Iris Murdoch

Edebiyatta ve Felsefede

Varoluşçular ve Mistikler

İngilizceden Çeviren: Süha Sertabiboğlu



2. BASIM

AYRINTI

Sanat ve Kuram

IRIS MURDOCH: 1919'da İrlanda'da doğan İngiliz romancı, oyun yazarı, şair, denemeci, felsefeci ve senaryo yazarı.

Murdoch hemen her yıl hacimli birer roman yazmış olmasının yanında, *Sartre, Romantic Rationalist* (1953) [*Sartre: Yazarlığı ve Felsefesi*, Çev. S. Hilav, Yazko Yay., 1981]; *The Fire and The Sun* (1977) [*Ateş ve Güneş*, Çev. S. R. Kırkoğlu, Ayrıntı Yay., 1992]; *The Sovereignty of Good* (1971) (İyinin Egemenliği) ve *Metaphysics as a Guide to Morals* (1992) (Bir Değerler Kılavuzu Olarak Metafizik) gibi felsefi çalışmalarıyla da tanınır. Bir süre Oxford Üniversitesi'nde felsefe dersleri vermiştir. Felsefeci geçmişi, genellikle karmaşık ahlaki, dini ve etik mesellerle uğraşan kurmaca yapıtlarında hissedilir ölçüde etkindir. Romanları zekice bir mizah duygusunu içermeleri, dolambaçlı olay örgüleri ve ayrıntı zenginlikleriyle dikkati çeker. Murdoch, *Kara Prens* (1973) romanıyla James Tait Black Anma Ödülü'nü ve *The sea, The Sea* (1978) ile de Booker Mc Connel Ödülü'nü kazanmıştır.

Murdoch'ın ilk romanı *Under The Net* (1954) [*Ağ*, Çev. Nihal Yeğinobalı, Ayrıntı Yay., 1993] en iyi yapıtlarından biri olarak görülür ve ahlaki meseleleri işlemesi bakımından yazarın tipik yapıtlarındandır.

Murdoch'ın bazı romanları ısırgan komediler, bazıları ise ironik trajediler olarak sınıflandırılmıştır. Yazarın başlıca konusu genellikle sevgi ilişkilerinin içerdiği çeşitli çatışmalar ve romanlarında sık sık görülen karmaşık aşk üçgenleridir. Murdoch'ın romanlarının birçoğu, modern çağda geçmelerine karşılık büyü ve gizem öğeleri, olay örgüsündeki ani, acayip kaymalar, 18. ve 19. yy.'ın gotik romanlarını çağrıştırır. Murdoch'ın romanlarında çoğunlukla *The Flight From the Enchanter*'daki (1956) Mischa Fox, *A. Severed Head*'deki (1961) [*Kesik Bir Baş*, Çev. S. R. Kırkoğlu, Ayrıntı Yay., 1988] psikolog ya da *Philosopher's Pupil*'deki (1983) (Filozofun Öğrencisi) felsefeci gibi, günümüze özgü "cazibeli" biri, diğer kişilerin davranışlarını etkiler ve olayları yönlendirir. Murdoch'ın imgeci düzyazı üslubu, yapıtlarında fantastik, simgesel bir boyut yaratmasına yardımcı olur. Yazar kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle demiştir: "Gerçek hayatta fantastik olan ile sıradan olan, sade olan ile simgesel olan genellikle çözülmez biçimde iç içe geçmiştir. Bence en iyi romanlar da hayatı, bunları birbirinden koparmaksızın araştırıp gözler önüne serenlerdir." Murdoch'ın yapıtları hayranı olduğu 19. yy. Rus romanlarıyla, özellikle de Dostoyevski'yle karşılaştırılmıştır; zira yazar genellikle, Anglo-Amerikan edebiyatında daha yaygın olarak görüldüğü gibi bir ya da iki ana karakterin bakış açısına odaklanmaktansa karmaşık ilişkiler içindeki çok sayıda kişiyi içeren hacimli metinler yazmıştır.

Diğer önemli romanları şunlardır: *The Bell* (1958) [*Çan*, Çev. H. Özdemir, İmge Kitabevi, 1992]; *The Unicorn* (1963) [*Tek Boynuzlu At*, Çev. T. Nutku, Can Yay., 1983]; *The Red and The Green* (1965) (Kırmızılar ve Yeşiller); *The Time of The Angels* (1966) [*Melekler Zamanı*, Çev. N. Yeğinobalı, Ayrıntı Yay., 1995]; *Nuns and Soldiers* (1980) (Rahibeler ve Askerler) ve *The Good Apprentice* (1986) (İyi Çırak).

Edebiyatta ve Felsefede

Varoluşçular ve Mistikler

Iris Murdoch

Ayrıntı: 890
Sanat ve Kuram Dizisi: 44

Edebiyatta ve Felsefede
Varoluşçular ve Mistikler
Iris Murdoch

İngilizceden Çeviren
Süha Sertabiboğlu

Yayıma Hazırlayan
Arlet İncidüzen

Son Okuma
Ceren Ataer

© Iris Murdoch 1997

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Archive Photos/Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Ali Laçin - Barış-Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 46277

Birinci Basım: *2015*
İkinci Basım: *2020*

Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-975-539-996-6
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hocapaşa Mah. Dervişler Sok. Dirikoçlar İş Hanı
No: 1 Kat: 5 Sirkeci – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Edebiyatta ve Felsefede

Varoluşçular ve Mistikler

Iris Murdoch

SANAT VE KURAM DİZİSİ

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

ANDY WARHOL
Arthur C. Danto

KAFKA
Boyun Eğmeyen Hayalperest
Michael Löwy

GÖZÜNÜ AÇIK TUTMAK
Sanat Üzerine Denemeler
Julian Barnes

KÜRT EDEBİYATININ ANATOMİSİ
Clémence Scalbert Yücel

EDEBİYAT, ELEŞTİRİ VE KURAMA GİRİŞ
Andrew Bennett & Nicholas Royle

AYKIRI CİNSELLİKLER
Türkçe Edebiyat'ta Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği
Kıvanç Tanrıyar

TİYATRO TARİHİ
Der. David Wiles & Christine Dymkowski

YAŞAM VE YAPIT
Yazarlar, Okurlar ve Yazar-Okur Karşılaşmaları
Tim Parks

SANATTA HAKİKAT
Niteliğin Dönüşü
Patrick Doorly

ROMAN VE HALK
Ralph Fox

NÜ
Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği
Richard Leppert

"İnsan, kendi resmini yapan ve sonra da bu resme benzer hale gelen bir yaratıktır."

Iris Murdoch, "Metafizik ve Etik"

İçindekiler

Önsöz 11
Editörün Önsözü 22

Bölüm Bir
Giriş
Edebiyat ve Felsefe: Bryan Magee ile Söyleşi 37

Bölüm İki
Özele Nostalji, 1951-57
Düşünme ve Dil 69
Özele Nostalji 80
Metafizik ve Etik 97
Ahlakta Görüş ve Tercih 115

Bölüm Üç
Varoluşçulukla Karşılaşma, 1950-59
Metafizikçi Romancı 141
Varoluşçu Kahraman 149
Sartre'ın "Duygular: Bir Teori Taslağı" Adlı Yapıtı Üzerine 158
De Beauvoir'ın "Muğlaklığın Etiği" 164
Akıl İmgesi 168
Varoluşçu Siyaset Miti 174
Modern Giysiler İçinde Hegel 191
Varoluşçu Keskinlik 197

Bölüm Dört

Teori Gereksinimi, 1956-66

Boşluğu Bilmek 203
Bir Ahlak Kuramcısı Olarak T. S. Eliot 208
Bir Teori Yuvası 218
Kitle, İktidar ve Mit 234
Pratik Aklın Karanlığı 240

Bölüm Beş

Pratik Bir Mistisizme Doğru, 1959-78

Yüce ve İyi 253
Varoluşçular ve Mistikler 270
Sözlerle Kurtuluş 285
Sanat Doğanın Taklididir 294

Bölüm Altı

Edebiyat Felsefedeki Hastalıkların
İyileştirilmesine Yardım Edebilir mi? 1959-61

Yücelik ve Yeni Yenibaştan 313
Kuruluğa Karşı 340

Bölüm Yedi

Platon'u Yeniden Okumak, 1964-86

Kusursuzluk İdeali 351
"Tanrı" ve "İyi" Üzerine 391
İyinin Diğer Kavramlar Üzerindeki Hâkimiyeti 418
Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Niçin Dışladı 442
Sanat ve Eros: Sanat Üzerine bir Diyalog 526
Tanrıların Üzerinde Din Hakkında Bir Diyalog 561
Yazarın Notu 595
Teşekkür & Kaynaklar 601
Dizin 605

Önsöz

Matematiğin temelindeki formel ya da sembolik mantık yahut analitik çalışmalar sayılmazsa, felsefenin tümü doğal dilin bir bölümüdür. Teknik terimlere ya da yeni bulunmuş deyimlere sıklıkla başvursa ve muğlak olsa bile felsefi bir tartışma sonuçta sözel ve yazılı bir konuşmadır. Bu da "stil" sorunlarını beraberinde getirir. Farklı felsefelerin, farklı düşünürlerin birbirinden farklılaşan stilleri vardır. Bir metafizik, bir epistemoloji* sıklıkla hemen tanınan, kendine has bir sese sahip olacaktır. Yeri geldiğinde düşünürler arasından edebiyat ustaları da çıkmıştır. Eski Yunan düşüncesi ilk başta şiiri felsefeden ayırmazdı. Parmenides ya da Empedokles'te olduğu gibi şiir felsefi hatta teknik nitelikteki felsefi tartışmaların bile meşru bir aracıydı. Lukretius ve Dante bu

* Bilgi kuramı; bilginin esas ve sınırlarından söz eden felsefe dalı. (ç.n.)

ahengi miras aldı. Düzyazı felsefede sonradan daha baskın hale geldi fakat bu da genellikle esinlenmiş ve son derece kişisel bir tarzdaydı. Mantık konusunda Platon'dan daha büyük bir oyun yazarı, yahut belki de *kısaca* oyun yazarı bulmak zordur. Bugüne dek Fransız düzyazısının en karakteristikleri hâlâ Kartezyenlerdir.* Nietzsche, Almanca'yı açıklığa, ancak birkaç yazarın ulaşabileceği lirik bir kısa ve öz-yazım tarzına zorladı. Wittgenstein'ın "resimler"indeki ve düşünme deneylerindeki aforizmasal yaratıcılıkta, o neredeyse sürrealist zekâda, tekin olmayan bir şeyler vardır (Paul Klee'den).

Bununla birlikte şiirin, dramın, romanın da kendilerine has felsefi duyguları vardır. Her bir "partisyonun" absürd olduğu Dante'den daha önce söz etmiştim. Eğer bir ayrım varsa, Rousseau'yu ya da Valéry'nin şiirlerini ve mesellerini bu ayrımın neresine koyacağız? Bergson ile Proust'un, Thomas Mann ile Schopenhauer'ın arasındaki karşılıklı ilişkilerin organik bir dinamiği vardır. Kurgu, karakterlerin eylemleriyle, konuşmalarıyla fiili biçimler verilmiş bir felsefi-sistematik soyutlamayla şekillenir. Bugün bilim felsefecileri bile Musil'in *Man Without Qualities* kitabının** kendi konularıyla doğrudan ilişkili bir metin olduğunu kabul ediyorlar. İngiliz edebiyatının ve belirgin bir şekilde de romanının tarihinde böylesi bir simbiyoza daha seyrek rastlanır. İngiliz-Amerikan edebiyat duyarlılığı soyutlamadan ve doktrinlerden sakınır. Entelektüel bilimsellikten ve bilimsel terimlerin kullanılmasından ya da (Keats'in uyarısının doğal bir ahlak felsefesi tanımı yerine geçtiği) "bize karşı, hissedilir bir düzenleme içeren" şeylerden kaçar. İstisnalar olmuştur. George Eliot yalnızca teolojide değil, tarih ve uygulamalı bilimler felsefesinde de çok yetkindi. İfade yeteneği yalnızca kendi romanlarında değil, dönemin felsefi-epistemolojik tartışmalarında da çok güçlüdür. Iris Murdoch sık sık büyük selefine göndermede bulunur. Onun deyimiyle, eğer yanılmıyorsam, kendisininkine gerçekten de daha yakın bir ruh yoktur: *The Last Puritan* [Son Püriten] adlı yapıtı biçimsel ve düşünsel birçok yönden tam bir Murdoch fablı olan melankolik, Platoncu Santayana'nın ruhudur bu.

* Descartes'a ya da onun kuramlarına ait olan. (ç.n.)

** Robert Musil, *Niteliksiz Adam*, 2 Cilt, Çev. Ahmet Cemal, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002; 2009. (y.h.n.)

Iris Murdoch'ın meslek yaşamının özlü külliyatında, felsefe ile edebiyat kesinlikle birbirinden ayrılmaz olmuştur. Kendisi on beş yıl boyunca Oxford'da mükemmel bir felsefe öğretmeniydi. Ahlak felsefesi, estetik ve düşünce tarihi konularında makaleler, denemeler, eleştiriler yazdı. Bunların birçoğu köklü "ticari" gazetelerde yayımlandı. Onun verdiği Gifford Konferansları hafızalardan silinmez olaylar olarak kaldı. En az üç alanda, Platon ve Kant etiği incelemelerinde, İngiliz öğrencilerine ve okuyucularına Fransız varoluşçuluğunun ve onun Kierkegaard'dan gelen köklerinin tanıtılmasında, sanatın ve güzelliğin doğasının sorgulanmasında yaptığı katkılar Iris Murdoch'a uluslararası bir konum sağlamaya yetmiştir. Bu yüzden, böylesine muazzam bir seçkiye sahip olmamız çok önemli ve harika bir şeydir.

Ama burada bir araya toplanmış denemeler ve konferanslar hemen hemen her yönden, sadece çok zengin bir felsefe içeriğini değil, romancı Murdoch'ı da gösteriyor bize. Bu mahsul çok çeşitlidir. Onun ta *Under The Net*[*], *The Sandcastle*[**] ve *The Flight from the Enchanter* [Büyücüden Kaçış] zamanından, *The Green Knight* [Yeşil Şövalye] ve *Jackson's Dilemma*[***] zamanına dek bütün romanlarında "düşünürler" –bu tanımlama günlük dilde bayağı bir çarpık duruyor– büyük ölçüde ve çok önemli bir şekilde birer roman figürü olarak karşımıza çıkar. Bu kişileri teşhis etmek baştan çıkarıcı bir oyundur. Bir Sartre, (kendisi de romancı-düşünür olan) bir Canetti, bir Donald MacKinnon, modern İngiliz ahlak felsefecilerinin en araştırmacıları, yazarın biyografisinde oynadıkları rol nedeniyle, deyim yerindeyse romanların kahramanları olarak ilan ediyorlar kendilerini. Iris Murdoch'ın imgeleminin merkezinde, "incelenen yaşamın" yapısından gelen bir yabancılık, yalnızlık, psikolojik ve toplumsal riskler vardır. Murdoch'ta, Valéry'nin *Monsieur Teste*'inin ve Musil'in epikinin en üstün vakalarını oluşturduğu, çok ender rastlanan bir yeteneğe rastlanır: Düşünme eylemini dramatize etme, figüratif hale getirme yeteneği yani. Bu eylem, bu eylemi çevreleyen incitici insan çevresi, bunun içsel erotizmi *Çan* (*The Bell*), *Kara Prens* (*The Black Prince*) gibi kitaplarda, o korkutucu ve biraz fazlaca gözden kaçırılmış, "devasa heykel" gibi bir yapıt olan *Deniz, Deniz*'de (*The Sea, The*

* Iris Murdoch, *Ağ*, Çev. Nihal Yeğinobalı, Ayrıntı Yayınları, 2011. (y.h.n.)
** Iris Murdoch, *Kumdan Kale*, Çev. Bekir Can Tahberer, Ekin Yayınları, 1994. (y.h.n.)
*** Iris Murdoch, *İkilem*, Çev. Tuğba Hacaloğlu, İnkılap Kitabevi, 1997. (y.h.n.)

Sea) ve (başlığı bile tam bir özet olan) *Filozofun Öğrencisi*'nde (*Philosopher's Pupil*) parıldar. Tam bir Platoncu olan Murdoch –Platon "bizim en büyük düşünürümüzdür"– öteden beri, ta Pitagor ve Platon akademisi zamanından Wittgenstein zamanına dek birtakım düşünce ustalarını (*maîtres à penser*) kapsayan "cadılar topluluğu", kült, taklitçi çıraklık olgularına hayrandır. Onun, *Çan* adlı yapıtındaki ve daha sonra yazdığı tüm romanlarındaki hem dokunaklı hem ironik, insanın içine işleyen o müritlik ve muğlak *karizma* betimlemeleri bundan kaynaklanır. Hegel fenomenolojinin merkezine Efendi ile Uşak'ı koyarken Iris Murdoch öğretmen ile öğretilmişi, *guru** ile üstadı koyar. Burada, "hoca"yla sanatçı birbiriyle birleşir.

Bu derlemedeki referansların ve önemli olayların listesi çok uzun. 1976 yılında gerçekleştirilmiş Romanes Konferansı'nın genişletilmiş hali, "Ateş ve Güneş" bir monografttır haddizatında. Bununla beraber Iris Murdoch'ın felsefi yazıları, tek bir tema oluşturmaya yakın konulardan oluşan bir eksen üzerinde döner (dolayısıyla biz bu sayfalarda devamlı ve hareketli tekrarlarla karşılaşırız).

Baştan sona her yerde İyi'nin yaşamlarımıza ışığıyla yol gösterecek bir bakış açısıyla tanımlanması söz konusudur. Derinlerde duran bu sorunu ortaya koymuş iki düşünür Platon ve Kant'tır. Murdoch'ın hiç bitmeyen bir ilgi ve hayretle yöneldiği kişiler de bu ikisi, öncelikle ve daha çok da Platon'dur; "ilgi" ve "hayret" kesinlikle ahlaki algılamanın araçlarıdır zaten. Fakat İyi'yi sorgulamak, Schopenhauer'a, Nietzsche'ye açıkça karşı çıkarak, aksiyomatik bir şekilde, "Üstün olan irade değil, İyi'dir" diye ilan etmek, buna bağlı birçok sorundan oluşan bir galaksiyi harekete geçirmek demektir. İyi'nin dinle, Tanrı'ya inançla ne tür bir ilişkisi vardır; böyle bir inanç hangi şekillere bürünebilir? İyi'nin tanımlanması duruma göre midir, yani içinde bulunulan kültürel-tarihsel-toplumsal koşullara mı bağlıdır, yoksa Platon'un düşündüğü gibi "evrensel" ya da Kant'ın dediği gibi değişen koşullardan bağımsız "kategorik bir zorunluluk" mudur? İyi, entelektüel-epistemolojik diyalektikte tartışılmaya elverişli, mantıklı bir konu mudur yoksa insanın içinden gelen sezgilerin, bilinçaltının genel olarak ulaşılmaz itkilerini temel alan (burada sahneye Freud girer) içsel ifşaatların yarattığı

* (Uzakdoğu'da) Ermiş. (ç.n.)

bir bilinç midir? İyi tanımını Platon, Neo-Platonculuk, Aydınlanma ve çağdaş mantıktan kalan mirasın içinde irdelemek, izlemek kaçınılmaz bir şekilde siyasi tercihlere, ideolojik ayrımlara girmek demektir. Durum, Dame* Iris'in "teolojidışı çağımız" diye nitelediği bir çağda can alıcı şekilde böyledir. İyi'nin irdelenmesi, her ne kadar dolaylı ve birazcık can sıkıcı bir ılımlılıkla da olsa, yirminci yüzyılın barbarlığını ve liberal, hümanist tesellilerin insanlıkdışı darbelerle yok oluşunu (ölüm kampları dünyasını, işkencenin ve köleleştirmenin çok büyük boyutlarda ve teknolojik biçimlerde dirilişini) hesaba katmak demektir. Murdoch'ın makaleleri, konferansları, eleştiri yazıları sonuçta bir deniz feneri gibidir; ışık İyi'nin oluşturduğu merkez eksenin çevresinde döner durur ve taradığı her alanda sonsuz ve farklı bir ufku kaplar.

Fakat ışığın kendisi hiçbir dalgalanma göstermez. Dil "ahlakın iletileceği bir ortamdır"; metafor, etik aydınlanmanın birincil aracıdır. Sadece "yaşantıların netliği" ve "kavramların doğruluğu" arayışımızda bize yardım edecektir. Ünlü bir öğretmenin sesi ve sabrı var bu kitapta. Ve ustalarını anmaktan çok büyük zevk duyan bir öğretmenin sesi bu.

Tartışmadaki partnerler dört katmanlıdır. İlki, daha önce belirttiğim gibi aralarında Kant ile Platon'un diğerlerinden yüksekte durduğu klasikler. Etik ve etiğin mantıksal temelleri hakkında bir tartışmanın Aristoteles'i de kapsaması gerekir. Hiç azalmayan berraklığı ve kuşku barındırmayan bir "iyi" anlayışıyla Dame Iris'i etkilediği kesin olan Hume'a da önemli göndermeler var. İkinci grup, Murdoch'ın öncelleriyle çağdaşları arasında kalan ahlakçılar, mantıkçılar ve dilsel analizcilerden oluşan "Oxbridge"** grubudur. G. E. Moore, "deneyüstü bir ampirizm"den, bedensel yaşantının gündelik olgularına sürekli başvurarak desteklenen bir etik idealizmden oluşan aurası nedeniyle önem kazanıyor. Ryle, Hare, Hampshire, Ayer, Charles Stevenson isimleri sık sık geçiyor. Ortak yayınlara katkıda bulunmuş çok sayıda konferans metni, eleştiri makalesi ve deneme, savaş sonrası dönemdeki özellikle de Oxford'daki felsefi iklimin seçkin bir bölümünü oluşturuyor. Murdoch'ın biraz şaşırtıcı bir şekilde, "modern felsefenin babası" dediği Moore ve Wittgenstein bunları Cambridge'den seyrediyor

* Kadınlara verilen, şövalyelik ayarında bir asalet unvanı. (ç.n.)

** Oxford ve Cambridge üniversitelerinin birleşimi anlamında. (ç.n.)

sanki. Tartışılan konular, taşıdıkları önem ve geçtikleri akademik çevreler açısından karakteristik. Dilsel analiz, etik önermelerin meşruluğuna ve doğrulanabilirliğine nasıl bir aydınlık getirebilir? Bu önermeler kişisel ve toplumsal davranış pratiği diline nasıl çevrilebilir? Platon'un "biçimlerinin" mutlakçılığını ya da Kant'ın zorunluluklarını modern psikolojinin bulgularıyla ve bilimsel rasyonalizmle verimli bir karşılıklı ilişkiye sokmanın yolları var mıdır? Oxbridge'deki mantıksal pozitivizm akımının metafizik ve etik tartışmaların ana akımına katabileceği neler vardır? Bu son sorunun karşılığı olarak Iris Murdoch'ın Britanyalı çağdaşlarına katıldığı, karşı çıktığı ve kısmen başa döndüğü görülüyor.

Üçüncü "kast" ise kıta Avrupası varoluşçuluğunun, özellikle Iris Murdoch'ın Britanyalı düşünürlere ve okurlara tanıtmada başı çekenlerden biri olduğu Sartre'ın grubudur. Sartre'ın edebi dehası ve siyasi bağlantılarının gücü Iris Murdoch'ı çok etkilemiştir belli ki. Dame Iris'in en son, tamamlanmamış çalışmasının Heidegger'le ilgili olduğunu bilmek çok dokunaklıdır. Sartre'ın tamamen felsefi koca koca kitapları Heidegger'in *Sein und Zeit*'ına* yazılmış uzun bir dipnottur ve bu kitabın içerdiği varoluşçu görüşlerde noksan kalan da işte bu anahtar boyuttur.

Dördüncü katman, "Mistikler" Bu konuda yeni ufuklar açan itkiyse son derece paradoksaldır. Murdoch yoğun bir incelemenin ardından ve hararetli şekilde büyük değerler biçtiği Sartre'ın *La Nausée*'sine** karşın, varoluşçuluğun gerçek dünyayla bağlantısının derin anlamda düzmece bir şey olduğunu hissetti sonunda. Varoluşçu ontoloji ve bilinç modelleri birtakım soyutlamalardan, dogmatik tükeniş mitolojilerinden ibaretti (*Çıkış Yok*). Aynı şekilde reddedilecek diğer bir şey de Bertrand Russell'ın, "Mistisizm" ile "Mantık" arasındaki meşhur zıtlığıydı. Doğru bir şekilde kavrandığında, İyi'nin ve ahlaki gerçeklerle mükemmel uyumun "mistik" arayışı, normal insanlıkta, "sıradan" varlıklardaki kök salmışlıktan ötürü, gerek analitik-akademik düşünürlerin "dil oyunları"ndan gerek varoluşçuların ideolojilerinden çok daha somut bir şekilde doğar. Iris Murdoch için "mistisizm" yaşamla birleştirildiğinde derinlerde yatan bir faydacılığı kapsar. Tüm bunların içinde kesinlikle anahtar *kişilik* Simone Weil'dir. Iris Murdoch için aksi durumda

* Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, 2009. (y.h.n.)

** Jean Paul Sartre, *Bulantı*, Çev. Selahattin Hilav, Can Yayınları, 2000. (y.h.n.)

çelişkili hale gelecek ve içte her zaman var olan bir yücelik, gerçek bir "vecd" yahut aydınlanma fikrini örnek göstererek inandırıcı kılan, Weil'in *enracinement** kavramı, kendini Tanrı sevgisine kaptırdığında katı bir ağırlık (*pesanteur***) edinmek için yakarışı, perişan varlığının kendini feda etme eğilimidir. Bu, tabii ki Iris Murdoch'ın başlıca tüm romanlarının *leitmotiv*idir. Ayrıca Weil, onu, Pascal'ın ve Iris'in sınırdaşı Kierkegaard'ın uzak ana kaynaklarına geri götürür. Dame Iris'in Kierkegaard'la ilişkisi kendi başına, çok ilgi çekici bir "mini dram" oluşturur. Kierkegaard'ın modern dinsel psikoloji ve fenomenolojinin gelişimindeki devasa rolü, Avrupa varoluşçuluğunu önceden sezinlemesi, bunun bir tanığı olarak duruşu Murdoch için gayet belirgindir. Ama Murdoch yine de onu "sıkıcı" ve "tuhaf" bulmadan edemez; Oxford hocasının olumsuz eleştirileri sonucuna varır. Üstün gelen Simone Weil'dir: "Weil'ı okumak, bir standardı hatırlamaktır" (ne yazık ki onu okumak aynı zamanda Yahudilerin kendi kendilerine duydukları nefretin sinir bozucu tarihindeki körlüğün ve hoşgörüsüzlüğün en çirkin vakalarından birini de hatırlamaktır).

Bu kitaba esin vermiş iki yüce varlık daha var. Çarpıtılmış, kötüye kullanılmış uygulamaları ne kadar feci olursa olsun, Marx'ın dehası, Marksizmin akla uygunluğu Murdoch için gayet belirgindir. Burada Murdoch, Sartre ve "kıtadakiler"le güçlü bir şekilde birliktir. Marksizmin mantıklılığı ile *pratiğinin* birbiriyle birleştirileceği yolundaki liberal-çoğulcu umut, kesinlikle Marksizmin müthiş cazibesinin çekimine kapılmış olmasındandır. Murdoch'ın felsefesinde ve romanlarında psikanalizin çok ustaca bir araç olma niteliği hâlâ tanımlanmayı bekliyor. Bunların her daim var olduğu şüphesi doğuyor insanın içine. Bu denemelerdeki çok sayıda göndermenin açığa çıkardığı şey, Iris Murdoch'ın, Freud'un bir yazar olduğu kadar kültür konusunda düşünürlük statüsüne de sahip olduğunun farkına vardığıdır. Daha da özele inersek, Murdoch'ın Freud'da kendi kanaatine uygun bulduğu şey, "İnsanın Düşüşü" mitini laik terimlere dönüştürüp yumuşatması, kişisel ve toplumsal çevremizin bütün perişanlığına karşın, umutlu tonunu hiç yitirmeyen stoacılığıdır.

*

* Fr. Kökleştirmek, köklenmek. (ç.n.)
** Fr. Yerçekimi. (ç.n.)

Iris Murdoch bu çok çeşitli arka plana doğru heceleyerek okuyor *amentüsü*nü.

> Sanat ve ahlak... birdir. Özleri aynıdır. İkisinin de özü sevgidir. Sevgi, bireylerin idrakidir. Sevgi, insanın kendisinden başka bir şeyin de gerçek olduğunun son derece güç kavranışıdır. Sevgi ve sanat ve ahlak da gerçeğin keşfidir. Bizi şaşkına çevirerek duygusal yazgımızı fark etmemize yol açan şey, Kant'ın düşündüğü gibi doğanın biçimden yoksunluğu değil, onun tarif edilemeyecek kadar özel oluşudur; doğal şeylerin içinde en özel ve bireysel olanı da insan aklıdır.

Blake'in "önemsiz özelin kutsallığı"ndan parlak nüanslar. Sonra yine:

> Freud ve Marx'ın önemini ifade edebilecek, ayrıca estetik ve siyasi görüşlerin yaratılmasına kaynak olabilecek bir ahlak felsefesi gerekli bize. Düşünürler tarafından artık pek sözü edilmez olan sevgi kavramının yeniden merkezde yer alabileceği bir ahlak felsefesine ihtiyacımız var.

Ve en keskini:

> Fakat insan yaşamının karmaşıklığıyla estetik biçimlerin belirsizliği ve oyunculluğu yüzünden sanat gerçekleri ancak kısmen açıklayabilir, ancak yaklaşık olarak ifşa edebilir: Ve elbette her karmaşık yapıtta görmezden gelmeyi yeğlediğimiz bazı kirler ve bozukluklar vardır. Demiurgos* bile hiçbir zaman tam anlamıyla anlamayacak. Sanat bizim için çok iyi olsa bile karşıtlarının kendi amaçları doğrultusunda çok yararlandıkları bazı yanılsama öğeleri içeriyor. Sanat objesinin ölümlü doğasının asıl kısmı, içerdiği duygunun yaşama dolmasına aracılık eden deşilmiş yapısıdır. Sanat en mükemmel halinde bile tamam değildir... Sanat (Platon'a göre) felsefeye benzer; ifade edilen şeyin hemen ötesindeki, soluduğumuz azıcık havanın üzerinde süzülüp durur.

Buradaki, son derece yerinde "deşilmiş nesne" deyişine dikkat ediniz (Dame Iris bunun kaynağı olan tanrısal yaratığın "deşilmiş damarları"ndan söz eden meşhur kabala deyişini belirtseydi).

---

* Akl-ı Faal ya da Demiurgos, birçok kültürde görülen Dünya'yı oluşturan ilaha eski Yunan tradisyonunda verilen addır. Platon'un *Timaeus*'u Akl-ı Faal'i sınırsızca hayırsever olarak anlatmaktadır. Bu sebeple Akl-ı Faal mümkün olduğunca iyi bir dünya var etmek istemekte ancak dünyayı kaotik ve belirsiz bir olmama halinden oluşturduğu için dünya asla mükemmel olamamaktadır. (ç.n.)

Yukarıdaki üç alıntı, yıllar önce yazılmış metinlerden geliyor. Bunların etkisi, özlerinin birbiriyle uyumudur. Ahlaki-estetik görüşün temel bir yasasının etrafı çizilip yeniden dile getirilmiştir. Sanat bizim yüce "ahlak anahtarımızdır" (dikkat çekici bir cümle). Bunların ikisi de ruhu sevginin *gizine* yöneltir. Program, Neo-Platonizmde, Augustinus'ta ve Dante'nin *Paradiso*'sunda* çizilmiş haritası kadar kesindir. Ama müthiş bir farkla: "Tanrı"yı varsaymaz. Genelleştirilmiş, yaygın bir deizm** şöyle dursun, biçimsel bir amentüye bile gerek yoktur. Murdoch, "hisli" inananlara karşı çok kibarca bir saygı duyar ("hisli", Oxford dilsel felsefe defterinde çok geçen, âlim ama gereksiz ayrıntılara takılmaya ve aşırı kibarlığa yatkın tiplere has, vicdani uyarılarla yüklü, isabetli bir terimdir). Ama Dame Iris bir sevgi ahlakını, temelleri mantıksal hümanizme dayanabilen, olması gereken bireysel bir karşılıklı ilişkinin ahlakını savunur. Ya da bu temeller gerçekten, çok karmaşık bir sürü romanının düşündürdüğü gibi etik olanakların sağladığı metaforlar olarak, eskilerden kalma bir paganizme, mitlere ve alegorik öykülere dayanıyordur.

Bu "ruh erosu"nun, Dostoyevski'nin, "Tanrı yoksa her şey mubahtır" şeklindeki çıkışının karşısında yeterli olup olamayacağını ya da Pater'in estetizmine ve E. M. Forster'ın "tek bağlantı" türünden evcil tesellilerine karşı tedirgin edici bir yakınlık hissedip hissetmeyeceğini merak ediyorum. "Sevimlilik", Murdoch'ın bana gereksiz övgü gibi gelen durumlarda yakıştırdığı bir sıfattır. Bununla birlikte, onun konumundaki zorunlu bir temkinlilikten, sevecen bir sağduyudan kuşku duyulamaz.

Bu metinlerin geniş nehirleri boyunca giderken, en uyarıcı ya da kışkırtıcı türünden bazı ifadelere (en ender rastlanan hallerinden bir hocalar salonuna) rastlarız. "Düz bir dile canlılık katıp da hakkını vererek, düş gücüyle dolu bir şey haline getirebilmek için Nabokov gibi bir yabancı ya da Beckett gibi bir İrlandalı olmak gerek." Ya da: "*Lear*'la*** karşılaştırıldığında *Hamlet***** bile ikinci sınıf kalır" (Iris Murdoch'ın cesaretini kıran, Hamlet'in, Claudius'u

* *Cennet*, Dante'nin *İlahi Komedya*'sının üçüncü ve son bölümünün başlığıdır. Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, Çev. Feridun Timur, Altın Kitaplar, 2014. (y.h.n.)

** Deizm veya Yaradancılık, mantık ve doğal dünyaya dair gözlemlerin kaynağını oluşturduğu; dini bilgiye dolaysız biçimde sadece akıl yoluyla ulaşılabileceği ilkesini esas alan, bu sebeple vahiy ve esine dayalı tüm dinleri reddeden tek Tanrı inancıdır. (ç.n.)

*** William Shakespeare, *Kral Lear*, Çev. Ezgi Ovat, İtalik Yayınları, 2014. (y.h.n.)

**** William Shakespeare, *Hamlet*, Çev. Ezgi Ovat, İtalik Yayınları, 2014. (y.h.n.)

dua ederken öldürmeme kararındaki teolojik şerle bile bile bir cambazlığa girişmek midir yoksa?) Ya da: "Platon'un yapıtı gerçekte güzel esprilerle, mizahın ışığıyla ve hoş bir neşeyle doludur" (ama Murdoch'ın yine de *Kanunlar*'ın* X. Cilt'i hakkında kafa yormuş biri olduğunu biliyoruz). Varılan bir hüküm, "İsa zekice sözler söyler ama espri yapmaz" şeklinde dile getirilir. Elbette, bu *apodicta*** geleceğin ekollerinde ya da Cambridge'deki doktora tezlerinde ortaya çıkacak, ardından da uğursuz bir emir gelecektir: "Tartışın."

Fakat üstün gelen, akademik not değil, büyük romancının notudur.

Iris Murdoch, tıpkı D. H. Lawrence ve F. R. Leavis gibi son tahlilde, "en büyük doğrucunun" romancı olduğundan emindir. Erişilmesi çok zor ve yaşamsal önem taşıyan bir amaç olan "gerek kendi ahlakımızı gerekse başkalarının ahlakını açıklayabilmek için tatmin edici bir yöntem bulmak" hedefine, eğer erişilecekse, romanlarda ya da genel olarak büyük edebiyat ürünlerinde olduğu gibi çok fazla sistematik ya da genel araştırmalara gerek olmaksızın erişilebilir. Bilincin benlik ve dünya konusundaki dinamikleri, Ryle ya da Sartre bunların epistemolojisini henüz tartışmadan önce, Tolstoy tarafından keşfedilmiş ve gayet inandırıcı bir şekilde canlandırılmıştı. Gerçekten de Dame Iris'in mihenk taşları Shakespeare ve Tolstoy'dur (Tolstoy'un Shakespeare hakkındaki eleştirilerini düşünecek olursak ironik bir birliktelik bu). İnsanın çeşitli hallerinin, çatışmalı etik matrisleriyle birlikte, hem "özgürlük" hem de "hoşgörü"yle sunumu vardır onların kurgularında, seçkin şiirlerinde. Bu iki isim esastır. Özgürlük yaratma özgürlüğü yani kişilere dramda, öyküde özerk tavır alma, kendiliğinden eylemde bulunma gücü, büyük sanatçılardaki düş gücünün her türlü kısıtlayıcı bağdan kurtulmuş işleyişidir. O uçsuz bucaksız gerçeği de hikmeti de yaratan şey, Shakespeare'in *oyun karakterleri*ne ve fanilerden oluşan çevrenin sonsuz çeşitliliğine karşı hoşgörüsüdür. Murdoch edebiyata böylesine son kertede bir üstünlüğü uygun gördüğünde sözü, şiire yani sık sık alıntı yaptığı, sistematik bir düşünür olan John Stuart Mill'den alıp Wordsworth'e verir.

* *Kanunlar*, Platon'un sonuncu ve en uzun diyaloğudur, 12 kitaptan oluşur. (y.h.n.)
** Ortaya koyma tarzı anlamındaki *"apodictus"*un çoğulu. (ç.n.)

Düşünür ile şair, "gerçek" ile "kurgu" arasında süregiden, Platon'un başlatarak yeni bir ufuk açtığı arketipik tartışmada taraf tutmak mıdır bu? Platon'un, insanların kentinde İyi'nin ahlaki ve siyasal otoritesini bozmasınlar diye, "yalancılar"ı ve pandomimcileri sürgün etme kararını geçersiz kılmak mıdır? Iris Murdoch'ın yapıtlarının ve sanki onun kişiliğinin de merkezinde, Platon'un sürgüncülüğü ve bunun epistemolojik olarak ima ettiği şeyler vardır hep. Bunlar onun romanlarını ve felsefesini zindeleştirir. Bu kitap boyunca, en dikkati çeker şekilde de "Ateş ve Güneş" adlı bölümde ve 1986 yılında yapılmış Platoncu diyaloglarında gayet açıkça tartışılmışlardır. Murdoch'ın düşünceleri gayet ustaca ve tarafsızdır. Platon'un (ve son zamanlarında Tolstoy'un da, gerçi köktendinci bir Hıristiyan akımına girerek de olsa, katıldığı) ithamının şiddetine, ağırlığına hiçbir zaman destek vermez. Öte yandan, sanatın ve edebi imgelem ustalarının herkesten daha doğruyu söyledikleri yolundaki inancını da susturur. Platon –belki de şiirdram konusundaki kendi dehasına yönelttiği birtakım eleştirilerle– Homeros'un ve Yunan trajedi yazarlarının, felsefede soyut önermeler haline getirilmiş ahlaki-metafizik sorgulamaları ve bunun örneklerini temsil edip canlandırmalarını ve Shakespeare'in dediği gibi, "beden halinde gösterme"lerini önlemeyi düşünmüştür. Freud, şairin çocuksu hayallerinin insan bilincine giderek "küçük geleceğini" savunmakta yanılmıştır.

Lakin bu, konuyu uygarca ya da didaktik anlamda halletmek, doğrusal olmayan bir denklemi çözmek falan değildir. "Güzelin gerçek, gerçeğin güzel" olduğunu ve bundan daha fazla bir şey bilmemize gerek olmadığını ancak çok heyecanlı genç romantikler savunabilir. Felsefe ile edebiyat bir arada var oldukça, Platoncu direniş, yaratıcı düş gücüyle haklı olarak hep çatışacaktır. Bu bir arada var oluş, sonlanmamışlığın tedirgin edici gerginliğiyle yüklü hâlâ. Ve bu hiçbir yerde, Iris Murdoch'ın başarılı yapıtlarından öteye geçebilmiş değil.

George Steiner, Mart 1997

Editörün Önsözü

Dame Iris Murdoch, hem çok seçkin bir romancı hem de dikkat çekici derecede etkili bir ahlak felsefecisidir. Bu denemeler seçkisinin onun çok özel felsefi yolculuğunu göz önüne sermek için nasıl düzenlendiğini anlatmadan önce, onun kendini bir düşünür olarak görmeye nasıl başladığından ve geniş anlamda Avrupa'nın bunda nasıl bir rol oynamış olabileceğinden söz etmeye değer. Iris Murdoch 1938 ile 1942 arasında Oxford, Sommerville College'da "Büyükleri" (antik tarih, Yunanca, Latince ve felsefe) okudu. Kendisi, savaş ansızın çıkıvermeseydi çalışmalarına bir Rönesans sanat tarihçisi olarak devam edebileceğinden bahsediyor. Ama bunun yerine felsefe çalışmalarına 1947'de Cambridge, Newnham College'da, Sarah Smithson'un öğrencisi olarak devam etmeyi seçti ve ilk yapıtı olan Sartre hakkındaki ki-

tabını 1953'te çıkardı. Sartre'la 1945 yılında Brüksel'de kısa bir süre görüşmüştü ve onun Chico Marx'tan daha büyük bir dinleyici kitlesi topladığını hatırlıyor.[1]

Plandaki değişiklik neden? Auden, Yeats'in şiire, delirmiş İrlanda'nın onu "incitmesiyle" yöneldiğini yazar. Avrupa'nın deliliğinin de Iris Murdoch'ı ahlak felsefesine yönelttiği düşünülebilir. 1944-46 dönemini Belçika ve Avusturya'da *UNRRA*'nın* yönetim görevlisi olarak geçirdi. Orada, mültecilere ve kamplardan sağ kurtulanlara diğer sorunların yanı sıra yiyecek ve battaniye bulmada yardım ederken, daha sonra "öğretici" diye nitelediği ve "insan toplumunun tümüyle çöküşü"ne tanık olduğu bir deneyim yaşadı.[2]

UNRRA 'daki deneyiminin dışında, arka arkaya genç yaşta ve trajik bir şekilde can vermiş iki Hitler kurbanına yakın olmuştu. Bunların ilki, Oxford'daki bir çağdaşı ve tesadüfen de Murdoch'ın evleneceğinin düşünüldüğü E. P. Thompson'ın ağabeyi Frank Thompson'dı. Frank Thompson savaş sırasında Makedonya'ya paraşütle indi ve Partizanlarla birlikte Bulgaristan'a, Sofya'ya yürüdü. Naziler tarafından esir alındı, sürekli dövüldü ve sonunda idam edildi. Tutuklandığı sırada cebinde bulunan, Catullus'un bir şiir kitabı ve bir Bizans sikkesi daha sonra Bulgarlar tarafından Dame Iris'e takdim edildi. İkincisi, şair ve antropolog Franz Bauermann Steiner'di, kibar, bilgin bir Praglı Çek Yahudisi mülteci; geride bıraktığı ana babasının bir toplama kampında ölmesinden sonra hiç toparlanamamış bir şair ve antropolog. İçinde kölelik sosyolojisi üzerine doktora çalışmasının bulunduğu bavulu 1942 yılında Londra-Oxford treninin bagaj vagonundan çalındı. Elinde hiçbir not yoktu ve bütün çalışmayı yeniden yapmak zorunda kaldı. Çalışmasını yeniden teslim ettiği 1949 yılında bir koroner rahatsızlığı geçirdi ve bunu hiçbir zaman tam atlatamadı. 1952 Kasım'ında öldü. Yıllar sonra aralarındaki sevgiyi hatırlayan Murdoch, ölmeden önce birlikte geçirdikleri son geceyi anlatır: "Melankolisine karşın daima neşeli, mutlu biriydi, çok hassastı,

1. Iris Murdoch, *Sartre: Romantic Rationalist*, ikinci baskıya yazılmış yeni giriş, Londra, 1987. [*Sartre'ın Yazarlığı ve Felsefesi*, Çev. Selahattin Hilav, Yazko Yayınları, 1981 (y.h.n.)].

* *United Nations Rehabilitation and Relief Association*: Birleşmiş Milletler Rehabilitasyon ve Yardım Kurumu. (ç.n.)

2. J. Haffenden, *Interviews with Novelists*, Londra ve New York, 1985, s. 191-209.

duyguyla doluydu. İyi bir insandı, derin anlamda dindar biriydi. Onu hâlâ özlüyorum."[3]

Murdoch daima, ısrarla, roman karakterlerini "yaşamdan" almadığını ama yaşamın yine de genel bir anlamda onun sanatını esinlendirdiğini söyler. Murdoch'ın *The Flight from the Enchanter* (1956) adlı yayımlanmış ikinci romanının ilk taslağında, Iowa Üniversitesi'nde antik bir yazıyı çözme konusunda değil de Yahudi tarihi konusunda çalışırken ölen, kibar ve bilgin Peter Saward karakterinde Franz Steiner'den bir şeyler bulmak münasebetsiz bir tahmin midir? Ya da Mischa Fox'ta yani büyücüde, kitabın ithaf edildiği kişi Elias Canetti'den bir şeyler bulmak? Aslında *The Flight from the Enchanter, Ağ*'ın (1954) yayımlanmasından önce bitmişti ve onun *asıl* romanı dense yeridir. Mültecilerle doludur ve yurdundan uzaklaşma, köklerinden kopma konusunda düşünceler içerir.

Iris Murdoch 1969 tarihli, (bu kitabın da yedinci bölümünü oluşturan) " 'Tanrı' ve 'İyi' üzerine" adlı denemesinde, iki kez, bir insanın toplama kampında kendi çıkarını düşünmeden davranmasını sağlayan şeyin ne olabileceğini sorar. Post-Hıristiyan bir dünyada iyi ve kötü nedir? Cesaret nedir? (Treblinka'daki Polonya Yahudisi çocuklar hakkında yazan Janusz Korczak'ı ya da Auschwitz'deki Polonyalı Katolik Maximilian Kolbe'yi yaşamlarını başkaları için feda etmeye özellikle iten hangi gizemli güçtür?) Bir avuç fanatik –Weimar Almanya'sındaki Naziler, savaş sonrası Avrupa'sındaki komünistler, IRA– nasıl oluyor da kültürlerini delirtebiliyorlar? Bu tür düşünceler Murdoch'ın ellili yılların başında yazdığı komik ve hafif romanların ilki ve Holocaust hakkında kendine has düşünceler içeren onlarca yıl sonra yazılmış, örneğin *The Good Aprentice* (1985) ve *The Message to the Planet* (1989) gibi komik ve karanlık romanlarla bağlantı oluşturur. Onun romanlarındaki büyücüler ve mecusiler uluslararası bir sahneye yayılır ve *Ağ*'daki yarı Wittgenstein yarı Dostoyevski'nin *Budala*'sındaki* Prens Mişkin[4] olan, Orta Avrupalı Hugo Belfounder'den itibaren hepsinde daima siyasi bir boyut vardır.

3. Bkz. Jeremy Adler, "An Oriental in the West: The originality of Franz Steiner as poet and anthropologist", *TLS*, 7 Ekim 1994, s. 16-17 ve "The Lost Loves of Iris Murdoch", *Mail on Sunday*, 5 Haziran 1988, s. 17-20.

* Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Budala*, Çev. Leyla Şener, Timaş Yayınları, 2014. (y.h.n.)

4. Dostoyevski'nin tam bir model olarak açıklığa kavuşturulması için bkz. P. Conradi, "Iris Murdoch and Dostoevskii", W. Leatherbarrow (Der.), *Dostoevskii and Britain*, Oxford, 1995, s. 277-293.

Iris Murdoch dar anlamda bir İngiliz düşünür değil, Avrupalı ve daha doğrusu uluslararası bir düşünürdür; örneğin Fransa, Rusya ve Japonya'da önemli miktarda hayranı vardır. Edebi modelleri İngiliz olduğu kadar Rus'tur da. Shakespeare, Henry James ve Proust kadar Tolstoy ve Dostoyevski de onu derinden ilgilendirir.[5] Bu kitabın altıncı bölümündeki iki denemede –"Yücenin ve Güzelin Yeniden Düşünülmesi" ve "Kuruluğa Karşı"– kesinlikle İngilizlere has olmayan cesur düşünceler, âlimce bir ifade gücü ve kendinden emin, iddialı bir referans bolluğu vardır. Dame Iris felsefi kariyerine Sartre hakkındaki ilk kitabıyla –1953'te yayımlanan *Sartre'ın Yazarlığı ve Felsefesi*– başladı ve neredeyse kesinlikle Sartre'ı ciddiye alan ilk İngiliz düşünürdü. Bitmemiş son çalışmasıysa Heidegger hakkında derin bir incelemedir.

Bu seçkideki içeriğin nasıl düzenlendiği hakkında söze başlamadan önce, kitabın aynı zamanda beşinci bölümdeki çok önemli bir denemenin de başlığını oluşturan adı hakkında birkaç söz etmek gerek. Iris Murdoch'ın Sartre'ı ciddiye almasının nedeni, gerek "bilinç" gerek "ahlaki değer" hakkında çok verimli bir tartışmanın büyük ölçüde bırakılmış olduğu Anglosakson felsefesine karşı duyduğu derin hoşnutsuzluğudur. Varoluşçuluk bunların ikisi için bir yer vadediyordu. Ne var ki yine bu seçkide görüleceği gibi bu vaat de biraz kuşkulu çıkmıştır. Murdoch, Sartre'a olan belirli hayranlığına karşın varoluşçuluğu başından beri hep eleştirmiştir. Varoluşçu romanlar hakkında daha 1950'lerde, "Yalnızca bu durum bile, yani hiçbir gizem duygusunun olmaması, bu romanların insanlığın gerçek halini yansıttığı yolundaki iddiaları çürütmeye yeter" diye yazıyordu ("Varoluşçu Kahraman") ve ilk denemelerinden birinde de varoluşçuluğun "... bireyin dramatik, tekbenci, romantik ve antisosyal bir esrime halini" yücelttiğini söylüyordu ("Varoluşçu Keskinlik"). Nitekim, Sartre hakkındaki çalışmasının alt başlığını –*Romantik Rasyonalist*'i– oluşturan iki sözcüğün bir araya gelişi, küçük düşürücü olmasa da en azından kuşkucu bir anlam taşıyordu ve tarafsız olduğu kadar ikili bir patolojik durumun teşhis edildiğini de düşündürüyordu.

---

5. Bkz. John Fletcher, "Iris Murdoch: The Foreign Translations", R. Todd (Der.), *Encounters with Iris Murdoch*, Amsterdam, 1988, s. 21-36 ve R. Todd, *Iris Murdoch: The Shakespearian Interest*, New York ve Londra, 1979.

Ama Mary Warnock geçenlerde Iris Murdoch'ı "kabaca" bir "varoluşçu" düşünür olarak niteledi.[6] Warnock, Murdoch'ın varoluşçuluğa "çok eleştirel" yaklaştığını kabul etmekle birlikte, varoluşçularla "aynı gerçeklik dünyasında vaftiz olma" gibi bir özelliği paylaştığını ileri sürdü. Bu iddia, daha önce başka eleştirmenler tarafından da[7] dile getirilmiş olmasına karşın, bugün şüpheli ve biraz düşüncesizce gibi geliyor. Iris Murdoch'ın varoluşçuluğa karşı kuşkuculuğu rastgele bir şey değildir. Onun çoktan beri, gerek romanlarına gerek felsefesine yön veren şey, bizim durumumuz için, varoluşçuluğun sunduğunun dışında ve daha doğru bir tanımlama bulma çabasıdır.[8] Elinizdeki seçkide yer alan ve kitaba adını veren denemede, bu daha doğru tanımlamanın Platon'da bulunabileceği ve büyük ölçüde "mistik" olarak nitelenebileceği savunuluyor. Varoluşçuluğun da mistisizmin de *görünürde* tamamen şimdiki anda yaşamaya büyük önem verdikleri doğrudur. Ama varoluşçuluk yine de bu denemeler seçkisinin gösterdiği gibi giderek asıl ideolojik hasım rolünü oynar hale geliyor ve bunun nedeni de tamamen varoluşçuların hiç de gerçek dünyada vaftiz olmamışlığıdır. Gerçek dünyada vaftiz olanlar mistiklerdir ve varoluşçuların karar anıysa ahlaki yükümlünün içinde bulunduğu dünyayla kopukluğuna dayalı bir şekilde tanımlanır. Bu kitaptaki denemeler dizisi, bu çok önemli zıtlığı, Murdoch'ın hem felsefe hem de kurgu hakkında düşüncelerindeki yansımalarıyla beraber aydınlığa kavuşturuyor.

---

6. M. Warnock (Der.), *Women Philosophers*, Londra, 1996, s. xiii.

7. Bkz. A. S. Byatt, *Degrees of Freedom*, 2. Baskı, Londra, 1994, s. 308-309. Yazar burada ilginç bir şekilde Murdoch'ın ilk romanlarının "Sartrecı sorular sorsalar da... Sartrecı yanıtlar vermediğini" ama "Sartrecı dünyayla çok anlamlı bir oyunun içinde" olduklarını savunuyor. Byatt'ın *Writers and their Work* adlı harika kitapçığına 1986'da yazılmış, aynı baskıda yer alan bir dipnotta, son zamanlarda Murdoch'ın ilgisinin dine doğru kaydığı savunuluyor.

8. Bunun bir kanıtı olarak, Diogenes Allen'in "Two Experiences of Existence: Jean-Paul Sartre and Iris Murdoch" adlı çok hoş makalesine bakınız; *International Philosophical Quarterly*, Haziran 1974, s. 181-187. Allen, "beklenmedik bir olayın" Sartre'ı kızdırması ve onda egoistçe bir "bulantı" tepkisi uyandırması ile "farklı"nın Murdoch'ta uyandırdığı huşu ve saygı ("yücelik") arasındaki zıtlığı gösteriyor. Ayrıca bkz. *Metaphysics as a Guide to Morals*, Londra, 1992, s. 377, burada Sartre'ın "bulantı"sı "*nausée*", beklenmedik bir olaydan artık hoşlanamayan, buna dikkat edemeyen, hatta bunu gerçekte *göremeyen*, hayali özgürlüklerine ve kendi kendilerine çok önemsedikleri "özgünlüklerine" yönelik bir tehdit olarak algılayıp bundan korkanların kapıldığı dehşeti ifade ediyor; s. 463, burada öteki kişi "Sartre tarafından bir düşman olarak görülüyor". Ayrıca bkz. "The Critique of Freedom", David Gordon, *Iris Murdoch's Fables of Unselfing*, Londra ve Columbia, 1995, birinci bölümü.

Felsefe ve kurgu, indirgemeci bir mantıkla birbirleriyle ilintilendirilemez olmalarına karşın yine de birbirleriyle ilişkilidirler. Murdoch, bu kitapta toplanmış ilk felsefi denemelerinden beri, edebiyattan -Stendhal, Dostoyevski, Rilke, Flaubert, George Eliot'tan- alınmış örnekleri sanki bunlar yaşamdan alınacak örnekler kadar geçerliymiş gibi kullanıyor. Altıncı bölümdeki iki denemede, edebiyatta bir "karakter"in toparlanmasının, "kendiyle meşgul olma hali"ni düzeltme çabasında felsefeye nasıl yardımcı olabileceği savunuluyor. Ve Iris Murdoch ilk denemelerinden birini yani "Nostalgia for the Particular"ı, büyük kitaplarından birinde, *The Philosopher's Pupil* (1983), adında kastedilen kişiye yani Rozanov'a ayırdı.

Gerçekten de, Iris Murdoch'ın 1963 yılında yayımlanmış *The Unicorn** adlı romanının on ikinci bölümünde Platoncu Max Lejour der ki: "İyi... bizim arzularımızın tasavvur edilemez hedefidir... Varoluşçular ve dilci düşünürler iyiyi sadece kişisel bir tercih meselesi haline getirerek bayağılaştırdılar." Bu pasaj, varoluşçu ve dilsel felsefeleri birbiriyle birleştirip tek ve ortak bir düşman haline getirerek, Murdoch'ın Platon'unun neye ya da kime karşı olduğunu gayet açıkça belirtiyor. Ve bu roman da Murdoch'ın 1960'lı yılların başında Platoncu olduğunu kuşkuya yer bırakmayacak bir şekilde gösteriyor.[9] Romanın merkezindeki hapsedilme imgesi, tüm o tekinsiz güzelliğiyle Gotik atmosfer ve kitabın sonunu yaratan beklenmedik olaylar, bunların hepsi insanı sarsmak ve özgürlüğün sevimli yüzünü göstermek için tasarlanmıştır. *Tek Boynuzlu At*'ın "varoluşçu" budalası Effingham Cooper, Murdoch'ın yapıtının çok önemli pasajlarından birinde, nerdeyse bir bataklıkta boğulmak üzereyken bir anda, *sıçramak* yerine *bakmayı* öğrenir, daha doğrusu, "artık varolmayana dek hep bakmak, bakmak"tır öğrendiği ve "benliğin ölümüyle dünya gayet kendili-

* Iris Murdoch, *Tek Boynuzlu At*, Çev. Tülin Nutku, Can Yayınları, 1983. (y.h.n.)

9. Murdoch W. K. Rose ile yaptığı bir söyleşide [*Shenandoah* 19.2 (1968), s. 59-63] şunları söylüyor: "Ben zamanında bir tür varoluşçuydum ama şimdi bir tür Platoncuyum [metinde böyle]. Aslında beni ilgilendiren şey, sevgi..." Peter Conradi, *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*, 2. Baskı, Londra, 1989. Iris Murdoch'ın 1957'de, *The Bell* adlı yapıtını yazdığında Platoncu olduğunu ileri sürüyor. [*Çan*, Çev. Hande Özdemir, İmge Kitabevi, 1992 (y.h.n.)]. *The Black Prince* (1973) adlı romanının kısmen Neo-Platoncu bir manifesto olduğunu savunuyor. [*Kara Prens*, Çev. Aysun Babacan, Ayrıntı Yayınları, 2000 (y.h.n.)]. Daha sonra William Slaymaker'a, "Ben hiçbir zaman varoluşçu olmadım" demiştir; "Interview with Iris Murdoch", *Language and Litature* 21, Güz 1985, s. 425-432.

ğinden bir şekilde, kusursuz bir sevginin hedefi haline gelecek"tir (s. 198). Murdoch'ın düşüncesinin kabaca ve basit bir açıklamasını yapacak olursak, varoluşçuluğun, "irade sıçramasıvari" ahlaki tercihin oluşturduğu benmerkezci bir resimle, mistisizminse, kişinin bakabilme yeteneğine bağlı, başkası merkezli bir ahlaki tercih resmiyle tanımlandığı söylenebilir.

"Mistik" seçeneğe gelince, Bertrand Russell ünlü bir denemesinde, "Mistisizm"i "Mantık"ın karşısına koyar. Bu, Murdoch'ın kesinlikle reddeceği bir zıtlıktır. Mistikler irrasyonalist de hayalci de değildir. Mistikler Tanrı'yı reddetseler bile, "imanın armağanları kuşkusuzluğa ve güce" sahip çıkarak dini korumaya çalışırlar.[10] Mistikler dünyaya pratik yöntemlerle katkıda bulunur. Beşinci bölümün başlığı bu yüzden "Pratik Bir Mistisizme Doğru"dur. Mistikler, başka bir gerçeklikte yaşamaları şöyle dursun, şimdi ve buradaya en çok uyum sağlamış kişilerdir. Bölümdeki baş denemeye göre mistikler gerçekten faydacılığa yakındır. "Mistik ahlak, hep var olan bir ahlak fikridir ve alışılmış ahlakın sonsuza dek kusursuz iyiliğe doğru uzanıp gitmesine dayanır. Vazifesinin rolü kadar, iyinin çekiciliğinin de farkına varan 'alışılmış' iyi adam, bu nedenle geleneksel anlamda dindar olsa da olmasa da mistik bir ideale bağlıdır.."[11] "Bilmek istediğimiz şey, davranışların ve bilincin nasıl değişebileceğidir" demişti bir keresinde Murdoch.[12] Burada ilgili okur, herkesin karşı karşıya kalabileceği, alışılmış ahlaki konularla ve vermek zorunda kalacağı kararlarla ilgili bir mesele bulabilir. Örneğin, bir yakınınıza karşı kıskançlıktan kaynaklanan bir öfkeyle nasıl baş edebilirsiniz ("Kusursuzluk Fikri")? Gurunuzu kıran bir söz ya da tavırdan sonra kendinizi nasıl toparlarsınız? Ve aşktan nasıl sıyrılırsınız (" 'Tanrı' ve 'İyi' Üzerine")? Daha iyi olma dürtüsüyle nasıl baş edebilirsiniz ("İyinin Diğer Kavramlar Üzerindeki Hakimiyeti")?

---

10. Bkz. R. Heyd, "An Interview with Iris Murdoch", *University of Windsor Review,* xxx, 1963, s. 61-82. Ayrıca, Hans-Georg Gadamer'le karşılaştırınız; *Dialogue and Dialectic*, Çev. P. C. Smith, New Haven ve Londra, 1980; Gadamer aynı zamanda, Platoncu mitlerde bizi başka bir dünyaya götüren bir esrimeyi değil, bu işlemin daha doğru bir idrakine varabileceğimiz, ironik bir zıt imgesini bulan bir düşünürdür.

11. Iris Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*, s. 355.

12. M. Bellamy, "An Interview with Iris Murdoch", *Contemporary Litearature,* xviii, İlkbahar 1977, s. 129-140.

Murdoch'ın kesin olarak, varoluşçudan ziyade mistik/Platoncu bir romancı düzeyine gelmesi, tamamen edebiyat eleştirmenlerinin sorunudur.[13] Bu denemeleri ardışık bir öykü oluşturacak şekilde düzenleme sorununu çetrefilleştiren şey, bir düşünürün düşünme fazlarının, hâkim bir fikir geçip gittikten sonra bir diğerinin zihinde taht kurmasına benzeyen peşpeşe gelen saltanat dönemleri gibi açıkça birbirlerini takip etmemesidir. Örneğin Murdoch, varoluşçuluğa bir alternatif aramak için onun sonunu beklemez. Her bölümde dikkatle yapılan tarihlemeler, bu birbirinin üstüne binme durumunu gayet net gösterir ve bazı temalar her on yılda bir tekrar ortaya çıkar.

Ahlak felsefesinin "bilinç", "yaşantı" ya da "kendiyle meşgul olma hali" gibi konuları nasıl tartışacağı ve yoluna koyacağı meselesi, çağımızda, iyi insan modeli olmayı kimin gerçekten hak ettiği meselesi –bunlar baştan sona sürer. Ahlaki tercih anıyla ilgili, bir yanda "irade"yi yahut "eylem"i vurgulayan ("varoluşçu") tanımlar ile diğer yanda görüşü, bakışı ve dikkati vurgulayan ("mistik") tanımlar arasındaki karşıtlık; Kantçı yücelik; G. E. Moore'un önemi –bunlar da tekrarlar. Sonra özgür irade sorunu vardır. Özgür iradenin sınırlandığını biliyoruz –Freud ve Marx'ı düşünürsek– peki özgür iradenin bize kalan asıl kısmı ve gerçek niteliği nedir? Birçok yirminci yüzyıl düşünürü ve de kurgusal kahraman gibi, tam bir determinizm hayaliyle, buna denk ama tam zıt bir bütünüyle özgür irade hayalinin arasında bir oraya bir buraya boyuna salınıp durmaya mı mahkûmuz biz? "Makinenin gücüyle ilgili sınanmış bir duygu, ondan aşağı atlama hayaliyle bir aradadır." (" 'Tanrı' ve 'İyi' Üzerine").

Iris Murdoch bu yineleyen düşünceler hakkında Giriş kısmında, "Felsefe" diyor, "bir konuya sımsıkı sarılma ve sarılmaya devam etme, bunun farklı formülasyonlarını ve çözümlerini bulmaya çalışırken hep aynı şeyi tekrarlamaya hazır olma mesele-

13. Murdoch'ın Platonculuğu hakkında çeşitli açıklamalar için bkz. F. Baldanza, *Iris Murdoch*, New York, 1974; Lorna Sage, "The Pursuit of Imperfection", *Critical Quarterly*, XIX, Sayı: 2, Yaz 1977, s. 67-87; E. Dipple, *Iris Murdoch: Work for the Spirit*, Chicago, 1982; W. Bronzwaer, "Images of Plato", R. Todd (Der.), *Encounters with Iris Murdoch*, Amsterdam, 1988, s. 55-67; Conradi, *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*, a.g.y.; ayrıca "Iris Murdoch and Plato", A. Baldwin ve S. Hutton (Der.), *Understanding Iris Murdoch*, Columbia, 1993; D. Gordon (yukardaki) ve M. Antonaccio ve W. Schweiker, *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness*, Chicago ve Londra, 1969.

sidir. Bir sorunun üzerinde sabırla, yılmadan durabilme yeteneği, düşünür olmanın belirleyici özelliğiyken yenilik arzusu genellikle sanatçılara aittir." Dolayısıyla böyle küçük sarkmaların düzeltilmesine kalkışılmamıştır. Denemeleri "bir öykü anlatacak" şekilde düzenlemekle öykü anlatmaya zorlamak arasında fark vardır. Bu denemeleri sırayla ya da birbirinden bağımsız okumak mümkündür çünkü denemelerin her biri kendi içinde bir bütündür ve gereken açıklamaları içerir.

Bu kitabın düzenlemesi, Oxford ve Cambridge'de eğitim görmüş, analitik felsefenin berraklığına hayran ve bu parıltıyı çok erken yaşta yakalamış bir düşünürün öyküsünü anlatıyor. İkinci bölüm yani "Özele Nostalji", Murdoch'ın, bilinç hakkındaki çalışmaları bırakmış ve bazı ahlaki değer tartışmalarını yasaklamış Anglo-Amerikan felsefesinden duyduğu simültane rahatsızlığın belgeleridir. Üçüncü bölüm yani "Varoluşçulukla Karşılaşma", Fransız varoluşçuluğunun sunduğu alternatifin gerçek olmadığından giderek daha çok emin oluşunun kaydıdır. "Kusursuzluk Düşüncesi"ni (yedinci bölüm) yazdıktan sonra "varoluşçuluk" sözcüğü gerçekte *hem* Anglosakson *hem de* Kıta Avrupa'sı felsefelerindeki yetersizliklerin –tekbenciliğin, ahlaki görececiliğin ve davranışçılık ile özgür irade arasında gerçekdışı ve romantik salınımlar– yerine geçer hale gelmiştir. "Varoluşçuluk sizin sorumluluğunuzu ya mutlak hale getirir yahut yok eder." Dördüncü bölüm yani "Teori Gereksinimi", var olan ahlak felsefesinden hoşnutsuzluğunun Murdoch'ı, kendisine bu kısa denemenin anlatamayacağı kadar çok değer verdiği Simone Weil'a nasıl ittiğinin kaydıdır. Weil muhtemelen onu Hıristiyan mistiklerle, Budizm ve Hinduizmle tanıştırmıştır.

Simone Weil'ı okumak, Murdoch'ı kesinlikle Platon'u yeni bir gözle görmeye yöneltmiştir. Oxford'da öğrenci olduğu dönem için Iris Murdoch, "hiçbir yerde [Platon hakkında] geniş bir düşünce yoktu" diyor, "adam resmen yanlış anlaşılmıştı. Bir öğrenci olarak onun hakkında değerli hiçbir şey öğrenemedim (Platon 'edebiyat' sayılıyordu!). Evet, S. W. okumanın bana çok yararı dokundu."[14] Weil'la karşılaştıktan sonra Platon'u giderek çağdaşımız, doğrudan doğruya halimiz hakkında konuşan biri olarak görmeye başladı ve bu kitabın zirvesi onun Platon'u yeniden okumasının sonucudur.

14. Editöre yazılmış bir mektuptan, 13 Ocak 1992.

Iris Murdoch kitap boyunca örnek alınacak kadar anlaşılır bir dil kullansa da formel felsefe eğitimi almamış, sıradan okurun bu seçkiyi daha kolay kavrayabilmesini sağlamak için çeşitli yollara başvuruldu. Bölümlerin başına uygun birer tarih ve bir özdeyiş konulması bunlardan biridir. Her bölümün içindeki sıra genellikle yazıların ilk yayımlanma tarihlerine göredir ama yedinci bölümde yani "Platon'u Yeniden Okumak"ta, ilk olarak 1969'da yayımlanmış " 'Tanrı' ve 'İyi' Üzerine", ilk olarak 1967'de yayımlanmış "İyi'nin Diğer Kavramlar Üzerinde Hâkimiyeti"nden önce yer almıştır. Bu, denemelerin *The Sovereignty of Good*[15] adıyla yayımladığı seçkiden alınmış, Dame Iris'in kendi yerleştirme tarzıdır. İkinci bölümün düzeninde de buna benzer küçük bir değişiklik yapıldı. Dipnot politikası, adları bütün okurlara tanıdık gelmeyebilecek felsefi kişilikler hakkında kısa birer açıklamalı yorum eklemek oldu. Nietzsche, Kierkegaard, Kant ve Hegel için dipnot konmadı. Oakeshott ve McTaggart içinse kondu. Iris Murdoch'ın yaklaşık 1950'de girdiği felsefe sahnesi hakkında daha ayrıntılı bilgi için, John Passmore'un bu konuda çok yarar sağlayacak *One Hundred Years of Philosophy* (Londra, 1957) adlı yapıtına bakınız.

İkinci bölümdeki "Düşünme ve Dil", A. C. Lloyd ve Gilbert Ryle ile birlikte yapılan aynı isimli bir sempozyumdan alınmış olmakla birlikte, kendi ayaklarının üstünde durmaktadır; "Ahlakta Bakış ve Tercih" Bay Hepburn'le yapılan bir tartışmanın bir bölümünü oluşturur ama bağımsız bir hale gelebilmesi için bazı yerleri çıkarılmıştır. Öte yandan, büyük önem taşımasına rağmen Dame Iris'in katılımının nispeten kısa kaldığı iki uzun sempozyum ne yazık ki dışarıda bırakılmıştır: "Freedom and Knowledge"; Iris Murdoch, D. F. Pears, P. K. Gardiner ve Stuart Hampshire arasındaki bir tartışma (*Proceedings of Aristotelian Society,* 25, 1951, s. 130-135)[16] ve "Philosophy and Beliefs"; Anthony Quin-

15. Bu kitap tesadüfen, tipik bir alicenaplıkla, düşüncesine karşı çıktığı Stuart Hampshire'a adanmıştı. *The Fire and the Sun* (Oxford, 1976) Murdoch'ın eşi John Bayley'e adanmıştı; bu seçkide her biri kendi başlığıyla yer alan iki oyunu (bkz. yedinci bölüm) içeren *Acastos: Two Platonic Dialogues* (Londra, 1986) ise Michael Kustow'a adanmıştı.

16. Burada Iris Murdoch mantık ile duygunun birbirinden ayrı olmadığını savunuyor ve duyguların mantığı bastırabileceğini, iradenin aciz kalabileceğini, insanların bazı kararlara bu şekilde sürüklenebileceğini hatırlatıyor. Özfarkındalığın değeri ve kendini tanımanın olanaklılığı hakkında makul kuşkularını dile getiriyor.

ton, Stuart Hampshire, Iris Murdoch ve Isaiah Berlin arasındaki tartışma (*Twentieth Century,* 1955 Haziran, s. 495-521).[17] Eleştiriler –daha uzun eleştiri-makalelere kıyasla genellikle ephemeral* diye nitelenen eleştiriler– de metindışı bırakılmıştır ama bunun tek istisnası, yukarıda değinilen nedenlerle, Murdoch'ın varoluşçuluğa karşı giderek artan kuşkuculuğunu ve düşmanlığını belgelemenin çok gerekli olduğunun hissedildiği üçüncü bölümdür.

Iris Murdoch, Giriş kısmında etkili düşünür sayısının az olduğunu söylüyor. Bunların arasında bir "konuşma" belki de bu sayede mümkün oluyor. Aristo Derneği'nin 1950'lerde, Bedford Meydanı 21 numarada gerçekleştirdiği bazı sempozyumlarda geçerli görgü kurallarına bakıldığında, bunların, kişilerin yalnızca soyadlarını belirtmesinin yeterli olduğu bir alışkanlığı sürdüren beyefendiler arasında geçen konuşmalar olduğu sonucuna varmamak zordur ve bu da bibliyografik araştırma konusunda zaman zaman güçlükler çıkmasına yol açmaktadır. Bu özel adacıktan yaklaşık aynı zamanlarda beş olağanüstü kadın düşünür kuşağı geçmişti: Elizabeth Anscombe, Phillipa Foot, Mary Midgley, Iris Murdoch ve Mary Warnock. Iris Murdoch kısa hitap tarzını onlarca yıl sürdürdü ve bu durum da bu editörün başını çok ağrıttı. Örneğin, Murdoch'ın *The Fire and the Sun*'da göndermede bulunduğu kişi, D. M. MacDowell mı yoksa John McDowell mıdır? Ben kişileri doğru saptamaya ve bütün metin boyunca, isimlerin başındaki ilk harfleri koymaya çalıştım.

Kitabın, Iris Murdoch'ın düşünür ve yayıncı Bryan Magee'yle yaptığı ve ilk hali 1978 yılında BBC televizyonunda gösterilmiş konuşmayla başlamasına karar verilmişti fakat Iris Murdoch kitap yayımlanmadan önce bunun üzerinde yeniden, çok esaslı bir çalışma yaptı. Bu çok ilginç röportajda, kitapta takip edilecek bazı konular için iyi bir yol haritası vardır. Ama hepsi için değil. Magee röportajında varoluşçuluğa değinilmiyor. 1970'lerin sonunda Iris Murdoch'ın varoluşçuluğun demode hale gelmesine katkıda bulunmuş olduğu yolunda bir sonuca varmaktan kaçınmak zor. Varoluşçuluk sadece, Murdoch'ın ileride, beşinci bölümde dile getirdiği gibi "kapitalizm çağından olmanın doğal modası" değil-

17. Iris Murdoch bu sempozyumda dilcilik felsefesini, basmakalıp ve "sulandırılmış" bir ahlak sunduğu ve gerçeği değerden ayırdığı için eleştiriyor.

* Ömrü bir gün süren böcekleri niteleyen bu sözcük, çok kısa süre sonra kullanılmaz hale gelen gündelik nesneler için kullanılır. (ç.n.)

di; kapitalizm eleştirisi olarak siyasi kimliği pek inandırıcı görünmüyor fakat Murdoch'ın düşüncesi üzerindeki etkisi özellikle altıncı bölümdeki denemelerde net bir şekilde hissedilen eşi Profesör John Bayley'in dediği gibi, "Varoluşçuluğun doktrinleri, görünüşte öylesine sert ve keskin ki düşüncelerle ilgilenen sıradan okurların sırtını seve seve yaslayacağı yarı aydınların afyonu haline geldi."[18] Varoluşçuluğun görünürdeki isyankârlığının genellikle yapmacık olduğu ve kendine fazla önem vermekten kaynaklandığı da görülüyordu bu kez.

1978'de ve Magee'yle röportajını yaptığı sıralarda yapısalcılık (ve post-yapısalcılık) onun felsefede baş düşmanı haline gelmeye başlamıştı ki bu karşıtlığı, *Metaphsics as a Guide to Morals* (Londra, 1992) adlı kitabında gayet ayrıntılı bir şekilde işlemeye devam eder. Fakat varoluşçulukla yapısalcılık uzaktan akraba olabilir. Bunların ikisi de ahlaki görececiliğe, tekbenciliğe yatkındır ve destek verir. İkisi de fütursuzca, dünyayı, determinizm ve özgür irade olarak ikiye böler: Kendilerine geleneklerle (varoluşçular) "talimat verildiğini" ya da bunun yerine, dille (yapısalcılar) "talimat verildiğini" fark edemeyecek kadar aptal bir kitleyle "doğal olarak yasalarla belirlenmiş bir yazgıdan... kendini kurtaranlar"dan oluşan elit bir kitle arasında böler.[19]

Bu kitabın alt başlığı –Felsefe ve Edebiyat Üzerine Yazılar– çok isabetli bir isim değil. Burada toplanan kaynakların gerçek çeşitliliğini yansıtmıyor. Bu kaynakların çok çeşitlilik gösteren orijinal yayın tarzları, 1950'de (ilk romanı *Ağ* yayımlanmadan dört yıl önce) yapılmış iki radyo yayınını, bir televizyon yayınını, Ulusal Tiyatro'da sahnelenmiş bir oyunu ve sahnelenmemiş bir oyunu, bir sempozyumu, Leslie Stephens ve Romanes konferanslarını, eleştirileri ve eleştiri-makalelerini, 1951'de Bedford Meydanı 21 numaradaki Aristo Derneği'nde yapılan bir konuşmayı ve üniversitelerde verilen konferansları kapsıyor. Üstelik bunların hepsi sadece "Felsefe ve Edebiyat"la ilgili değil. İki tanesi siyasetle ilgili: "Varoluşçu Siyaset Miti" ve "Bir Teori Yuvası". Kendini mistik olarak nitelendirmek apolitik olmak anlamına gelmez –Walter Benjamin ve de bizzat Simone Weil örneklerini hatırlayınız. Murdoch bu seçkide sık sık siyasetin sanatta *dolaysız bir şekilde* rol oynama-

18. John Bayley, *Tolstoi and the Novel*, Londra, 1966, s. 184.
19. Iris Murdoch'ın, *Sartre* kitabının ikinci baskısına yazdığı giriş, s. 37.

sına karşı kuşkularını dile getiriyor ama yine de siyasi bir diktatörlüğe karşı manevi bir mücadele veren ve hücre hapsine mahkûm olan cesur bir muhalifi konu aldığı harika (ve yayınlanmamış) kısa radyo operası *The One Alone*'da (BBC Radyosu, 3, 13 Şubat 1987) çok genel anlamda, mistisizm ile siyaseti bir araya getirdiği söylenebilir.

Kingston Üniversitesi'ndeki nazik arkadaşlarım John Clarke ve Anne Rowe'a ve Chatto & Windus yayınevindeki Alison Samuel'e yardımlarından ötürü teşekkür etmek isterim. Orijinal yayın konusunda tüm ayrıntıları görmek için Teşekkür & Kaynaklar bölümünde, s. 532'ye bakınız. John Fletcher ve Cheryl Bové'nin geniş kapsamlı yazısı, *Iris Murdoch: A Descriptive and Annotated Secondary Bibliography* (New York ve Londra, 1994) çok yararlı oldu ve her yıl bir bülten yayımlayan Iris Murdoch Derneği'yle ilgilenebilecek ciddi öğrencilere tavsiye edilir. Kuzey Amerikalı okurlar, 1716 Timberview Drive, Marion, Indiana 46952, USA adresindeki Tony Bové'yle temas kurmalı, Avrupa'daki okurlarsa 21 Upper Park Road, Kingston-upon-Thames, Surrey, KT2 5LB, UK adresindeki Dr. Anne Rowe'a yazmalıdır.

Peter Conradi, Ocak 1997

Bölüm Bir

Giriş

"Edebiyat eğlendirir, daha bir sürü şey yapar ama felsefe tek bir şey yapar."

Man of Ideas,
Some Creators of Contemporary Philosophy, 1978.

MAGEE: Bazı büyük düşünürler aynı zamanda büyük birer yazar yani büyük birer edebiyat sanatçısıdır ve sanırım bunun seçkin örnekleri Platon, Aziz Augustinus, Schopenhauer ve Nietzsche'dir. Onlar kadar olmasa da kesinlikle çok iyi yazan başkaları da vardır: Descartes, Pascal, Berkeley, Hume ve Rousseau geliyor hemen akla. Günümüzdeyse hem Bertrand Russell hem de Jean-Paul Sartre Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmıştır. Ama büyük düşünür olup kötü yazanlar da vardır ve bunların en büyüklerinden ikisi –Kant ve Aristoteles– en kötülerinden ikisidir aynı zamanda. Diğerleriyse sadece sıkıcı yazarlardır – insanın aklına Aquinas ve Locke geliyor mesela. Hegel'e gelince, onun yapıtları anlaşılmazlık anlamına gelen bir deyim, bu yönde kullanılan bir espri haline gelmiştir neredeyse. Sanırım o, dünyaca ünlü yazarlar arasında, okunması en zorudur herhalde.

Bu örnekler bize, felsefenin pek de edebiyat dalı olmadığını gösteriyor; onun niteliği ve önemi, edebi ve estetik değerlerden çok farklı şeylere dayanır. Eğer bir düşünür aynı zamanda iyi bir yazarsa, bu bir ikramiyedir; tabii ki incelenmesini daha cazip hale getirir fakat onu daha iyi bir düşünür kılmaya yaramaz. Bunu daha baştan, kesin bir şekilde söylüyorum çünkü bu tartışmada ben, deneyimi bu iki dünyayı da kapsayan bir kişiyle birlikte, edebiyat ile felsefenin örtüştüğü bazı yönleri ele alacağım. Iris Murdoch, bugün uluslararası üne sahip bir romancı ancak başarılı bir romancı olmasından yıllar önce –ve gerçekte, ardından da toplam on beş yıl olmak üzere– Oxford Üniversitesi'nde felsefe hocasıydı.

*

MAGEE: Bir taraftan roman, diğer taraftan da felsefe yazıları yazarken bunların temelden farklı yazı türleri olduğunun bilincinde misiniz?

MURDOCH: Evet, bilincindeyim. Felsefe, açıklamayı ve izah etmeyi amaçlar; çok zor ve hayli teknik sorunları dile getirip çözmeye çalışır ve yazının da bu amaca hizmet etmesi gerekir. Denebilir ki kötü felsefe felsefe değildir, oysa kötü sanat yine de sanattır. Edebiyatın kusurunu her şekilde bağışlamak eğilimindeyiz ama felsefenin kusurunu bağışlamayız. Edebiyat çok sayıda ve çok farklı nitelikte kişi tarafından, felsefeyse çok az kişi tarafından okunur. Önemli sanatçılar ancak kendi kendilerinin eleştirmenidir ve yapıtlarını genelde, bir "uzmanlar" kitlesi için vermezler. Bunun yanı sıra sanat bir zevktir ve zevk içindir; sayısız amacı ve cazibesi vardır. Edebiyat, ilgimizi çok farklı düzeylerde ve farklı şekillerde çeker. Bir sürü numarası, büyüsü ve kasten yaratılmış bir sürü şaşırtmacası vardır. Edebiyat eğlendirir, daha bir sürü şey yapar ama felsefe tek bir şey yapar.

MAGEE: Felsefi kitaplarınız da dahil olmak üzere birçok kitabınızı okudum ve cümlelerinizin birbirinden farklı olduğu dikkatimi çekti. Romanlarınızda cümleleriniz opak yani çağrışımlar, imalar yönünden zengin ve muğlaklık yüklü, oysa felsefi yazılarınızda cümleleriniz saydam çünkü birden fazla şeyi bir anda söylemiyorlar.

MURDOCH: Evet. Edebi yazı bir sanattır, sanat biçiminin bir cephesidir. Alçakgönüllü de olabilir, görkemli de fakat eğer edebiyatsa sanatsal bir amacı vardır ve dil, bir parçasını oluşturdu-

ğu, ister uzun ister kısa "yapıta" göre karakteristik bir özenle kullanılır. Dolayısıyla, her ne kadar iyi ve kötü yazı ve büyük birer yazar olan Kierkegaard ve Nietzsche gibi bazı düşünürler olsa da ki ben onlara düşünür demiyorum, tek bir edebi stil yahut ideal edebi stil yoktur. Düşünürler elbette birbirinden farklıdır ve bazıları diğerlerinden daha "edebi"dir ama ben, özellikle muğlaklıktan uzak bir sadelik ve ciddiyet gibi nitelikler taşıyan ideal bir felsefi stilin, dümdüz, özverili, dürüst bir felsefi stilin var olduğunu söylemeden edemiyorum. Düşünür, söylemek istediğini kesin bir dille açıklamaya çalışmak ve retorikten, gereksiz süslü laflardan kaçınmak zorundadır. Bu durumun elbette zekice yaratıcılığı ve zaman zaman perde arası oyunlarını dışlaması gerekmez ama düşünür, uğraştığı sorunun bir şekilde cephe hattındaysa, sanırım kesin, soğuk, açık, anlaşılabilir bir dille konuşmak zorunda kalacaktır.

MAGEE: Bu faaliyet alanlarının ikisine birden profesyonel düzeyde girmiş kişi çok az olsa gerek. Bunların arasındaki farkın kişisel deneyimini karakterize edebilecek az sayıda insandan birisiniz. Bu konuda daha başka şeyler söyleyebilir misiniz?

MURDOCH: Felsefi yazı kendini dışa vurma değildir, kişisel sesin disiplinli bir şekilde susturulmasını gerektirir. Bazı düşünürler yapıtlarında bir tür kişisel varlığı sürdürür, örneğin Hume ve Wittgenstein farklı şekillerde yaparlar bunu. Ama felsefede yine de kişisel olmayan basit bir sadelik vardır. Elbette edebiyatta da kişisel sesi ve onun dönüşümünü kontrol etmek gerekir. Felsefe ile edebiyatın en zor türü olan şiir arasında bile bir benzerlik kurulabilir. Bunların ikisi de ifadenin yani dil halinde ortaya çıkan düşüncenin özel bir şekilde saflaştırılmasını gerektirir ve çok zordur bu. Fakat kendini dışa vurma edebiyatta, sanatın tüm oyunculuğuyla ve gizemlileştiriciliğiyle birlikte yine de varlığını hep korur. Edebiyat yazarı, oynayacağı bir boşluk bırakır okuruna. Düşünür ise hiçbir boşluk bırakmamalıdır.

MAGEE: Az önce felsefenin amacının açıklamak, edebiyatın amacınınsa çok sıklıkla gizemli kılmak olduğunu söylediniz. Sanırım bu, romancı yahut oyun yazarının bir yanılsama yaratmaya, düşünürünse bir yanılsamayı gidermeye çalışırken yaptığı şeyin esası.

MURDOCH: Felsefe kendi hesabına herhangi bir biçimsel mükemmelliği amaçlamaz. Edebiyatsa estetik biçimin karmaşık sorunlarıyla boğuşarak bir tür kusursuzluk yaratmaya çalışır. Her sanat biçiminde duygulara hitap eden nesnemsi bir öğe vardır. Tamamlanmamış edebi yazılar bile tam bir bütünlük duygusu verir. Edebiyat (çoğunlukla) "sanat yapıtı"dır. Felsefe yapıtıysa bambaşka bir şeydir. Bir felsefe yapıtının aynı zamanda bir sanat yapıtı da olduğu çok ender durumlar olabilir, örneğin *Symposium** gibi, ama bunlar istisnadır ve Platon'un felsefesini oluşturan diğer parçaların ışığında, *Şölen*'i felsefi bir anlatım olarak okuyoruz. Edebiyatla kıyaslandığında felsefi yazıların çoğu, hatta düşünür biçim yönünden çok karmaşık bir şeyi açıklıyor olsa bile lafı dolaştırıp duran, biçimden yoksun metinler gibi görünür. Felsefe, bir konuya sımsıkı sarılma ve sarılmaya devam etme, bunun farklı formülasyonlarını ve çözümlerini denerken aynı şeyleri tekrarlamaya hazır olma meselesidir. Bir sorunun üzerinde sabırla, yılmadan durabilme yeteneği, düşünür olmanın belirleyici niteliğidir; oysa sanatçıların belirleyici niteliği genellikle yenilik arzusudur.

MAGEE: Bu zıtlıkları unutmadan, edebiyatı felsefeden bağımsız olarak nasıl nitelersiniz?

MURDOCH: Edebiyatı "tanımlamak" çok uzun zaman alabilir, her ne kadar hepimiz onun ne olduğunu kabaca biliyor olsak da. Edebiyat, sözcükleri kullanan bir sanat biçimidir. Eğer sanatsa, gazetecilik de sosyal bilimler alanında yazı yazmak da edebiyat olabilir. Edebiyat çok çeşitlilik gösterir ve çok geniştir oysa felsefe çok dardır. Felsefenin başlangıcında dile getirilmiş sorunlar, genellikle bugün bizi hâlâ meşgul etmekte ve çok büyük olsalar dahi sayıları bir anlamda pek o kadar fazla değil. Felsefe müthiş bir etki yaratmış ama bu etkiyi kullanan düşünürlerin sayısı nispeten az. Bunun nedeni, felsefenin böylesine zor olmasıdır.

MAGEE: Felsefi sorunların ilk başlardan beridir sürüp gittiği konusundaki saptamanız, Batı felsefesinin tamamının Platon'a yazılmış dipnotlardan başka bir şey olmadığını söyleyen [A. N.] Whitehead'in sözleriyle çarpıcı bir şekilde benzeşiyor.

* Platon, *Şölen*, Çev. Eyüp Çoraklı, Alfa Yayıncılık, 2015. (y.h.n.)

MURDOCH: Evet, gerçekten öyle. Platon bizim felsefemizin yalnızca babası değil, en iyi düşünürümüzdür. Elbette felsefenin yöntemleri değişiyor ama henüz Platon'u aşamadık ve bu, felsefenin bilimin yaptığı gibi bir ilerlemeyi göstermediğini söylemek anlamına da gelir. Elbette edebiyat da ilerleme göstermiyor. Kimse Homeros'tan daha üstün değil. Fakat edebiyatın süregiden sorunları yok; o bu manada bir "iş" değil. Edebiyat aslında herkesin kendiliğinden daldığı bir şeydir ve bu yüzden de sonsuz derecede sorumsuz her türden oyunu oynamaya daha yakın bir şey gibi görünebilir. Edebi tarzlar bize çok doğal, sıradan yaşama ve düşünen canlılar olarak yaşama tarzımıza çok yakın geliyor. Edebiyatın tümü kurgu değildir fakat edebiyatın çok büyük bir kısmı kurgudur ya da kurguyu, yaratıyı, maskeleri, rol oynamayı, -mış gibi yapmayı, imgelemi, öykü anlatmayı içerir. Eve dönüp de "günümüzü anlatmaya" başladığımızda konuya sanatsal bir şekilde, öykü formunda aktarırız. (Bu öykülerin büyük çoğunluğu komiktir bu arada). Yani bizler, sözcük kullanıcıları olarak bir şekilde hepimiz edebi bir atmosferde yer alırız, edebiyatı yaşar ve soluruz, hepimiz birer edebiyat sanatçısıyız; başta bize bile sıkıcı ve birbiriyle tutarsız gibi görünmüş yaşantılardan ilginç biçimler oluşturmak için sürekli bir şekilde dili kullanırız. Bu yeniden biçimlendirmenin gerçeğe karşı ne derece kusur işlediğiyse, herhalde her sanatçının yaşadığı bir sorundur. Edebiyat ya da herhangi türde bir sanat yapma yolundaki derin dürtü, dünyanın şekilsizliğini yenme ve anlamsız bir moloz yığını gibi gelen şeylerden bir biçim kurarak kendi moralini düzeltme arzusudur.

MAGEE: Sizin moral düzeltme yolundaki sözleriniz edebiyatın baş amaçlarından birinin daima eğlendirmek olduğu savını öne çıkarıyor ve bu amacın felsefeyle herhangi bir ilgisinin olduğunu sanmıyorum.

MURDOCH: Felsefe kesinlikle eğlendirici değildir ama teselli verebilir çünkü o da molozlardan bir biçim yaratmadır. Düşünürler genellikle bir sürü karmakarışık betimleme içeren muazzam şemalar kurar. Birçok felsefi tez türü az ya da çok tanımlamaya dayalıdır. Düşünürlerin kendi estetik güdülerine karşı kuşkulu ve imgelemlerinin sezgisel yanına karşı eleştirel olması muhtemeldir. Oysa her sanatçı, öncelikle bu güdüsüne güç veren ve

yapıtlarının birçoğunu yaratmaşını sağlayan kendi bilinçaltına en azından yarı âşıktır herhalde. Elbette düşünürlerin de bilinçaltı vardır ve felsefe bizim korkularımızı yatıştırabilir; bir düşünüre sık sık, "onu neyin korkuttuğunun" sorulması çok anlamlıdır. Düşünür, içindeki teselli arayan sanatçıya direnmek zorundadır. Sorunlarına sımsıkı sarılmaya devam edebilmek için gerçek uğruna kendi yapıtlarını yok etmelidir. Bu, edebi sanatlarla pek bağdaşan bir şey değildir. Felsefe tekrarlayıcıdır, aynı yerlere geri döner ve yarattığı biçimleri sürekli bozar.

MAGEE: Siz şimdi edebiyatı felsefeyle dolaylı yoldan zıt hale getiren bir sürü şey söylediniz ama ben zıtlıkların daha net bir şekilde dile getirilmesini isterdim. Örneğin öykü anlatmanın doğal bir şey olduğunu –bunu herkesin günlük yaşamında hep yaptığını ve hepimizin öykü dinlemeyi sevdiğini– söylediniz. Aksine ben, felsefenin doğaya karşı bir şey olduğunu düşündüm. Felsefe, inançlarımızın ve inançlarımızın bize peşinen kabul ettirdiği şeylerin eleştirel bir analizini yapmamızı gerektirir ki çoğu kişinin bunu yapmaktan da başkalarınca yapılmasından da hoşlanmaması çok çarpıcı bir gerçektir. İnançlarının dayandığı varsayımlar sorgulanırsa kendilerini güvende hissetmezler ve buna karşı şiddetli bir direnç gösterirler.

MURDOCH: Evet. Bence felsefe doğaya son derece karşı, çok tuhaf bir doğal olmayan etkinliktir. Her felsefe öğretmeni bunu hissediyor olsa gerek. Felsefe, normalde inandığımız estetiğimsi kavramsal alışkanlıklar kütlesini sarsar. Hume der ki, düşünürler bile çalışmalarını bıraktıkları anda bu alışılmış varsayımlara geri kayarlar. Ve felsefe bilimsel bir uğraş değildir ve bilimle uğraşan herkes doğrudan doğruya felsefenin dışına çıkmıştır. Felsefe, en derin ve en genel kavramlarımızı düşünce yoluyla algılama ve didikleme girişimidir. İnsanları felsefenin çalıştığı düzleme *bakmaya* bile ikna etmek kolay değildir.

MAGEE: Bertrand Russell bir seferinde felsefenin, nasıl yanıtlayacağımızı bilmediğimiz sorulardan ibaret olduğunu söylemişti. Isaiah Berlin de bu görüştedir.

MURDOCH: Evet, *nasıl* yanıtlayacağımızı hatta belki de nasıl soracağımızı bilmediğimiz sorular. Yanıtlayamayacağımız ama nasıl yanıtlanabileceğini bildiğimiz bir sürü soru var. Felsefe, bildik şeylerdeki mutlak tuhaflığı görmek ve bunları gerçekten kurcalayacak sorular oluşturmaya çalışmayı gerektirir.

MAGEE: Az önce felsefenin bilim olmadığını söylediniz ve buna katılıyorum. Ama felsefede bilimle ortak olan çok temel bazı şeyler vardır. Bunlardan biri, ikisinin de dünyayı anlamaya çalışması ve bunu da kişisel tavrın ifade edilmesini dışlayan bir tarzda yapmasıdır. Başka bir deyişle, her iki alanda da kişi, kendini, kendi dışındaki kriterlere bırakır; doğru bir şeyi *kişisel olmayan* bir şekilde söylemeye çalışır. Bu da felsefenin edebiyatla diğer bir önemli farkını gösterir. Siz az önce roman yazarlığınız belirgin bir edebi kişilik sergilediği halde felsefe yazarlığınızın böyle bir şey sergilememesini dert etmeyeceğiniz anlamına gelen bir şey söylediniz. İmgesel ya da yaratıcı yazar hakkında hemen hemen en önemli şey, bu anlamda bir kişiliğinin olması gibi geliyor bana. Eğer yazarın böyle bir kişiliği yoksa onu okumaya pek ilgi duymayız. Oysa düşünürlerde durum hiç de böyle değil. Kant'ın bütün yapıtlarını büyük bir ilgiyle okur ama sonunda Kant'ın bir insan olarak, içsel yönden nasıl biri olduğu hakkında pek bir fikir edinemezsiniz.

MURDOCH: Yani, bizi ilgilendiren şey yapıtta dışa vurulan kişiliktir mi demek istiyorsunuz? Yazarın kendisi yine de bundan farklı bir şey olabilir; yapıtı sıkıcı değilse de kendisi sıkıcı biri ya da bunun tersi olabilir. Ben "edebi kişilik" konusundan pek emin değilim. Bir yazarın iyi yazmasını ve söyleyecek ilginç bir şeyinin olmasını istiyoruz. Belki de hemen tanınan bir stille kişisel varlığı birbirinden ayırmamız gerek. Shakespeare'in hemen tanınan bir stili var ama öyle bir kişisel varlığı yok; öte yandan D. H. Lawrence gibi bir yazarın daha az belirgin bir stili olmasına rağmen kişisel varlığı çok güçlü. Birçok şair ve bazı romancıların okurla çok kişisel bir tarzda konuşmasına karşın, edebiyatın en iyi örneklerini oluşturan birçok yapıtta baskın şekilde hissedilen bir yazar yoktur. Bir edebi varlık, eğer Lawrence'inki gibi gereğinden fazla baskınsa yapıtına zarar verebilir; hele de tercih edilen bir karaktere yazarın sözcüsü görevi verilmişse. Kötü yazarlık ürünleri hemen hemen daima kişilik sisiyle örtülüdür. Burada kural koymak zor. Kendini ifade etme, kendini anlatma ve tanıtma arzusu sanatın güçlü bir güdüsüdür fakat buna eleştirel yaklaşılması gerekir. Kişisel bir stile sahip olmayı dert etmiyorum ama kendi yapıtlarımda belirgin bir şekilde var olmak istemem. Elbette yazar kendi ahlakını ve meziyetini açıklamalı.

Bu türden bir kendini açıklama, felsefede de vardır fakat orada biz, varılan bu sonuç doğru mu, savunulan bu görüşler geçerli mi diye sorarız.

MAGEE: Ben, kültürlü ve eğitimli olup da felsefe hakkında pek fazla bir şey bilmeyen arkadaşlarımla konuşurken sıklıkla onlardan felsefenin edebiyatın bir dalı olduğu varsayımını duyuyorum. Düşünürün de bir denemeci ya da romancı gibi dünya hakkındaki kişisel görüşünü bir şekilde dışa vurduğunu söylüyorlar ve bunun niçin böyle olmadığını açıklamak her zaman kolay olmuyor. Sanırım bunun nedeni kısmen felsefi sorunların birer tarihinin olması ve her düşünürün sahneye, bu devam eden tarihin belli bir aşamasında çıkmasıdır. Bu düşünür bir katkı yapacaksa bunu o noktada yapmak zorundadır, aksi takdirde bir katkı falan yapılamaz. Bu açıdan bakılırsa düşünür de bilim insanı gibidir.

MURDOCH: Evet, bu doğru. Ve belki de "gerçek düşünür" ile derin düşünen diğer kişileri yahut ahlakçıları birbirinden ayıran bir şeydir bu. Sahneye çıktığında felsefe alanı ne şekildeyse düşünürün uğraşacağı alan odur. Tepki göstermesi gereken belirli bir doktrin kütlesi vardır ve geçmişle bazı şekillerde çok dar bir diyaloğa girer. Bunun tersine, sanatçı sorumsuz biri gibidir. Kendi çağıyla ve sanatının tarihiyle derinden ilişkilendirilebilir ama çözeceği sorunlar yoktur karşısında. Kendi sorunlarını kendi yaratmalıdır.

MAGEE: Belki de kısmen bu nedenden ötürü, sanat yazımı –oyun, roman ve şiir yazmak– insanları, yani hem yazarı hem okuru felsefeden çok daha fazla çeker. Felsefe daha dar bir entelektüel etkinliktir. Edebiyat, edebiyat olabilmek için insanı duygusal yönden etkilemelidir; oysa düşünür –tıpkı bilim insanı gibi– yapıtındaki duygusal sesi kesin bir şekilde yok etmeye çalışır.

MURDOCH: Evet. Sanırım sanatçı olmak düşünür olmaktan daha zevkli. Edebiyata, bazı duyguları uyandırmanın disipline edilmiş tekniği denebilir. (Şüphesiz başka teknikler de var). Duygu uyandırmayı sanat kavramının içine katıyorum ama sanatın yaşandığı her an duygusal bir an değildir. Burada, sanatın duyulara hitap eden doğası, yani onun görsel, işitsel ve bedensel duyularla ilgili oluşu söz konusudur. Eğer duyulara hitap eden

bir şey yoksa sanat da yoktur. Bir tek bu bile sanatı "teorik" etkinliklerden bütünüyle ayrı kılar. Üstelik birçok sanat, belki de çoğu sanat, belki de sanatın tümü, son derece genel bir anlamda seksle bağlantılıdır. (Metafizik bir deyiş olabilir bu). Sanat, bilinçaltı güçlerle tehlikeli birtakım oyunlara benzer. Sanattan, hatta basit sanattan bile hoşlanmamızın nedeni bizi derinden ve sıklıkla da hiç akıl ermez bir şekilde karıştırıp altüst etmesidir. Neden sanatın iyi olmasının bizim için iyi; ve kötü olmasının da kötü olduğunu açıklayan nedenlerden biri budur.

MAGEE: Şimdiye kadar hep felsefeyle edebiyat arasındaki farklardan söz ettik ve şunu vurgulamamız gerektiği kanısındayım: Buna rağmen ikisinde de bazı önemli ortak noktalar var, değil mi? Örneğin, yaptığımız daha önceki konuşmalardan bildiğim kadarıyla siz, her ikisinin de hemen hemen merkezinde gerçeklik anlayışlarının yer aldığı kanısındasınız.

MURDOCH: Evet, gerçekten de ben, birbirlerinden çok farklı olmalarına karşın, felsefenin de edebiyatın da gerçeği arayan ve gerçeği bildiren etkinlikler olduğu kanısındayım. Bunlar bilmeye, idrake dayalı etkinlikler, ifadelerdir. Edebiyat, diğer tüm sanatlar gibi keşfetmeyi, sınıflandırmayı, ayırt etmeyi ve organize bir bakışı gerektirir. İyi edebiyat elbette "analiz" eder gibi bakmaz zira imgelemin yarattığı şeyler duyusal, birbirine karışmış, somutlaşmış, gizemli, muğlak ve özeldir. Sanat, başka tarzda bir idrak etmedir. Düşünün, bir Shakespeare oyununda ya da büyük bir romanda ne kadar düşünce, ne kadar gerçek vardır. Düşünsel bir disiplin dalı söz konusu olduğunda, ona ne tür bir eleştiri külliyatının yöneldiğine bakmak çok aydınlatıcıdır. Edebiyat tamamen biçimsel bir tarzla eleştirilebilir. Oysa daha ziyade, bir anlamda uydurma bir şey olmakla suçlanır. "Hissi", "abartılı", "zevk düşkünü", "boş laf" vb sözler bir tür sahteliği, doğruluktan yoksunluğu, anlayışın yahut söylenenin çarpıtılmasını ya da yetersizliğini dile getirmede kullanılır. Kötü anlamda kullanılan "fantezi" sözcüğü bu tipik edebiyat hatalarının birçoğunu kapsar. Kötü anlamda "fantezi"yi, iyi anlamda "imgelem"in karşısına koymak yararlı olabilir. Elbette felsefe de imgeleme dayalı bir etkinliktir fakat onun hedeflediği ifade tarzları sanatın "somut ifadelerine" hiç benzemez, yöntemleri ve atmosferi, tıpkı biliminki gibi kişisel fantezilere kapılmayı ya-

saklar. Oysa yazarın kafasında, yaratıcı imgelem ve saplantılı fantezi birbirine çok yakın, nerdeyse birbirinden ayrılmaz güçlerdir. Ciddi yazar "ateşle oynamak" zorundadır. Bildiğimiz pembe dizi ya da macera romanı vakalarına benzer kötü sanatta bütün işi resmen fantezi yüklenir ve buralarda kahraman (namı diğer yazarın kendisi) cesurdur, cömerttir, boyun eğdirilmezdir, sevilesi biridir (bunlar onun kusurlarıdır tabii ki) ve hikâyeyi talihin armağanlarıyla doldurarak sonlandırır. Fantezi, kavrayışlı, zeki, gerçekten yaratıcı düş gücünün zorlu, sinsi bir düşmanıdır ve sanatı "fantezi" diye suçlayanlar onu sahteliğinden, gerçekdışılığından ötürü suçlamaktadır.

MAGEE: Fakat o gerçek anlayışı, düşünürün varmaya çalıştığı gerçekten çok farklıdır, öyle değil mi?

MURDOCH: Edebiyatın bu yönden felsefeye benzediğini söylemek istiyorum çünkü edebiyatın da gerçeği arayan bir etkinlik olduğunu vurgulamak istiyorum. Ama tabii ki felsefe kuramsaldır, mantıkla yol alır ve dolaysızdır. Edebiyatın dili kasten çapraşıklaştırılmış olabilir ve hatta sade gibi gelen bir konuşma daha ötedeki biçimsel bir imgesel yapının parçası da olabilir. Kurguda en basit öykü bile gayet ustalıklı ve dolaylı bir şey anlatıyor olabilir ama biz bunun farkına varamayabiliriz. Çünkü bunu çevreleyen uzlaşımlara* çok alışmışızdır ve hepimiz günlük hayatta bir dereceye kadar birer edebiyatçıyızdır. Burada bize, felsefenin doğrudanlığının suni, öykünün dolaylılığının da doğal geldiği söylenebilir. Felsefi hataların nasıl bir şey olduğunu tanımlamak kolay değil. Bazen düşünme zincirinde mantıksal ya da mantık türünden başka bir şeyle alakalı bir hata vardır. Ne var ki felsefe daha sıklıkla bütün incelemeyi yanlış yola yönelten imgesel ya da saplantılı kavramsal hatalar denebilecek kusurlardan, yanlış varsayımlar ya da başlangıç noktalarından ötürü yanılır. "Duyu bazı" kavramı ya da değerlendirmeye dayalı dil ile tanımlamaya dayalı dil arasındaki farklar, bu tür hatalara gösterilebilecek örneklerdir. Felsefede gerçeğin sınanması zordur çünkü konunun tümü çok zor ve çok soyuttur. Neyin neyi doğrulayacağı pek belirgin olmayabilir zira teorinin doğruluğunu kanıtlayacak olguların da teori tarafından tanımlanması gerekecektir. Düşünürün totolojiden korkması ve sürekli

* *Convention*: Herkesçe bilinen, kabul edilmiş, alışılmış şey anlamında. (ç.n.)

geriye dönüp kavramları daha gevşek şekilde saptanmış "sıradan dünya"ya bakması gerekir. Sanatta da buna benzer bir sorun vardır ancak sanatın dünyaya doğal yakınlığıyla farklılaşır ve genellikle görünmez. Felsefede gerçeğin sınanması, konunun zor olması nedeniyle zorken, edebiyatta gerçeğin sınanması bir bakıma, konunun kolaylığı yüzünden zor olabilir. Hepimiz sanatı anladığımızı ya da büyük oranda anladığımızı sanırız. Ve sanat çok karmaşıksa eleştirel yeteneklerimizi uyuşturabilir; şaşırıp kalmaya razıyızdır. Dediğim gibi felsefe tek bir şey fakat edebiyat bir sürü şey yapar ve gerek yaratıcıda gerek alıcıda bir sürü farklı güdüyü gerektirir. Bizi mutlu eder örneğin. Bize dünyayı gösterir ve sanattaki zevkin büyük bir kısmı, dünyada varlığını belli belirsiz bildiğimiz ama daha önce hiç görmediğimiz şeyleri tanımanın verdiği zevktir. Sanat benzetmedir ve iyi sanat, Platon'un diğer bir terimini kullanırsak, anamnezidir, yani bildiğimizi bilmediğimiz şeylerin "hatırlanmasıdır" Sanat "dünyaya ayna tutar". Elbette bu yansıtma ya da "benzetme", kölece ya da fotoğraf gibi bir kopyalama değildir. Ama sanatın dünyayla ilgili olduğu ve bizim karşımıza, sıradan bilgilerimizin artalanından çıkarak geldiği fikrinin üzerinde durmak önemli. Sanat bu bilgiyi genişletebilir fakat onun tarafından sınanır da. Biz bu sınamayı içgüdüsel bir şekilde ama bazen de tabii ki yanlış bir şekilde yaparız; nasıl bir şey olduğunu gerçekten anlamadığımız bir öyküyü mantıksız diye bir kenara attığımızda mesela.

MAGEE: Şimdi edebiyat hakkındaki felsefi düşüncelere geçelim. Az önce kötü anlamda fanteziden söz ettiniz; ben bunu bir tür kendi zevk ve beğenilerine düşkünlük olarak anlıyorum ki bunlar genellikle güce, statüye ya da zenginliğe tapınma gibi sahte değerlerle birleşir ve bu nedenle sanattaki bayağılıkla yakından ilgilidir. Bu da bazı düşünürlerin sanata resmen düşman olmasının nedenleriyle çok yakından bağlantılıdır, öyle değil mi? Ve son kitabınız *The Fire and The Sun*[*], aslında Platon'un sanata düşmanlığıyla ilgilidir. Kendisi de diyalog gibi sanatsal biçimleri kullanmış olan ve yapıtlarında bol bol kurgunun varlığı açıkça gözlenen, Platon gibi büyük bir düşünürün neden sanata

[*] Iris Murdoch, *Ateş ve Güneş/Platon Sanatçıları Neden Dışladı?* Çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1992. (y.h.n.)

karşı olduğu konusunda söyleyeceklerinizi duymak ilginç olacak.

MURDOCH: Platon sanata düşmanlığıyla kötü bir ün salmıştı. Bir siyaset teorisyeni olarak, sanatın mantıkdışı duygusal gücünden, cazip yalanları ya da yıkıcı gerçekleri söyleyebilme gücünden korkuyordu. Bu konuda sıkı bir sansürü savunuyor ve oyun yazarlarını ideal devletten dışlamak istiyordu. Aynı zamanda içindeki sanatçıdan da korkuyordu. Çok dindar bir adamdı ve sanatın felsefeye olduğu kadar dine de düşman olduğunu hissediyordu; sanat, din disiplininin yerini alan bencilce bir şeydi. Buradaki paradoks, Platon'un yapıtlarının onun teorik olarak kabul etmediği bir anlamda büyük bir sanat içermesidir. O, felsefeyle şiir arasında çok eskilerden gelen bir kavga olduğunu söyler ve Platon'un zamanında, bildiğimiz kadarıyla felsefenin her türlü şiirsel ve dinsel düşünceden ayrılarak, henüz ortaya çıkmakta olduğunu hatırlamalıyız. Felsefenin ilerleyişi, kendisini başka bir şey olarak tanımlamaması sayesinde gerçekleşir. Felsefe, Platon'un zamanında edebiyattan, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda doğal bilimlerden ve yirminci yüzyılda da psikolojiden ayrıldı. Platon sanatın bir taklit ama kötü bir taklit olduğu kanısındaydı. Ve ortalıkta her zaman iyi sanattan çok kötü sanatın ve iyi sanattan çok kötü sanattan hoşlananın olduğu doğrudur. Platon sanatın esasen kişisel fantezilerden, değersiz şeylerin yüceltilmesinden yahut iyi şeylerin çarpıtılmasından ibaret olduğu kanısındaydı. Sanatı, genelde bir önem taşımayan özel bazı nesnelerin saçma sapan bir şekilde kopya edilmesi olarak görüyordu ve elbette sanat büyük bir oranda da budur. Platon'un televizyon hakkında neler düşüneceğini hayal edin. İnsan gerçek dünyaya bakmalı ve onun hakkında düşünmeli, saçma sapan görüntülere ve nahoş düşlere razı olmamalı. Bu, Freud'un, sanatın "gerçek yaşamdaki" gücün ve tatminlerin yerini aldığı yolundaki görüşünden tümüyle farklı değil. Freud bazen sanatın, sanatçının fantezi zihninin alıcının fantezi zihniyle doğrudan konuşması olduğunu savunur. Sanat bireysel tesellidir. Bence bu çok derin bir fikir ve ciddi bir iddiadır. Bir macera romanının yahut pembe bir filmin okuyucuların ya da seyircilerin fantezilerini nasıl uyandırıverdiği görülebilir. Pornografi, "sanatın" bu kişisel kullanımının en uç örneğidir.

MAGEE: Ama bu tür eleştiriler ancak kötü sanata yöneltilebilir elbette. Şüphesiz çoğu sanat, dediğiniz gibi kötü sanattır. Fakat iyi sanat –varlığını gerçekten sürdürmesini umduğumuz– bunların hedefi değildir.

MURDOCH: Bence alıcılar sanatı daima kendi amaçları için kullanmaya çalışabilir ve ancak iyi sanat kötü amaçla kullanıma daha başarılı şekilde direnebilir. Demek istediğim, birisi kalkıp National Gallery'ye sırf pornografik görselleri görmek için gidebilir. Ama kötü sanat dediğimiz şey, kötüye kullanılmayı çeker ve başka bir şekilde anlaşılmaz. İyiyi üreten sanatın genel pratiği, kaçınılmaz bir şekilde kötüyü de üretecektir ve bu da sanatın tümüyle kötü olmasını gerektirmez. Bu eleştiriler gereğinden fazla hoşgörüsüz ve tutucu olabilir. Ben pornografiye çok karşıyım, bunun gerçekten zararlı ve küçültücü bir şey olduğu kanısındayım. Fakat insanlar vasat düzeydeki sanatla eğlenerek epeyi zararsız bir şekilde meşgul ediliyor. Bir pembe roman kafadaki sorunlardan biraz uzaklaşıp rahatlamak için iyi bir yol olabilir; gerçi bunun yerine *War and Peace** okunsa çok daha iyi olurdu tabii.

MAGEE: Bugünlerde iyi sanatın insana başka bir yönden de yararlı olduğu yolunda yaygın bir görüş var, değil mi: Yani insanın duyarlılıklarını güçlendirdiği, anlayış gücünü ve bunun sonucunda da başka insanların duygularını paylaşma kapasitesini artırdığı yolunda bir görüş.

MURDOCH: Sanırım iyi sanat insanlara kesinlikle fantezi değil imgelem olduğu için yararlıdır. Kendi kör fantezi yaşamımızın tuzağını kırar ve bizi gerçeği görme çabasına iter. Bizler çoğu zaman o büyük, uçsuz bucaksız gerçek dünyayı hiç göremeyiz çünkü saplantı, endişe, haset, küskünlük ve korkuyla körleşmişizdir. İçinde kapalı kaldığımız daracık, kişisel bir dünya kurarız. Büyük sanat özgürlük verir, kendimizden başka şeyleri görmemizi ve bunlardan zevk almamızı sağlar. Edebiyat merakımızı uyandırır ve giderir; başka insanlara ve başka dünyalara karşı ilgi duymamızı sağlar, hoşgörülü ve yüce gönüllü olmamıza yardım eder. Sanat bilgi verir. Ve hatta vasat düzeyli sanat bile bize bir şeyler, örneğin başkalarının nasıl yaşadığını anlatabilir.

---

* Lev Nikoloyeviç Tolstoy, *Savaş ve Barış*, 2 Cilt, Çev. Leyla Soykut, İletişim Yayınları, 2013. (y.h.n.)

Ama bunu söylemek sanata faydacı ya da didaktik bir bakışı savunmak anlamına gelmez. Sanat böylesi dar fikirlerden daha geniştir. Platon en azından, sanatın ne kadar müthiş bir önem taşıdığını gördü ve onun hakkında ilginç sorular sordu. Düşünürler genelde sanat hakkında pek iyi şeyler yazmamıştır ve bunun nedeni de kısmen, onu kendi genel metafizik yahut ahlak teorilerine uygun hale getirilmesi gereken, önemsiz bir şey gibi görmeleridir.

MAGEE: Bu genelde doğrudur ama bu suçlamanın dışında tutmak istediğim bir düşünür var: Schopenhauer. Kendisi hemen hemen diğer tüm düşünürlerin aksine, sanatı insan yaşamının en önemli konusu olarak görmüştür ve sanat hakkında söylediği, gerçekten çok derin şeyler vardır.

MURDOCH: Evet, elbette. Schopenhauer Platon'a karşı çıkar; daha doğrusu, Platon'un görüşünü baş aşağı çevirir. Platon, sanatı ruhun bencil ve budala kısmına entelektüel zevk veren bir şey gibi görür. Oysa ruhun daha yüce kısmı, Platon'un İdea dediği, evrensel mantıklı kavramlardan yahut aydınlanma araçlarından oluşan ve ne olduğu belirsiz kişisel şeylerle zıt olması gereken düşünceler aracılığıyla, gerçek hakkında bazı bilgiler aramakla meşguldür. Yani Platon'a göre, sanat bayağı ve kişisel, bilgiyse mantıklı ve geneldir. Öte yandan Schopenhauer, doğada kısmen fark edilen ve sanatçının imgelemiyle gün ışığına çıkarmaya çalıştığı, anlaşılabilir biçimler diye nitelediği İdeaları sanatın bizzat aradığını ve aktarabileceğini söyler. Schopenhauer'a göre sanat öznellik tülünü ya da sisini kaldırır ve yaşamın akışını durdurur, gerçek dünyayı görmemizi sağlar ve bu şok da yaşamanın güzelliğidir. Bu, sanat hakkında çok cazip ve yüce bir görüştür çünkü sanatı ahlaki ve entelektüel bir çaba ve dünyayı açıklamaya çalışma yönünden felsefeye benzer bir uğraş olarak gösterir. Ayrıca iyi sanatın hem genel hem de gayet kişisel olduğunu düşündürür. Doğu dinleri de bazı yönlerden buna benzer görüşler sunar. Ama ben bu "İdea"ları sanatçının nasıl çalıştığı hakkında sunulan bir metafor olarak bile kabul edemem. Elbette, kafalarımızın "dünyayı birtakım biçimler almaya zorladığı" söylenebilir ve düşünürler daima, insan ile doğa arasında esastan var olan birtakım bağlantılar aramışlardır. Bu konuda hiçbir genel felsefi görüşü savunmuyorum ve sanırım burada felsefe ile sanatın

benzerliği çok ötelere dek gidebilir. Sanatçılar faaliyetleri sırasında bir yığın anlaşılmaz, rastgele şeyle karşılaşır ve belki de bununla övünürler, yalnızca büyük sanatçılar "dünyayı açıklıyor" gibi görülebilir belki ama gerçekte dünyanın ancak bir parçasını açıklarlar. Kant'ın daha karışık, o kadar yüce olmayan ve Schopenhauer'ın "düzelttiği" sanat tanımı bazı yönlerden daha gerçekçidir. Sanat o kadar da "anlaşılır" bir şey değildir. Ama Schopenhauer'ın görüşünü sempatik buluyorum çünkü sanatı entelektüel ve ahlaki yetilere çok yararlı bir şey, benliği aşmaya ve dünyayı görmeye yönelik bir çaba olarak gösteriyor.

Schopenhauer, sanatı açıkça sevmesi ve değer vermesiyle düşünürler arasında bir tür istisnadır. Bu konuda yürütülen bir sürü felsefi teori, hayal gücünden onunki kadar nasibini almamıştır ve daha ziyade, çok sınırlı görüşlerden birini diğerine karşı savunmakla ilgilidir: örneğin, sanat, sanat için midir yoksa toplum için mi?

MAGEE: Sanatla ilgili hemen hemen her felsefi görüşün karşılaştığı sorunlardan biri, sanatın herkesin giremeyeceği, seçkin bir alan olmasıdır. Tüm sanatların, teorinize uyması için herhangi bir türde olması gerektiğini düşündüğünüz anda bundan, sizin teorinize uymayan hiçbir şeyin sanat olmadığı sonucu çıkar.

MURDOCH: Neyse ki sanatçılar düşünürlere pek aldırmıyor. Ama felsefe bazen sanata zarar verebilir, insanları sanatın bazı türlerine karşı körleştirebilir ya da sadece bazı türlerini yapabilecek hale getirebilir.

MAGEE: Çağdaş dünyada sanata zarar vermiş felsefelere çok önemli bir örnek Marksizmdir. Marksist teoriye göre sanatın özel bir rolü vardır ve bu da sosyal devrimin bir aracı olmaktır. Her türden –roman, oyun, resim, heykel vs– bir sürü Marksist sanat yapıtı var ve bunların çoğunun beş para etmeyeceğini söylemem gerek. Değersizler çünkü bunları yaratan dürtü hiç de gerçek sanatsal dürtü değildir. Bir tür propagandadır bu.

MURDOCH: Ben sanatçının görevinin toplumu kurtarmak olduğuna kesinlikle inanmıyorum. Marksistler sanıyorum buna inanıyor ama bunun nasıl yapılacağı konusunda belli birtakım tartışmalar var aralarında. Bazı Marksistler, alenen sanatın devrimin şimdiki durumunu gösteren bildiriler yahut afişlerden ibaret olmasını, romancıların ve ressamların "sınıf düşmanları-

na" saldırmasını ve toplumun şu an'da gereksinim duyduğu türden insanların yüceltilmesini savunuyor. Soylu tarım işçilerini ya da bilim insanı genç kızları gösteren çağdaş Sovyet resimleri tümüyle bu tür duygularla yapılmış sanat tarzının birer örneğidir. Toplumun derin bir analizi olan, daha entelektüel ve liberal Marksist edebiyat görüşleri de vardır. George Lukács, "yanlış anladığı"nı itiraf etmeye zorlanmadan önce bu görüş tarzını benimsemişti. Toplumsal yapının imgesel bir incelemesini sunan "gerçekçilik" ile saçma ya da heyecan uyandırıcı bir kopyasını çıkaran "doğalcılığı" birbirinden ayırır ve on dokuzuncu yüzyılın büyük romancılarını bize toplum hakkında derin, önemli gerçekleri söyledikleri için gerçekçi diye nitelerdi. Bence bu romancıları böyle övmekte haklıdır. Ama bir Marksiste bu yönden ilginç gelen toplumsal analiz, bu romancıların asıl amacı olmadığı gibi, yaptıkları tek şey de değildi. Bir yazar kendi kendine, "Ben toplumu yazılarımla şöyle veya böyle değiştirmeye çalışmalıyım" dediği anda, yapıtına büyük olasılıkla zarar verir.

MAGEE: Peki Dickens'ı buna nasıl uyduracağız? Onun gerçekten birtakım toplumsal amaçlarının –kuşkusuz diğer amaçlarının yanı sıra– olduğu bellidir ve kendisinin gerçekten dikkate değer toplumsal etkiler yapmış olduğu görülüyor.

MURDOCH: Evet, Dickens, imgelemi güçlü, büyük bir yazar ve yılmaz, apaçık bir toplumsal eleştirmen olmanın yolunu bulmuştur. Sanırım yaşadığı toplumdaki kepazelikler, onun imgelemini çok derinden etkileyen kargaşa ve toplumsal değişim türüyle yakından ilgiliydi. O tüm bunları dehasında sindirebilmiştir ve onun sizi sanatdışı bir toplumsal amaçla "tavladığını" çok ender hissedersiniz. Ama bununla birlikte en "soyut" romanı *Hard Times*'ın* en başarısız yapıtlarından biri olduğunu ve en etkili toplumsal eleştirisini de *Bleak House*'daki** çöpçü çocuk Joe gibi canlı ve dokunaklı tipler aracılığıyla gerçekleştirdiğini unutmamalıyız. Dickens'ın karakter yaratma konusundaki büyük yeteneği ve ayrıca derin ve müthiş imgesel betimlemeleri sayesinde büyük bir yazardır ki bunların toplumsal reformla pek bir ilgisi yoktur. *Edwin Drood****, *Zor Günler*'den daha iyi bir

* Charles Dickens, *Zor Günler*, Çev. Lütfi Baydoğan, Adam Yayınları, 2000. (y.h.n.)
** Charles Dickens, *Kasvetli Ev*, 2 Cilt, Çev. Aslı Biçen, Yapı Kredi Yayınları, 2002. (y.h.n.)
*** Charles Dickens, *Edwin Drood'un Gizemi*, Çev. Işıl Aydın, İmge Kitabevi, 2011. (y.h.n.)

romandır. İnsanları bir şeye ikna etmek için kasten ya da büyük bir istekle, sinsice yapılan girişimler genellikle yapıtı daha sığ bir hale getirir. Bazen bu durum, bu işten Dickens kadar "ustalıkla sıyrılmayı" beceremeyen George Eliot'ta hissedilir.

MAGEE: Bu tür durumlarda sanat yapıtı artık kendi içinde bir amaç olmadığı gibi, kendisininkinden daha küçük bir amacın aracı haline getirilmiş olur.

MURDOCH: Evet. Dediğim gibi, sanatçının ya da sanatçı *denen* kişinin topluma karşı bir görevi olduğu kanısında değilim. Her yurttaşın topluma karşı bir görevi vardır ve bir yazar bazen insanları ikna edici gazete makaleleri ya da bildiriler yazmak zorunda olduğunu hissedebilir ama bu farklı bir etkinlik olur. Sanatçının görevi sanat yapmaktır, kendi anlatım aracında doğru sözlülüktür; yazarın görevi, elinden gelen en iyi edebiyat yapıtını yaratmaktır ve bunun nasıl yapılabileceğini bulması gerekir. Bu, sanatçı ile yurttaş arasında çok yapay bir ayrım gibi görünebilir ama bence böyle düşünmeye değer. Sanattan farksız bir propaganda piyesi, çok iyi prensiplerden esinlenmiş olsa da büyük olasılıkla aldatıcı bir söz olacaktır. Eğer birincil amaç ciddi sanatsa, o zaman dürüstlüğün de birincil amaç olması gerekir. Sanat olarak sunulan toplumsal bir temanın her ne kadar anında ikna ediciliği azalsa da açıkça anlaşılması mümkündür. Ve her sanatçı kendi toplumuna halkın fark etmediği veya anlayamadığı şeyleri tesadüfen açığa çıkararak hizmet edebilir. İmgelem açığa çıkarır, açıklar. Bu kısmen, sanatın taklit olduğunu söylemekle kastedilen şeydir. Her toplumda propaganda vardır ama bunu sanattan ayırt etmek ve sanat pratiğinin saflığını ve bağımsızlığını korumak gerekir. İyi toplumlarda bir sürü farklı şey yapan bir sürü farklı sanatçı vardır. Kötü toplumlarsa sanatçıları, her türden gerçeği açık edebileceklerini bildiklerinden, baskı altında tutar.

MAGEE: İlk önce felsefe ile edebiyat arasındaki farkı, sonra da edebiyat hakkındaki felsefi fikirleri tartıştık; şimdi de edebiyattaki felsefeye geçelim. Bununla birçok şeyi birden kastediyorum. Örnek olarak romanları alalım. İlk olarak, birtakım ünlü düşünürler –ya da düşünürlere çok yakın olan, Voltaire gibi bazı fikir adamları– vardır ki aynı zamanda romancıdırlar: Rousseau örneğin, ya da bizim çağımızdan Jean Paul Sartre. Sonra, felsefi

düşüncelerden etkilenen bazı romancılar var. Tolstoy, *Savaş ve Barış*'a, bu romanda bir tarih felsefesi anlatmaya çalıştığını ifade eden bir sonsöz eklemiştir. Dostoyevski varoluşçularca sık sık en büyük varoluşçu yazar diye nitelenmiştir. Proust, *A la recherche du temps perdu** adlı yapıtında, zamanın niteliğiyle ilgili sorunlarla derinden ilgilenmiştir ki düşünürlerin klasik konularından biridir bu aynı zamanda. Felsefenin romanlarda nasıl bir rol oynayabileceği konusunda bir görüş belirtebilir misiniz?

MURDOCH: Ben felsefenin edebiyatta oynadığı "genel bir rol" görmüyorum. İnsanlar Tolstoy'un "felsefesi"nden söz ediyorlar ama gerçekte *lafın gelişi* bir durumdur bu. Ve Bernard Shaw, "bir felsefesi" olduğunu sanan yazarların korkunç bir örneğidir. Neyse ki "fikirleri" kendi tiyatro oyunlarına çok fazla zarar vermemiştir. T. S. Eliot, "Düşünmek şairin görevi değildir oysa ne Dante ne de Shakespeare bunu yapamamıştır" dediğinde, her ne kadar ben böyle ifade etmeyecek olsam da bunu kabul ederim. Elbette yazarlar çağın düşüncelerinden etkilenirler ve felsefi değişimlere ilgi duyabilirler ama kendilerini ifade ederken pek fazla felsefe yapabilmeleri muhtemel değildir. Bence felsefe bir edebiyat yapıtına girer girmez yazarın oyuncağı haline gelir ve doğrusu da budur. Düşünceler ve tezler konusunda bir katılık yoktur, kurallar farklıdır ve gerçek farklı şekilde aktarılır. İçindeki düşünceler başka bir yerde daha iyi ifade edilebiliyorsa "düşünce romanı" denen bir yapıt, kötü bir sanat ürünüdür. Eğer bu iyi bir sanat ürünüyse, düşünceler ya başka bir biçim almıştır ya da (Tolstoy'da olduğu gibi) romanın hatrına seve seve katlanılan küçük düşünce topakları halinde belirirler. On dokuzuncu yüzyılın büyük romancıları yapıtlarında bir sürü "fikir oyununu" ustalıkla becerir ama bunlara felsefe denemez. Elbette, kendi sanat dallarında eleştiri yazan ve teori üreten sanatçılar çok "felsefi" olmayabilir ama düşünürlerden daha ilginç olabilirler! Tolstoy'un *Sanat Nedir?*** adlı kitabı tuhaflıklarla doludur fakat iyi sanatın dinsel olduğu, çağının en yüce dinsel anlayışlarını içinde topladığı gibi çok önemli bir ana fikri dile getirir. En iyi sanatın her kuşağa dinsel kavramları bir şekilde

* Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, 2 Cilt, Çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (y.h.n.)

** Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Sanat Nedir?* Çev. Mazlum Beyhan, İş Bankası Kültür Yayınları, 2007. (y.h.n.)

açıklayabileceği söylenebilir. Felsefi bir şekilde sunulmamış olsa da bu fikre büyük bir sempati duyuyorum.

MAGEE: Size tümüyle katılabileceğimden emin değilim. *Savaş ve Barış*'ta Tolstoy bize, kitabının varoluş nedenlerinden birinin belli bir tarih felsefesini dile getirmek olduğunu söyler. Ya da Laurence Sterne'in *Tristram Shandy*'si* gibi büyük bir İngiliz romanını ele alalım. Bu kitap Locke'un düşüncelerin birleşmesi teorilerinden doğrudan etkilenmekle kalmaz; bu, romanda bizzat ve gayet açıkça romana gönderme yapan terimlerle dile getirilir hem de. Başka bir deyişle Sterne bilinçli bir şekilde, Locke'un düşüncelerin birleşmesi teorisiyle *bizzat* bağlantılandırdığı bir şey yapmıştır. Yani, kullanılan felsefi düşüncelerin yapının bir parçası kılındığı büyük romanlar vardır gerçekten.

MURDOCH: Bu belki de kısmen, romanlarıma teorileri ya da "felsefi düşünceleri" bu şekilde koymaktan müthiş bir korku duymamdandır. Kitaba felsefeyle ilgili bazı şeyleri sadece felsefe hakkında bir şeyler biliyor olduğum için koymuşumdur belki. Eğer gemicilik hakkında bilgim olsaydı gemicilik hakkında bir şeyler koyardım ve bir bakıma, bir romancı olarak, felsefenin yerine gemiciliği bilmeyi tercih ederim. Romancılar ve şairler elbette *düşünür* ve büyük edebiyatçılar mükemmel bir şekilde düşünür hem de (ve T. S. Eliot tamamen haklı değil); ama bu başka bir mesele. Tolstoy ya da bir başkası, "bir felsefeyi dile getirmek" için yazdığını söyleyebilir ama biz niçin onun bunu başardığını düşünmek zorundayız ki? Rousseau ve Voltaire'in romanları "düşünce romanı" türünün elbette sağlam örnekleridir ve çağlarının çok etkili kitapları olmuşlardır. Ama şimdi demode ve bayağı bir ölü gibi duruyorlar ve bu biçimleri yüzündendir. Çok hayran olduğum, tek bir iyi felsefi roman düşünebiliyorum ancak: Sartre'ın *La Nausée*'si.** Bu roman, beklenmedik olaylar ve bilinç hakkında birtakım ilginç düşünceleri dile getirmeyi ve yine de yazarın başka yerlerde ifade ettiği teorilerin ışığında okunması gerekmeyen bir sanat yapıtı olarak kalmayı başarır. Bu çok ender bir şeydir. Elbette, felsefi yönden de hâlâ "taze"dir.

---

* Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı*, Çev. Nuran Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, 1999. (y.h.n.)

** Jean-Paul Sartre, *Bulantı*, Çev. Selahattin Hilav, Can Yayınları, 2000. (y.h.n.)

MAGEE: Pekâlâ, Jean-Paul Sartre'ın *La Nausée*'sini ele alalım. Size katılıyorum, bence de harika bir roman. Aynı zamanda felsefi bir teoriyi de dile getiriyor, öyle değil mi? Felsefi bir teorinin bir kurgu yapıtı biçiminde bu kadar başarılı şekilde dile getirilmesi, eşine rastlanmaz bir beceri olabilir ama bunun yapılmış olması, yapılabileceğini gösterir. Sanırım sizinle aramızda, bu tartışmada çözümlemeyi başaramayabileceğimiz, önemli bir görüş ayrılığı var. Anladığım kadarıyla siz felsefenin, diğer şeyler kadar kitaba malzemesi oluşturması dışında, imgeleme dayalı bir yazıda yerinin olmadığını söylemeye çalışıyorsunuz. Bense büyük romanların, felsefi düşünceleri sadece bu şekilde, bir malzeme olarak değil, tüm girişimin yapısını oluşturacak şekilde kullandıklarını söylemek istiyorum.

MURDOCH: Sartre özel bir vakadır belki. Onun daha önceki felsefi yapıtlarında da bir edebiyat "hissi" vardır: *L'Etre et le néant** adlı yapıtı bir sürü "portre ve konuşma" içerir. Sartre, tarihsel örneklerle dolu ve düşünce hareketinin bizzat biçimsel karşıtlık ve çatışma yönünden görüldüğü Hegel felsefesinin daha dramatik yönlerini vurgular. "Düşünceler" tiyatroya daha çok yakışıyor gibi sanki, gerçi (Shaw örneğinde olduğu gibi) burada bir yanılgı olabilir. Sartre'ın oyunlarının, içerdikleri güçlü teorik motiflerden ne derecede zarar gördüğünden ya da görmediğinden emin değilim. Elbette, Sartre'ın diğer romanlarında ve Simone de Beauvoir'ın romanlarında, ki hayranım hepsine, "varoluşçu sesin" düğmesi açılır açılmaz sanat yapıtının nasıl sertleştiği görülür. Genel olarak, iyi bir edebiyat yapıtının derindeki yapısının felsefi olabileceğini söylemeye pek dilim varmıyor. Sanırım bu sırf dilsel bir konu değil. Bilinçaltı, düşünür falan değildir. İyi ya da kötü, sanat felsefeden daha derine iner. Sanattaki düşüncelere bir hava değişimi gerek. Shakespeare'de ne kadar çok orijinal fikir olduğunu ve nasıl mucizevi bir şekilde hiç göze çarpmadığını düşünün. Elbette bazı yazarlar çok daha belirgin bir şekilde düşünür ama Dickens örneğinde olduğu gibi bunların düşünceleri ancak, örneğin karakterler aracılığıyla, soyut olmayan altyapıya bağlandığı ölçüde, *estetik yönden* değerlidir. Bir romanın *neyle ilgili* olduğunu sorduğumuzda derindeki bir şeyi soruyoruzdur.

* Jean-Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksan, İthaki Yayınları, 2009. (y.h.n.)

Proust neyle ilgilidir ve neden Bergson okumuyoruz? Edebiyatta, düşüncelerden daha derine inen ahlaki bir şey vardır daima; iyi edebiyat yapıtlarının yapısı erotik gizemlerle ve iyi ile kötü arasındaki derin ve karanlık savaşlarla ilgilidir.

MAGEE: Eğer kurgu yazarları "düşüncelerden daha derine inen ahlaki bir şey"le uğraşıyorsa, herhalde bunun, kurgunun kaçınılmaz bir şekilde yazarı, sadece ahlaki-felsefi değil hatta ahlaki-metafizik türden varsayımlara da girmeye zorladığı anlamına gelmesi gerekir. Kafama takılan şeylerden biri bu. Her tür öyküde ve her tür betimlemede, yalnızca kullandığınız sözcükler yönünden değil, öykülemeyi, betimlemeyi seçtiğiniz şeyler yönünden de birtakım değer yargıları olmak zorunda. Yani değer yargılarının yazarlık uğraşının yapısında yer *almamasının* yolu yok. Bu değer yargılarının neler olduğu hakkında her tür araştırma, bunlar hakkında ciddi bir eleştirel tartışma yapıldığında olduğu gibi, en azından kısmen felsefi bir etkinliktir. Eğer yazdığınız şey insanlarla ve insanlar arasındaki ilişkilerle ilgili ciddi bir öyküyse, bir sürü karmaşık ve derin ahlaki varsayımınızı ister istemez açık edersiniz.

MURDOCH: Katılıyorum, değer yargılarından kaçınılamaz. Değerler edebiyatta hem de gayet açık bir şekilde görülür. Örneğin din ve toplum hakkında, değişen "düşünce iklimlerinden" kaynaklanan önemli ahlaki varsayımlar vardır. Genel olarak din inancının ve toplumsal hiyerarşinin kaybolması edebiyatı derinden etkilemiştir. Bilinçlerimiz değişir ve bu değişim bir teoride yorum bulmadan önce sanatta belirebilir; gerçi teori de daha sonradan sanatı etkileyebilir. Burada özellikle bilincimizdeki yeni değişimlerle ilgilenen çağdaş bir eleştiri ekolünden söz edebiliriz. Yapısalcı felsefeden bir edebiyat eleştirisi geliştirmeye çalışan edebi formalistleri kastediyorum. "Yapısalcılık", Saussure ve Lévi-Strauss gibi düşünürler sayesinde, dilbilimden ve antropolojiden türemiş çok genel bir felsefi yaklaşımın adıdır.[1]

MAGEE: Dediğiniz gibi dilbilimden türemiştir bu. Şu şekilde gösterebiliriz: Siz ve ben nispeten az sözcük içeren cümlelerle

1. Ferdinand de Saussure (1857-1913), modern dilbilimin babası sayılan ve dilin, içinde "yalnızca farklar" bulunan kapalı bir işaretler sistemi olduğunu savunan İsviçreli dilbilimci. Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss (d. 1908), Saussure'ün ilkelerini alıp toplumlar ve kültürler arasındaki karşılaştırmalı çalışmalara uyguladı.

iletişim kuruyoruz. Ama birisinin söylediklerimizi anlaması için sadece kullandığımız sözcükleri bilmesi yetmez; bütün dil sistemini, bu vakada da İngilizce dilini bilmesi gerekir. Burada vurgulanan şey, on dokuzuncu yüzyılda bilimin gelişmesi sonucu çıkmış bir fikre, yani bir şeyi anlamak için o fenomeni soyutlamanız ve deyim yerindeyse ona bir mikroskopla bakmanız gerektiği yolundaki fikre karşı bir tepkidir. Yapısalcılığın temel düşüncesi buna karşı bir tepkidir ve şöyle der: "Hayır, fenomenleri *gerçekten* anlamanın tek yolu onları daha büyük yapılarla ilişkilendirmektir. Aslında, anlaşılırlık kavramı bizzat şeyleri yapılarla ilişkilendirmeyi içerir." Bu görüşün edebiyata uygulanması, her yazılı metnin öncelikle bir sözcük yapısı olarak görülmesi sonucunu vermiştir.

MURDOCH: Evet. Bu görüş edebiyatta dil konusunda en azından Mallarmé'den beri belirgin hale gelmiş, tedirgin bir sıkılganlığı ifade eder. Ayrıca bu, dilci felsefede de ifadesini bulmuştur. Wittgenstein'ın "yapısalcı" olduğu söylenebilir. "İşaretlerin anlatamadığını, kullanımları anlatır."[2] Bu teorinin birçok yönü yeni değildir; bunun fenomenolojistler, sürrealistler ve Sartre gibi heterojen edebi ve felsefi ataları vardır. Çok iyi bütünleşmiş bir doktrin değildir. Formalistlerin ilgilendiği "bilinç değişimi", önem verdiği etkinliklerle dünyayı ve kendini "kuran", işaretler kullanan hayvanlar olduğumuzu fark etmemizin sonucudur. Bu, edebiyatı tıpkı Marksist varsayımlar gibi etkileyebilecek felsefi ya da yarı felsefi bir varsayım vakasıdır. Bu bir tür edebi idealizm yahut edebi monizmdir. Formalistler, adına "gerçekçilik safsatası" denebilecek, sayesinde dilin ötesindeki başka bir dünyayı görebileceğimizi hayal ettiğimiz şeyi tedavi etmek isterler. Eğer dünyayı yaratan dilse, dil dünyayı gösteremez. Yazar bir "önemler dünyası"nda yaşadığını ve dolaştığını fark etmeli, bunun ötesine gidebileceğini ya da işaretler ağının altından sürünüp geçebileceğini sanmamalıdır. Bu teori, birçok formalistin gerçekçi romana ve dili basit, saydam bir ortam gibi kullanmayı huy edinmiş, iyi bilinen "kolay" edebiyat geleneklerine saldırmasına yol açmıştır. Klasik öykü, klasik tema ve katı motiflerden oluşan bünyesiyle klasik benlik, bunların hepsi di-

2. *Tractatus*, 3. 262. [Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Çev. Oruş Aruoba, Metis Yayınları, 2006 (y.h.n.)].

lin yanlış anlaşılmasıyla kurulmuş "sahte bütünlükler"dir. Benliğin bir bütünlük olmadığı fikri Hume'a ve dilin kendisinin esastan bir yanlışlık olduğu yolundaki kuşkuysa Platon'a dek gerilere gider. Romantik hareketten beri bir sürü edebiyat yazarı giderek bu fikirlerle ilgilenir oldu ve bunlarla oynadı. Formalizm, bugüne dek çok uzun ve heterojen olan bir süreçte, bu şeyi tanımlama ve açıklama yolunda son sistematik girişimdir. Böyle bir girişim ister istemez değerli ve ilginç olmak zorunda ama ben onun atmosferini ve terminolojisini çok sınırlayıcı buluyorum. Edebiyattaki değişimlerin bu tür eleştirmenlerin iddia ettiğinden daha gizemli ve daha az birleştirici, edebi biçimlerinse çok daha derin ve çok yönlü olduğu kanısındayım. Daha da aşırı tezahürleriyle formalizm, genelde bu türden çoğu teori gibi, yararlı ve gerekli bir ayrımı, yani bu vakada da benlikle dünya arasındaki ve dilin az ve çok gösterici (ya da "saydam") kullanımları arasındaki ayrımı reddeden metafizik bir teori haline gelebilir. Her sanatçı dünyaya bakmanın ne demek olduğunu bilir ve uzaklık ile ötekilik bu yüzden sanatçının en birincil sorunudur. Dr. Johnson, Berkeley'i bir taşa tekme atarak "çürüttüğünde", gerekli bir ayrımı kaldırmaya yeltenen metafizik bir girişime karşı haklı bir protesto ediyordu. Yazar kendi seçimini yapmalı, dili canının istediği gibi ve kullanabildiği kadar kullanmalı ve hiçbir teori tarafından, sırf masal anlatamayacağını, anlaşılırlığın sıradan biçimlerine karşı savaşan, kendi benliğine dönük sözel metinler üretmesi gerektiğini düşünmeye zorlanmamalıdır. Bazı formalistler sıkı kurallar içeren doktrinlerinin bir parçası olarak bir "şiir tekniği", yani dilbilim ile doğal dil ne kadar ilgiliyse edebiyatla o kadar ilgili, nötr ve güya bilimsel bir teori kurmaya çalıştılar. Oysa böyle bir "dil ötesi", çözümlenecek materyaldeki temel öğeleri tanımlama konusunda nötr bir yönteme dayanmalı fakat edebiyatta varlığı kabul edilebilecek "öğelerin" neler olduğu net değil. Bana öyle geliyor ki bütün ilginç ve önemli görüş farklılıklarının daha ilk aşamalarda ortaya çıkması ve bunun sonucunda da "dil ötesi"ni değer yargılarıyla kirletmesi kuvvetle muhtemeldir; yani bu teori son derece soyut ve basit (ve dolayısıyla yetersiz) değilse bile, bunun başka yollarla yapılan bir edebiyat eleştirisinden öte bir şey olmadığı ortaya çıkacaktır. Bir sanat yapıtıyla her *türden* ilişkimiz var. Edebiyat

yapıtı, açık fikirli heterojen bir tepkiyle karşılanmayı gerektiren, son derece heterojen bir şeydir. Üstelik estetik eleştiri, belirli bir genelliği eleştirmen konuşurken dinleyicilerin baktığı özel bir nesneye yönelik "görünürde"ki ilişkiyle, bir araya getirir. Elbette öğrenciler genellikle bir "eleştiri teorisi"nden dayanak almak ister ve yapılan basitleştirmeler kendi başına düşünmenin ağır külfetini hafifletir. Fakat eleştirmenler, ister bilimsel ister felsefi, çok sıkı örülmüş sistematik bir temel teoriden uzak dursalar daha iyi ederler. İyi bir eleştirmen rahat bir allame olmalıdır. Öte yandan ben, herhangi bir teoriye inanmamanın "burjuvazi" teorisine inanmak anlamına geldiği yolundaki tehlikeli tezi de kabul etmiyorum. Elbette, yaşadığımız sürece tarihsel sınırların içinde olmalıyız. Fakat eleştirmenler ve düşünürler ve ahlakçılar gibi biz de güdülerimizi ve tavırlarımızı anlamaya, gerçek değerleri yerel önyargılardan ve at gözlüğü misali geleneklerden ayırt etmeye çalışabiliriz. "Burjuva çağı", bireyin hak ve özgürlükleri fikri gibi her zaman değerli olduğuna hükmedebileceğimiz bazı ahlaki kavramları getirdi. Ayrıca, artık eskimiş varsayımları işleyen ama hâlâ sahip olduğumuz bazı değerleri de yücelten büyük bir edebiyat yarattı. Burada, eski Yunanlılara dek geri giden bir insan doğası kavramına başvurabiliriz. Homeros ve Eshilos'u hâlâ anlayabiliyor olmamız önemli bir şey. Gerçekte edebiyat, çok geniş alana yayılan bu idrak durumunun ana taşıyıcısı ve yaratıcısıdır. İnsanları geçmişin büyük edebiyatından kopartan her teori, onları tarihsel ve ahlaki bir eğitimden ve ayrıca da büyük bir zevkten yoksun bırakır.

MAGEE: Pratikte, formalist teorilerin etkisiyle yazılmış edebiyat genel olarak ancak bu işi bilenlerden oluşan bir çevrenin edebiyatıdır, çok geniş kitlelere hitap edebilecek bir edebiyat değildir. Çoğunlukça paylaşılan, dilin, şeylerin ve insanların dünyasını anlattığı yolundaki varsayım bence geniş bir okur kitlesini hedef alan her edebiyat yapıtına gereken bir temeldir –ve Shakespeare'den beri, büyük yazarların büyük çoğunluğunun geniş kitlelerce anlaşılmış ve takdir edilmiş olduğu da kesin bir gerçektir. Bu tartışmada tam bir taraf olduğumu itiraf etmeliyim. Edebiyatta da felsefede de ilgi hedefi haline gelmiş sözcüklere bakmakla pek ilgilenmiyorum. Bence sözcükler, her iki faaliyet dalında da dünyanın anlatılmasında kullanılacak bir

araç olarak görülmeli; bu dünya ister insanlardan oluşsun ister şeylerden veya doğadan sorunlardan, düşüncelerden ya da sanat yapıtlarından.

MURDOCH: Evet ama sözcükleri nasıl kullanacağına karar vermek sanatçıya düşer bence. Formalizmi hiç duymamış yazarlar bile formalistlerin ilgisini çekecek tarzda yazabilir. *Tristram Shandy* ve *Finnegans Wake* adlı yapıtların sanat değeri hiçbir teorinin yardımı olmaksızın kabul edilmiştir. Teorileri, haklı olarak daha önceden aşina olduğumuz durumları açıklayabilme seviyelerine göre değerlendiririz ve teori gerçeklerimize saldırıyorsa bir taraf tutmamız gerekir. Ben geçmişteki büyük yazarların kim olduğunu biliyorum ve onları bir teoriye teslim etmektense teoriyi onların ışığında değerlendirmeyi yeğlerim. Elbette, buradan "biçim" sözcüğü seçilip alınabilir, edebiyat bir sanattır ve dolayısıyla da biçimsel ve bir anlamda kendi içinde bütünlüğe sahip nesnelerin yaratılmasıdır. Şiir, oyun ya da roman genellikle kapalı bir model olarak ortaya çıkar. Fakat aynı zamanda, kendisinden öte bir gerçeğe değindiği ölçüde açıktır ve bu değinmeden ötürü de daha önce söz ettiğim gibi gerçeklik hakkında birtakım sorular yaratır. Sanat bir biçim olduğu kadar gerçektir ve özerk olduğu kadar temsilidir. Elbette bu bağlantı dolaylı olabilir ama büyük yazarların muğlaklığı, bize keşfedebileceğimiz ve zevk alacağımız boşluklar yaratır. Çünkü bunlar, biçimsel dil oyunlarının ya da kişisel fantezilerin dar yarıkları değil, gerçek dünyaya açılan kapılardır. Büyük yazarlardan bıkmayız çünkü gerçek olan her şey ilginçtir. Tolstoy'un, sanatın dinsel olduğu fikri buralarda bir yerde yatar. Dediğim gibi her ciddi sanatçıda, kendisi ile ifade edebileceği diğer her şeyden daha ayrıntılı ve harika, huşu verici ve hayranlık uyandırıcı olduğunu bilerek tevazu duyduğu bambaşka bir şey arasında bir mesafe duygusu vardır. Bu "diğer"e gönül rahatlığıyla "gerçek" ya da "doğa" ya da "dünya" denir ve hiç vazgeçilmemesi gereken bir söylemdir bu. Sanattaki güzellik, gerçek bir şeyin biçimsel, imgesel sergilenişidir ve eleştiri, faaliyetini sanattaki güzellik hakkında hüküm verebileceği bir düzlemde sürdürmede özgür bırakılmalıdır. Gerek sanatçı gerek eleştirmen iki şeye bakar: sunuma ve "diğer"e. Bu bakış elbette basit bir şey değildir. Bir sanat dalında deneyim kazanmak büyük ölçüde gerçeğin mi-

henk taşının nasıl bulunacağı konusunda deneyim kazanmak demektir ve eleştirmenlikteki deneyimde de bunun bir benzeri vardır.

MAGEE: Benim değindiğim son husus dilin kullanımındaki bazı çekingenliklerle ilgiliydi; şimdi bunların başka bir türü hakkında bir soru yöneltmek istiyorum. Yirminci yüzyılda, özellikle de Anglosakson dünyasında, felsefenin belirgin bir özelliği, dille ilgili yepyeni bir tür düşünce ortaya çıktı ve bunun sonucunda da dilin kullanımı sırasında sözcüklerin çok rafine ve titiz bir şekilde seçilmesini gerektiren, yeni bir öz-farkındalık biçimi belirdi. Bu, romanı herhangi bir şekilde etkiledi mi? Şahsen siz, ilk önce bir felsefeci ve ancak ondan sonra romancı olmuş biri olarak –sizin roman yazma tarzınızı etkiledi mi bu?

MURDOCH: Dille ilişkimizde bir tür kriz yaşandığı doğrudur; dil konusunda çok daha bilinçlendik ve bu da yazarları etkiliyor.

MAGEE: Bunun kaçınılmaz sonuçlarından biri de artık on dokuzuncu yüzyıl romancıları gibi yazamamanız.

MURDOCH: Biz tabii ki on dokuzuncu yüzyıl romancıları kadar mükemmel değiliz fakat ayrıca, farklı da yazıyoruz.

MAGEE: Bu son derece ilginç bir sorun. *Niçin* onlar gibi yazamadığınız hakkında daha fazla bir şeyler söyleyebilir misiniz?

MURDOCH: Bu soruyu yanıtlaması çok zor. Yazarın bakış açısı ve karakterleriyle ilişkisi hakkında çok belirgin bazı farklar var. Yazarın kendi karakterleriyle ilişkisi onun ahlaki yaklaşımı hakkında çok şey gösterir ve on dokuzuncu yüzyıl yazarlarıyla aramızdaki bu teknik fark ahlaki bir değişimdir ne var ki bunun analizi zordur. Genel olarak, yazı tarzımız daha alaycı ve kendinden daha az emindir. Bizler daha bir çekingeniz ve derinlikten yoksun ya da naif görünmekten korkuyoruz. Öykü, karakter ya da karakterlerin bilinci vasıtasıyla konuşan yazarın bilincine daha sıkıca bağlı. Yetkin bir dış ses olarak konuşan yazarın doğrudan bir hükmüne ya da tanımlamasına genelde pek rastlanmıyor. Bu bakımdan bir on dokuzuncu yüzyıl romancısı gibi yazmak, şimdi edebi bir yöntem gibi görülüyor ve yöntemlerden biri olarak bazen kullanılıyor. Daha önce de söylediğim gibi bence edebiyat iyi ile kötü arasındaki bir mücadeleyle ilgilidir ama ahlaki bir çekingenlik havasının egemen olduğu ve genellikle sıradan karakterlerin sunulduğu modern edebiyatta bu pek

açıkça görülmüyor. Edebiyatta değişime yol açan birçok şey vardır ve dil konusundaki çekingenlikse bir nedenden ziyade bir semptomdur. Son yüz yılda karşılaştığımız belki de en önemli şey, organize dinin yok olması ya da zayıflamasıdır. On dokuzuncu yüzyılın büyük romancıları dini değişmez bir veri gibi görürdü. Toplumsal hiyerarşinin ve dinsel inancın yok olması, varılan yargıların kesinliğini azaltıyor, psikanalize yönelik ilgiyiyse bir şekilde daha karmaşıklaştırıyor. Tüm bu değişimler öylesine belirgin ve öylesine iddialı ki sanki bizim seleflerimizden daha iyi olmamız gerekirmiş gibi duruyor ama öyle değiliz!

MAGEE: [...] Bence, bir yazarın kendi yarattığı karakterlerle ilişkisinin, onun ahlaki görüşü hakkında neleri açığa çıkardığı konusuna biraz daha derin girsek diyorum.

MURDOCH: Bizzat dilin ahlaki bir araç olduğunu, her türlü kullanımının bazı değerler taşıdığını unutmamak gerek. Hemen hemen her zaman ahlaki açıyla hareket etmemizin nedenlerinden biri budur. Yaşam ahlak içinde yüzer, edebiyat ahlak içinde yüzer. Şu odayı bile tanımlamaya kalksak, tanımlamalarımız doğal olarak her türden değeri içerecektir. Değer, dilden, bilimsel amaçlar için ancak yapay şekilde ve büyük zorluklarla çıkarılabilir. Bu yüzden romancı yazabildiği her tür yazıda değerlerini açığa vurur. Yapıtının materyali insan davranışlarıysa ahlaki yargılarda bulunmaya bilhassa zorunludur. Daha önce de savunduğum gibi sanat yapıtı hem taklitçi hem de biçimseldir ve tabii ki bu iki gereksinim bazen birbiriyle çelişir. Bu çelişki romanda, karakterler ile olaylar dizisi arasında bir mücadele şeklinde ortaya çıkabilir. Bir yazar, karakterlerini romanın planına ya da kendi yargılarına ve konusuna uysunlar diye sınırlar ve kısıtlar mı? Yoksa geri çekilip, karakterlerin, ondan ve birbirlerinden bağımsız bir şekilde, plana ya da her şeye hâkim genel "hava"ya hiç aldırmadan gelişmelerine izin mi verir? Özellikle, yazar, karakterlerini ahlaki yönden onayladığını yahut onaylamadığını nasıl gösterir? Yazar bilinçli ya da bilinçsiz bunu yapmak zorundadır. Yazar iyi adamı nasıl haklı çıkarır, onu nasıl sunar ya da en azından onun varlığını nasıl ima eder? Yazarın ahlaki yargısı, okuyucunun soluk alacağı havadır. Kör fantezilerle düş gücüne dayalı imgelem arasındaki zıtlık burada gayet açıkça görülebilir. Kötü yazar, kendi saplantılarını serbest bıra-

kır ve gerçeğe yahut doğruluğa hiç aldırmadan, yani yerinde bir estetik "açıklaması" olmadan, bazı karakterleri yüceltip bazılarını alçaltır. Gerçeklik fikrinin edebi görüşe nasıl girdiği burada gayet açıktır. İyi yazar âdil ve akıllı bir yargıçtır. Karakterlerine verdiği görevleri kitapta gerçekleştirdiği birtakım *çalışmalarla* haklı çıkarır. Aşırı duygusallık gibi bir edebi hata, üzerinde çalışılmamış idealleştirmeden kaynaklanır. Bu çalışma tabii ki çok farklı çeşitlerde olabilir ve iyi sanat, karakterleri görevlendirmede yahut onları romanın planı ya da konusuyla ilişkilendirmede kullanılan bir sürü yöntemle yaratılabilir. Eleştirmenler daha çok bunun yapılmasındaki teknikle ilgilenir. Büyük bir yazar biçim ile karakterleri öyle yerinde bir şekilde birleştirir ki (bunu Shakespeare'in nasıl yaptığını düşünün) karakterlere hem özgürce var olabilecekleri hem de hikâyenin amaçlarına hizmet edebilecekleri büyük bir alan yaratır. Büyük bir sanat yapıtı insana, sanki büyük bir tefekkür salonuna buyur edilmiş gibi bir mekân duygusu verir.

MAGEE: Söylediklerinizi son tahlilde, imgeleme dayalı yazarlığın hayali olmasına karşın, birtakım şeyleri olduğu gibi kabul etme ve hatta saygı gösterme temeline dayanması gerektiği anlamına mı geliyor?

MURDOCH: Elbette, sanatçılar şu ya da bu şekilde genellikle devrimcidir. Fakat bence iyi sanatçının bir gerçeklik duygusu vardır ve "bazı şeylerin nasıl olduğunu" ve niçin olduğunu anladığı söylenebilir. Elbette, "gerçek" teriminin felsefedeki muğlaklığı kötü bir ün yapmıştır ve ben bu terimi hem ciddi sanatçının dünyaya baktığını hem de dünyadakinden daha fazlası gördüğünü kastederek kullandım. Büyük sanatçı, bencil tedirginliğin bizden gizlediği harikaları görür. Ama sanatçının gördüğü şey apayrı ve çok özel, metafizik yönden kopuk ve hiçbir zaman olmayacak bir diyar değildir. Sanatçı, kişiliğinin çok büyük bir parçasını yapıtında seferber eder, herkesçe paylaşılan duygular dünyasını normal olarak benimser ve bunun içine katar. Sanat doğal olarak bir iletişimdir (bu bariz gerçeği ancak sapkın bir yaratıcılık inkâr etmeye kalkabilir) ve güvenilir her araştırmacının yapması gerektiği gibi en uzak gerçeği daha yakındakiyle birleştirmeyi gerektirir. Bu, eleştirmenlerin de gözlemesi gereken bir şeydir. Soyut bir resim ne zaman kötü sanattır, ne zaman

sanat bile değildir? Soyut resim sadece başına buyruk bir fantezi ya da kışkırtma değildir; mekânın ve rengin doğasına bağlıdır. Soyut ressam, renklere nesnelerin dış yüzleriymiş gibi bakıldığı bir dünyada yaşar ve resimlerine bu dünyada bakılır; ressamın bu konudaki bilinci onun meselesinin bir kısmıdır. Estetik görüş ile "sıradan" gerçek arasındaki bu tür gerilimler çok özel ve zor hükümlerin doğmasına yol açabilir. Edebiyat yaşam tarzımızla bağlantılıdır. Bazı düşünürler benliğin kesintisiz olmadığını söyler ve bazı yazarlar bu fikri irdeler fakat edebiyat (ve felsefe) benliğin kesintisiz olduğunu varsaymak için esaslı nedenlerin olduğu bir dünyada gerçekleşir. Tabii ki bu, "gerçekçi" yazım için bir mazeret değildir. Bu sadece, sanatçının, gerçeğin talebinden kaçınamayacağını ve en önemli kararının gerçeği kendi sanatında nasıl dile getireceği olduğunu söylemek anlamına gelir.

MAGEE: Sizce, gerçeğin bu kabulü muhafazakâr bir şeyleri çağrıştırmıyor mu? Benim aklıma gelen, şeyleri ve insanları yoğun bir ilgiden kaynaklanan ve ayrıca sevgiyle de bağlantılı bir olduğu gibi kabul etmedir. İnsanlara gelince, en azından "hoşgörülü" sözcüğü belki de "muhafazakâr"dan daha iyi olsa gerek.

MURDOCH: Bütün büyük sanatçıların kendi sanatlarında hoşgörülü olduğunu söylemek isterdim ama belki de bu tartışılamaz. Dante hoşgörülü müydü? Sanırım büyük yazarların çoğunda sakin ve sevecen bir görüş vardı çünkü insanların ne kadar ve neden farklı olduğunu biliyorlardı. Hoşgörü, kişinin kendisi dışındaki gerçeklik merkezlerini kavrayabilmesine bağlıdır. Homeros'un, Shakespeare'in ve büyük romancıların ağzından hoşgörü ve yüce gönüllülük ve kültürlü bir sevecenlik nefesi gelir. Büyük sanatçı, dışında oluşan uçsuz bucaksız, ilginç bütünü görür ve dünyayı kendi görüntüsüyle resmetmez. Sanırım sevecen nesnelliğin bu türü bir erdemdir ve sanata zulmeden totaliter devletlerin yok etmeye çalıştığı şey de budur.

Düşünür ve radyo yayıncısı Bryan Magee'yle yapılan bu söyleşi ilk olarak 28 Ekim 1977'de Britanya televizyonunda gösterildi. Üzerinde yeniden, esaslı bir çalışma yapılmasıyla elde edilen yukarıdaki metin 1978 yılında Magee'nin *Men of Ideas*'ında* yayımlandı.

* Bryan Magee, *Yeni Düşün Adamları*, Çev. Mete Tunçay, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004. (y.h.n.)

Bölüm İki

Özele Nostalji, 1951-57

"Aslında her yaşantı da sonsuz bir zenginlik ve derinliktir. Yaşantımız hakkında derinlemesine düşünebildiğimiz için böyle hissederiz fakat bu düşünmeler bize onun sonsuz sayıda farklı anlamlar taşıdığını da gösterir."

"Özele Nostalji", 1952.

Düşünme ve Dil

Dili bir tür düşünme olarak nitelemek istiyorum ve bunun için de ilk önce düşünmenin bir tanımını yapmaya çalışacağım. Düşünmenin doğası hakkında, bazı tasvirler edinmek veya önermeleri kavramak ya da simgelerle oynamak yahut belirli bazı yollar izlemek olduğunu savunanlar gibi eski ya da yeni tüm felsefi teorileri bir kenara bırakıyorum. Felsefeyle uğraşmadığımız zamanlarda hepimizin yaptığı gibi düşünmenin, kafamızda sürüp giden, kişiye özel bir etkinlik, bir "bilinç içeriği" olduğunu varsayacağım. Düşünmenin "içsel yaşam" yönüne en çok karşı çıkan düşünürler bile, buna son derece kısıtlı bir rol biçerek ve düşlenen monologlar, imgeler ya da kendi kendine söylenen cümleler adını vererek de olsa böyle bir "içeriğin" varlığını kabul ederler. Bense bu türden etkinlikleri düşünme sözcüğüyle kastedilen şey olarak

alıp ilk önce bunları tanımlamaya çalışacağım ve bunların "dil"le ilişkisini irdeleyeceğim. (Dil derken kastedeceğim şey sözel dil olacak daima). Böyle bir tanımlama "zihinsel kavramlar" sözcüğüyle kastettiğimiz her şeyi kapsamayacak tabii ki. Bunun, her halükârda akıllı denebilen, alışılmış ve düşünmeden yapılan etkinlik türlerini kapsaması da amaçlanmayacak. Sıradan dilde "düşünme" denen zihinsel etkinliklerle (kesinkes anlaşılacağı üzere) ilgileneceğim.

Bu tanımlama için ben (yine, hepimizin düşündüğü gibi), birtakım sınırlar içinde hepimizin benzer "zihinsel" yaşantılar geçirdiğini söyleyeceğim. Bu tanımı sunduktan sonra bunun mantıksal statüsü, amacı ve dilin doğasını nasıl aydınlatabileceği üzerinde duracağım.

İlk başta hemen, düşünme zihinsel sözcüklerin söylenmesidir demek gelebilir içimizden. Ama bunun üzerine, zihinsel alanı, uçup giden imgelerle anlamları basit ve gayet açık kriterlere göre belirlenmiş net sözel düşünceler olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Ama böyle olmayacak. Sözcükler sanki bir perdeye yansıyormuş da düşünen kişi tarafından oradan okuyormuş gibi düşüncenin içeriği olarak ortaya çıkmaz. Sözel bir mesajın kendi kendimize söylenişinin açıkça düşlenmesi sözcüklerin "kafamızda" ortaya çıkışıyla daha karmaşık bir tezat oluşturur. Ayrıca, içimizde söylenen sözcükleri duysak ve görsek, ne anlama geldiklerini merak edebiliriz; bu tür bir merak zaman zaman yaşanan bir şeydir. Örneğin Bunyan birden kulaklarında çınlayan bir metnin anlamı hakkında derin düşüncelere dalar ama normalde düşünce dediğimiz şeyden farklıdır bu. Başka bir kişinin düşüncelerini söze döken bir makine olsaydı duyacaklarımızdan pek bir şey anlamazdık ve hatta herhangi bir zamanda "kendi kendimize söylediğimiz" şeyleri hatırlasak bile, bunları hangi bağlamda ve ne amaçla söylemiş olduğumuzu hatırlamadıkça aldığımız veri yeterli gelmeyecektir. Söylenmiş bir sözün anlam-karakterinin tam olarak anlaşılması için genellikle jest, ses tonu vb yanı sıra içinde geçtiği *bağlamın* da fark edilmesi gerekir. İçsel "konuşma" için de durum, *mutatis mutandis** böyledir. Düşünce (sözcükleri içerse bile) normal sözcüklerden ibaret değildir belli bir şekilde, sanki belli bir güç ve renkte ortaya çıkmış sözcüklerden ibarettir.

* Gerekli değişiklikler yapılmak kaydıyla. (ç.n.)

Bunun üzerinde düşünmek bizi, ileride yeniden ele alacağım iki geçici sonuca götürebilir. Bunların ilki, eğer "olan bitenin" bir tanımını yapmakta safça ısrar etmek istiyorsak, sözcüklerle diğer imgeleri birbirinden daha baştan kesin bir şekilde ayırmakla yanlış yapacağımızdır. Düşünmedeki sözcük yaşantısı çeşitli türlerde hayali karakterler taşıyabilir. (Bunların hangi türde, yani görsel mi yoksa hareketli mi olduğu kişisel özelliklere bağlı olabilir ve burada pek önemli değildir). Gerçekte iki aşırı ucu birbirinden ayırt edebiliriz; bunlardan biri, sanki bize yeni hiçbir şey söylemiyormuş gibi, esnek, anlatılmaz, uçup gidici hayaller; diğeri, formülasyonu belki de daha muğlak bazı düşüncelerin gelişmesiyle gerçekleşmiş, başka birisine açılmaya hazır, tümüyle söz haline gelmiş düşüncedir. İlki bir içsel monoloğun en özel, ikinciyse en kamusal, yani başkalarına açılmaya hazır kısımlarıdır. Bu, sözcüklerin ortaya çıkışının düşüncedeki billurlaştırıcı rolünü ve hali hazırda isimlerin varlığının oynayabileceği belirleyici rolü gösterir. Ama bu iki uç arasında, sözcüklerin, daha belirsiz bir imgelem tarzıyla (belirsizlik zihinsel imgenin ana karakterlerinden biridir) ve prova edilmiş bir içsel konuşmaya hiç benzemeyen bir şekilde ortaya çıktığı bir alan vardır.

Fark edilecek ikinci husus, dil için matematiksel model gibi şeylerin deneysel açıdan ciddi şekilde uygunsuz olduğudur. Matematiksel simgeler, haklı olarak bilincin içeriği halinde ortaya çıkan şeyler olarak görülmez. Sıradan dili oluşturan simgelerse böyle görülebilir ve bence böyle görülmelidir. Bu, dili, bazı amaçlar için yeterince içe karşı bağımsız bir kamusal simgeler takımı ya da dünyanın yapısını gösteren (*Tractatus*'taki resim) sınırlı bir ayna gibi görebileceğimizi yadsımak değildir. Ama düşünmeyi tanımlama bağlamında, dili içine girivereceğimiz bir dizi oluk gibi de göremeyiz. Burada dilin kendi kendine konuştuğu düşünülemez; p diyen, "p" değildir; "p" anlamında p diyen, benim. Dil bir olaylar dizisidir.

Bir kabile düşünelim; bunların kişisel düşünceleri tümüyle, sözel olarak iletilen matematiksel hesaplardan, basit gözlemlerden, tümevarımlardan ve ünlemlerden ibaret olsun. Böyle bir halk için düşünmek gerçekten de başkalarına doğrudan açılabilecek simgelerin kişisel şekilde kullanılması demek olurdu ve dilin, tanımlayıcı ile duygusal kullanımlar olarak basitçe ayrılması buna

uyardı. Burada da bir dizi zihinsel olayın belli bir simgesel kompozisyon haline geldiği bir rastlantı meselesinden ibaret olduğu fikrini anlamlandırmak kolaylaşırdı. ("Eğer bu bir hesapsa bunu herkes yapabilir; eğer değilse yazı tura da atsan olur pekâlâ"). Bizim için önemli olan, bu insanlar gibi olmamamızdır.

Şimdi bu tanımlamaya devam edelim. Dil, düşünceyi içeren bir şey olarak görüldüğünde ifşa edici (*Chartreuse de Parme*'de* Mosca'nın, Fabrice ile düşes arasında "aşk" sözcüğünün *geçmesinden* korkması gibi) ya da bunun tersi bir rol üstlenebilir. Bir düşüncenin, ille de sözel içeriğiyle karakterize edilemeyeceğini düşünmek için zaten nedenlerimiz var. Dil ve düşünce eş-kapsamlı değildir. Bunun böyle olduğu, çapraşıklığı fark edilen bir içeriğe nazaran yetersizliği hissedilen bir dilsel formülasyonu düzeltecek bir şeyler bulmaya kalkıştığımız zaman yaşadıklarımızı düşünürsek gayet açık bir şekilde görünür. Düşüncenin alışılmış bir tanımla tıkanmasının ya da bellekteki bir imgenin yerini sözel bir özetle doldurmanın ne demek olduğunu da biliriz. Bu tür yaşantılar bizi, dili yaşantının arasından kaçıp giden seyrek bir ağ gibi göreceğimiz, evhamlı ya da metafizik görüşlere ("bilinç, dildeki boşluklardır") sevk edebilir. ("Düşünce benzersizi arar, dil ayak bağı olur"). Bu yaşantı, özele nostalji[1] ve evrensel somutu arayışla bağlantılandırılabilir. Her yeni kavram bize bir dil bağlamı içinde gelmez fakat onları söze dökme girişimi düş kırıklığı değil de dilin yenilenmesi sonucunu verebilir. Şiirin *baş* uğraşı budur. Yani bir işbirliği vardır; sözcükler bir anlamı tanımlayabilir ya da yeni bir yaşantı sözcükleri yenileyebilir. (Burada, kendi yarattığım sözcükler ile başkalarına ait olan ve sayesinde düşündüğüm ve kendimin kıldığım sözcükler arasında bir ayrım yapmıyorum).

Son olarak, bu sorunun başka bir yönüne döneyim ve sonra da çoktan kanıtlanmış olduğu varsayılan bu tanımlamayla işimizi bitirelim. Görünüşe göre düşünce, sözcüklerin farklı bir şekilde girdiği ya da hiç giremediği bir yaşantı olarak tanımlanabilir. Şimdi, birileri çıkıp sorabilir: Niçin kişisel bir düşünceyi karakterize etmek isteyelim ki? Niçin bunu zihinsel bir başlangıç noktası olarak kabul edecekmişiz? Zihinsel sözcükler kullandığımızda içsel olaylara değil, içinde bulunulan bağlama ve tavra bakarız. Bu, bir

* Stendhal, *Parma Manastırı*, Çev. Semih Tiryakioğlu, Can Yayınları, 2014. (ç.n.)

1. Bir sonraki denemeye, "Özele Nostalji"ye bakınız.

noktaya kadar doğrudur (ve bunun konuyla ilgisini daha sonra tartışacağım). Fakat aslında kafamızdan geçen monologlar, (bizdeki hal ve tavrı adlandıran dışsal gözlemcinin tersine) bizim için her zaman önemsiz değildir ve biz onlar olurken ortaya çıkan özel olayları karakterize etmeye çalışırız. *Daniel Deronda*'da* Gwendolen nefret ettiği ve denizde boğulmakta olan kocasına can yeleğini atmakta tereddüt ederken, o anda kocasının ölmesini amaçlayıp amaçlamadığını bilmesi kendisi için çok önemlidir. Ayrıca, başka bir kişinin, yani bizzat Deronda'nın, Gwendolen'in niyeti hakkında doğru bir karara varabileceğini düşünmesi de dikkat çekicidir. Böyle bir karar, içinde bulunulan bağlamın iyice değerlendirilmesine bağlıdır elbette ama bu karar hususi zihinsel bir olay *hakkında* verilmişe benziyor. Bu kavramı sonraki sayfalarda daha çok inceleyeceğim ama şimdi, davranış şeklimizin bu olduğuna işaret ediyorum sadece.

Vaktiyle kafamızdan geçmiş bir düşünceyi karakterize etmek istediğimizde bunu nasıl yaparız? "O zaman ne düşünüyordunuz?" sorusunu, düşüncenin içeriğini sunmaya çalıştığım bir cümleyle yanıtlayabilirim. Bundan, "o zamanda" sözel imgeler kullanmış olduğum anlamı çıkabilir de çıkmayabilir de. Yahut bunun yerine, mecazi terimlerle karakterize edebileceğim amacımı ya da ruh halimi ifade eden bir cümleyle de yanıtlayabilirim bu soruyu. Böyle bir durumda benzetmeler ve mecazlar hemen ortaya çıkıverir (psikolojik romanların ve sanat eleştirisi kitaplarının sayfaları bunlarla doludur) ve bunlar muhatap kişi tarafından genellikle kabul edilir, hatta daha da geliştirilir. Hiç şaşırmayız buna –ayrıca, sunulan tanımın doğruluğunu da (özel nedenler olmadıkça) sorgulamayız. Bazı şiir dizelerini okurken yaşantımızı karakterize etmeye çalışarak, hem bir düşünce yaşantısının sözel içeriğin ötesine taşmasını hem de bu yaşantının mecazi tanımlamasının doğallığını gösteren bir örneği kolayca bulabiliriz kendi kendimize. Rastgele bir örnek alalım; Clare'in** salyangoz üzerine dizeleri:

---

* George Eliot, *Daniel Deronda*, Oxford University Press-Classics, Oxford, 2014. (y.h.n.)

** John Clare (1793-1864), İngiliz şair. İngiliz kırsal hayatını ve köylülerin çektiklerini anlatan şiirleri ancak yirminci yüzyılın sonlarında devrimci bir etki yarattı ve bundan sonra Clare on dokuzuncu yüzyılın en önemli şairleri arasında gösterilmeye başlandı. Alıntılanan dizeler, Clare'in "Summer Images" isimli şiirinden. (y.h.n.)

Sabahın kırılgan çocuğu,
Cılız otlardan ve sisli yapraklardan uzağa
Çekiyor ürkek boynuzunu
Ve korkulu hayal gidiyor zikzaklarla.

Böyle bir örnek, hepimizin ele alabileceği, kamusal sayılacak bir şey oluşturduğundan uygundur, oysa diğer bazı zihinsel yaşantı türleriyle bağlantı kurmak, genellikle sadece sınırlı, hatta kimi zaman da sadece iki kişiden ibaret bazı gruplar için olanaklıdır. Burada, bu dizeleri okurken yaşadıklarımızı, örneğin yumuşak ve narince bir merakın ardından gelen son dizedeki müthiş kaotik açılım duygusu gibi terimlerle tanımlamaya çalışabiliriz. Önemli olan, bizim ille de birbirimize aynı tanımlamaları sunmamız değil, mecazi bir konuşma tarzını doğal bir şekilde kullanmamız ve yine de birbirimizi anlayabilmemiz ve hatta başka birinin yaşantılarından etkilenebilmemizdir.

Şimdi de sunmuş olduğum tanımlamaların durumunu ve amacını tartışmak istiyorum. Başından beri hep "yaşantı" sözcüğünü kullandım –ki bize bunu kullanmamamız öğütlenir. Böyle öğütlenmemizin sanırım birçok nedeni vardır. Bir taraftan, rastlantısal gerçekleşen içgözlemsel içeriğin, zihinsel terminolojinin anlamının belirlenmesiyle bir ilgisinin olmadığı çünkü burada bu terimlerle adlandırılan sabit herhangi bir veri birimi bulmanın ya da teşhis etmenin mümkün olmadığı kabul edilir. Öte yandan, zihinsel terimlerin dışadönük davranış tarzlarıyla bağlantılı kullanımları konusunda gayet açık ve kesin uzlaşımlar* vardır. Eğer bir zihinsel terimin herhangi bir kullanımının, doğru bir kullanım olması için herhangi bir şeyin gerçekleşmiş olması *gerektiği* gösterilemiyorsa, o zaman o şey, o terimin anlamının bir parçası sayılmaz ve böylece "gerçekleşmesi gereken" şeylerin de gözlemlenebilir davranışlar ve gözlemlenemeyen içsel yaşantılar olacağı kanıtlanır.

Sanırım burada kullanılan anlam kriterine de ve tabii ki ondan çıkarıldığı görülen "ontolojik" sonuçlara da karşı çıkılabilir. Zihinsel terimleri içsel yaşantılar yoluyla öğrenemediğimiz ve ayrıca, bu sözcükleri içeren önermeleri (başka kişilerle ilgiliyseler) ancak davranışlara bakarak irdeleyebileceğimiz ya da gerçekleyebileceğimiz doğru olabilir. Bundan, içsel yaşantı "diye bir şeyin" olmadığı ya da bunun (en azından, bazı vakalarda) zihinsel söz-

* *Convention*: alışılmış, bilinen, herkesçe kabul edilen şey ya da kural anlamında. (ç.n.)

cüklerle –"kastetme"nin çok iyi bilinen anlamıyla– kastedilen şey olmadığı sonucu çıkmaz. Kesin bir gerçeklemeyle (yahut irdelemeyle) hep yan yana giden kastetme, yani anlam nosyonu gözlenebilir ya da tanınabilir bir şeyi gerektirir ki bu da evrensel bir uzlaşım sayesinde, terimin kullanımını doğru kılan şey olur ve bu da ancak kişidışı, nesnel bir görüş açısından bakılarak keşfedilebilir. Bu görüş açısından bakınca kaçınılmaz olarak zihnin, hakkında hiçbir şey söylenemeyen karmaşık özel birtakım konuşmalarla aklın açıkça görünen halleri, davranışları vs arasında ikiye bölünmüş olduğu görülür ve bu incelemenin aydınlattığı dil, anlamını herkese açık bir toplumsal uzlaşım sisteminden alan kamusal bir simgelemedir. Ama zihinsel sözcükleri kullananların buna sık sık hiddetle karşı çıkıp, "kastettikleri şeyin" apaçık ortada olduğunu ve içsel olmadığını savunmaları da çok önemlidir elbette. Ayrıca böyle bir "anlam fikri", iletişim için, yokluğunda kullanımın önemli derecede değişeceği ve tam anlamıyla kabul edilebilir bir temelin varlığını gösterir. ("Kafalarının içinde" olan bitenin, "karar vermek" gibi sözcüklerin kullanımıyla bir ilgisinin olmadığına *gerçekten* inanan bir halk düşünün). Bunun karşı tepkisi, hayali kınamak ve içselliğin *hiçbir şey olduğunu* yahut olsa olsa karanlık ve söz etmeye değmeyen bir şey olduğunu savunmak olmamalıdır. Yeni bir tanımlama girişiminde bulunulmalıdır.

Bunu yaparken, mantıklı davranışçılık ile kişiye özel tiyatro arasında seçim yapmak reddedilmelidir. Tanınabilir bir içsel şey arayan ve bunun var olduğunu kanıtlayan ya da reddeden ontolojik bir yaklaşımdan kaçınılmalıdır. Anlamın katı bir şekilde doğrulayıcı veriler aramaya dayanan açıklaması (*Tractatus*'taki yaklaşım) bazı alanlarda çöker ve bunu her *ne pahasına* sürdürmek için doğru dürüst bir neden yoktur. Görülen o ki bize gereken ve kullanacağımız şey düşüncelerin özel birer içsel yaşantı olduğu fikridir. Bu, bizim kişisellik anlayışımıza ve "benliklerimizin" ya da "kişiliklerimizin" bütünlüğüne bağlı bir düşüncedir. Burada, psikolojik bir terimi ödünç alacak olursam, önemli ve zorunlu bir "içte hep var olan yanılsama" vardır; yalnızca, buna "yanılsama" demek tanıma ontolojik bir hava verme riskini getirir. Bu daha ziyade, "*Böyle* olduğu doğru mu yoksa yanlış mıdır?" gibi bir sorunun anlamsızlığına dair gerekli, düzenleyici bir düşüncedir. Bize, düşüncelerimiz *sanki* birer içsel olaymış gibi ve bu

olaylar *sanki* ya sözel birimler halinde ya da mecazi, benzetmeye dayalı terimlerle tanımlanabilirmiş gibi gelir. Zihinsel geçmişimizi sürekli olarak, başarısı doğrulanmak olan bir tanımlama tekniğiyle, bir tür öykü anlatma yoluyla yeniden kurar ve sabitleştiririz. Bu tekniğin doğruluğunu, kendimizde ve başkalarında sağlama ve sınama yollarını da biliriz. Ve bu önemli "*sanki*"ye felsefi bir örnek gerekiyorsa, esasen buna benzer ve aynı şekilde deneysel bulduğum, Kant'ın düzenleyici özgürlük düşüncesini kullanışına bakmamız yeterlidir.

Söylediklerimin tamamı, kişisel düşünce faaliyetini nasıl karakterize edebileceğimiz ya da tanımlayacağımız hakkındadır. Çünkü dile böyle düşüncelerin içeriğinin bir bölümü gözüyle bakmaya yeltenildiğinde, ilk önce böyle bir inceleme için elde olan tanımlama tekniği hakkında düşünülmelidir. Ben olağan yaşamımızın bir parçası olarak kullandığımız doğal bir tekniğimizin zaten olduğunu ve bunu bırakmak için yeterli bir felsefi neden görünmediğini savundum. Kişi daha ziyade, bunu incelemeye girişmeli ve eğer mümkünse daha hassas hale getirmelidir. Dil, içteki zihinsel yaşantımızı hatırlama ve "sabitleme" için kullanıldığında, hem bir başlangıç noktasının varlığı konusunda "fikrimiz vardır" hem de bu başlangıç noktası hakkındaki ontolojik sorulardan bir anlam çıkaramayız.

Böyle bir tanımlamayla ortaya konan yaşantımızın fark etmemiz gereken önemli bir hususu, bunun bir şekilde, mantığın süzgecinden geçmiş olmasıdır. Bizzat dilin, şayet düşüncelerimizin "içinden" çıktığı düşünülürse, çeşitli betimlemelerden ayırt edilmesi çok zordur –bazen de muğlak bedensel duygular anlamında duyumsamalardan ayırt edilmesi güçtür diye eklenebilir. Yine, burada net bir ontolojik sınıflama aramak pek anlamlı gelmiyor. Düşünmek böyle bir şeydir. Ve bu, ruh hallerini ya da "düşünme süreçlerini" tanımlarken kurulan bir cümlede, düşüncenin sözel içeriğinin yetersiz hissedildiği durumlarda doğal olarak mecazlar kullanmamızla bağlantılıdır. Böyle bir bağlamda mecaz, tam doğru olmayan, *ehveni şer* türden bir ifade değil, mümkün olan en iyi ifadedir. Burada mecaz, dilsel yapının üzerindeki tümörümsü bir yumru değil, onun sağlıklı gövdesidir. Ve konuşma ile şiirde karşılaştığımız, bizi aydınlatan mecazların bize sunulmasının ve aydınlatıcı bulunmasının nedeni, dilin de onlar gibi düşüncenin

içinden çıkmasıdır. Simgesel bir tarzda konuşmayı "birdenbire" benimsememiz gerekmiyor; bunu hep kullanıyoruz zaten. Yani, sözcüklerin düşüncenin içinden fiilen çıkması da kendi ruh halimizin kişiye has kavramsal bir şekilde sabitlenmesi de başkalarıyla başarılı şekilde tartışmaktan aciz olmadığımız, imgelemsel, yarı mantıklı özel örnekler halinde yaşanır. *Sanki* kavramlaştırmasının, dikkatli belleğin bulabileceği, diğer hepsinden daha doğru bir versiyonunu yaratmaya çalıştığı bu "yaşantı" çekirdeğinin kendisi, karakter yönünden algılanabilir niteliktedir –ve "sabitleme"yi gerçekleştiren dil de zaten kişisel düşüncenin çabalamaları arasından çıktığı andan itibaren algılanabilirlik içinde yüzer. Bunun iyi bir tanımlama olduğundan emin değilim; burada felsefi yönden önemli olan, bunun meselenin makul bir açıklaması olarak kabul edilebilir (en azından bazı kişiler tarafından) ve karşılıklı mutabakatla düzeltilebilir bir görüş olmasıdır.

Bu, kavramlar hakkında yeni bir görüşü –ya da daha ziyade eski görüşün yenilenmesini– akla getirebilir. Mecazları, bir şeyleri tanımlama yönündeki bazı girişimler bağlamında doğal olarak yaratırız. Sözgelimi, birisiyle, hiç iletişim kurmadan hatta düşmanca geçen yıllar boyunca bile kopmayan bir bağımız olduğundan söz ettiğimizde mesela. Böyle bir konuşma tarzı bizim için öylesine doğaldır ki içindeki mecazi yapıya dikkat çekildiğinde şaşırabiliriz. Bu, dili, etkinliklerimizin bazı yönlerini yarı mantıklı bir resim halinde sabitleştirmede kullanışımızı gösteren tipik bir örnektir – ve bu sabitleme, kavram kullanma ya da yaratmadır. Yine bu, "bir sözcük nasıl kullanılmıştır" şeklindeki nosyonun yararlı olmadığı, hatta temelsiz olduğu anlamına gelmez. Belki de yalnızca felsefenin ilgileneceği bir şey olmadığı anlamındadır sadece. Kavramlaştırmayı daha ziyade kendi durumumuzu, esasen meçazi olan dil sayesinde kavrama ya da düzene sokma faaliyeti şeklinde düşünürsek, bu düşünce, idealistlerden korkumuzdan ötürü bize hiç rahat vermeyen dünya-dil düalizmine karşı bir tavır alacaktır. Bu bakış açısından görünen şudur ki simgelemek ile hissetmek birbirinden kesin bir şekilde ayrıldığından, düşünmek, var olmayan *nesneleri* adlandıran *simgelerin* kullanılması değildir. Düşünmek adlandırmak değil, anlamaktır, kavramaktır, "hükmetmek"tir.

Geriye bakıp da böyle bir düşünce içeriğini karakterize ederken, söylenmiş olanın "gerçekten öyle" olup olmadığını sormanın

bir anlam taşımadığını daha önce söyledim. Bunun bir şeylerin bilimsel bir kafayla doğrulanmaya çalışıldığı sorgulama bağlamında bir anlamı yok. Ancak bireyin kendi kendini incelediği bağlamda ve diğer kişilerin de anlamlı sorular sorup yanıtlayabildiği (mesela *Deronda* örneği gibi) durumlarda bir anlamı var. Yukarıda, kavramlaştırıcı düşüncenin ilgilendiği –ve böyle bir çekirdeğin sıklıkla sezildiği– karakteri duyumsanabilir bir "yaşantıdan" söz etmiştim. Bir ruh halini yeniden hatırlamaya çalışmanın nasıl bir şey olduğunu hepimiz biliriz; orada *sanki* asıl karakterini tam keşfedemediğimiz bir şey varmış gibidir. Burada, doğru tanımlamanın kriterlerinin neler olduğu sorulabilir. Yani, benim için (yahut nadiren sizin için) kriterler nelerdir; tam on ikiden vurduğumu gösterip beni tatmin edecek şey nedir? Bu soruyu sormanın ne kadar yarar sağlayacağından emin değilim. Her şeyden önce nesnel doğrulamanın dışında bir şeyi doğru hatırladığımı göstererek beni tatmin eden şey nedir? Burada (özellikle de *Deronda* örneğindeki gibi bir durumda) kişinin bir ruh halini o anda zihninde hem hayali hem de tam olarak gerçeğe uygun canlandırabilmesi konusundaki bir yetenekten, verimlilikten, esneklikten söz edilebilir. Bunu yapmaya çalışmanın nasıl bir şey olduğunu biliyoruz. Eğer burada söz konusu "gerçek", denkliğe yaraşır bir şekilde resmedilemezse, o zaman bu, düalizmin çöküşünü gösteren başka bir durumdur. Ve sanki burada bir tür idealizme varılıyormuş gibi görünüyorsa da bundan kaçınılamaz gibi geliyor bana. Her şeyden önce idealistler, kavramları (pekâlâ reddedilebilecek metafizik imalarla), tarafsız kişilere düşünmenin nasıl bir şey olduğu konusunun, tamamen deneysel ele alındığını bugün bile düşündürecek bir tarzda karakterize etmeye çalıştılar. Bir yaşantının gerek en can alıcı, gerek en önemsiz anları hakkında bir yaşantı tanımlama modelinin, felsefeyi ilgilendirdiğinin gösterilebilmesi halinde, oluşturulmaması için bir neden görünmüyor.

Burada böyle bir tanımlama yapmaya ve bundan da korkarım çok fazla geliştiremediğim bir iki fikir çıkarmaya çalıştım. Bunların ne kadar geliştirilebileceği ve bunu gerçekleştirmenin en iyi yolunun ne olduğu benim için hâlâ net değil. Sonuçta, önemli olan şunlardır sanırım: Hiçbir mantık tekniğinin "zihinsel olguları" çözmenin belirli bir yöntemini sunabileceği düşünülmemeli.

Üstelik bu teknik, mücadele vermek zorunda kalabileceği doğrulamacı bir yaklaşımla ve dil-dünya düalist görüşüyle yan yana gidecektir. Daha safça bir deneysel yaklaşım, düşüncenin vasıflandırılması, kavramların yapısı, mecazların rolü hakkında hâlâ incelemeye değer sorunlar çıkarabilir karşımıza. Ayrıca, bir incelemeyi, olağan ve bilinen dilsel alışkanlıklarımızın geliştirilmesini ve doğrulanmasını kapsayacak bir araştırma yöntemini de telkin edebilir bize.

Bu makale 1951 yılında Iris Murdoch, Gilbert Ryle ve A. C. Lloyd arasında yapılan "Düşünme ve Dil" adlı sempozyumdan alınmıştır.

Özele Nostalji

Kişisel "yaşantı" ya da "bilinç" alanının, *Leviathan*'daki* yasaya has sessizliği taklit ettiği fikrine alışmışız. Burada *her şey* sürüp gidebilir ve kamusal kurallar çiğnenmediği sürece ne olduğu hiç fark etmez ve sürüp giden şey de bireyden başkasını ilgilendirmez. Hume ve Locke, dil ile yaşantı arasında sürekli ve sıkı bir ilişki olması gerektiğini düşünmüştü. Bizler artık buna inanmayarak, "yaşantı" fikrinin tümüyle gözden ırak kalmasına belki de biraz hızlı izin verdik. Bu "zihinsel olay", birbirinden ayırt etmeye değer iki nedenden ötürü bırakıldı; kısmen ona gerek duymadığımızdan ve kısmen de onu bulamadığımızdan. Ne var ki ona gerek duymadığımız yolundaki ifşaatın, onu bulma çabalarından vazgeçmekle de bir ilgisi vardı. Dili önemli kılmak için de sözcükle-

* Thomas Hobbes, *Leviathan*, Çev. Semih Lin, Yapı Kredi Yayınları, 1993. (y.h.n.)

rin kafamızdaki kaynağını bulmak için de zihinsel olaya gerek duymadığımızdan, bu fikrin kesinkes ne sorunlar içerdiğini pek fazla sorgulamadık. [Gilbert Ryle] *The Concept of Mind** adlı yapıttaki savlar büyük ölçüde akılsal etkinlikten söz ederken iç zihinsel olaylara gerçekten de bakmadığımızı ortaya koyar; nerdeyse bu tür olaylar hiç yokmuş gibi farz edilmiştir. Bu tavır hiç akıldan çıkmayan, daha çok incelenebilecek bir kayıp duygusuna, ayrıca bir de dilsel analiz tarafından incelenen "anlam" ile şiir ya da psikanaliz tarafından incelenen ve yaşantıyla ayrılmaz şekilde bağlı olduğu görünen "anlam" arasında var olan aşılmaz bir uçurum duygusuna neden olur. Burada bir dizi sorun dip dibe yatıyor ve bunları birbirinden ayırmak için önce bu safrası atılmış şeyleri çıkarmalıyız.

Zihinsel olay, kısmen aklın malzeme ve içeriğini oluşturması ve davranışın akılsal karakterinin güvencesi olması, kısmen de aynı zamanda dilin temeli olması gereken, tekrarlayan ve özünden gelen anlamlı mahiyetlerden oluşmuş bir dünya yaratması yönünden gerekliydi. Zihinde sözcüklerin kullanımını belirleyen şeyin, içinde bulunulan, açıkça belli bağlamın özellikleri olduğunu görünce, onun ilk rolünü oynamasını istemez olduk; anlamı yaratan kesinlik toplumsal çerçeveden kaynaklanıyordu ve içsel bir konuşmayla bir ilişkisi yoktu. Onun ikinci rolüne karşı ilgimizi de yitirdik çünkü anlamlandırmaya (örneğin imgeler biçimindeki) sözcüklerin akılcı kullanımının eşlik etmesinin şart olmadığını ve eşlik etse bile muğlaklıktan ancak onları kullanma biçimimiz sayesinde kurtulduğunu gördük. Ve yaşantıyı paketleyip götüreceğimiz anlam birimlerini sağlayan bir şey gibi görerek evrensellik sorununu da çözmek istemiyoruz artık.

Yaşantılardan söz etmeden gerçek olgular hakkında konuşabiliriz. Fakat bir muhalif, "Bunu *gerçekten* yapabilir miyiz?" diye karşı çıkacaktır. Sözü edilen anlamda "özel yaşantı" nosyonundan vazgeçebiliriz ama yaptığımız onun konumunu değiştirmekten ibaret değil midir? Bunun şimdi, sözcüklerin kullanım kurallarını tam anlamıyla *doğrulayan* bir şey olarak görünmesi gerekir. Ve bu açıkça doğru değil mi? Bir şekilde öyle ama yine de bu nosyon elimizde, başkalarının içsel yaşantılarının içeriğiyle (biçimin tam tersi) ilgili sorunun yok olup gitmesi gibi yok olup gidiyor. "Kır-

* Gilbert Ryle, *Zihnin Kavramı*, Çev. Sara Çelik, Doruk Yayınları, 2011. (y.h.n.)

mızı" sözcüğünü anlamadığı halde (şu ya da bu nedenle, diyelim ki hipnotize olduğundan) her seferinde doğru kullanmayı beceren bir adamda *eksik olan* nedir? Elbette, reel doğrulama yani yaşantı eksiktir onda. *Neyin* yaşantısı? Burada sorun iki yönden birine kayar. Ya yaşantı, aydınlatılmasının amaçlandığı bir uzlaşımsal davranışın haricinde, teşhis edilmeden kalır ya da bir "doğrulayıcı yaşantı" vakasını gerçek anlamda incelersek, bu konuda söylenecek pek az şey değil, haddinden fazla şey olduğunu fark ederiz. Sırf doğrulayıcı rolüyle değil de safkan gerçekliğiyle doğrulayan yaşantıları dikkate alırsak sonsuz bir zenginlik kazanır bu. Duygu bir yaşantıdır, evet ama bu sıfatla, sonsuz sayıda yoldan tanımlanabilir, karakterize edilebilir ve hakkında söylenecek tek doğru şeyin sadece *kapsadığı* belli bir andan ibaret olduğunda diretmenin yararı yok gibi geliyor. "Kesinlik" fikriyle paralel giden "bilme" ve "gözleme" fikirleri, ancak ve ancak, belli bir yaşantının üzerinde kullanılabilecek tanımlama yeteneğine bağlıdır. Bu savlar yabancı değil.

Fakat muhalif, bu dediklerinizin, yaşantılardan çıkaramayacağınız bazı sorunların ve de yaşantılara dayanarak çözemeyeceğiniz bazı sorunların var olmasından başka bir anlama gelmediğini söylecektir. Yaşantılar somut şekilde, içeride durmaya devam eder ve elbette onlar hakkında söylenmesi gereken bundan başka şeyler de vardır. Burada, yaşantılar hakkında söylenecek daha fazla şey olduğunu hisseden birinin kafasında uyanabilecek iki sorunu birbirinden ayırt etmek gerek. Birincisi şu: Tamamen kesin ve "fiziksel" yaşantılarımızın tanımlanabildiği gibi net bir şekilde tanımlanabilecek "zihinsel" yaşantılarımız var mıdır? İkincisiyse şu: Bir şekilde kendiliğinden tanımlanabilen, içinde bir duygu taşıyan, duygu kaynağı ya da yaşantısı demek olan zihinsel yaşantılar var mıdır? Zihinsel olayı böyle birdenbire "bırakmış" olmamızın sonuçlarından biri de bu iki meselenin birbiriyle karışma eğilimidir. Önce bunların ilkine değinecek, ondan sonra da ikinciye kesin bir anlam verilebilir mi diye bakacağım.

Zihin Kavramı adlı kitabın yol açtığı endişe ve muhalefetin büyük bir kısmı, tanımlanabilir zihinsel olaya sarılma arzusundan kaynaklanır; gerçi bu kitaba getirilen eleştirilerdeki kafa karışıklığının büyük bir kısmı da tanımlanabilir zihinsel olay ile anlam verme eylemini birbirinden ayırt edememekten kaynak-

lanmaktadır. Elbette içimde çok özel bir şey olduğunda kıskançlığa yahut öfkeye kapıldığım hissedilir ve öfkeli ya da kıskanç hali *yaratan* şey budur. Bir şey olur, evet. Ama yine de bir bütün olarak bu hale verdiğimiz ismi belirleyen şey dıştan görünen durumdur ve ne kadar şiddetli olursa olsun, içteki duygunun gerçek niteliği değildir. Hiçbir kıskançlık koşulu var olmadığı halde "kıskanç duygular" üreten bir makine düşünebilir miyiz? Bir düşünceyi ancak belirli bir *durumda* kıskançça diye niteleriz. Peki bu durumun "duygularına" yakından bakarsak, nedir onlar? Bir olayın çekirdek fikrini, ona eşlik eden fiziksel olgular sağlar. Bu fiziksel olgular, duygunun gerçekliğini sınayan bir test olarak kabul edilebilir ve bu duyguya bir tarih koyabilir ama duygunun anlamını belirleyemez. Kutunun içindeki şey kutuya bir ağırlık verir ama şekil vermez ve bir bakıma, içeride ne olursa olsun fark etmez. Bir etki ve bir uzlaşım vardır; anlam aramak için baktığımız şey ikincisidir.

Yine de tartışmaya açıktır bu, durumdaki bağlamın içine sokulamayacak yahut kendisine eşlik eden fiziksel olgularla teşhis edilemeyecek, tamamen kesin bir karaktere sahip zihinsel olayların var *olduğu* yolunda bir itiraz gelebilir. Kırmızı bir şey fark ettiğimde ve hatta kıskançlığa kapıldığımda gerçekleşen olayın ille de böyle bir şey olmadığını kabul edebilirim oysa örneğin herhangi bir düşünceye sahip olmaktan ötürü kendimi ahlaken sorumlu hissettiğim zaman etkilendiğim duygu, bu türden, bağımsız bir olaydır. Yahut birdenbire bir karar vermişsem ya da bir sorunun çözümünü bulmuşsam, bir saniye sonra ölecek olsam da yine, özel bir zihinsel hareketin gerçekleşmiş olduğu doğrudur. Bu tür zihinsel olaylar *oradadır*, Tanrı bunları görür ve tanımlanmaları muhtemelen daha zor olsa da bunlar fiziksel olaylar kadar yoğun ve kesindir. Ev sahibimi vurmuşsam, bu olay varolmak için bağlama bağlı değildir; bağlama ancak bir yönden, anlam yönünden (örneğin: ayıplanacak bir olay mıdır?) bağlı olabilir. Aynı şekilde, birden ev sahibimi vurma düşüncesine varmışsam, bu olay da varolmak için bağlama bağlı değildir ancak anlam yönünden bağlama (aynen diğer olaydaki anlamda) bağlı olabilir. İçgözlem yaptığımızda, içinde bulunduğumuz bağlama bakarız ama bunun nedeni, olayın varolmaması değildir. Burada sorunun esası nedir?

Şimdi, "bir düşünceye varmak" ya da "bir sorunun çözümünü bulmak" ya da "bir karar vermek" denen şeylerin genellikle, özel bir olay gibi bile görünmediği doğrudur. Fakat içsel yaşamı savunanların şimdi tek iddiası, bunun bazen özel bir olay olduğudur. Üstelik düşünmekle ilgili bazı sözler özel bir zihinsel olaya değiniyor gibidir ve bu sözlerin aslında davranışla alakalı olduğunu düşünmek bunların anlamlarında kökten bir değişikliği varsaymak demektir. Öte yandan, içsel olayları tanımlamada ya da teşhis etmede bir zorluk olduğu görülüyor yine de. Nasıl bir zorluktur bu? Her şeyden önce *her* yaşantıyı, zihinsel olay kadar fiziksel olay yaşantısını bile tanımlamak zor olabilir. Paris metrosunun kokusunu ya da bir fareyi elinde tutmanın *nasıl* bir şey olduğunu tanımlamak zordur -daha önce kullanılmış bazı sözcüklerin kullanılması haricinde. Ev sahibini vurma kararı yaşantısındaki bunlarla aynı mıdır yoksa burada başka bir zorluk mu vardır? "Ama kararları yaşamayız, kararları veririz." Fakat yine de bir olay olarak karakterize etmek istediğiniz şey de diğerleri gibi bir yaşantıdır ve bunu öyle ya da böyle tanımlayabilirsiniz; peki bunu tanımlamak neden böyle zor?

Profesör Ayer (*Thinking and Meaning** adlı yapıtında), zihinsel alanı, ("düşünme" denen şeyin doğru dürüst içerebileceği tek şey olan, sözcüklerin içten söylenmesine hükmeden) açık kamusal uzlaşımlar ile muhtemelen psikolojik incelemelere konu olmak dışında bir "anlam"dan yoksun, çapraşık kişisel olgular olmak üzere ikiye ayırıyor. Profesör Ryle da (*Zihin Kavramı* adlı yapıtında) esasen aynı ayrımı yapıyor; bu kez "uzlaşımlar" daha çok çeşitli davranış biçimlerini kapsıyor ve olgulara ara sıra değinilse de Ryle onlara karşı yaklaşımını tanımlama gibi bir sıkıntıya hiç girmiyor çünkü onları, düşünme tanımlarının anlamını belirleme bağlamında gerekli bir şey olarak görmüyor. Ama Ryle geçenlerde yapılan "Düşünme ve Dil"[1] adlı sempozyumdaki makalesinde, bu olgular alanına giriyor ve onu yine alt bölümlere ayırıyor. Burada, bir "zihinsel süreç" tanımının oluşabileceği iki farklı hali birbirinden ayırıyor. Bunlardan (kayıt dediği) birinci hal, (zihinsel resimler, sözel imgelem gibi) "kaba" psikolojik olayların ayrıntılı bir listesidir; (tarih dediği) diğer halse bir idrak periyodunun tanım-

* A. J. Ayer, *Thinking and Meaning*, H. K. Lewis, Londra, 1947. (y.h.n.)

1. "Düşünme ve Dil" adlı önceki denemeye bakınız.

lanması sırasında kendiliğinden sunulabilecek ("Bir sisin içindeydim", "Onu bir anda gördüm" gibi) grafik tanımlamaları kapsar.

İçsel yaşamı savunanlar gerçekten tatmin olmayacak. Bu ikinci ayrımın da birinciyle aynı biçimde yapıldığını ve korumak istedikleri şeyin yine bu iki yarının arasında kaybolup gittiğini hissedecekler. Bu kez diğerleri gibi bir fenomen olarak görülen düşünme faaliyeti, o kadar kolayca halledilebilecek bir şey değildir. Yerinde bir şekilde karakterize edilmesi için, tuhaf bilinç durumlarının sıralanmasını da tanımlardan oluşmuş gerçek bir çekirdeği varmış gibi görünmeyen müphem mecazi tanımlamaları da gerektirmeyen, tanımlanabilir zihinsel olaylar vardır. Bir taraftan, mecazlar (en azından, *göründüğü kadarıyla*) ne burada ne oradadır. Sık sık daha kesin ve mecazi olmayan tanımlamalarını pekâlâ yapabileceğimiz (örneğin Hampstead Heath'de kaybolmak gibi) durumlara, başka birtakım amaçlarla, keyfi bir şekilde mecazi bir tanım getiririz. Gündelik niyetlerle düşüncelerimizi üzerinde fazla düşünülmemiş mecazlarla ya da sözel ürünlerle karakterize ederek yetindiğimizi kimse yadsıyamaz. Buradaki soru şu: Düşünmenin içinde yer alan, varlığı yadsınan ya da görmezden gelinen fiili hadiselere daha kesin bir tanım veremez miyiz? "Kayıt" denen şeylere bakarsak, çok az şey sunulduğunu görürüz. Ya da gerçekten, sırf "psikolojik" durumların listesini çıkarmaya çalışırsak, (tanım dayanılmaz derecede soyut ve doğruluktan uzak olmadıkça) bunlara, Profesör Ryle'ın hesaba katmadığı görülen bir sürü özellik eklemek zorunda kalırız. Örneğin bir imgeden, neyin imgesi olduğunu söylemeden psikolojik bir hadise gibi bahsedemeyiz. (İmgenin doğru resimsel sunumu olmadan hiçbir suretle açıkça anlaşılamayacak bir şeydir bu). Ayrıca bir de belki bunun ortaya çıkma biçimi (birdenbire, belirsiz) ve buna ait düşünme süreciyle ilişkisi de sayılabilir. Sonra bu meselenin daha ince tarafları da vardır; örneğin imgenin, eğer varsa, duygusal "tonu" veya "rengi" veya belki de getirdiği bir yön ya da aciliyet duygusu gibi. Kendimizi, "tarih" başlığı altında gösterilebilecek şeylerin aynısı olabilen ya da olamayan, sadeleştirilemez mecazlar kullanmak zorunda hissedeceğimiz yer herhalde burasıdır.

Öne sürdüğüm, daha ayrıntılı türden bir tanımlamanın uygun (yahut en azından mümkün) olduğu zihinsel hadiseleri bazen se-

zebildiğimiz kabul edilsin, ki bence kabul edilmelidir zaten. Özel bir şey çıkar mı bundan? Şimdi durumu daha yakından inceleyelim. Zihinsel olayların güvensizlik ve muğlaklık yatkınlığı gerçektir ama mantıksal yönden de vaka yönünden de başa çıkılamaz bir şey değildir bu. "Düşünceler", tanımlanması çok zor sıradan duygularda bile bulunmayan türden bir tuhaflık içeren olgulardır. (Duygular, yaşantılar olarak görülürse, elbette "düşünce" olmaya yakınlaşabilir). İlk olarak, düşüncelerin sanki kendilerine has bir yaşamı ve dinamiği vardır. Daima ya da tümüyle bilinçli denetimimiz altında değiller. Hiç beklenmedik bir şekilde ortaya çıkarlar, belirgin hiçbir neden olmadan muğlak ya da net hale gelirler. Bilinçli aklın açıklayamayacağı kadar ötelere gidebilen bir yön duygusu verirler. Tüm bunlar, bu konuda kafa yormuş herkes için bilinen şeylerdir. Ve bundan da "yakalanmalarının" ya da doğru bir şekilde tanımlanmalarının zor olduğu sonucu çıkar. Bunlar sıkı bir gözlemden kaçarlar (fiziksel duyuların birçoğu da böyledir gerçi), özetlenmeleri zordur (Mona Lisa'nın gülüşü gibi), hareketlerini karakterize etmek zordur (dalgaların hareketi gibi), amaçladıkları şeye göre belirlenmeleri (bir eskiz çizimi gibi) ve tüm sürecin bir parçası olarak tanımlanmaları gerekir (bir oyunun bir bölümü olarak yapılmış bir hareket gibi).

Bunların hepsini kabul etsek, yine de "düşünceyi" özel bir kategoriye sokan bir şey var mıdır? Bütün yaşantılar "özel"dir ve tanımlanması zor olabilir. Tanımlanacak şey "sıradan" yaşantı durumlarından ne kadar uzaklaşılırsa, kamusal dilde uygun tanımlayıcı terimler bulmak o kadar zorlaşabilir. Ve söz konusu yaşantıların "düşünceler" ya da bedensel iç duyular ya da "dış dünyadan gelen" duyular olması halinde de durum yine böyle olacaktır. Dış dünyadan gelen duyularda (yani kişisel bir düşünce rengi taşımayan, nesnel bir tanımlama gerektiren hallerde) bir "dış bağıntı" vardır elbette: Yani başkalarının da "aynı şeyi gördüğü" gerçeği, gösterebilmek olanağı, nesnel bir kontrol olanağı vs vardır ve kamusal dildeki terimlerin net bir şekilde kullanılabildiği, yeterli ve tam bir tanımlama sağladığı durum budur işte. Fakat içteki (duyu ya da düşüncelerden oluşan) yaşantılarda durum böyle değildir ve bir şeyin içte olmasının anlamı kısmen budur. Ama bu yine de bunları sözle tanımlamamızın diğerleri kadar yeterli olmadığını *muhakkak* hissedeceğimiz anlamına gelmez; ya-

pısal bir durumla ya da hareketle ilgili bir yaşantıyı tanımlamak, bir ağrı yaşantısını ya da bir soruna çözüm bulma yaşantısını tanımlamaktan pekâlâ daha zor olabilir. Gerçi bu son söz edilen durumda (fakat örneğin iç duyuları, onları yeniden uyandırarak, "açık" bir şekilde belirlemek olanağı dışında) birtakım simgeleme ve açıklama tarzlarından (örneğin işaretle ya da bir kamera kullanarak göstermek olanağından) yoksunuzdur.

"Fakat içteki bir şeyin tanımlanışı, diğer tanımlamaların gerektirmediği bir şekilde dolaylı ve mecazi olmak zorunda değil mi?" İçsel olanın "şahsiliği" yolundaki hissimiz kısmen burada yatıyor işte. Bununla birlikte düşünce tanımlamalarımızın mecazi (ve bundan ötürü de dolaylı) niteliği, bunun üzerinde durup kafa yorduğumuz durumlar dışında, dikkatimizi çok fazla çeken bir şey değildir. Burke,[2] hepimizin zihinsel durumları karakterize etmek için benzer mecazları kullanıyor olmamızın, söz konusu durumların *gerçekten* birbirine benzediğini "kanıtladığını" söylediğinde, bu bize birazcık tuhaf gibi geliyor. Bunun nedeni kısmen tüm zihinsel durumların (yukarıda gösterilen nedenlerle) mutlaka kesin ve belirli haller olduğunu hissetmeyebileceğimizdendir. Kısmen de bunların kesin ve belirli haller olduğunu hissettiğimizde (üzerinde tartışılan durumda), sıradan mecazlarımız kullanım yönünden öylesine isabetsiz hale gelir ki görsel temsilini sunduğumuz bir olay hakkında kafalarda bir düşünce canlandırmanın bile çok zor olduğunu fark etmemizdendir. Elbette Burke'ün kafasındaki şey, sıradan konuşmalarda sunulanlar gibi "tarihsel" türden grafik tanımlamalardır. Zihinsel bir olayın "gerçek" karakterinin normal dil tarafından gizlendiği sorunlarla karşılaştığımızda ve burada daha doğru bir tanımlama tarzı düşündüğümüzde, bazı metaforların kendini kabul ettirişindeki doğallık ve kendiliğindenlik dikkatimizi çekebilir yine de. (Birçok modern teorisyen bize, buna şaşırmamamızın dilbilimsel ya da psikanalitik nedenlerini sayacaktır). Genelde, tanımlamaların dolaylı olduğunu hissetmeyiz ("O noktadan sonuca sıçradım", "İki düşünce yavaş yavaş birbirinden ayrıldı") –ve tanımlamanın mecazi olduğunu söylemek, bir dış bağıntı yok demekten başka bir şey değildir.[3]

2. Yüce ve Güzel Üzerine Bir Deneme.

3. Burada, bu yazdıklarımı, Aristotelian Society'nin "Düşünme ve Dil" konulu sempozyumunda Profesör Price tarafından söylenen sözlere borçlu olduğumu belirtip teşekkür etmem gerekiyor. [Önceki denemeye bakınız].

Ben bir acının "keskin" ya da bir kararın "kesinkes değişmez" ya da bir fikrin "bulutlu" olduğunu söylediğimde, konu ile sözcükler arasında tuhaf bir boşluk yoktur; anlatımın hedefi, sanki Delphili kadın kâhinlerin muammalı laflarıymış gibi, sözcüklerin bize sadece dolaylı yoldan anlattığından "tamamen bambaşka bir şey" değildir. Bunun böyle olduğu düşüncesi kısmen zihinsel olayın tuhaf olacağı yolunda (daha sonra tartışacağım bazı sanılara bağlı) beklentilerden, kısmen de mecaz hakkında, "bahsi geçen" bir yapı ile bir diğeri arasında karşılaştırma olması şartmış gibi yanlış bir anlayıştan kaynaklanır. Dilimiz, zihinsel işlemler için uygun tanımlamalarda bulunmamıza yardım edecek fiziksel terimlere dayalı zihinsel tabirlerle tıkış tıkış doludur (bunları dilin mantık öncesi bir aşamasına has "özgün" anlamlar saysak da saymasak da). Düşüncenin hareketi bir tür sıçramadır, muğlaklığıysa bir tür buluttur. Burada, "hareketi" ve "muğlaklığı" kabul edebildiğimize göre "sıçramayı" ve "bulutu" da dilin, amacından özellikle saptırıldığı gibi bir şeyler hissetmeye başlamaksızın kabul edebilmemiz gerekir. Bunlar zihinsel olayların tanımlanmasıyla iç içe giden güçlüklerdir. Özel tanımlama vakaları özel sorunlar yaratabilir. Bazen, düşünceler tuhaf fenomenler olduğundan, net ve kesin bir tanımlama yapmak bize zor gelebilir –fakat uğraşmak zorunda kaldığımız diğer her türlü tuhaf fenomen için de aynen geçerli bir şeydir bu. Bazı zamanlarda tanımlama yaparken bir düşüncenin olay-karakteri ile anlam-karakteri arasındaki ilişkiyi doğru şekilde nasıl kuracağımızı bilemeyebiliriz. Ama burada, diğer yaşantılardan kesin bir şekilde farklı, özel bir tür yaşantının varlığını gösteren hiçbir şey yoktur. Bir yaşantı olarak zihinsel olayın "anlam"la bağlantısı, diğer herhangi bir yaşantının anlamla bağlantısından farklı değildir. Bu, net kavranamayan bir duyguya karşı verilen bir mücadeledir belki de –ama bir şeyin ne olduğuna karar vermek için çok dikkatle bakma yaşantısı da muhtemelen böyledir ve bu her iki olayın tanımlanması da aynı biçimi izleyebilir. Eğer düşünce bir yaşantıysa, bu yaşantının kesinliği ve netliği (diğerleri gibi) az ya da çok olabilir ve kendi ilgimize ve amacımıza göre, (diğerleri gibi) öyle ya da böyle tanımlanabilir.

Muhalif burada, içi boş bir kabulle savuşturulduğunu ve meselenin onun kafasındaki sorunla doğru dürüst karşılaşmadan kapatıldığını hissediyor olabilir. Burada kabul edilen şey, bazı

zihinsel olayların yarı fiziksel bir karaktere sahip olduğu ve bunların neye benzediğini söylemek zorunda kaldığımızda, bizi bazı mecazi tanımlamaları kullanmak zorunda bıraktıklarıdır. "Düşünce"yi farklı kılanın, düşüncenin bir yaşantı olarak olgusal karakteriyle ilgili bir şey olduğunu söylemek demektir bu. Bir düşünce tıpkı bir duyu gibi tanımlanabilir bir "etki" olabilir. Bu gayet doğru diyecektir muhalif ama sizin tartıştığınız şey içsel yaşantı ile dışsal yaşantı arasındaki farktır. Benim tartışıldığını duymak istediğim (ve burada "yaşantı" sözcüğünün içerdiği) şeyse, bir duygunun ya da düşüncenin içinde, doğrudan doğruya sunulmuş özel ve önemli bir şeyi (her zaman değilse de bazen) keşfedişim ya da yaratışım denebilecek olaydır.

Bunu söylemek, daha önce birbirinden ayırt ettiğim iki sorudan ikincisini ortaya atmak demektir, yani şu soruyu: Anlam yaşantıları olan, kendiliğinden tanımlanan zihinsel olaylar yok mudur? Bu soru şimdiye kadar tartıştığım soruyla karışıyor. Bizler, dilin temeli ve düşüncenin içini dolduracak bir şey olarak, içinde varolan bir özellikle kendiliğinden tanımlanan, dizi halinde yaşantılar aramaya sevk ediliyoruz. Bu yaşantı türlerine gerek olmadığını vurgulayanlar, zihinsel olayların her anlamda varlığını görmezden gelir ya da dolaylı yoldan yadsırlar. Bu durumda, yitik hedef her iki sorunu birden içerir hale gelir. Şimdi bunlardan ikincisine dönmek ve buna doğru bir anlam vermeye çalışmak istiyorum.

Elbette, denecektir ki (en azından bazen) hem duyuya hem de düşünceye dayalı, kesinlikle spesifik yaşantılarım vardır. Ara sıra tekrarlayan, belirli bir şey var. Şahsen her an buna birtakım örnekler verebilirim. Yaşantılar kendilerini belli eder ve belirlilik sadece sözcüklerle bağlı bir şey değildir. Bunları söyleyen kişi belki de şu iki şeyi kabul etmeye çoktan hazırdır: İlk olarak bu kişi dilin temeli olarak hep tekrarlayan tanıma eylemleri fikrine gerek *duymayacağımızı* kabul edebilir. Yaşantının doğrudan bir anlamı olmadıkça dile hayat yok diye bir şey söz konusu değildir. Dil bağımsız bir şekilde fonksiyon görebilir. Üstelik bir şeyi tanımanın, onun içsel karakterinin derinliklerine kadar inmek ya da gerçek anlamda bir tekrarlamayı fark etmek anlamına gelmesi gerekmez; burada gerçekleşen belki "küçücük" bir şeydir ve "derin" değildir; bir zembereğe dokunmak gibi bir reflekstir sadece. İkincisi, bir

yaşantıyı tanımlamak için, kamusal çevrelerden öğrendiğim dili kullanmamın gerekeceği ve tanımlamamın da mümkün olan çeşitli tanımlamalardan biri olacağı kabul edilebilir. Ama ardından, dil bazen yaşantıya karşılık verebilir ve böylece onu kesinleştirmemize, daha fazla gözlemde bulunmamıza falan yardım edebilirse de yaşantının kesinliği dile bağlı değildir denecektir. Burada bizi ilgilendiren, başkalarıyla değil kendimizle iletişim kurabilme yeteneğimizdir. Her şeyden önce özel görünümlü ve kamusal bir adı bulunmayan yaşantılar vardır ve hemencecik adlandırılabilen yaşantılar bile sadece, kamusal bir uzlaşımın zembereğine dokunuvermekten, insanı dilsel bir çukurun içine fırlatıveren bir refleksten ibaret olmayabilir. Bunlar, bir uzlaşımın tarif ettiği etkiler olmayan zira "yine aynısı" derken doğru da yanlış da söylemiş olabileceğim bazı şeylerdir.

Burada gerçek bir şeyin varolduğu görülüyor ama ne? Açıkça, yaşantının dille ilişkisini koparsak, yaşantıların tekrarladığını söyleme dürtümüz kesinlikle zayıflar ve yaşantıyı neyin oluşturduğu kuşkulu hale gelir. Yaşantıların önemli bir özelliği her birinin ayrı bir zamanda gerçekleşmesi ve şimdikilerle karşılaştırmak için geçmiştekilerine ulaşamamamızdır. Fotoğraflar, günlükler, ses kayıtları bir izlenim oluşturabilir ama bu şeylerin yorumlanması gerekir. Öte yandan, bu konuda çok sağlam bir garantinin olmadığını düşünmekten hiç hoşlanmayız. Bir yaşantının geçmişteki bir yaşantıyla aynı olduğunu düşünürken haklı ya da haksız *olmalıyız*: Aradaki benzerliği biz göremesek de Tanrı görür. İki yaşantı arasında büyük bir yapı benzerliği bulduğumuzda bundan emin olamaz mıyız? Emin olduğumuzu hissedebiliriz, evet ama "yapı", aynılık hakkında verilmiş, daha fazla analiz edemeyeceğimiz bir sürü "basit" hükümden oluşacaktır ve sonra bir de yaşantının, aynılığı hakkında daha da güvenilmez bir hükümde bulunmamızı gerektirecek, tümüyle canlı bir tonu ve niteliği vardır. Hiçbir şey bir yaşantıyı yeniden üretemez (çok iyi bir fotoğraf bile bir hatırlatıcıdır sadece) ve diğer bir yaşantı dışında hiçbir şey bir yaşantıya tam anlamıyla benzeyemez. Burada bize gereken şey şaşmaz bir aynılık ölçütüdür ve bulamadığımız şey de budur. (Evrensellik sorunu: Bir durumdan alıp sonraki durumda kendimizi tamamen emin kılmak için götürebileceğimiz hiçbir şey yoktur). Burada, "içsel bir hissin" yardımına başvurmakla yetinmek gelir

içimizden. Bunun tümüyle, söyleme eğilimi hissettiğimiz şeyden ibaret olduğunu düşünmek hiç hoşumuza gitmez ve durum bir açıdan tabii ki böyle değildir.

Yine de durumun böyle olmayışı hiç tatmin edici değildir. Elbette bir "kesinlik" vardır ama dolaysız ve kendiliğinden tanımlanan bir kesinlik değildir bu. Yaşantı doğrular ya da yalanlar ama kendi içinde gayet açık ve kesin bir anlam sunmaksızın yapar bunu. Onun böyle bir anlam sunduğunu hissetmemizin bir nedeni, kesin doğrulamaların varlığıdır. Ama bu doğrulamanın belli bir durumdaki bağlamın içinde gerçekleştiğini ve bazı olayların özel birtakım durumlarda bazı önermelerin doğruluğunu gösterir kabul edildiğini unuturuz. Bir yaşantının söyleyeceği spesifik şeyi belirleyen bağlamdır. Bu hissin diğer nedeni ve belki daha da zorlayıcı olanı, yaşantılar hakkında (felsefeyle uğraşırken hep yaptığımız gibi) uzun uzadıya düşünebilirmiş gibi görünmemizdir; kendi kendimize şundan ya da bundan örnekler vererek ve bu örnekleri kendi kendimize göstererek yaparız bunu. "Şu, *şuna* benziyor"; bundan daha kesin bir şey olabilir mi?

Yaşantıların netliğini kavramların kesinliğinden ayırt etmeliyiz. Yaşantılar istediğiniz kadar spesifik yani gayet açık (bulutsuz), canlı, etkileyici olabilir –ama yine de şu ya da bu şekilde tanımlanabilirler. "Kahverengi", "koyu kahverengi" kadar kesin değildir ve bize farklı gibi gelen bir yönden, "yuvarlak" kadar da kesin değildir. Biz, koyu kahverenginin kesinliğinin, yuvarlağın kesinliğinde olduğu gibi tam anlamıyla uzlaşımsal olmadığını –yani onun doğrudan doğruya yaşantıya dayandığını– hissetmek isteriz. (Koyu kahverenginin hafif ışık dalgalarına dayalı bir tanımını kabul etmek eğiliminde değilizdir yine de). Ama yaşantıyı ne kadar spesifik kabul etsem de bir işe yaramaz. (Buradan bile mavinin kayıp tonu meselesindeki sorun* görünebilir.) Kavram gayet açıktır – peki yaşantı? Evet, bak ve gör. Doğrulanan durumlar vardır ve üzerinde derin derin düşünülen veya "algılananın" duygusal ya da düşünsel içeriğe sahip olduğu durumlar vardır. Tüm bunlar öyle ya da böyle tanımlanabilir. Kavramların kesinliği, ideal bir şekilde

* *The Missing Shade of Blue*: İskoç düşünür David Hume'a göre zihin, önceden duyusal bir deneyime maruz kalmadan bir fikir üretebilir. Hume buna örnek olarak kişinin hiçbir zaman görmediği bir mavi tonu hakkında bir fikre sahip olabileceğini söylemiştir. Bu görüş, Hume'un diğer yazdıklarıyla tezat oluşturduğundan, düşünürler tarafından bir sorun olarak değerlendirilmektedir. (y.h.n.)

tanımlanmış (yani deneysel) bazı yaşantıların kesin olma (yani onları doğrulayıcı ya da haklı gösterici bir şey gibi görmemiz) *olasılığına* bağlıdır. Ama bu yine de yaşantının anlamının dolaysız, kendi kendine yeterli ve gayet açık olmasını sağlamaz. Aslında her yaşantı son derece zengin ve derindir. Yaşantıların üzerinde derinlemesine düşünebildiğimiz için teşkil ettikleri önemi hissederiz ama bu derinlemesine düşünme bize, bunların anlamının sonsuz çeşitlilik arz edeceğini de gösterir. Anlamın nihayetinde köşeye kıstırabileceğimiz ve tetkik edebileceğimiz bir şey olması gerektiği duygusu ile *böyle bir* anlamın duyusal bir yaşantıda bulunamayacağını fark etmenin bileşimi, bir idealizm motifidir.

Burada yeni bir girişimin başlangıç işareti var. Kendiliğinden tanımlanan özel nosyonu, uzunlamasına savunulamıyorsa, o zaman belki de derinlemesine savunulabilir. Tekrarlanamaz olabilmesine karşın kesin, önemli *anlar* niçin olmasın? Gerçekten dil ile yaşantıyı birbirine sıkı sıkıya bağlama girişiminden kaynaklanan sorunları bir kenara bırakırsak, bunların var *olduğunu* görür müyüz? Bir İran halısının "dilinden" anladığımızı düşünün. Burada ince, hafiften bir tanıma duygusu değil, derinlemesine bir bakış vardır. (Bakış burada baş imgedir). Burada da yaşantımızı, giderek daha spesifik hale getirerek, önümüzde duran anlamın giderek daha derinine bakarak *saflaştırabiliriz*. Burada gereken, doğrudan bir yaşantının, onu dikkat akışına dayanabilir kılmaya yetecek bir iç karmaşıklığa ve sağlamlığa sahip olmasıdır. O zaman burada bulacağımız kesinlik (basit izlenimlere sahip karmaşık bir eğilim olduğunu kabul edebileceğimiz) doğrulamaya eşlik eden bir kesinlik değil, içten gelen ve yaşanmış bir kesinliktir. "Sıradan" yaşantılar "o zamanda kesin" olmayabilir ya da bunların kesin olup olmadığını tartışmak anlamlı gelmeyebilir. Bunlar, ayırt edici kabukları dışta duran kabuklulardır. Ama söz konusu yaşantılar, bu katı tefekkür hedefleri, omurgalılar sınıfındandır, yapıları içlerindedir. Gerçekten eğer tefekkürle hedefin içinde dolaysız bir biçimin nasıl keşfedildiğini (ya da yaratıldığını) düşünürsek, tüm yaşantıları tefekküre dönüştürerek dünyanın önemini yeniden kurmanın mümkün olduğunu bile hissedebiliriz. (Husserl, "tonlamada bir değişiklik" yaparak, "içsel yaşamın saf psikolojisini, kendiliğinden nitelenen üstün bir fenomenolojiye" dönüştürebileceğimizi söylemiştir).

Şimdi, bütün yaşantılarda doğrudan bir yapının varlığının görülebileceğini kuşkulu bulanlar bile, doğru bir gözlemsel anlayışla bakarsa *bazı* yaşantılarda böyle bir yapının varolduğunu pekâlâ hissedebilir. Estetik yaşantı, tür olarak kökten farklı bir şeydir elbette ve özele hâlâ nostalji duyanlara, devam eden tatminsizliklerinin hem bir açıklamasını hem de gerekçesini sağlayabilir. Burada, "önemli biçim" terimi çok doğal bir şekilde akla geliveriyor. Bir açıklama, evet –ama bir gerekçe? Bir sanat yapıtı gelip bizi bizzat "çarpmaz" yahut çarpsa da *bu* bir estetik yaşantı değildir. Önemli bir biçimin bile tarafımızdan izlenmesi gerekir. Estetik yaşantı nosyonu daha ziyade küçük ölçekli görsel sanatla bağlantılı gelişen, bileşik bir şeydir ve ana bileşenleri şunlardır:

Sanat yapıtı, belirli bir konsantrasyon haline girerek ve birtakım uzlaşımları önceden bilerek ve kabul ederek bir toplam halinde düşünmeye giriştiğimiz, kendi içinde bütünlüğe sahip bir yapıdır. Bu düşünme genellikle aklın (sanat yapıtının karmaşıklığına bağlı) bir süre boyunca daldan dala konarak çalışması halinde olacak ve bu mütalaanın herhangi bir periyodunda gerçekleşebilecek her tür rastlantıya maruz kalacaktır. Bu akıl faaliyeti tamamen zevkli olabilir (gerçi, her akıl faaliyetinin zevkli olabileceği yolundaki görüşten farklı bir bakışla, böyle olması şart da değildir) –ve bu sırada heyecanlı ve duygulu anlar da *olabilir*. Ne var ki bu anlar, bize vereceği heyecanın türü yönünden, içinde bulunulan bağlam kadar bu heyecanın önemli bir şey olarak kavranmasına da bağlıdır. (*Karamazov Kardeşler*'de*, "Beyler, güzel bir rüya gördüm" sözlerini okuyunca etkileniriz –ama bizi etkileyen şeyin önemi romanın bütününe bağlıdır). Söz konusu şeyin ancak çok basit bir yapıt –bir şiir satırı ya da küçük bir görsel obje– olması halinde, karşımızdakinin doğrudan ya da kendi içinde bütünlüğe sahip bir anlam taşıyıcısı olduğunu hissedebiliriz ve bu bile bir yanılsamadır. Etki bir anlıktır ama bu etki yine de öyle ya da böyle tanımlayabileceğimiz diğer yaşantılar gibi bir yaşantıdır ve anlamla bağlantısı, diğer yaşantılarınkinden tür yönünden farklı değildir. Her halükârda, kendimizi en basit estetik birimlerde estetik yaşantılar aramak ve bir dikkat faaliyetinin ne kadar süre devam ettirilebileceği hakkında sorular sormak zo-

* Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, Çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 2015. (y.h.n.)

runda hisseder hissetmez yanlış bir şeyin izini sürüyor olduğumuzu fark etmemiz gerekir. Sanatta varolan özellik, onunla karşılaştığımız anda yaşadığımız yaşantıların art arda gelen niteliğini incelemekle bulunmaz.

Muhalif şimdi şöyle diyebilir: Pekâlâ, genel olarak estetik yaşantı nosyonunu bırakalım ve biraz fazla dikkatdışı bırakılan şu etki anlarına bakalım. Belki de aradığımız şey yani içsel bir yapıya sahip anlık bir yaşantı burada, değil mi? Bu tür anların estetik dikkate eşlik etmesinin kesinkes şart olmadığı ve öte yandan bunların estetikdışı durum ve koşullarda –örneğin, ansızın olan bir şeyden ötürü şaşırdığım yahut etkilendiğimde de– yaşanabileceği kabul edilebilir. Böyle bir yaşantı Rilke tarafından, mektuplardan birinde yazdığı şu satırlarla betimlenmiştir:

> Pek bilmediğimiz öyle harika bir şey ki bakmak; bakarak tam anlamıyla dışarıya döneriz zira biz özellikle bu haldeyken, gözlenmeyi hasretle bekleyen şeyler gelir başımıza ve bunlar –el değmemiş ve tuhaf bir şekilde isimsiz, *bizden yardım almaksızın*– içimizde tamamlanırken, bunların önemi dışarıdaki şeyde belirir: Güçlü, inandırıcı bir isim, bu içsel olaylara verilebilecek tek isim... Sokağın loşluğunda birden bir yüz görünür ve kontrastın etkisiyle onun özünü öylesine apaçık bir şekilde görürsün ki... Bu anlık izlenim, bir simgenin boyutlarına bürünür elde olmaksızın.

Burada "simge" sözcüğünü seçip alabiliriz. Rilke'nin sözleri tanıyabileceğimiz bir şeyi betimliyor. Yaşantılarımızın çoğu zayıf ve sığdır ama bazıları da zengin ve bu betimlemedeki gibi verimlidir ve "simgesel" sözcüğünün, yapıdan kaynaklanan bu duyguyu ve doğrudan bir yaşantıda varolan daha geniş anlamları kapsayan bir kullanımı vardır. Bunun bir tarafta uzlaşımsal "simgelemelerin" otomatik kullanımından, diğer tarafta da doğal belirtilerin okunmasından ayırt edilmesi gerekir. Çünkü zaman zaman bir *önemin hissedilmesi* halinde belirir. Böyle bir yaşantı bize ya doğal nesnelerle ya da sanat biçimleriyle gelebilir. Bunun karakteristiği, izlenimin derinliği ve yankılanışıdır. Öyle bir etkileniriz ki (en azından ilk başta) bunu nasıl açıklayacağımızı şaşırırız ve bu izlenimin, sonradan yapılacak yorumlar yönünden genellikle sonsuz bereketli olduğu görünür. Sembolik şiirin ve psikanalizin simgeleri buradan kaynaklanır.

Fakat önem, izlenimdeki hangi duygunun *içindedir*? Buna bir yapı kazandırmamız retrospektif bir olaydır. Bazı etkiler hakkında daha çok açıklama yapılabileceğini (ve aslında geç kalarak) fark ettiğimiz tamamen gerçektir. Eğer hiçbir açıklama yapılamıyorsa, bir izlenim için hiçbir neden bulunamamışsa buna "önemli" demeyiz. Yahut bunun yine de değerli *olduğunu* ve nedenlerinin olması gerektiğini söylemeye kararlıysak, bu belki de bir teoriden etkilendiğimiz içindir. ("Ruhtaki hiçbir şey rastlantı değildir.") Ama her halükârda, bir izlenimi "çözerken" yapacağımız açıklama mümkün olanların arasından seçilmiş biri olacaktır. William Empson'la aynı fikirde olmaya karar verebilirim; bir şiirden aldığım *duygusal heyecan* Empson'un şiirde keşfettiği muğlaklığın varlığıyla beliriyor çünkü. Fakat uğraşsaydım, bu yaşantım için daha başka makul "nedenler" de düşünebilirdim kuşkusuz. Yaşantım konusunda ne tür bir keşifte bulunmayı tercih edeceğim konusundaki *kararıma* bağlıdır bu ve yaşanan şeyin yapısı da buna bağlı olacaktır. (Sanata karşı "takdir" türlerinin yapısıyla bağlantılıdır bu).

Hâlâ tatmin olmamış muhalif diyecek ki: "Anlam" ile sözel açıklamayı birbirine böylesine bağlamak niçin? Yaşantı (sizin de kabul ettiğiniz gibi) açıklamanın içerebileceğinden öte bir şeydir. Ve yaşantı neyse bunu kendi söyler. (Müzik dinlerken onun anlamını duyarım). Yaşantının ne olduğu hiçbir zaman yadsınmış değil. İddia edilen şey sadece, sözel açıklamaya uygun türde bir kesinliğin onların yapısında varolduğunu düşünmememiz gerektiğidir. Estetik bir izlenim kesin, canlı ve net yapıda olabilir fakat estetikdışı bir izlenim de böyle olabilir.

Modern psikanaliz teknikleri doğrudan yaşantıdaki duyguyu oradan çıkarıp, o yaşantının içinde geçtiği uzlaşımsal bağlama yayıyor gibi sanki. Özel ve dolaysız türde bir önem keşfetmeye çalışarak, olağan anlayış tarzlarımızdan bağımsız olması gereken bu duyguyu tekrar eski yerine koymayı denemek dürtüsü gelebilir içimizden. Bunu keşfedemeyiz ama keşfettiklerimiz, yaşantının aramayı teşvik edici nitelikleridir –yani çözümlemenin görmezden geldiği ya da yadsıdığı nitelikler. Eğer bütün yaşantılar sığ ve bir şeye yoğunlaşmaktan uzak olsaydı, yaşantı "kendiliğinden konuştuğunda" bu kadar ısrar etmek içimizden gelmezdi. Eğer iç zihinsel hadiseler olmasaydı, önemli farkındalıkların bu tür olay-

lardan ibaret olduğunu düşünmeye yönelmezdik. "Düşünce" ve "simgesel yaşantı" gibi olgular da aklın her türlü felsefi tanımında yerini bulmalıdır. Büyük bir önem taşıyan bu hadiseler, bilincin ötesine gittiği belli şeyleri bu kadar sık içerdiklerinden, "doğrudan yaşantı" fikrine, görmezden gelinmesi insanı hem kızgınlığa hem de boşu boşuna araştırmalara iten o bitmez tükenmez zenginliği verir.

Bu makale Aristotelian Society'nin 9 Haziran 1952'de,
Bedford Meydanı, No. 21,
Londra'da yaptığı toplantıda sunulmuştur.

Metafizik ve Etik

Felsefi bir ahlak incelemesi nasıl olmalı? Modern düşünürler arasında yanıtından belli miktarda kuşku duyulan bir sorudur bu. Modern düşünürler ve modern felsefeden kastettiğim, dilsel analiz diye bilinen bizim geleneksel ampirizm anlayışının bugünkü versiyonu ve bunu savunanlardır –ve söylemem gereken şeylerin çoğu bu gelenekteki yeni değişimlere eleştiri getirse de yapacağım eleştiriler de bence yine bu gelenekten kaynaklanacaktır. Güncel ahlak felsefesini anlamak için onun tarihini anlamak gerekir. Ve burada, G. E. Moore'un kesin bir ayrım yaptığı andan başlamak uygun olur. Moore, "Hangi şeyler iyidir?" sorusu ile " 'İyi' sözcüğünün anlamı nedir?" sorularını birbirinden ayırmamız gerektiğini söylemişti. Bu ikinci soruda Moore'un söyleyecek çok önemli şeyleri vardı. "İyi"nin tanımlanamayacağını ve daha önceki ahlak felsefecilerinin bu iki soruyu birbirinden ayırt edemedik-

lerinden, "iyi"yi ya da "değerli"yi değerlendirilmesi mümkün olmayan başka şeylere, örneğin zevk gibi doğal bir şeye ya da akılcılık gibi metafizik bir şeye dayanarak tanımlama hatasına düştüklerini savunuyordu. Eğer hangi *şeylerin* iyi olduğu sorulmuş olsaydı, bu soruya zevki ya da akılcılığı göstererek yanıt verilebilirdi gerçekten –fakat *iyinin kendisinin* ne olduğu bu şekilde yanıtlanamazdı. Moore, okurlarını gayet basitçe "X iyidir" şeklindeki bir önermeden nazikçe vazgeçip "X gerçekten iyi midir?" diye sormanın daima *anlamlı* bir şey olduğunu göstererek ikna ediyordu. Yani, "iyi" nosyonu herhangi bir şeye anlamlı bir şekilde verilebilir yahut ondan geri alınabilirdi ve bunun verildiği şeyler onun anlamının bir bölümünü oluşturmuyordu.

Moore'un bu basit tezi, ahlak felsefesinde tam bir perspektif değişikliğine yol açtı. Etiğin en önemli sorununu –evrenin gerçek ve sonsuza dek varolan yapısı hakkında birtakım vahiylere dayanarak yanıtlanması beklenen– "İyilik nedir?" sorusundan, her çağda ve toplumda herhangi bir şeye değer veren insanlarda ortak olan şeyi görmeyi gerektiren, " 'Değer verme' (yahut 'övme') eylemi nedir?" sorusuna kaydırdı. Bu davranış değişiminde önemli olan, bizzat "değer verme" terimidir. Şimdi düşünürler artık gerçek ya da yüce bir şey olarak İyi'den söz etmeyecek, şeylere değer verme konusunda bilinen insan etkinliğini analiz edecektir. Metafizik etik ile aramızdaki derin uçurumu bir yere koymak istiyorsak buraya koyabiliriz.

Ne var ki bizzat Moore tümüyle modern zamana ait değildi çünkü "iyi"nin başka bir doğal ya da metafizik özelliğin ikinci adı olmadığını göstermiş olmasına karşın, onun yine de *bir* özelliğin, yani bazı gerçek hallerin içinde kendiliğinden varolan, analiz edilemez, doğal olmayan bir "iyi"lik özelliğinin adı olduğu kanısından kurtulamamıştı. Yani "X iyidir" şeklindeki bir önermenin bir *anlamı* var dendiğinde, böyle bir önerme ancak X "iyi"lik özelliğine gerçekten sahipse *doğru* olurdu.

Moore'dan sonra gelen düşünürler onun bu iki soru arasında yaptığı ayrımı ve dilsel yaklaşımını unutmadılar. Etiğin en önemli sorununun "'İyi'nin *anlamı* nedir?" sorusu olduğunu kabul ettiler ama "Hangi şeyler iyidir?" sorusunu yanıtlamaktan kaçındılar ve bunun düşünürlerin değil, ahlakçıların sorunu olduğunu söylediler. Bunun üzerine, "iyi"nin anlamına bağlı olarak her şey hızla yer

değiştirdi. Felsefeye doğal bilimler cephesinden giren, doğrulamacı anlam fikri olarak bilinen bir görüş etiğe güçlü bir etki yaptı. Bir önermenin anlamı onun doğrulama yöntemiyse ve doğrulama da hissedilebilir olayların gözlemlenmesine dayanmak zorundaysa, o zaman, katıksız etik özellikler bu şekilde bir anlama kavuşamazdı ve bunlara önem kazandırmak için, normal gözleme açık olmayan, gizemli bir özelliğe başvurmanın yararı yoktu. Bu daha kuşkucu atmosferde, diğer bir sürü güya metafizik şeyle birlikte Moore'un doğadışı nitelemesi de kaybolup gitti. Etik önermeler diğer önermelerden tamamen ve kesin bir şekilde ayrıldı ve o zamandan beri öyle kaldı. Doğru ya da yanlış olmadıkları, gerçek olguları ifade etmedikleri ileri sürülüyordu. Bunlar, Moore'un öne sürmüş olduğu nedenlerden ötürü, *doğal* olguları ifade etmiyor ve aynı nedenlerden ötürü, *metafizik* olguları da ifade etmiyordu ve sonuç olarak ifade edilen hiçbir şey yoktu. İşte o zaman, etik önermelerin duyguları dile getirdiği söylendi. Onların *tanımlayıcı* ya da gerçeklere dayalı bir anlamı yoktu, *duygusal* anlamları vardı sadece.

Duygusal etik teorisi, etik önermelerin titiz bir şekilde incelenmesi sonucu yaratılmış değildi. Bu büyük ölçüde, başka alanlara daha uygun bir anlam teorisinin yan ürünü olarak çıktı. Duygusal teori kısmen sağduyuya bir geri dönüş sayesinde yıkıldı; etik ifadelerin mantığa uygunluğunun kanıtlarla ve gerçek olgulara başvurularak savunulabilir olduğunun bir şekilde kabul edilmesi gerektiği elbette hissedildi. Kısmen de diğer iki felsefi gelişmenin sonucunda yok oldu: Bunların ilki, anlamın doğrulama yöntemlerine göre değil, *kullanıma* göre analiz edilmesi gerektiği düşüncesi, ikincisiyse, kabaca, "aklın yok olması" diye özetlenebilecek bir düşünceydi.

Bir sözcüğün anlamının, onun kullanımı olduğu yolundaki – diğer alanlarda Wittgenstein'ın adıyla beraber anmamız gereken– düşünce, sanırım etik alanında bağımsız olarak, duygusal teorinin gelişmesi ve rafine hale gelmesiyle doğdu. Bu kez etik ifadelerin duyguları dile getirmek için değil, duyguları uyandırmak ve daha genelde de insanları ikna etmek için kullanıldığı söyleniyordu.

Bu, en geniş açıklamasını Stevenson'un *Ethics and Language*[1] adlı kitabında bulabileceğimiz bir görüştür. Ama bu gelişmenin

1. Charles L. Stevenson (1908-1979), Michigan Üniversitesi Felsefe Profesörü ve *Facts and Values* adlı yapıtın yazarı. [Charles L. Stevenson, *Ethics and Language*, Yale University Press, New Haven, 1944; *Facts and Values*, Yale University Press, New Haven, 1963 (y.h.n.)].

hemen ardından ve anlam kavramımızdaki benzer değişiklerle birlikte, psikolojik kavramlara yaklaşımımızdaki devrim geldi. "Akıl"dan söz ettiğimizde, yalnız içgözleme açık yetiler ve duygular gibi bir dizi içsel olaydan değil, gözlenebilir eylemlerden ve davranış biçimlerinden söz ediyoruz deniyordu bu kez. Zihinsel kavramla ilgili sözcükleri, açıkça gözlemleyebileceğimiz şeylerden oluşan bir temele dayanarak öğrenir ve kullanırız. Profesör [Gilbert] Ryle'ın *Zihin Kavramı* adlı kitabında etraflıca tanıtılmış olan bu yeni görüşün ahlak felsefesinde yol açacağı birtakım sonuçlar vardı. Önceleri, ahlaki bir ifadenin bir *tutumu* dile getirdiği söyleniyordu ve bu da konuşan kişinin duygularına ve muhtemelen de dinleyeninin duygularını etkileme isteğine dayalı bir şey olarak görülüyordu. Artık, ahlaki ifadelerin bir tutumu dile getirdiği söylendiğine göre, bunlar daha ziyade konuşmacının davranışına ve dinleyenlerin davranışını etkileme niyetine dayanarak analiz edilecekti. Ahlaki ifadelere ilk başta haykırışlar ve sonra ikna edici sözler gibi bakılmıştı –bu kezse bunlara emir veya talimat veya kural deniyordu.

Böyle bir analizi benimsemenin teknik avantajı, düşünürün ahlakın özünü saf mantıksal bir tarzda, gerek metafizik gerek psikolojik varlıklara başvurmaksızın dile getirmesine olanak verilmesiydi ve bu şekilde ahlaki görüşlerin öznel mi yoksa nesnel mi olduğu yolundaki eski ikilem tümüyle çözülmüş oluyordu. Ahlaki görüşler gerçekten birer ifade değil de birer kuralsa, o zaman öznel veya nesnel olamayacakları gibi, doğru veya yanlış da olamazlar. Bu yolda, Moore'un etiğine yönelik iki itirazla karşılaşıldı: Bu kez analizler ahlaki hükümlerin esasen pratik (yani, "Ne yapmalıyım?" sorusuna verilecek pratik yanıtlar) olduğunu ve gerçek olgulara hiçbir şekilde dayanmadığını göstermişti. Oysa Moore ahlaki görüşlere birer ahlaki öğüt vakası olarak değil, ahlaki anlayış ve sezgilerin dile getirilişi olarak bakmış ve bunların yine de bir anlamda gerçek olgulara dayandıkları fikrine sadık kalmıştı. Yeni analiz her iki noktayı da düzeltti. Geriye kalan sorun, Moore'un görüşünün de tatmin edici olmaktan uzak kaldığı, etik hükümlerin *akılcılığı* meselesiydi. Bu da tekniğin daha çok saflaştırılmasıyla karşılandı. "Tanımlamaya dayalı" anlam ile (gerçek olgulara dayanan anlamla) şimdiki adıyla "değerlendirmeye dayalı" anlam arasındaki ayrım, önceleri sadece önerme

türleri arasında uygulanıyorken bu kez bireysel ahlaki sözlerin yapısına girmeye zorlanıyordu. Örneğin, "iyi" sözcüğünün anlamı, değerlendirmeye dayalı ve tanımlamaya dayalı kısımlara ayrılacaktı. Tanımlamaya dayalı kısım, konuşmacının değerli olduğunu söylediği gerçek olgulara yapılan göndermelerden, değerlendirmeye dayalı kısımsa talimatlardan oluşacaktı –"Şunu tercih et" gibilerden. Böylece analiz, ahlaki bir hükmün gerçek olgulardan söz edilerek –ama bizzat gerçek olgulara dayalı bir ifade haline gelmeksizin– tartışılmasını ve savunulmasını mümkün kılıyordu.

Böylesine karmaşık bir yoldan ve bir dizi teorinin art arda düzeltilmesiyle bugünkü durumumuza geldik –ve tartışma devam ediyor. Bugünkü durumun sanırım en net açıklaması R. M. Hare'in *The Language of Morals** adlı kitabındadır ve yukarıdaki gibi özetlenebilir. Bir insanın ahlakı, davranışlarında görünür ve ahlaki ifadeler bir tercihe yol göstermek amacıyla söylenen talimat ya da kurallardır ve içerdikleri ahlaki sözlerin tanımlamaya dayalı anlamı, bu uygulamanın gerçek olgulara dayalı kriterlerine başvurularak spesifik kılınır. Yani biz ahlaki bir ifadeyle, belirli bir şeyin yapılmasını yarı emrederiz ve bunun yapılmasını zorunlu kılan olguları da söylemeye hazırızdır. Aynı zamanda, eğer ahlaki ifademizde samimiysek, uygun koşullarda bunu bizzat yapmaya da hazırızdır. Hare'in kitabının bugünkü geçerli durumu ifade ettiğini kabul etmek yerinde bir tavır olur bence, her ne kadar bu kitap birçok yönden saldırıya uğruyor olsa da. Bu saldırıların çoğunluğu, kanımca, Hare'in analizinin derindeki varsayımlarıyla değil, ayrıntılarıyla ilgilidir. Bu varsayımların neler olduğunu kısaca tartışmak istiyorum.

Felsefe tarihimizin şimdiki bölümü metafiziğin ahlaktan dışlanması olarak nitelenebilir. Artık kesinlikle her şeyi çıkarılmış ve bomboş bir sahneyle karşı karşıyayız. Ahlak, akılcı irade gibi metafizik kavramlara da ahlak duygusu gibi psikolojik kavramlara da dayanarak açıklanmıyor. Hiçbir düşünür tarafından, gerçek bir doğal ya da metafizik yapıya bağlı bir şekilde resmedilmiyor ve felsefi tezlerle savunulmuyor. Yüce bir geçmişi varmış gibi resmedilmiyor. Gerçek olgulara başvurularak savunulan öğütlere ve tercihlere dayandırılarak sunuluyor yalnızca. Şimdi, burada olan-

* R. M. Hare, *The Language of Morals*, Oxford University Press, 1952. (y.h.n.)

ların esası nedir ve başımıza ne işler açacak bu? Biraz daha yakından bakalım.

Halihazırdaki manzara, birbirini karşılıklı destekleyen tezlerden oluşmuş, çok ince örülü bir hasırdan kaynaklanıyor. Bu hasırı birazcık çözmek için, bu görüntünün dayandığı söylenebilecek üç tür tezi birbirinden ayırt etmemizi salık veririm. Bunların *birincisi,* metafiziksel varlıkların olmadığı yolunda genel bir eleştirel tez; *ikincisi,* metafizik varlıklar olsa bile, bunlara dayalı bir ahlak analizi yapamayacağımızı çünkü "*böyledir*"den kalkarak "*şöyle olmalıdır*"a, yani olgulardan kalkarak değer yargılarına doğru giden bir tartışmanın mümkün olmadığı yolunda, özel bir eleştirel tezdir. *Üçüncü* olarak da analizin muhtelif ayrıntılarını destekleyen –bir tercihi yönlendirme, gerçek olguları öne sürme ve dayanak alma, insanlar hakkında davranışlarına göre hüküm verme fikri vb– ahlaki deneyimlerimize hitap eden tezler vardır.

Bunlardan, "anti-metafizik tez" diyeceğim ilkinin üzerinde çok kısa duracağım. Kant'ın sistematik hale getirdiği ve özgeleneğimizin daima bir parçası olmuş metafizik eleştirisi modern felsefenin benimsenmiş bir yönüdür ve etik üzerinde kaçınılmaz etkileri vardır. Bu tabii ki "akılcı irade" gibi çok önemli ahlaki kavramların anlamsız ya da yararsız olduğunu anlamına gelmez lakin bunlar herkesçe kabul edilmiş felsefi tezlerle oluşturulamaz demektir. Bu konuya daha sonra tekrar döneceğim. Şimdi iki numaralı teze geçiyorum.

"Anti-natüralist tez" adını vereceğim, olgulardan değerler çıkaramayacağımız anlamındaki bu tez, modern ahlak felsefesinin en önemli tezidir –aslında modern ahlak felsefesinin tümüdür nerdeyse. Şimdi son yıllarda göründüğü haliyle bu tezde bir karmaşıklık vardır. Bu tez zaman zaman sanki bir mantık safsatasının açığa çıkarılmasıymış gibi sunulur. Moore "böyledir"den "olmalıdır"a giden teze "Natüralist Safsata" diyerek bunu kastetti –ve Hare'in kitabındaki, merkezi tez aynı tezin mantıksal terimlerle dile getirilmişidir. Emredici bir sonuca varmak için en azından emredici bir öncül terim gerekir. Bizi, bu tezi bu şekilde düşünmeye teşvik eden şey, belki de Hume tarafından yapılmış çok çarpıcı ilk formülasyonudur –ve bu tezin Moore'un aklımıza böylesine yatan formülasyonuyla, John Stuart Mill'in safsata olduğu gayet açık olan tezine çok iyi bir şekilde uymasındandır;

Mill'in, gerçekten istenen şeyin sırf bu nedenle istenmesi gereken şey olduğu tezine yani.

Şimdi, anti-natüralist tez, sırf bir değer ifadesinin doğrudan ve başka bir destek olmaksızın, normal bir gerçek olgu ifadesinden türetilemeyeceğini vurgulamak için düzenlenirse, o zaman buna mantıksal bir safsatanın açığa çıkarılması denebilir herhalde. Ama sorun, Mill'in tezi kadar kaba tezlerin ahlak felsefesinde çok ender olmasıdır. Bu türden tezlere *net* örnekler arıyorsak, bunları ahlak felsefecilerinin yapıtlarından ziyade, psikologların ve sosyologların yapıtlarında bulmamız daha muhtemeldir. Büyük ahlak felsefecilerinin geçmişte yaptıklarıysa genellikle çok daha karmaşık şeylerdir. Onlar bir bölümünü de etiğin oluşturduğu bütünsel bir metafizik resmi sunar. Kendi doğamızın da dahil olduğu evren *böyledir* derler. Şimdi bu resim, bir numaralı tezin saldırısına uğrayabilir; yani düzgün felsefi eleştiri, söz edilen düşünürün tanımladığı yapıyı o tezleri kullanarak kuramayacağını göstermek için düzenlenir. Fakat ahlakın yerini gösteren böyle bir resmin, ikinci yani anti-natüralist tez tarafından her zaman saldırıya uğrayabileceği o kadar kesin değildir (her ne kadar, örneğin Moore bunun aksini düşünüyor gibi görünüyorsa da). Şimdi denebilir ki anti-metafizik tez elbette bu konuyu çözümler. Eğer üstün metafizik yapıları felsefi tezlerle kuramayacaksak, o zaman bu yapılar etiğin temeli olamaz. Ama bu o kadar kesin değildir. Ahlak felsefecilerinin bugünlerde yaptıklarını iddia ettikleri şey, *her tür* ahlakın özünü analiz etmek, *her tür* ahlak dilinin mantığını göz önüne sermektir. Fakat insanüstülük kavramının bir ahlaki yapının neresinde yer alabileceği, anti-metafizik tez tarafından da anti-natüralist tez tarafından da sadece mantıksal bir biçimde tümüyle halledilmiş bir şey *değildir.* Anti-natüralist tezin bu dar biçimine ben "mantıksal tez" diyeceğim. Bu tezler ancak ahlakı, doğrudan, *felsefi tarzda kurulmuş* insanüstü bir temele ya da olgusal bir temele dayanıyormuş gibi resmedemeyeceğimizi gösterir. Ama bu yine de insanüstülüğe *inanç* nosyonunun, felsefi bir ahlak açıklamasında yeri olamaz demek değildir.

Modern düşünürler tarafından yapılan, boşaltılmış ve davranışçı bir ahlak açıklamasının bize felsefi gerekçelerle dayatıldığı neden böyle hemencecik kabul edildi? Sanırım bunun nedeni, anti-metafizik tezin ve mantıksal tezin, bunları çok daha genel ve

muğlak bir hüküm halinde, yani ahlakla, dünyanın maddi özü arasında bağlantı kuramazsınız anlamında, kullananların kafasında birbirine çok sıkı sıkıya bağlı olmasıdır. Ve modern etiğin tüm ruhunu dile getiren bu hükme, bir tür mantıksal saygınlık bahşedilmiştir. Fakat ahlakın neden dünyanın maddi özüne bağlı bir şey olduğu düşünülemesin ki? Filozof olmayan ve hiçbir tez öne sürmediklerinden, yanlış bir tez öne sürüyor diye suçlanamayacak birçok insanın kendi ahlaklarını aynen bu şekilde düşündüğü kesin midir? Onlar, ahlaklarını daha büyük bir gerçeklik yapısının ayrılmaz bir parçası olarak görüyorlar, bu yapı ister dinsel ister toplumsal ister tarihsel olsun.

Ben şimdi, "Ahlakı neden dünyanın maddesel özüne bağlamayalım?" sorusuna başka türlü bir yanıt önereceğim ve ahlaki bir yanıttır bu. Böyle bir şey yaptığınızda, kendi ahlakınızı bir dogma haline getirme, başkalarının değerlerine karşı hoşgörüsüz hale gelme ve kendi değerlerinizi mutlak sayarak onlar üzerinde düşünmeye son verme tehlikesiyle karşı karşıyasınızdır. Kısacası, ahlakı, evreni kavrama konusunda genel bir tarzın parçası, daha büyük bir kavramsal sistemin parçası gibi görmeye başlarsanız onun hakkında düşünmeyi ve ondan sorumluluk duymayı bırakabilir, onu bir tür olgusal gerçek saymaya başlayabilirsiniz. Kendi ahlak sisteminizi ancak tercihleriniz sayesinde varolan bir değerler dizisi değil de bir tür olgusal gerçek gibi görmeye başlar başlamaz ahlaki tavrınız dejenere olacaktır. Bu düşünmezlik yüzünden ahlaki dejenerasyon korkusuna, etik konusunda yazan birçok modern yazarda, özellikle de kitabından daha önce söz ettiğim Hare'in yapıtında rastlanır. Ayrıca daha kesin bir ifadeyle, birçok varoluşçu yazarda da rastlanır –ve bunun kaynaklarından biri olarak kabul ettiğim, liberalizmin o büyük risalesinde, Mill'in *Essay on Liberty*'sinde* görülebilir.

Şimdi, ahlakı dünyayı sistematik şekilde kavrama tarzının bir parçası olarak resmetmeye karşı *bu* tür muhalefet, diğer muhalefetlerden oldukça farklıdır. Bu mantıksal ya da felsefi bir muhalefet değil, ahlakın bu şekilde görülmesi sonucunda pratikte bazı kötü sonuçların çıkacağı anlamına gelen, tamamen ahlaki bir muhalefettir. Buna katılabiliriz. Ama buna katıldığımızı söylemek

* John Stuart Mill, *Özgürlük Üzerine*, Çev. Mehmet Osman Dostel, Liberte Yayınları, 2012. (y.h.n.)

elbette, ahlak hiçbir suretle, dünyanın nasıl olduğu konusunda bir inanç sisteminin yahut insanüstü varlıklara dair bir inanç sisteminin parçası olamaz demek *değildir*. Bu tür inançları içeren bir şeyin ahlak *olmadığı* anlamına da gelmez; bu sadece, bu tür inançlara sahip olmanın ahlaki ve toplumsal yönden tehlikeli olduğunu savunmak demektir.

Anlatmak istediğim şey, modern düşünürlerin kendi boşaltılmış, davranışçı ve kavramsız ahlak resimlerini mümkün olan tek resimmiş gibi görmek eğilimine girdikleri çünkü anti-metafizik tezi ve mantıksal tezi, farklı türde bir *ahlaki* tezle –liberalizmin propagandasına tam anlamıyla yaraşan bir ahlaki tezle– birleştirdikleridir. Niçin olmuştur bu? Kendi toplumumuzda geçerli ahlakın incelenmesiyle sağlanabilecek, benim kısaca ahlaka davranışçı bakış dediğim bir desteğin gücüne dikkat edersek bunun nedenini görmek sanırım zor değildir. Ahlaka bugünkü bakışı destekleyen üç tezden şimdiye kadar tartıştığım, anti-metafizik tezdir –ve anti-natüralist tezdir ki ben bunun (*a*) çok sığ bir ahlaki tez ve (*b*) çok daha genel bir ahlaki tez olarak ikiye ayrılması gerektiğini savundum. Şimdi üçüncü teze ya da tezler grubuna, ahlakın nasıl bir şey olduğu yolundaki genel anlayışımıza hitap eden anlayışlara geçiyorum.

Şimdi, açıkçası bu hitap kendi liberal toplumumuzun ahlakı göz önünde tutularak yapıldığında, davranışçı ahlak resminde hemen onaylanacak bir sürü şey vardır. Biz kendi toplumumuzda bir insanın prensiplerini davranışlarına göre yargılamaya, kendi değerlerimiz hakkında düşünmeye ve başkalarının değerlerine saygı göstermeye, tavsiyelerimizi olgusal gerçeklere dayanarak desteklemeye, içgüdüsel kararları tartışarak çürütmeye falan inanırız. Ahlakımız bütünüyle kavramsal yönden basittir. Dünyaya *sade bir şekilde* ve metafizikten ya da dogmatik bir teolojiden destek almaksızın benimsediğimiz bazı genel değerlerle –özgürlük, gerçek ve bunun gibi şeylere saygıyla– donanmış bir halde yaklaşırız. Olgusal gerçeklere bakarız ve tercihlerimizi olgusal gerçeklerin ve değerlerimizin ışığında yaparız. Kendi aramızdaki anlaşmazlıklar prensiplerimizin uygulanışı hakkındadır –başka toplumlarla anlaşmazlıklarımızsa hangi prensiplerin benimseneceğiyle ilgilidir. Aramızda tabii ki ahlakı kavramsal olarak sade *olmayan*, metafizik ya da dogmatik olan kişi ve gruplar da vardır

(örneğin bazı Hıristiyanlar ve tüm komünistler gibi) –ama bu kişiler azınlıktadır. Modern ahlak felsèfecilerinin sunduğu mantıksal formülün İngiltere'de en çok benimsenen ahlakı, genel olarak tatmin edici bir şekilde simgeliyor olması bu nedenledir. Analiz için en basit ahlaki sözcükler ("iyi" ve "doğru") seçilmiş, bunların anlamları, tanımlama ve değerlendirme bölümleri olarak ikiye ayrılmıştır ve tanımlama bölümü olgusal gerçeklere dayalı kriterleri, değerlendirme bölümüyse birer tavsiyeyi simgelemektedir. Ve prensiplerin uygulanması ve vakaların sınıflandırılması konusunda büyük ölçüde ampirik anlaşmazlıklar ayıklandığında nihai ahlaki farklılıklar, ortak bir olgusal gerçekler dünyasındaki tercih ve tavsiye farklılıkları halinde belirecektir. Modern ahlak felsefecisinin yaptığı, geçmişte metafizikçilerin hep yaptığının aynısıdır. Onlar bir model üretti. Yalnız, bu hiçbir ahlakın modeli değildir. Kendi ahlakının modelidir bu.

Ben şimdi tartışmama devam etmek ve düşünürlerin oldukça muğlak bir ifadeyle ahlakın içine yerleştirilebileceği kavramsal ya da metafizik çerçeveler diyerek adlandırdığım şeye yönelik tavrının nasıl olması gerektiği konusunda düşündüklerimi daha açıkça dile getirmeye çalışmak istiyorum. Bunun için de üç farklı soruyu birbirinden ayırt etmek istiyorum. Bu üç soru şunlar: *Birincisi*: Ahlak, esasen ve yapısı gereği, birey merkezli olarak mı yoksa bireyi de kapsayan genel bir gerçeklik çerçevesi olarak mı görülmeli? *İkincisi*: Böyle bir genel çerçevenin varlığı hangi tür tezlerle kurulabilir? Ve *üçüncüsü*: Ahlak düşünürü şimdi hangi yöntemi izlemelidir? Bunları sırayla tartışacağım.

Birincisi: Ahlak, esasen insan merkezli olarak mı görülmeli? Şimdi sahip olduğumuz düşünce geleneği, ahlakın kendi içinde bir bütünlüğünün olması gerektiğini mutlak sayma eğilimindedir ve ayrıca burada, ahlaki irade özerktir ve ahlak kendisinden başka hiçbir şeyin üzerine kurulamaz diyen Kant'ın himayesini dileyebiliriz. Fakat aynı şekilde, ağaçları bırakıp da bir anlığına ormana bakarsak bunun, ahlak görüşlerinden sadece biri olduğu gayet açıktır –kabaca Protestan ve daha az kabaca da liberal türde bir görüştür. Kant yalnızca bu liberal ahlakın değil, aynı zamanda ona karşıt modern versiyonunun da yani eski bir adıyla anacağım Doğa Yasası ahlakının da kaynağıdır ve bu son söz ettiğim ahlak hakkında birkaç şey daha söylemem gerekecek.

Burada kendi varsayımlarımızı düşünecek olursak, kendi ampirik geleneğimiz ile ahlaki iradenin esasen ayrı ve özerk bir şey olduğu görüşünün arasında bir sürü paralellik bulabiliriz. İdealistler sayılmazsa, düşünürlerimizden hiçbiri ayrıntılı bir metafizik etik görüş sunmuş değildir. Buna şaşırmamalı. Etik ile epistemoloji birbiriyle daima yakından ilgilidir ve etiğimizi anlamak istiyorsak epistemolojimize bakmamız gerekir. Burada en önemli kişinin Hume olduğunu düşünüyorum. Hâlâ geçerli olan ve dünyayı rastlantısal şekilde birleşmiş basit şeylerden ibaret, birbiriyle bağlantılı olması gerekmeyen sonsuz basit olgusal gerçekten oluşan bir bütünlük halinde görme yolundaki felsefi eğilimi herkesten çok ondan aldık. Düşündüğümüz kadarıyla dünyanın gerekli şeyleri içerdiği ve bu basit öğeler arasında da gerçek bağlantıların bulunduğu fikri, sadece huyların ve alışkanlıkların sonucudur ki bunlar da Doğa'nın işleyişidir zaten. Dünyanın bütünlükten tamamen uzak karakterini ancak üzerinde derin derin düşündüğümüz anlarda görürüz. Hume'a göre, bize hem nesnel-maddi dünyamızı hem de manevi-ahlaki dünyamızı veren şey alışkanlıklardır. Ahlaki tutumlar toplumda oluşmuş duygusal alışkanlıklardır ve bunlar için büyük yaptırımlar gerekli değildir ve bunların büyük yaptırımları olamaz. Hume ahlak ve siyaset yönünden muhafazakâr olduğundan, ahlakın bir alışkanlık meselesi olarak kalmaya devam etmesine bir itirazı yoktu. Fakat kendisi aynı zamanda bir amprist olduğundan, bu alışkanlığı, ardında yatan birbirinden kopuk olgular dünyasının üzerini örten bir şey şeklinde sunar. Düşüncenin açarak, gerek ahlaki bilincin gerekse bilimsel bilincin önüne sermesi gereken şey işte *budur*.

Bu ülkede etik tarihi için gerekli sahne bu görüşlerle kuruldu. Alışkanlık ile düşünce arasında salınıp duruyoruz boyuna – muhafazakâr taraf alışkanlığı vurguluyor, ilerici tarafsa düşünceyi. Ama yine de ne kadar ortak nokta bulunduğuna dikkat edelim. Düşünce metafizik bir kurgu değil, olgusal gerçeklere geri dönmedir. Ahlakın temeli gördüğü geleneğin büyük savunucusu Burke, tartışmasını sistematik ya da metafizik bir zemine dayandırmamıştı; aslında sistemin reddi onun görüşünün bir parçasıydı. Gelenek ve alışkanlıklar birer olgu, mevcut birer gerçek olarak kabul edilmeli, bu niteliğiyle saygı gösterilmeliydi. Bizim gelenekçilerimiz de ilericilerimiz de metafizikçi olmamıştır.

Toplumumuzun esinlendiği idealler hep faydacı ideallerdir. Üstelik faydacılar da bir alışkanlığı ve geleneği düşünceyle kırmak istediklerinde bize herhangi bir metafizik yapı göstermediler; bazı basit değerleri ve hepsinden öte de yine olgusal gerçekleri gösterdiler sadece. Alışkanlık ile düşünce arasındaki salınım bugün ahlak felsefesinde, örneğin bir yanda, ikisi de ahlakın ancak bir alışkanlık meselesi olduğunu ve olması gerektiğini savunan Profesör Ryle ve Profesör Oakeshott[2] ile diğer yanda, ahlakın olgusal gerçeklerin incelenmesi ve sonra düşünerek bir tercihe varılması meselesi olduğunu savunan [T. D.] Weldon ve [R. M.] Hare arasındaki karşıtlıkta görülebilir.

Yani bence biz, ahlakın birey merkezli olup olmayacağı konusundaki soruyu yanıtlarken kısmen kendi ahlaki görüntümüzden, kısmen de bu şekilde merkezlendirilecek şeyin ahlakın *özü* olduğunu varsayan felsefi ampirizm anlayışımızdan etkilenmiş durumdayız. Bireyi *oluşturan* şeyin, onun sadece alışkanlıklarından ve geleneklerinden ibaret olduğunu varsaymak eğilimindeyiz ve bunlar da diğerleri gibi sadece birer olgudur ve üzerlerinde düşünülebilir. Ama bu, ahlakı kavramanın yollarından sadece biridir; kabaca Protestan, liberal, ampirik bir yoldur. Benim Doğa Yasası ahlakçıları dediğim düşünürler –Thomistler,* Hegelciler, Marksistler ve bu doktrinlerin kampından olup da bunlar hakkında daha az kafa yoran kişiler– bu meseleye bambaşka bir perspektiften bakar. Bunlar bireyi ondan üstün bir çerçevenin içindeymiş gibi görür; önemli ve değerli olan şey çerçevedir ve bireyin önemi ve hatta gerçekliği ancak bu çerçeveye aitliği kadardır.

Burada, Doğa Yasası görüşü ile liberal görüş arasında bazı konularda karşıtlıklar olduğunu fark edebiliriz. Liberal görüşte bireyi, düşünerek durumunun bilincine tam olarak varabilecek biri gibi resmederiz. Tercihinde tamamen özgürdür ve tercihinin sorumluluğunu taşır. Onun ahlakı, hangi şeyleri değerli saydığını gösteren tercihinde sergilenir. Modern liberal ahlakın en sistematik sergilenişi varoluşçuluktur. Doğa Yasası resminin tam tersi.

2. Michael Joseph Oakeshott (1901-90), Britanyalı düşünür, siyasi kuşkucu, *Experience and its Modes, Rationalism in Politics* ve *On Human Conduct* adlı yapıtların yazarı [Michael Joseph Oakeshott, *Experience and its Modes*, Cambridge University Press, 1986; *Rationalism in Politics*, Liberty Fund, 1991; *Politics* ve *On Human Conduct*, Oxford University Press, 1991 (y.h.n.)].

* Thomas Aquinas'ın felsefesinin takipçileri. Thomizm iman ile aklı birbirinden kesin bir şekilde ayırır. (ç.n.)

Burada birey ondan üstün gelen bir gerçekle yüz yüze, öylesine hareket ediyor gibi görünür. Ahlak yönünden iyi olanı keşfetmek o gerçeği keşfetmektir ve iyi olmak da kendisini onunla bütünleştirmektir. Bireye, ancak kısmen anladığı yasalar hükmeder. Kendisinin ne olduğunun tam bilincinde değildir. Sahip olduğu özgürlük, net bir durumda gayet açık bir tercih özgürlüğü değildir; bu daha ziyade onun kendi gerçek varlığı hakkında giderek artan bilgisinde ve bu bilgiden doğal bir şekilde fışkıran davranışındadır.

Ben burada, söz ettiğim karşıtlığın sadece iki felsefe arasındaki bir karşıtlıktan ibaret olmadığını vurgulamak istiyorum; ahlak görüşünün iki türü arasındaki karşıtlıktır bu. Ve burada toplumumuzda elbette herkesin liberal görüşü saf şekliyle benimsemediği eklenmelidir. Aslında sokaktaki adam genellikle bir tür metafizikdışı nesnelcidir ve bu durum en sıradan, felsefedışı Hıristiyanlara dek uzanır. Yani bu kişiler ahlaki değerlerin gerçek ve sabit olduğuna inanır –insanların emotivistler* ve varoluşçular tarafından öne sürülenler karşısında şaşkına dönmesinin nedeni budur– ama bu değerlerin sabitlenmesini açıklayacak net bir doğa ya da tarih görüşünden yoksundurlar –ve bu bakımdan da doğal olarak, örneğin Marksistlerden farklıdır.

Modern felsefemizin bize sunduğu mantıksal ahlak resminde, söz ettiğim bu karşıtlığın öneminin farkına varıldığını gösteren bir şey yoktur. Bizler ahlakın tanımlanmasında, bütün ahlak yükümlülerinin aynı olgular dünyasını paylaşıyormuş gibi görünmesine dayanan ve farklı ahlak türlerinin arasında, tavır ve tercih farklılıklarından başka bir şeye göre ayrım yapamayacağımız bir yöntemi kabul etmeye yönlendirildik. Oysa ben bu farkların, ahlak görüşü ve perspektifi yönünden toptan farklılıklar halinde varolmasının da mümkün olduğunu savunuyorum. Liberal görüş açısından, bir ahlakın yayılmasına dayanak oluşturan yapı ne kadar görkemli olursa olsun, bunun tümüne değer vermekten ahlak yükümlüsünün sorumlu olduğu tartışılmaz bir aksiyom gibi sanki. Liberaller bütün dikkatlerini, seçilmiş çerçeve ile onu seçen yükümlü arasındaki *kopma noktasına* yoğunlaştırırlar –ve modern düşünürün bir formül halinde yakalamaya çalıştığı şey işte

* Etik hükümlerin ve değer yargılarının düşünceden kaynaklanan birer iddia değil, duyguların dışa vurulmasından ibaret olduğunu savunan felsefi görüş. (ç.n.)

bu kopma anıdır. Fakat ister Marksist ister Hıristiyan olsun, Doğa Yasasının görüş açısından bakan birey için manzara tümüyle farklıdır. Burada kopuş konusunda bir aksiyom falan yoktur. Bireyin tercihi o kadar önemli değildir ve dikkat, davranışlarla ilgili ayrıntılardan ziyade, çerçeveye tapınmaya yönelik olabilir. Ve eğer burada liberal düşünür, ahlak yükümlüsünün tamamen özgür ve çerçeveye değer vermekten sorumlu olduğunda ve "olmalıdır"ın "böyledir"den çıkarılamayacağında diretmeye devam etmekten öte bir şey yapmazsa, muazzam bir görüş farkının analiz edilmeden bırakılmasından başka bir sonuç vermeyecektir bu.

Şimdi ikinci soruya geçiyorum: Yani ahlakın yerini bulabileceği, ampirik olmayan, insandan üstün bir çerçevenin var olup olmadığı ne tür tezlerle saptanabilir? Bu konuyu kısa keseceğim. Modern felsefenin kendine görev edindiği geleneksel metafizik eleştirilerinin birçoğunun geçerliliğini koruması gerektiği gayet açık görülüyor. Buna ek olarak bir de insan aklını sosyal, tarihsel ya da psikolojik kafeslerin içine kapatılmış gibi göstermeye çalışan modern sözde-felsefe türlerinin yahut yarı bilimsel metafiziklerin eleştirilmesi görevi var. Aklımda, Marx'ın ve Freud'un incelenmesinden hesap makinelerinin davranışlarına kadar bir sürü görüş var. Mantıksal tezin ("olmalıdır"ı "böyledir"den çıkaramazsın) genellikle en iyi oturduğu yer, işte bu tür görüşlerin eleştirisidir. Burada felsefeye düşen görevin, ampirikten ziyade felsefi tartışmalarda geçen ve insan özgürlüğünü tehdit ettiği savunulabilen çeşitli güçlerle karşı karşıya durumdaki insan özgürlüğünü tanımlamak ve sonra yeniden tanımlamak olacağı söylenebilir. Bu türden defansif olumsuz eleştirilere yeni bir örnek Isaiah Berlin'in *Tarihsel Kaçınılmazlık* adlı sunumudur; bu konferansta, Kierkegaard'ın Hegel'e saldırısını hatırlatan vurgularla, bireyin hiçbir kaçınılmaz yasa kafesine hapsedilmiş olduğunun gösterilemeyeceğini savunur. Felsefeyi ilgilendirmesi çok gerekli olan bu özgürlük tanımı, böyle bir olumsuz eleştiriyle kısmen başarılmıştır. Daha olumlu yöntemlerle de başarılamaz mı? Bu beni son ve en zor soruya yöneltiyor.

Şimdi, ahlak ve siyaset incelemesinde hangi tür felsefi yöntemin kullanılması gerektiği, en azından benim için hiç net değil. Ahlak felsefecileri kendilerinin birer eleştirmen kadar tanımlayıcı

bir analizci de olmaları, yani ahlakın bir tür olumlu karakterizasyonunu yaratmaları gerektiğini varsaymışlardır ve bu da makul bir gereksinim gibi geliyor. Ama nasıl yapılacak bu? Etik hakkında, dilci yöntemlerle felsefe yapıldığı yolundaki imalar bence henüz tümüyle netleşmiş değil. Sözcükler güvenilmez şeylerdir ve dikkatli davranılması gerekir. Onlardan gereğinden fazla etkilenmemeliyiz –öte yandan da onları yeterince ciddiye almalıyız. Bence düşünürler, etikte eski rejimden yeniye geçişi etkili kılmak için yapılması gereken tek şeyin "iyi" sözcüğünü tırnak içine almak olduğunu düşünmekle, sözcüklerden gereğinden fazla etkilenmişlerdir. Bu kavramın analizi modern etiğin esası haline getirildi. Bu kısmen, daha önceki metafizik etik teorilerinin etkisiyle ve kısmen de ahlakın özü olarak, tanımlayıcı ya da kuramsal tartışma yerine davranış ve tercihe yoğunlaşmanın sonucuyla olmuştur. Ahlaki tezin kavramların analizi yahut açıklanması biçimini değil de daima olgusal gerçekleri gösteren bir biçim alacağı varsayılmıştır. Bugünkü görüşte özgürlük, açıkça bir tercih özgürlüğü olarak düşünülüyor ve inanç farklılıklarına dair buna karşılık gelen bir ilgi yok. Ahlak dilinin tercihle çok yakın ilişkili olduğu –yani belirleyici karakteristiğinin eyleme yöneltmek olduğu– kabul ediliyor ve böylece tüm bunlar "iyi" sözcüğünün anlamının bir analizi halinde sunulabiliyor. "Bu iyidir" eşittir, "bunu tercih et". Ama sahip olduğumuz özgürlük yalnızca farklı şeyleri tercih edip farklı davranmak özgürlüğü değil, aynı zamanda farklı düşünme ve farklı şeylere inanma, dünyaya farklı bakma, farklı şekiller görme ve bunları farklı sözcüklerle tanımlama özgürlüğüdür. Ahlaki farklılıklar tercih farkı olabileceği kadar anlayış farkı da olabilir. Sözlüğümüzde ahlaki bir değişim boy gösteriyor. Dünyayı nasıl gördüğümüz ve tanımladığımız da ahlaktır –ve bunun davranışlarımızla ilgisi karmaşık olabilir.

"İyi" sözcüğünün ahlakın merkezini oluşturan tek bir kavramı kapsadığını düşündüğümüzde sözcüklerden gereğinden fazla etkilendik. Çok önemli fikirlerin taşıyıcısı olan "gerçek", "cesur", "özgür", "içten" gibi daha az genel ahlaki sözcükleri görmezden geldiğimizde de sözcüklerden yeteri kadar etkilenmedik. "İyilik" kavramı, araştırması ilginç olacak nedenlerden ötürü, zengin ve kuşkulu bir kavram değil artık. Oysa mesela, "gerçeklik" kavramı, çözümlenmesi bize modern dünyanın gerçekten ilginç nitelikleri-

ni gösterebilecek muğlaklıklar ve paradokslar içeriyor. Ahlaki bakışın gerçekten derin farklılıklarını ancak bu tür kavramların içsel karmaşıklığı yoluyla gösterebiliriz.

Elbette geçmişteki düşünürlerin yazılarını tarafsız bir şekilde incelemek, bizimkilerle mukayese etmek ve karşılaştırmak daima düşünürlerin görevidir. Son zamanlarda, büyük metafizikçileri kendi mantıksal formüllerimizle yeniden yorumlamak ve onları, sanki bilmeden, bugün başarıyla yaptığımızı yapmaya çalışıyorlarmış gibi görme eğilimine benzer bir şey ortaya çıktı. Fakat ana görev, ahlak felsefesinin aslen yükümlü olduğu görevdir –çağdaş ahlak kavramlarının ahlak diliyle analizini yapmak. Ben bu görevin çok kısıtlı görüldüğünü savundum. Bizler ahlakı oluşturan kavramların çok *çeşitliliğini* pek dikkate almadık. Öte yandan ahlak felsefecileri, insanüstü bir inancın etik ifadelerin anlamını nasıl değiştireceği sorununa karşı tatmin edici bir cephe saldırısı da yapamadı. Bu sorun esas olarak, şimdiye kadarki görünüşüyle, teolojik ifadelerin eleştirisinin bir yan ürünü olarak ortaya çıktı.

Bu tür bir analiz en geniş biçimiyle bizzat bir tür metafizik olabilir mi? Bir yönden, açıkça hayır. Bu tür bir analiz, felsefi tezlerle oluşturulmuş insanüstü varlıkların varsayılmasını kapsamaz; tam tersine, bu türden tezlerin hepsine eleştirel yaklaşır ve bu varlıklardan söz etse de bunları birer iman yahut inanç konusu sayar. Modern felsefe öz olarak tümüyle anti-metafiziktir. Anti-metafizik karakteri şu *uyarıyla* özetlenebilir: Derin yapı olamaz. Wittgenstein'ın dersidir bu –ve de şans eseri, ahlakı tek bir formüle indirgemek isteyenler tarafından üzerinde henüz yeterince ciddi bir şekilde düşünülmemiştir.

Öte yandan, kendi ahlakımızı ve başkalarının ahlakını analiz etmek ve tanımlamak, farklı tür insanların nasıl olduğunu gösteren modellerin ve resimlerin oluşturulmasını gerektirebilir. Geçmişteki ahlak felsefecilerinin, ne yapmaları gerektiği konusundaki fikirleri birbirinden farklıdır. Bazıları (örn. Platon) her insanın ulaşamayacağı bir gerçeği ifşa etmeye niyetlendi. Kimileriyse (örn. Kant) dürüst ve sıradan insanların ahlakını analiz etmeye çalıştı. Bu ikinci türden düşünürler, çalışmaları sırasında kendilerini genellikle yeni kavramlar yaratmak zorunda hissettiler ve geçmişte bunu yapmaktan çekinmediler. Ve tanımlamanın pek hissedilmeden, ahlak dersi vermeye doğru kaydığı yer burasıdır.

Geleneğimizden olmayan, bir tanımlama sunarken yeni ve inandırıcı kavramlar yaratan modern ahlak felsefecilerine bir örnek Gabriel Marcel'dir.[3] Aslında varoluşçuların hepsi yapar bunu. Daha yakın tarihten yeni felsefi cetlerimizden bazıları da –örneğin A. E. Taylor ve Joseph[4]– daha ılımlı bir şekilde aynı şeyi yapmıştır. Hatta bir şekilde Moore da. Ama bizler böyle geniş tanımlamalar yapmaktan ve yeni kavramlar yaratmaktan çekindik çünkü ahlak dersi vermemeye çok dikkat ettik ve etiğin ahlak dilinin mantıksal yapısını incelemesi ve mantığın tarafsızlığını taşıması gerektiğini düşündük. Yanılmıyorsam bunun yarattığı tek sonuç, düşünürlerin ahlak derslerini bilinçli değil de bilinçsizce vermeleridir.

Düşünürler genellikle evrensel formüller arama eğilimindedir. Ama ciddi bir şekilde ele alırsak, dilci yöntem, yapısı gereği böyle bir arayışa karşıdır. Nasıl tanımlanırsa tanımlansın, mantığın kendi evrenselliği vardır gel gör ki saf mantık diyarını terk ettiğimizde insanların birlikte yaşadıkları kavramların bulutlu ve değişken diyarına gireriz –ve bunlar tarihsel bir değişime tabidir. Bu durum özellikle ahlaki kavramlar için geçerlidir. Burada, bu kavramların ne *olduğunu*, kabul edilebilir bir netlikle oluşturabilirsek, bir şeyler yapmış oluruz. Sanırım kendi genel etik anlayışımızın peşine düşerek bu kavramların neler olması *gerektiğini* oluşturmaya çalışıp resmi birleştirme dürtüsüne karşı koymalıyız. Bu yöntemle netleştirilecek şeyler şundan ibaret: Kendi genel etik anlayışımız –ve süreç içinde ahlak kavramındaki önemli değişimler bulanıklaşabilir ya da görmezden gelinebilir. Ahlak felsefecisi eleştirel olmayı bıraksa ve olumlu olmaya başlasa, evrensel gerçek niteliğinde bir şey oluşturabilir mi? Eğer evrensel gerçekten kastedilen, bir tür mantıksal evrenselliğe sahip bir şeyse, o zaman bunun yanıtı sanırım hayırdır. Ahlaki hükümlerin bugün geçerli, güya mantıksal analizi kesinlikle böyle bir gerçek değildir. Buradaki zorluk, araştırma konusunun insan doğası olmasıdır ve burada geçmişteki düşünürlerden çok ileride değiliz

3. Gabriel H. Marcel (1889-1973), "Hıristiyan varoluşçu" ünvanını gönülsüzce kabul etmiş Fransız Hıristiyan düşünür. Üçüncü Bölüm'deki "Akıl İmajı" yazısına bakınız.
4. A. E. Taylor (1869-1945), Platon üzerine bir otorite sayılan ve onun *Yasalar*'ının çevirmeni İngiliz düşünür. H. W. B. Joseph (1867-1943) en çok *An Introduction to Logic* adlı yapıtıyla tanınır. Ampirik psikolojiye saldırmada Prichard'ın (bkz. Akıl İmgesi) peşinden gitmiştir.

her şeyden önce –üstelik insan doğasını kavramsal yönden çok hassas bir noktadan gözlüyoruz. İnsan, kendi resmini yapan ve sonra bu resme benzer hale gelen bir yaratıktır. Ahlak felsefesinin tanımlamaya ve analiz etmeye girişmesi gereken işte bu süreçtir.

Sanırım hâlâ önümüzde duran şey, hem kendimizin hem de başkalarının ahlakını açıklamada tatmin edici bir yöntem bulmaktır –ama sırf yapılacak her resmin muhtemelen yarım bir tasvir ve yarı inandırıcılıkta olacağını fark ettik diye resim yapmada ve açıklayıcı fikirler yaratmada öncellerimizin geçmişte yararlandığı özgürlükten kendimizi yoksun bırakırsak çok yazık olur bence. Neticede gerek birer düşünür gerek birer ahlaki varlık olarak, öncellerimizin ilgilendiği sorunların aynısıyla ilgileniyoruz hâlâ: Özgürlük nedir? İnsanların özgür olduğu gösterilebilir mi? Ahlakın toplumsal gerçeklerle bağlantısı nedir? Ahlakın, Tanrı ve öteki dünya inançlarımızla bağlantısı nedir? Düşünürün etkinliğinin ne olduğu hakkında, öncellerinden daha bilinçli olmak modern düşünürlerin bir faziletidir. Bu büyük bilincin sağladığı yararları yitirmeksizin, başka ahlakları incelemede daha sabırlı ve tarihe uygun tavırlı, kendi ahlakımızı araştırırken ise daha cesur ve daha yaratıcı olabiliriz.

İlk basıldığı kaynak:
The Nature and Metaphysics, D. F. Pears (Der.), 1957.

Ahlakta Görüş ve Tercih

[...] Etiğin özelliklerinden biri, incelenecek şeyler arasında ilk başta bir ayrım yapmanın felsefenin diğer dallarındaki kadar kolay olmamasıdır. [...] Şimdi bizim, kabaca Moore'dan bu yana, iki soruyu birbirinden ayırt edebildiğimiz varsayılagelmiştir: "Benim ahlakım nedir?" ve "Aslında ahlak nedir?" Bu ayrımın ilk heyecanını atlatan etik, işinin daha zor olduğunun fark edileceği bir yöne doğru gidiyor. Dilci gelenekten olmayan yakın tarihten cetlerimizin ihtilaflarını, örneğin Joseph, Taylor, Ross ve Prichard[1] arasındaki görüş farklarını inceleyecek olursak, bu düşünürlerin dünyaya karşı çok farklı bir ilgi ve yaklaşım gösterdiklerini ve

1. Sör W. D. Ross (1877-1971), H. A. Prichard (1871-1947) ve H. W. B. Joseph yirminci yüzyılın ilk yarısındaki Oxford ahlak teorisinin önde gelen isimleri olarak nitelenir.

bundan ötürü de ahlak yaşamının farklı yönlerini göz önüne sermekle meşgul olduklarını görmek zor değildir. Dilci düşünürlerin böyle bir taraftarlıktan muaf oldukları, dili inceleyerek ahlakın mantığa has bir saygınlığa ve tarafsızlığa sahip olacak bir ilk tanımını ve bir son analizini çıkarabilecekleri güvenle savunulabilir mi? Burada özellikle önemli olan, incelenen konunun ilk resmine dönerek, ahlaki hükümlerin konuya nerede ve ne şekilde katıldığını görmek ve sonra, seçilmiş olgular ile onları tanımlamada kullanılmış felsefi teknikler arasındaki ilişkiye dikkat etmektir. Olgunun sınırlı ya da kısmen seçilmesi, bu kısmi seçime yeri geldiğinde destek olduğu görünen birtakım özel teknikleri akla getirebilir ve bunun ardından da kırılması zor bir kısırdöngü oluşur. Bu nedenle, ilk "ahlak" araştırmalarından birine sık sık geri dönüp, ahlakın ne olduğu hakkındaki ilk anlayışın ışığında, teknik olanaklarımızın gerçekte bize ne *yarar* sağlayabileceğini yeniden değerlendirmek uygun olacaktır. Ahlak felsefesiyle niçin uğraşıyoruz ki zaten? "Mükemmellik" uğruna mı? [...]

İlk olarak, yeni kanıtımızı devreye ve belki de çatışmaya sokmak istediğim görüntünün ana hatlarını çizip, ilginç ve cazip esas yönlerini vurgulayarak başlamak istiyorum. Kimse bu konumda durup da hiç kımıldamadan buna bakmıyor olabilir ama bence bu, herkese çok tanıdık gelecektir ve epey yakın zamana dek iddia edilen ve yetkin olmayan ya da tümüyle değiştirilemeyen birtakım şeylerin özeti halinde görünebilir. Ben buna, benimsemeyenlerden özür dileyerek, "güncel görüş" diyeceğim. Bu görüntünün çok eski cetleri Hume, Kant ve Mill'dir; daha yakından belirleyicileriyse Rylecı davranışçılık ve anlamlılık görüşüyle, bunların, "doğrulama prensibi"yle aralarında bağlantı kuracağımız fakat artalanını da Russell'ın ve İngiliz ampiristlerinin çalışmalarından alan anti-metafizik sonuçlarıdır. Bu görüşte, bireyin ahlak yaşamı, kesin olarak saptanabilecek bir dizi durumda gerçekleşen bir dizi açık tercihten ibarettir. Bireyin "bilinç akışının" nispeten pek önemi yoktur ve bunun nedeni de kısmen, onun (yanlış nedenlerle sürekli bir şey olduğu düşünüldüğünden) genellikle bu resimde hiç olmaması ve daha önemlisi de başka bir insanı ya da kendimizi düşünsel yahut ahlaki yönden ancak açıkça görünen davranışlarla karakterize edebilmemizdir. Daha da ötesi, ahlaki bir hüküm, bir kapris ya da zevk meselesi bir tercihin aksine, ahlak yükümlü-

sünün, kendi adına belirlenmiş diğer her şey için de geçerli olacak bir şekilde benimsediği ve durumun tarafsız bir tetkik sırasında bulunabilen gerçek olgulara dayalı, nesnel bir saptamasını içeren nedenlerle desteklenen bir şeydir. Ahlaki *sözcükler* bu resme girer çünkü sadece tercih yapmayız, ayrıca tercihleri sözel öğütlerle yönlendiririz. Bu gruptaki sözcükler anlamlarını, yukarıda tarif edilen duruma uygun olarak, öğütleme ve saptamanın iki öğesi (yani değerlendirmeye ve tanımlamaya dayanan anlamlar) sayesinde kazanır. Bir şeyi iyi kılan kriterlerin saptanması yükümlünün ahlak kurallarına göre değişirken, öğütlemenin öğeleri sabit kalır. Bu durumda bir ahlak kavramı, kabaca, belirli bir eylem alanının nesnel bir tanımlaması ve bir öğütleme ya da bir yasaklama olacaktır.

Bu görüşün çekiciliği gayet açık. Ahlak yükümlüsünü mantıklı ve sorumlu ve üstelik özgür gösteriyor; bu kişi olgusal gerçeklerden oluşan bir artalanın önünde tamamen engelsiz bir şekilde hareket ediyor ve ahlaki sözcüklerinin tanımlayıcı anlamını istediği gibi değiştirebiliyor. Yani bu görüntü Hume'un felsefi anlayışı (biz birbirinden kopuk olgulardan oluşan bir dünyada yaşarız) ile Kant'ınkini (ahlak mantıklıdır ve evrensel geçerliliğe sahip nedenler arar) birleştirirken, daha gizliden Mill'in ahlakını da ("ezberlenerek öğrenilmiş bir inanç putperestliktir") kapsar. Üstelik tüm bunlar, ahlaki sözcüklere, daha önceki yanlış kullanımlarından sakınan ve bu sözcükleri ampirik terimlerden oluşan modele mümkün olabildiğince yakın yorumlanan, uygulamanın gerçeklere dayalı, kesin kriterlerini veren ve insanüstü varlıklara ya da bilinç hallerine dayanmadan bir anlamlandıran bir "dilbilimsel" yöntemle gerçekleştirilir. Yani ahlakın kendi tarzınca mantıklı olduğu gösterilebilirken,[2] aynı zamanda gerek kendimizin gerek başkalarının düşünce ürünü olan yahut olmayan her ahlakı analiz edebileceğimiz bir yöntem de sağlanmaktadır. Bu, Hume ile Kant'ın, iradenin heteronomisi* hakkında aynı sonuca varmada kullandığı birbirinin zıddı tarzları birbiriyle kesin bir şekilde uzlaştırır. Maalesef fazla yoğunlaştırılmış bu açıklamanın, daha sonraki göndermeler için vurgulamam gereken amaçları şunlar: "İçsel yaşamın" davranışçı bir şekilde ele alınışı, ahlaki kavramla-

2. Burke'ü Mill'e yeğleyenler bu modelin, ahlakın bir alışkanlık ve ahlaki sözlerin de acemiler için kurallar gibi görüldüğü "bilinçsiz" versiyonunu daha cazip bulabilir.

* Başka bir varlığa tabi olma hali; otonominin tersi. (ç.n.)

ra gerçeklere dayalı saptamalar artı öğütler olarak bakılması, ahlaki hükümlerin evrenselleştirilebilirliği ve buna eklenen bir ahlaki özgürlük resmi [...]

Ahlakın felsefi bir analizinde "içsel yaşama" verilecek yer nedir? [...] Burada kesin bir şekilde ayrılması gereken şey, yalnız içgözleme açık olan içsel ya da özel psikolojik olgu nosyonuyla, alenen ya da dahilen ifadesini bulabilecek özel veya kişisel görüştür. Sanırım burada, ilk anlamdaki "iç"e kulak asmamak şeklinde ve ikinci anlamdaki "iç"i görmezden gelmeyi de gerektiren bir eğilim varolmuştur. Günümüz felsefesi, "aklı", teşhis edilebilir eylem kümeleri halinde çözümleme görevine yoğunlaşmıştır. Burada sorun ilk önce, salt birer içgözlemsel meseleden ibaret olan bu gibi eylemlerin nasıl soyutlanıp teşhis edilebileceği, sonra da bu içsel işlemlerin, düşüncenin tanımlayıcısı sözcüklerin kullanılmasındaki kriterler olarak öneminin nasıl belirleneceğidir. Her iki hususta tartışmalar da bilinen şeyler. İçgözlemle bulunabilecek şeyler teşhis konusunda zorluk yaratır ama yine de "zihinsel olaylar"ın varolduğu, zihinsel imgelerin, kendi kendine konuşmaların ve belki de metaforik tanımlamalar gerektiren daha karanlık hadiselerin varlığı anlamında kabul edilebilir.[3] Ama bu olaylara gerek daha dışsal eylemlerin nedenleri gerek bireysel düşüncenin gizli çekirdeği ya da özü diye bir ayrıcalık tanınamaz. Düşünceyi algılamada ve tanımlamada kullandığımız kavramlar hemen hemen tümüyle, gayet açık kriterlere bağlıdır.

Bu durum etiği nasıl etkiler? Bir tarafta, ahlaki değerlerin taşıyıcısı olduğu düşünülebilecek, benzersiz bir kişisel öze sahip olduğu varsayılan ve gözlemlenemeyen "nitelikleri", "duyguları" yahut "iradesel eylemleri" dışlayarak uygulanan meşru yol vardır. Diğer tarafta da etik alanında şimdiye dek hayli modifiye olmuş zihinsel davranışçılığımız, çok daha geniş imalı anlamlar taşıyan, daha katı bir davranışçılığa destek verme eğilimine girmiştir; bunun nedeni kısmen, sürekli gözlemlediğimiz üzere modern etiğin diğer felsefe dallarının gerisinden gelmesi ve onların bulduğu şeyleri ilk önce kabaca içselleştirmesi ve kısmen de az ya da çok bilinçli *ahlaki* tutumların ancak davranışa dayanan bir resmi onaylamasıdır. Yani ahlak felsefecisinin üzerinde çalışacağı veriler (ilk tanımlar) bir araya getirilirken, yalnızca iç monologlar ve

3. Bkz. Prof. Ryle, "Aristotelian Society", Ek Cilt, 1951.

buna benzer şeylerin değil, belirli bir ahlaki sorunun çözümüne doğrudan yönelmeyen sözlerde ifadesini bulabilen, kişisel tavra has açık belirtileri, fikirleri ya da hayat görüşlerini de hiç çekinmeden bir kenarda bırakabileceğimiz varsayılmıştır kolayca. Kısacası, felsefecinin üzerinde çalışacağı materyal sadece (davranış başlığı altındaki) eylemler ve tercihler ve tercihlere yön veren (dil başlığı altındaki) sözcüklerle, bu sözcüklerin belirleyici anlamını gösteren kanıtlardır. Burada iki felsefi anlayış birbirine doğru uzanıyor ve belirsiz bir yerde bir araya geliyor sanki. Bir tarafta, içsel yaşam diye bir şey yoktur ve ahlaki kavramların da kesin dışsal kriterlere göre bir anlam taşıması gerekir. Diğer taraftaysa, ahlak bir tercihtir ve ahlak dili bu tercihi gerçeklere dayalı saptamalarla yönlendirir. Sonuçsa, esasen modern düşünce bakışının üstünlüğüne sahip ve olgusal gerçeklere dayalı kanıtlarla desteklenmiş dışsal tercih kümelerinden oluşmuş bir ahlak yaşamından ibaret gibi görünen bir resimdir. Resim basittir, davranışçıdır, anti-metafiziktir ve "insanüstülük"le ilişkiye hiç yer vermez. Üstü kapalı ima ettiği ve "bildiğimiz ahlak yaşamına" başvuru şeklinde dile getirilen bir değerlendirmeden de destek alır: Ahlakın esasen davranış olduğunu elbette görüyoruz. "Bir insan hakkında, 'onun ahlaki ilkeleri nelerdir?' diye soracak olsak, doğruluğundan en çok emin olacağımız yanıt, o şahsın ne *yaptığını* inceleyen türden olacaktır."[4]

Şimdi açıkçası, birisine kalkıp da "tahminde bulunmayı bırak, *halihazırdaki* duruma ve yapılana bak sadece" diye bir ahlaki öğütte bulunmak doğru gibi gelebilir. Yaşamlarımızın, zamanda fiilen olduğu gibi ve bizim de istediğimiz gibi, bir şeyden bir sonraki şeye geçmek amacına uygun şekilde ve birbirinin ardınca gelen bir dizi durum oluşturarak cereyan ettiği önemli bir gerçektir. Fakat bir ahlak felsefecisi yalnızca bu gerçekle ilgilenirse ahlakın önemli birtakım yönlerini gözden kaçıracaktır. İlk baştaki veriler grubuna dikkat edilmesi gerektiğini, çünkü bunların sonradan gelecek teknikleri etkileyebileceğini ve bu tekniklerin de verileri destekliyor gibi görüneceğini daha önce savunmuştum. Şimdi de söz konusu bu alanı (görünürde, tercih yönlendirici kanıtlar biçimini almayan kişisel tutumlar ve imgeler anlamındaki "içsel yaşamı"), etiğin verilerinin bir kısmını oluşturduğu iddiasıyla bakarak

4. R. M. Hare, *The Language of Morals*, s. I.

kısaca tartışmak istiyorum ve sonra da bu verilerin bugün geçerli tekniklerle uyuşabilirliğini tartışmaya geçeceğim.

Etiğin, en modifiye haldeki içe karşı tezlerle kavgaya girişmesi gerekmez. Her halükârda ben de bu noktada bir kavga falan önermek istemiyorum zaten. Söz konusu verilerin hepsi, kimi zaman açık (konuşma, hikâye anlatma), kimi zaman da ancak içgözlemle hissedilebilecek olsa bile tanımlanabilir ve prensip olarak (özel hikâyeler, imgeler, iç monologlar) dışa vurulabilir "olaylar" ve "eylemler"dir. Şimdi, bu türden eylemler kesinlikle bir insanın gündelik anlamda "nasıl biri" olduğunun önemli bir kısmını oluşturur. Başka kişileri değerlendirir ve haklarında fikir yürütürken yalnızca onların belirli bir şekilde ortaya konabilecek sorunlara pratikte buldukları çözümlere bakmayız. Onların konuşma ve susma tarzlarında, seçtikleri sözcüklerde, başkalarını değerlendirmelerinde, kendi yaşamları hakkındaki anlayışlarında, cazip yahut takdire şayan ve komik buldukları şeylerde görünen, tüm yaşam görüşleri denebilecek, anlaşılması daha zor bir şeye de bakarız. Kısacası, onların tepkilerinde ve konuşmalarında sürekli dışa vuran düşünme biçimine bakarız. Açık ve anlaşılabilir şekilde gösterilebilen yahut içte işlenebilen ve tahmin edilebilen bu şeyler, farklı iki metaforda farklı iki nokta halinde beliren, bir insanın varlığının yapısı ya da kişisel görüşünün doğası denebilecek şeyi oluşturur. Şimdi ahlak felsefecileri bu alan konusunda farklı tutumlar alabilir. Bu anlaşılması zor eylemlerin, kesin ahlaki tercihlere ve bunların nedenlerine bağlanan ahlakla bir ilişkisinin olmadığı savunulabilir. Bu eylemlerin bir tercihe yol açması ve nedenlerinin de daha anlaşılır olması durumunda önem kazanacakları savunulabilir. Bu eylemlerin bizzat, sorumlu tercihlerden kaynaklanan ve nedenleri bulunması gereken birer ahlaki davranış olarak görülebileceği savunulabilir. Bu üç konum da farklı şekilde, bugün geçerli görüşe uyar. Ya da sonuçta bu eylemlerin bizzat, bir insanın "ahlaki doğasının" yahut "ahlaki varlığının" doğrudan dışavurumları olduğu ve bunların tercih ve kanıtlama modeliyle sınırlı olmayan bir tanımlama türü gerektirdiği savunulabilir.

Şimdi (yukarıda söz edilen dört görüşten ilkine yanıt olarak) hemen şu söylenebilir: Söz konusu alanı, başkaları ve hatta kendimiz hakkındaki ahlaki değerlendirmemize önemli bir ölçüde ka-

tabiliriz ve vereceğimiz hükümlerde, kesin performans ile "değerlendirilen" varlık arasındaki dengeyi nasıl kuracağımızı pratikte genellikle gayet iyi biliriz. Asıl soru, bu tür materyallerin analizi için hangi tekniğin uygun olacağıdır. Güncel görüş, eğer olgusal gerçeklerden meydana gelen tartışılabilir bir zemin varsa, ahlaki farkları tercih farkı saymaktan yana. İnsanların uygulama konusunda benzer kriterlere sahip olduğu (ahlaki terimler hakkında aynı tanımsal anlamları paylaştığı) fakat olgusal gerçeklerin tam olarak ne olduğu konusunda farklı düşündüğü durumlarda ahlak tartışması mümkündür. Ama farkların kriter farkı olduğu durumlarda ahlak tartışması zor veya olanaksızdır. Eğer "ahlakın" merkezine, (örneğin bir siyasi partiye katılıp katılmama gibi) kesin bir tercihte bulunan ve bunu olgusal gerçeklere değinmeler içeren nedenlerle savunan bir insanın durumunu koyarsak, bu resim makul görünür. Ama biz, açık ve içsel konuşmalarda sürekli beliren ve işlenen lakin birbirlerinin ardınca gelen durumlar arasında bir süreliğine ayırt edilemeyen kendi kendine düşünmeler ya da yaşama karşı karmaşık tutumlar halindeki "ahlaki varlık" nosyonuna bakarsak, bu resim pek o kadar anlamlı görünmez. Burada, ahlaki farklar aynı olgusal gerçekler karşısındaki tercih farkından ziyade, görüş farkına benziyor gibidir. Başka bir deyişle, ahlak kavramı, bir olgudan oluşmuş alanı kapsayan, hareketli ve genişleyebilen bir halkadan ziyade, tümden bir *Gestalt** farkına benziyor. Bizler yalnızca aynı dünyadan farklı şeyleri seçtiğimiz için değil, farklı dünyalar gördüğümüz için de farklıyız [...] Ahlak bir "tercih" olduğu kadar, bir anlayış, yorum ve düşüncedir [diyenler var]. [...] Oysa bence ahlakın bu cephesine, "kavramlar" ve "anlam" hakkındaki görüşümüzü değiştirmeden yer bulamayız ve bu değişimi yaptığımızda da tercih görüşü daha sorunlu hale gelir. Düşünürler, anlamları etik amaçlı yorumlarken basit ampirik terimlere uygun bir modelin olabildiğince yakınında durmaya dikkat etmişlerdir. "İyi", tıpkı "kırmızı" gibi bir anlama sahip olacak, gerçeklere dayalı kriterlerin değişebilmesinden ve bir öğütlemenin eklenebilmesinden başka fark olmayacaktır arada. Bu, ahlak felsefesinin sadece "iyi" sözcüğünü tırnak içine almakla dilsel hale getirilebileceğini varsaymanın bir sonucudur. Ahlak yaşamını, davranışçı bir yaklaşımla, olgusal gerçeklere baş-

* Psikolojik olayların bir bütün veya biçim olduğunu savunan görüş. (ç.n.)

vurularla desteklenmiş tercihler ve öğütlerden oluşmuş diziler halinde gördüğümüz sürece bunun yetersizliği gözden kaçabilir. Böyle bir dünyada "ahlak sözcüklerinin" tamamı yalnızca "iyi" ve "doğru"dan ibaret *olabilir.* Fakat "eylem" ve "tercih" dışında uzanıp giden daha karmaşık alanlara bakarsak ahlaki farkları, büyük ya da küçük, önemli yahut önemsiz anlayış farkları olarak görürüz (ve her şeyden önce, bunların böyle görülmesi ahlak felsefesinin tarihi kadar eskilere uzanır) ve bu farklar, açıkça ya da kişisel bir tarzda, hikâye ya da metafor farkları yahut ahlaki anlayışın değişik alanlarını ve dallarını gösteren ahlak lügatçesindeki farklılıklar olarak gösterebilir kendini. Burada, yeni bir ahlak anlayışıyla kurulacak bağlantının her gözlemciye açık ve gerçeklere dayalı kriterlerin ("*Şurasını* beğen!") saptanmasıyla başarılabileceği kesin değildir ve muhtemelen çok uzaklara dek giden, uygun ve yepyeni bir görüşü gerektirebilir; üstelik başka insanların ahlak anlayışını her zaman *anlayamayacağımız* kesinlikle doğrudur.[5] Ahlaki farkların bu manada "kavramsal" olduğu ve sadece davranışsal olmadığı görüşünü benimsersek, ahlak felsefesinin daha sistematik ve sıradan ahlak yükümlülerinin sürekli yaptığı şeyleri kapsayan bir düşünce alanı olduğunu ve sırası geldiğinde ahlakı etkileyebileceğini de görebiliriz. Büyük düşünürler yeni ahlak kavramları yaratmış, yeni ahlak görüşleri ve anlayış tarzlarıyla bağlantı kurmuştur.[6]

Böyle bir ahlak ve ahlak felsefesi görüşünün bazı çevrelerde neden kuşkuyla karşılandığını görmek zor değildir. Kısacası, en azından üç neden vardır. Bunların ikisi öncelikle ahlaki, biriyse daha ziyade felsefidir. İlk olarak, ahlakı, eylem artı eylemle yakından ilgili kanıtlar yerine bir sezgi (yahut anlayış ya da duyarlık) olarak gör-

5. Bu ve bununla ilgili diğer konular için [Philippa] Foot'un mükemmel makalesine bakınız: "Aristotelian Society", Ek Cilt, 1954.

6. Burada, bazı modern düşünürlerin, seleflerine karşı takındığı tutumu düşünebiliriz. [T. D.] Weldon (*Vocabulary of Politics*) siyasi felsefelerden çoğunun ampirik öğütlemeleri çevreleyen totolojik yani gereksiz tekrarlardan oluşan kavramsal yapılar olduğunu savunur. [R. M.] Hare (*Proceedings of the Aristotelian Society,* 1954-1955) "ahlakçıların en eski ve giderilmesi en zor kusurundan –ahlaki kararlar vermeye karşı isteksizliklerinden" söz eder. (Altın Kurallar ve bu türden başka basitleştirmeler arayışı da bu nedenledir). Bu her iki tavrın da bugünkü, olgusal gerçekleri araştırma ve bir tercihe varma tarzındaki ahlak görüşünden ortaya çıktığını görmek zor değildir. Ama büyük ahlak ve siyaset felsefecileri bize dünyayı yorumlamak için yeni kavramlar sunar ve düşünür oldukları için bunları basitleştirirler. Bu dilbilim analizcilerinin güvenmediği şey ise kesinlikle dildir.

menin tehlikeli olduğu hissedilir. Bu görüş belki kısmen, sezgi ile duyguyu birbirine karıştırmak eğilimi gösteren emotivizme karşı bir tepkidir ama daha ziyade, anlayışa ve düşünceye değil eyleme değer verme kararlılığını simgeler. Düşünürlerin sezgiyi eylemden ayıran Moore'un hatasını düzeltmek için nasıl alelacele, büyük bir tutkuyla çabaladığına dikkat edin. Burada bütün söyleyebileceğim, ahlak yükümlülerinin çoğunun bu karışık konuda nasıl yol alınacağını bildiğidir. Ahlaki sezgi, ister ifade edilebilir bir görüş ister varlığın bir niteliği olsun, kesin performanstan *ayrılabilir* bir şeydir ve görüşün veya onu benimseyen kişinin sınanması için, her ne kadar, kuşkusuz, genellikle performansa gerek duyuyor ya da performansın böyle bir sınama haline gelmesine izin veriyorsak da her zaman ille de böyle olmayabiliriz. İkinci husus özgürlükle ilgilidir. Güncel görüşe göre, ahlaki yükümlü tercihinden vazgeçmekte, gerçek olguları gözden geçirip yeniden bir tercihte bulunmakta özgürdür. Üstelik birbirine benzer prensipler güden kişiler arasında, olgusal gerçekleri araştırmaya dayanan, ampirik tartışmaya açık bir alan vardır. Bu görüş, atmosfer yönünden Kantçıdır: Ahlaki varlıklar ya da bunların içinden meramını anlatabilenler aynı dünyada yaşar. Aynı zamanda Humecudur: Bizi "olgusal gerçeklerden" ayıran şey ancak kayıtsızlık ve dikkatsizlik, yani alışılmış ve geleneksel tavırlardır. O zaman, isteğe göre ya kanıtın ya da geleneğin önemi vurgulanabilir. Eğer biz bir insanın ahlakının, onun yalnızca bir tercihi değil, görüşü de olduğunu kabul edersek o zaman bu çok derin, dallı budaklı, değiştirmesi zor ve kolay kolay tartışmaya açılamaz bir şey haline gelebilir. Bunun tercih ettiğimiz bir şey olduğunu söylemek o kadar da gerçekçi olmaz ve o zaman ahlaki özgürlük anlayışımız tehlikedeymiş gibi görünebilir. Burada, "vazgeçme ve düşünme" anlamında bir özgürlüğün mutlak olduğunu düşünenlerin, istek ile olgusal gerçekleri birbirine karıştırdığı –ve her halükârda, ahlakı güvenceye bağlamak için gereken özgürlük ile derin kavramsal tavırların tam bağımsızlığını birbiriyle denklemeye gerek olmadığı– söylenebilir. Kusursuz bir iletişimin ve olgusal gerçekler hakkında *tarafsız* düşünmenin, daima ahlaki hükümden önce gelebileceğini düşünmemiz *gerektiği* öne sürülebilir ve böyle bir tavrın genellikle makbul olabileceği doğrudur. Ama bu bizzat liberal bir idealdir. Sonuçta, ahlaki farkların (görüş farklılıkları olmak anlamında) kavramsal olduğu ve bu şekilde bakılması gerekti-

ği fikri, etiğin mantığa indirgenmesini olanaksız kıldığından rağbet görmeyecektir çünkü ahlakın en azından bir dereceye kadar tarihsel olarak incelenmesi gerektiğini gösterir. Bu tabii ki dilsel yöntemin bırakılması demek değildir, aksine onun ciddiye alınması demektir.

Şimdiye kadar bu konuyla ilgili iki dogmanın arasındaki tartışmaya birtakım ahlaki veriler getirmeye çalıştım [...]: Ahlaki davranışçılık ve tanımlamacı-değerlendirmeci ahlaki kavram bakışı arasındaki tartışma. Şimdi devam edip, vakalara [...] kolayca anlaşılan kişisel fabl vakalarına geçmek ve bu verileri evrensel kurallarla ilgili bazı günümüz görüşleriyle çatıştırmak istiyorum. Burada kişisel fablı, bir yandan farklılıkların tamamen şahsi ya da tasviri olmaksızın kavramsal olabildiği, halen tartıştığım "kişisel görüş"ten yahut "ahlaki varlık"tan, diğer yandan da "insanüstü gerçekler" gibi tasavvurlar olabilen ve daha sonra tartışacağım teolojik yapılardan ayırt etmek isterim. Buradaki ilk tezim kısa ve negatif olacak: Olayların genel manzarasıyla çeliştiği halde ahlaki tavırları "evrensellik" modeline zorlamada niçin ısrar edelim? İkinci tezimse bazı ahlakların kesinlikle olumlu bambaşka modellerden yararlandığı yolundadır. [...]

Şimdi, kesinlikle her fabl, eğer pratikle bağlantılıysa ve sadece Walter Mitty usulü bir film şovundan ibaret değilse muhakkak bir kuralı gösterecektir çünkü her planı eyleme geçirmek için bir disiplin gerekir. Bu olguyu güncel görüşle bağlantılandırmak için yanıtlamamız gereken soru, ahlaken önemli bir fablın her zaman evrensel kuralları gösterip göstermeyeceğidir. *Ahlaki* bir kararın ancak evrenselleştirilebilir nedenlerle desteklenebilecek bir şey olduğu, özellikle Hare tarafından hararetle savunulmuştur.[7] Burada felsefi modelle kastedilen şeyin tüm gücünü hissedebiliriz. Ahlaklı denebilecek her eylemin içinde yatan sözde evrensel bir muhakeme yapısını kavramamız istenir bizden.

Bir fablın ahlaken önemli olup olmadığına nasıl karar veririz? Eğer (tıpkı güncel görüş kadar iç bütünlüğe sahip bir yapı oluşturan) tezim şimdiye dek kabul edildiyse, o zaman, kişisel düşünme alanının önemli bir kısmının, bir insanın genel kavramsal tavrını ve sırası geldiğinde onun daha açıkça ahlaki "eylemleriyle" karmaşık bir yoldan bağlantılanan gündelik "varlığını" oluşturması

7. *Proceedings of the Aristotelian Society* (1954-1955).

anlamında, ahlaken önemli olduğu kabul edilecektir. Ve bir insanın kendi yaşam anlamı hakkındaki düşüncesiyle birlikte, bunun seçici ve dramatik vurguları ve bunların düşündürdükleri de buraya dahil edilmelidir. Yine, ahlakla ilgili fabları sadece dekoratif[8] olanlardan ayırt etmek için pratikte birtakım yöntemlerimiz vardır ve fabllar bazen birinci türe girse bile tartışmak için yeterlidir. Bu tür fabların "eylem" ve "tercih"le bağlantısının yakınlığı ve belirginliği çok da olabilir, az da.

Şimdiki soru gereği, fabların eylemle epey yakından ilgili olduğu vakalara bakalım. Şimdi, elbette ki bir fablda pekâlâ evrensel kural *sayılabilecek* pratik anlamlar olabilir. Bu, özellikle, fablın genel olarak kabul edilmiş ve herkesçe kavranabilir bir toplumsal biçimi ifade ettiği durumlarda böyle olacaktır. Yaygın dinlere has ve kişisel fabllar gibi somut ibret hikâyelerinde, benzer nedenlerle evrenselleştirilebilen anlamlar olabilir. Ama fablın çok derinden kişisel olduğu hallerde de söz konusu kişinin benzersizlik düşüncesini içerdiği hallerde de durum açıkça pek böyle olmayacaktır. Eğer bu kişi Napolyon'sa, herkesin onun yaptığını yapması gerektiği düşünülmez. Şimdi şu vakalara bakalım.

Bir insan kendi yaşamını belli bir anlamı ve belli türden bir hareketi varmış gibi görerek derinlemesine kavrayabilir. Buna alternatif olarak, –üstelik alternatif durumlar birbirine gölge yapabilir de– bir insan, özel bazı sorumluluklar getiren bir üstünlük ya da bir lanet ya da başka bir benzersiz kader nedeniyle kendini diğer insanlardan ayrı görebilir. Bu fabların her ikisi de pratikte verilecek hükümlerde muhtemelen çok önemli şekilde meydana çıkabilir. Şimdi, bunların ahlaki kararlar olup olmadığı sorusu gerçekte şu sorunun yanıtına bağlıdır: Bu konuma yerleştirilmiş başka birinin bu şekilde davranmasını ister misiniz? Fabl yaratanlar böylesine, her halükârda şaşırtıcı bir soruyla karşılaştıklarında, "Evet, sanırım bunu isterim" diye yanıt verebilir ya da muhtemelen (ilk durumda) "Ama kimse, *ben* olmadan *bu* konu-

8. Sadece estetik yönden önem taşıdığı rahatlıkla söylenebilecek yaşam öykülerinde bütünlük biçimleri vardır. Örneğin Vladimir Nabokov, otobiyografisi *Speak, Memory*'de, çocukken bir zamanlar birlikte kibritlerle oynadığı General Kuropatkin'in, yıllar sonra, tebdili kıyafet halinde ve Bolşeviklerden kaçarken, babası tarafından yanan bir kibritin ışığı sayesinde nasıl tanındığını anlatır. Ve Nabokov, "Bence bir otobiyografinin asıl amacı, kişinin hayatının başından sonuna dek uzanan bu tür tematik dizaynların art arda gelmesidir" diye ekler. Bu alanın kralıysa Proust'tur. [Vladimir Nabokov, *Konuş Hafıza*, Çev. Yiğit Yavuz, İletişim Yayınları, 2011 (y.h.n.)].

ma gelemez" yahut (ikinci durumda) "Hayır çünkü *benim* kaderim başka kimsenin değil" yanıtını vereceklerdir. Sonra da davranışlarının nedenleri sorulunca, ilk kişi, "Siz anlayamazsınız" diye yanıt verecek, ikincisiyse ancak dünyada bir benzerinin daha olmadığı kabul edilirse inandırıcı olabilecek nedenler ileri sürecektir. Söylemek istediğim, "evrensel kuralların" bu durumu tanımlayamayacağıdır. İnsan isterse bu durumu bir modele uymaya zorlayabilir ama böyle yapmanın amacı nedir ki? Böyle yapmakla, gerçekte varolan bir fark, yani bu türden bir kişisel artalana sahip olan ile olmayan ahlaki davranışlar arasındaki fark bulanıklaşacaktır. Bu tür davranışların bize makbul ya da takdire şayan görünüp görünmeyeceğiyse bambaşka bir meseledir.

Olumsuz tezimi burada bırakıyor ve ikinci teze geçiyorum. Sanat ile ahlak arasındaki karşıtlıkla ilgili [...] soruların sorulabileceği yer burasıdır işte. [...] Bazı kişiler sanat ile ahlak arasındaki farkı vurgular çünkü ahlakın, ahlakla ilgili gerçekleri saptayarak, tekrar karşılaşılabilecek durumlar için yasalar koyma anlamında akılcı olduğunda diretmek isterler. Bazılarıysa sanat ile ahlak arasındaki benzerliği vurgular çünkü ahlakın imgesel ve yaratıcı olduğunda ve özel yükümlülüklerden kaynaklanan görevlerle sınırlı olmadığında diretmek isterler. Burada bir zıtlaşma var mı? Şimdi ikinci duruma bakalım. Hare daha önce sözü geçen makalesinde,[9] genel ve spesifik ikilisini, evrensel ve özel ikilisinden ayırt etmenin önemini mükemmelen vurgular. Bu ayrımı kabul ederek, bir ahlak yükümlüsünün bir durumu imgesel bir tarzda ve bütün ayrıntılarıyla araştırıp kapsayıcı çok spesifik bir kural oluşturabileceği ve bunun yine de evrensel bir kural olarak sunulabileceği söylenebilir. Bu da yukarıda söz edilen iki grubu birbiriyle birleştiriyormuş gibi görünecektir. [...]

Evrensel kural formülüne uydurmak için her ne pahasına olursa olsun zorlamanın anlamsız geldiği ahlaki görüş türlerinin varolduğunu daha önce dile getirmiştim. Şimdiyse, ahlakın esasen evrensel kurallar olduğu görüşüyle bağlantılı olmayan, pozitif ve radikal ahlak anlayışlarının olup olmadığını tartışmak istiyorum. Bu konuda benim aklıma, dünyanın bitmek bilmez ayrıntılarını, bunları anlama uğraşının sonsuzluğunu, insanın herkesin ve her durumun "sarrafı" olduğunu sanmaması gerektiğini, bilgi-

9. *Proceedings of the Aristotelian Society* (1954-1955).

nin sevgiyle, manevi sezginin de dünyada benzersizliğin idrakiyle bağlantısını vurgulayan ahlaki tutumlar geliyor. Aslında böyle bir tanımlama başka yönlerden çok farklı birtakım ahlaki tavır tiplerine kabaca uyar; bazı idealist görüşlere, bazı varoluşçu görüşlere ve bazı Katolik görüşlere yani.[10]

Şimdi, insanın pekâlâ dünyanın gizemliliği ve tam anlamıyla bilinemezliği hakkında kafa yorabileceği fakat bir yandan da bildiğini sandığı şeyleri temel alarak, sürekli birtakım hükümlerde bulunmasının gerekeceği ve bunların da eğer ahlaksa, evrensel iddia edilebileceği öne sürülebilir. Burada yine duralım ve her şeyden önce, felsefi modelin ne için olduğunu düşünelim. Burada, tartışmaktan vazgeçsek de inancı ve ahlaki esinlenmesi yukarıda söz edilen türden birinin, elbette bir davranışta bulunurken kendisiyle aynı konumdakilerin de aynı şekilde davranmasını istediğini kabul etsek, bunun bize ne yararı olacak? Bir benzerlik elde ettik ama çok daha önemli ve ilginç bir farkı kaçırdık. Bazı kişilerin temel ahlaki inancına göre, hepimiz aynı ampirik ve mantıkla kavranabilir bir dünyada yaşıyoruz ve ahlak, evrensel ve açıkça savunulabilir davranış kurallarının benimsenmesidir. Bazı kişilerin temel inancına göreyse, gizemi hepimizden üstün bir dünyada yaşıyoruz ve ahlak da bu gizemin, her bireyi ilgilendirdiği kadarının araştırılmasıdır. Evrensellik modeli ancak aşırı soyutlanma noktasına doğru uzanırsa her iki görüşü de kapsayacak hale getirilebilir.

Aslında "evrenselliğin" cazibesinin çoğunu gizlice "genellik"ten aldığı düşünülebilir. Örneğin, Hare'in ayrımını açıkça yapmayan Hampshire[11] ahlaki durumların tekrarlayabilirliğini vurgular ve Hare ise bizlerin, kuralları asla duruma göre adapte etmeyen insanın "dar görüşlü esneksizliği" ile durumu kavrayamamaktan korktuğundan hep tereddüt eden adamın "evhamlı kararsızlığı" arasında

10. Bunları, bir açıklama yapmaksızın saymaktan üzüntü duyuyorum ama bu konuları burada ayrıntılı işlemek çok uzun sürer. Aklıma gelen görüşler için muhtelif örnekler şu kaynaklarda bulunabilir: [M.] Nedoncelle, *Vers une philosophie de l'amour*; [G.] Marcel, *Etre et avoir*, [J.] Rousselot, "Synthèse aperceptive et philosophie de l'amour", *Revue de Philosophie* (1910). Bugün geçerli görüşlerin ardında yatan şey İngiliz ampirizmidir. Bu görüşlerin ardında idealizm ve belki Thomizmin bazı yönleri de vardır. Marcel'in [F. H.] Bradley'den aldığı görüşler için bkz. *Journal Metaphysique*. İdealist bir felsefenin bireysel ahlak mücadelesinin fenomenolojisine dönüşümünü, bazı yönlerden sıkıcı da olsa, en spesifik şekilde gösteren düşünür Kierkegaard'dır.

11. Stuart Hampshire, "Logic and Appreciation", William Elton (Der.), *Aesthetics and Language*.

"bir orta yolda seyrettiğimizi" söyler.[12] Ama bu orta yolda seyreden kimdir? Orta yolu seçmek de ahlaki bir tercihtir sonuçta; Hare'in, bir ahlak tanımına dönüştürüldüğünde doğrusunu bizim belirlememizi istediği bir tercih. Bizler sürekli olarak birtakım tercihler yapmak zorundayız -ama bu tercihler güvenli bir şekilde, durumun net bir saptamasına dayanarak da yahut öylesine, ayrıntıların yeteri kadar araştırıldığından emin olmaksızın da yapılmış olsa, bunların birbirinden farklı artalanını niçin önemsiz diye silip atıyoruz? Ayrıntılara dikkat ya da bunların bitmez tükenmezliğine yönelik inanç, örneğin, tevazu uyandırmak yahut bir sevgi ifadesi olmak yerine, niçin ille de bir donakalmaya yol açsın ki?

Hare ve Gellner,[13] "varoluşçu" dedikleri ve kendisi hakkında söyleyecek hiçbir şey bulamadığı görülen, yalnızca belli bir davranışta bulunma görevinin olduğunu düşünen ama kendi konumundaki başka birinin aynı şeyi yapmasının gerekip gerekmediği konusunda hiçbir görüşü bulunmayan bir insanı karikatürize ederler. Bu görüş, daha fazla açıklanmadan, özellikle de bunu yalnızca evrensel değil aynı zamanda genel nitelikler de taşıyan kurallar olan alışılmış ahlak idealleriyle karşılaştırdığımızda saçma görünüyor. Ama hiçbir gerçek varoluşçu dilini yutmuş değildir. Kavramsal artalanını kaldırırsanız her tavır saçma görünür hale gelebilir. Yanılmıyorsam her ahlak, kavramlardaki bir dallanmadır ama günümüzün yazılarında bu böyle görünmüyor. Bunun nedeni bir taraftan, genel toplumsal ahlakımıza has anahtar kavramların (özgürlük, hoşgörü, gerçeklere dayalı kanıtlar vs) pratikte bilinçsizce uygulanır hale gelmesi ve değişmez veriler olarak görülmesi, diğer taraftan da kavramların ne iseler öyle kalmasıdır (genel olarak gözlemlenebilir olguların saptanmasında diretilmesi vs). Oysa tereddütte kalan, daima şüpheyle davranan, başkaları için yasalar çıkarmanın anlamsız olduğunu vs düşünen bir adam, kendi davranışını pekâlâ başka kavramlara dayanarak mantıklı bir şekilde açıklayabilir.

Burada yine, bu görüşlerin niçin düşmanca karşılandığını ve güncel modelin niçin hırsla savunulduğunu görmek zor değildir.

12. *Proceedings of the Aristotelian society* (1954-5), s. 310.

13. *Proceedings of the Aristotelian society* (1954-1955). Ernest Gellner (1925-95), Iris Murdoch tarafından, *Observer,* 29 Kasım 1959'da eleştirilmiş olan *Words and Things* adlı yapıtın yazarı. Aslında antropolojiye "kaymış" bir düşünürdür ve analitik felsefeye saldırmıştır.

En azından bizim toplumumuzdaki "alışılmış ahlak", kuşkusuz ki bugünlerde tanımlandığı gibi kuralların evrensel, gereğinden fazla değilse de oldukça genel olduğu ve tercihlerin haklı görülebilmesi için gerçeklere dayalı net, aşikâr bir muhakeme gerektiren bir ahlaktır. Bunun dışındaki yaklaşımların mantıkdışı ve muhtemelen de demokrasidışı olacağı hissedilir (Gellner böyle hissediyor açıkça[14]); halbuki Hare belki de kendi resminin kabul edilmemesinin ahlaki bir bahane yaratacağından, her şey çok zormuş gibi davranarak sorumluluktan kaçma girişimine zemin hazırlayacağından korkuyordu ve açıkçası, her iki korkuyu da haklı çıkaran görüş ve yaklaşımlar vardır. Fakat bir yandan, saygınlıktan yoksun bir görüş bile yine de ahlaklı bir görüş olabilir[15] ve diğer yandan, anlayışla baktığımız takdirde bu alternatif görüşler hiçbir suretle o kadar uğursuz yahut anormal değildir. Bu güvensizliğin bazı nedenlerine daha bir ayrıntılı bakalım şimdi.

"Kendine has olma halini" ve "bitmez tükenmezliği" vurgulayan görüşlerin, tanımlama ve belirleme yetersizliklerini getireceği ve sonuç olarak iletişimi koparacağı savunulabilir, üstelik bunun en iyi olasılıkla gevşekliğe yol açacağı, en kötü olasılıkla da şiddeti teşvik edeceği hissedilebilir. Hare bireylerin (ve kuşkusuz durumların) "tam anlamıyla ve mükemmel bir şekilde dilediğimiz gibi tarif edilebilir" olduğunu söylüyor hararetle. Şimdi, dünyanın en iyi niyeti de olsa bu her zaman böyle değildir. Muğlak durumlar ve anlaşılmaz insanlar vardır ve ahlak yükümlüsü, sanatçı da olsa, bir şekilde fark ettiği bir şeyi tanımlayamayacağını hissedebilir. Dil sınırlıdır ve işimize yaraması için yaratıcı şekilde kullanılmasının gerektiği anlar vardır üstelik bu konudaki çabalar başarısız olabilir. Burada, durumları aydınlatmada dilin rolünü düşünürsek, dilbilimsel ahlak felsefesi değerlendirici-tanımlayıcı formülün uygulanmasında ne kadar da yetersiz görünüyor. Buradan da ahlak felsefecilerine düşen görevin, şairlerin yaptığı gibi, dilin sınırlarını genişletmek ve daha önce karanlık kalmış gerçeklik bölgelerinin aydınlatılmasını sağlamak olduğunu görebiliriz.

14. Gellner (evrensellik iddiasındaki) E tipi değerlendirmelerle (evrensellik iddiası bulunmayan) U tipi değerlendirmeleri karşılaştırıyor ve birincileri mantıksal tezlerle, ikincileriyse *liderlik prensibi, credo quia absurdum* [saçma olduğu için inanıyorum] aforizması ve romantik aşk gibi saygınlıktan yoksun şeylerle bağlantılandırıyor.
15. Gellner'in, birer "ahlak" olarak nitelediği her iki sisteme de saygı duyduğunu ve "bunların arasında, bunların ikisinin de dışında kalan hangi standartla tercih yapılabileceğini" bulamadığını kabul ettiğini de belirtmek gerek.

Çabaların başarısız olduğu ve anlamadan tercih etmek zorunda kalındığı durumlarda inancın ve umudun etkisi görülür. İnsanın her şeyi daima tam olarak anlamaya ve kusursuz şekilde tanımlamaya çalışması gerektiğini söylemek gayet doğrudur ama insanın her şeyi anladığından her zaman emin olabileceğini söylemek, açıkça hiç de gerçekçi değildir. İnsanın, anladığını kendine saklamak *zorunda kaldığı* zamanlar bile vardır.

Ahlakın özünün kurallar olduğunda diretme, bizi dünyanın muğlaklığına karşı koruma girişimi olarak görülebilir. Gerçi kurallar da muğlak olabilir ve onları nasıl uygulayacağımız konusunda karar vermemiz gerekebilir fakat en azından, hep daha ayrıntılı bir saptama yapmaya çalışırken bile tam anlamıyla netliğe doğru gidilir. Bana göre bunu ahlakın tek yapısal modeli diye benimsemek doğru değildir. Dünyanın anlaşılırlığını değil, anlaşılmazlığını vurgulamanın uygun olduğu zamanlar da vardır ve faydacı liberal ahlaklarda genel olarak buna alışıldığından daha çok önem veren ahlak tipleri mevcuttur. Burada, ahlaki yol göstericiler olarak ibret mesellerinin ve hikâyelerinin önemi hakkında düşünebiliriz. [...] Bir ibret meselinin ne kadar muğlakmış gibi geleceği, kullanıldığı ahlak dünyasının tutarlılığına bağlıdır. Bazı mesellerin ya da hikâyelerin gücü kuşkusuz, paradoksal, sonsuz anlamlı ve sürekli yeniden yorumlamaya açık bir ahlaki gerçeği tekrar canlandırmalarından gelir. (Örneğin Yeni Ahit'te geçen, çok değerli bir yağın kaymaktaşı kabını kıran kadının hikâyesi* ya da mirasyedi oğul meselesi). Bu tür hikâyeler muhakkak ki somutlukları ve sonuçtaki muğlaklıkları sayesinde, son derece spesifik kuralların bile veremeyeceği bir ahlaki esinlenme kaynağı sunar.[16] Bir dinin, bir

* Markos, 14:3. (y.h.n.)

16. Hare, varoluşçuların ahlaki sorunları roman yazarak tartışmaktan hoşlanmasının tuhaf olduğunu söylüyor ve çünkü "hiçbir kurgusal yapıt somut bir insanla ilgili olamaz" diyor, *Proceedings of the Aristotelian Society* (1954-5), s. 310. Bu görüş biraz garip sanki. Kurgusal karakterleri somut kişiler olarak *düşleriz* ve haklarındaki bilgimizin sınırlılığına karşın, aynı şey gerçek kişiler için de geçerli olabilir ve zaten aldığımız bilgi yeniden yorumlamaya sonsuz açıktır. Aslında zaman geçtikçe, kurgusal bir karakter hakkındaki değerlendirmemizi değiştirebiliriz. Kırk yaşındayken algıladığımız Stavrogin ya da Charlus, yirmi yaşındayken algıladığımızın aynısı değildir. Varoluşçuların roman yazmayı neden sevdiği gayet açık. Romancı, bir ahlak yükümlüsünün tam anlayamadan girdiği ve bulacağı çözüm ile birbiriyle bağdaşmaz ahlaki görüşler arasında bir çatışmaya yol açacağı bir durumu çok kolayca *resmedebilir*. Böyle bir "resmetmenin" bir "açıklama" sağlayıp sağlayamayacağı ya da hangi koşullarda sağlayabileceğiyse, tabii ki ayrı bir konudur.

dizi kural yerine bir insanı merkez almasıyla kazanabileceği uyum yeteneğini de düşünün. (Böyle "somut" bir yol göstericiliğe karşı kararlı bir itiraza örnek için Kant'ın *Grundlegung** adlı yapıtında İsa hakkında yazdıklarına bakınız). Muğlaklık ve paradoksa ağırlık veren bir ahlak yaklaşımının gündelik ahlak tüketimi için uygun olmadığı söylenebilir. Ama durumların net olmadığı ve olguları yeniden saptama girişimine gerek duyulmayan, karanlık kalmakta direten şeylere dayalı ve başka türden bir "anlayış modelini" gösteren bir "hikâyeden" ya da destekleyici bir kavramdan çıkarılacak yeni bir görüşün gerektiği zamanlar vardır. Bu destekleyici kavramların elbette çok derin ya da karmaşık olması gerekmez; "umut" ve "sevgi" bunlardan ikisidir örneğin. Ve kuşkusuz, tüm yaşamlarını bu son söz edilen yola yönelten insanlar var. Bu tür tavırların "ahlaki" tehlikesi gayet açıktır. Söylenebilecek tek şey, bu tehlikelerle nasıl başa çıkılacağını kabaca bildiğimiz ve ahlak yaşamının bir kısmının bunlarla uğraşmakla geçtiğidir.[17]

Şimdi makalemin sonunda, çok önem taşıyan ama kısa ve öz ele alınması gereken bir konuya geçiyorum. Şimdiye dek yapmaya çalıştığım, birtakım "ahlaki veri" bölgelerine başvurarak, güncel modelin ahlak yaşamının ancak belli bir tipini yahut alanını aydınlatıp tanımladığını ve eğer tüm ahlak eylemlerini buna dayanarak yorumlamaya çalışırsak önemli bazı farkları görmezden gelmeye sevk edileceğimizi savunmaktı. Bu farkları doğru bir şekilde analiz etmek için ahlakı sadece tercihler ve olgulara dayanak sağlayan kanıtlar olarak değil, kavram sistemleri arasındaki farklar olarak da görmek gerektiğini söylemiştim –ve sadece tercihe ve kanıtlara ağırlık vermek de kavramsal yaklaşımlardan sadece biri olmalıdır. Şimdiye dek söylediklerim, natüralizm sorusunu hiç ortaya atmadan söylenmiştir.

---

* Immanuel Kant, *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, Çev. İoanna Kuçuradi, Türkiye Felsefe Kurumu, 2009. (y.h.n.)

17. Yer ve zaman yeterli olsaydı burada "simgeler" konusuna girmek çok cazip olurdu. Simgeler ("bilinçaltının dili"), hâlâ büyük ölçüde bilinmeyen şekillerde, manen özgürleştirici bir rol oynayabilir. Jung (*Answer to Job,* s. 172) "arketipal simgeciliğe gelişmesi için yeterli özgürlüğü ve önceliği veren" Katolik kilisesinin anaç tavrı ile Protestanlığın daha akılcı kural-bilinç görüşlü babacan tavrını karşılaştırır. Jung'un (oldukça kuşkulu bir "psişik canlılık" kavramını netleştirdiği görünen) genel yaklaşımıyla ilgilenilse de ilgilenilmese de burada bir tezat vardır ve ilginçtir. Ahlakta simgelerin rolünü daha derinden kavramak, (bazı eleştirmenlerin sanki korktuğu gibi) mantığın bir kenara atılmasını gerektirmez. Ama mantık, özellikle bu alanda, imgelem olarak onun diğer *persona*sı halinde ortaya çıkar.

Sanırım güncel görüşün gücü, büyük ölçüde onun natüralizm safsatasına karşı bir savunma olduğu hissinden gelmektedir, üstelik bu savunmayı yapıyor gibi görünüyor. Çünkü ahlak yükümlülerinin iyi davranış kriteri konusundaki tercihi *üzerinden* gitmesi gereken hiçbir tez, olgudan yola çıkıp da değere doğrudan, açıkça geçemiyor. Ama bir de durumun, yukarıda ana hatlarını sunduğum alternatif görüşten nasıl etkileneceğine bakalım. Aslında, natüralizme karşı mat edici bir kanıt var mı gerçekten? Natüralizme karşı tez, bana göre şu bileşenlere ayrılabilir: (1) Metafizik varlıklara karşı bir tez. Bu tez, metafizik varlıklar hakkındaki bütün kavramların boş olduğunu savunan güçlü bir biçimle veya sadece, bunların varlığının felsefi yönden kabul edilemeyeceğini savunan zayıf bir biçimde gelebilir. (2) Yukarıda tartıştığım, ampirik terimlerin ampirik kriterlerin değişmez saptamasıyla anlam kazandığı, ahlaki terimlerinse anlamını ampirik kriterlerin değişken kriterlerine ek bir öğütlemeyle kazandığı yolundaki, anlamla çok yakından ilgili dogma. Bu tez, ahlaki bir terimin ahlakla ilgisiz bir terimle belirlenemeyeceğini dolaylı yoldan söylemek anlamına gelir. (3) Bu anlayışların, olgusal gerçeklerden yola çıkıp doğrudan değere varmayı savunan her tezin, değerlendirmeye dayalı gizli bir büyük terim içerdiğini kanıtlamak için kullanılışı. (4) Liberal türde bir *ahlak* tezi veya öğüdü: Sakın dogmatik olma, daima düşün ve tartış, başkalarının yaklaşımına saygı göster. İlk iki maddenin ardında İngiliz ampirizminin varsayımları, dördüncünün ardındaysa Protestanlığın ve liberalizmin ahlak yaklaşımı vardır.

Bütüncül tez kimi zaman sanki sözde mantıksal bir hatanın sergilenişi gibi sunulmuştur ama bunu parçalarına bölersek yalnızca (3)'ün kesinlikle mantıksal bir havası olduğunu görürüz. Ayrıca, hangi kısımların kabul edilebilir ve neyin doğrulanabilir olduğuna daha sakin bir şekilde karar verebiliriz. Kendi adıma ben (1)'in zayıf biçimini kabul ediyorum. (Örneğin, Tanrı'nın varlığını ıspatlayan hiçbir felsefi kanıt yoktur ama Tanrı'ya inanmak saçmalık değildir). Öte yandan ben (2)'ye karşı, ahlaki farkların tercih farkı değil bakış farkı olduğunu gösteren, alternatif bir ahlak kavramı görüşü sunmaya çalıştım. (1)'in modifiye edilerek kabulüyle (2)'nin reddi, olgulardan değere geçiş tezi hakkındaki görüşe nasıl bir etkide bulunur? Böyle tezler, günümüz görüşleri-

nin savunulduğu gibi ya ahlaki bir terimin ahlakdışı bir terimle belirlenmesini gerektirdiklerinden –(2)'nin uğraştığı mesele– ya da bazı kısımları çıkarılmış olduğundan –(3)'ün uğraştığı mesele– yanlış olabilir. Bu sözde yanlışlar birbiriyle çok yakından ilgilidir fakat aynı şey değildir. "İstatistikler insanların sürekli böyle yaptığını gösteriyor, o halde bunun uygun olması gerekir" (bilinen bazı tez biçimleri) diyen biri, "Alışılmış olan şey doğrudur" öncül varsayımını gizlice benimsediğini göstermiş olacaktır. Ayrıca bu kişinin, "Alışılmış olan şey doğrudur"un, kendisi tarafından serbestçe kabul edilmiş bir ahlaki hüküm olduğunun ve "doğru"nun bir tanımı olmadığının (iddia edileceğinin) farkına varması gerekir. "Alışılmış" nosyonunun "doğru"yu belirleyeceği fikri, tartışmayı kesmenin psikolojik nedeni ya da sözde gerekçesi olabilir ama tartışmayı kesmekle aynı şey değildir. Kişi öncül varsayımını herkese duyururken yine de bir tanımda ısrar edebilir. Birçok vakada, elbette, bir öncül varsayımın açığa vurulması, muhtemelen dinleyicinin kafasındaki (yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi) bunun sonucunu kabul etmezse gayet açık bazı gerçekleri inkâr etmiş olacağı düşüncesine bağlı olarak savunulan tezin çekiciliğini yok eder ve ben, amacı sadece böyle bir şeyi açığa çıkarmayı başarmak olan (3.) tipten birçok tezi kesinlikle onaylamak isterim. Şimdi, daha ilginç olan diğer tartışmaya dönüyorum.

Ahlaki terimler niçin ahlakla ilgisiz terimlerle tanımlanamaz? Bu sorunun yanıtı, güncel görüşe uygun ve bu konudaki amacı, belli bir özgürlük kavramını korumak olan dünya resmiyle verilmiştir. Tanımlamacı-değerlendirmeci ayrım, ahlak yükümlüsü kendi kriterlerini *serbestçe* seçtiğinden, ahlaki terimler ahlakla ilgisiz terimlerle *belirlenemez* demenin başka bir yoludur sadece. Ahlaki sözcük, övdüğü ampirik durumların *anlamına gelemez* çünkü diğer durumları da esas anlamını değiştirmeden övmede kullanılabilir. "İyi" örneğinde makul bir şekilde gösterilebilir bu. Bununla birlikte günümüzün ahlaki kavramlar hakkındaki görüşünü nötr alanlara dair övgüler şeklinde kabul etmez de daha ziyade, ahlaki görüşün, kendi başına bir dünya görüşünü belirleyen daha özelleşmiş kavramların dallanması şeklinde gösterildiği tarzı dikkate alırsak, o zaman değerin olgusal gerçeklere dayanarak tanımlanmasına yönelik yasak da amacının büyük bir kısmını yitirir. Ahlaki kanıtların olgusal gerçeklere başvurularak öne sürü-

lebileceği tabii ki doğrudur fakat özellikle yalnızca basit ve faydacı kanıtları dikkate alırsak gözden kaçabilecek şey, bu tür kanıtların olgular arasındaki ilişkiyi belirleyen ve onları gerçekten gözlemlenebilir kılan mutlak kavramları içeren bir ahlaki yaklaşımla beraber ortaya çıktığıdır. Kesin olgular ile değerlendirmeler arasındaki bağlantının gereğinden fazla kesin bir dille doğrulanması, burada ya *ahlaki* ya da *dilsel* bir hata olarak görülebilir. Ahlaki hata, örneğin "gerçekçilikten yoksunluk" (olgulara karşı yeterince geniş ve düşünceli bir yaklaşımdan yoksunluk) olabilir ve ahlaken birbiriyle ilgili şeyler konusunda rakip bir ahlak yaklaşımı ışığında hüküm verilir. Dilsel hata, örneğin, ahlaki bir sözcüğün alışılmış yaygınlık derecesini kavramada bir yanılgı olabilir; gerçi burada, bir sözcüğün alışılmamış bir tarzda kullanılmasının, ahlaki bir farklılığı değil de dilsel bir yanlış anlamayı gösterdiğine karar verebilmek için daha çok bilgiye gereksinim duyulabilir. Fikrimce, biz eğer güncel görüşü, olgusal gerçekler ile değerlerin birbirinden ayrılığı konusunda mutlak bir doğru değil de ahlaki bir yaklaşım tipinin sergilenmesi sayarsak, o zaman burada, olgusal gerçek ile değerlerin birbirine karışmasını içeren *felsefi* bir hatanın varlığını düşünmeyiz. Öne sürdüğüm alternatif görüşte olgusal gerçekler ile değerler birbiriyle gayet zararsız bir şekilde kaynaşır. Gerçekten de durumun ne olduğunu söz konusu ahlak kavramının belirlediği ve bu kavram geri çekilirse aynı durumla ya da aynı olgularla karşı karşıya kalmayacağımız durumların ahlaki yorumu anlamında, "ahlaki olgular"ın varolduğunu söylemeye pek itiraz olmayacaktır. Kısacası, ahlak kavramları, gerçeklerin yer aldığı, birbirinden ayrılabilir bölgelerin çevresine çizilmiş çizgiler gibi değil de dünyanın derin manevi yapıları gibi görülürse, o zaman "onların ardında", yanlış diye nitelenmelerine dayanak oluşturacak gerçek bir olgu kalmayacaktır. Bu görüşte hiçbir kötülük yok; buradaki özgürlük, kavramları, normalde değişmez gerçeklerden koparıp başka yere koyabilmeyi değil, "derinleştirebilmeyi", "yeniden düzenleyebilmeyi" ya da değiştirebilmeyi içerir.[18] Böyle bir görüşte, ahlaki özgürlüğün, yaptığımız tercihlerin tanımlamayla değiştirilebilmesinden ziyade, başarmak zorunda

18. Bazı vakalarda, bir kavramı derinleştirmekten mi yoksa değiştirmekten mi söz ediyor olmamız, ille de önemsiz olması gerekmeyen bir sözcük meselesidir. "Aşk" ya da "cesaret" gibi kavramları derinleştirdiğimizde, aynı sözcüğü kullanmakta devam etmek isteyebiliriz de istemeyebiliriz de.

kalabileceğimiz bir tür düşünme tarzına benzeyeceği söylenebilir. Bunun bir dezavantaj olduğunu pek sanmıyorum.

Natüralizm sorununun aslında ne olduğunu işte bu noktadan görebiliriz. Anti-metafizik tezi (1), öncül varsayımların gizlenmesine karşı tezi (3) ve olgusal gerçekler ile değerlerin öz olarak birbirinden ayrılabilirliği hakkındaki dogmayı (2) gördük. Geriye, ahlakı ve kaynağını nasıl resmedeceğimiz konusunda, aslında değerlendirmeye dayalı bir sorun kaldı. Bence natüralizme karşı tezlerdeki bu denli şiddet, liberal bir değerlendirmeyle (4) bağlantıdan ve bu değerlendirmeyi koruma eğiliminden geliyor. Ahlakın esnek ve tartışılabilir, birey merkezli olmasının ve Tanrı ya da Tarih ya da Kilise gibi sözde insanüstü metafizik gerçekliklerin ahlak yaşamını gölgelemesine izin verilmemesinin gerektiği hissedilir. Ama varmak istediğim nokta şudur ki ben eğer (1)'in zayıf versiyonunu kabul edip (2)'yi reddetmekte haklıysam, o zaman natüralizme karşı diye adlandırılan tezde, *insanüstülüğe inancın* ahlak sistemiyle ilgili bir konu olamayacağını kanıtlayacak hiçbir şey kalmaz.

Şimdi gerçek dünyaya geri dönüp, böyle bir inancın ahlakta nasıl bir rol oynadığına açık fikirle bakabiliriz. Ahlaki değerlerin, kendisinin onayladığı ve övdüğü, ampirik olarak tanımlanabilir davranış tarzları olduğuna inanan insan ile ahlaki değerlerin, kendisinin keşfetmeye çağırıldığı ve hakkında halihazırda pek bir şey bilmediği insanüstü bir kaynaktan gelen görüş, ilham ya da kuvvetler olduğuna inanan insan arasında, çok önemli ve felsefi yönden ilginç bir fark vardır elbette. Bu derin görüş farkının ahlak prosedüründeki belirgin farklarla bir bağlantısının olup olmadığı, söz konusu inancın ve toplumun başka birtakım ayrıntılarına bağlıdır. Bu farkların İngiltere'de görmezden gelinmesi kısmen, Protestan Hıristiyanlar ile liberal ateistlerde tarihsel nedenlerle birçok ortak noktanın bulunması sayesinde mümkün olmuştur. Bununla birlikte ilgimizi tercihlerin kavramsal artalanına ve tercihte bulunan kişinin "bakışına" ve "ahlaki varlığına" yöneltirsek, natüralizmin bir safsata değil, farklı bir kavramlar sistemi olduğunu görürüz. Natüralizmi çürütmekten uzak olan güncel model, natüralist olmayan ahlaki yaklaşımın bir özetini yapar sadece. Gerçek natüralistler (örneğin Marksistler ya da bazı Hıristiyanlar) bizlerin ahlaki varlıklar olarak, bizden üstün bir gerçeğin

içinde yaşadığımıza ve ahlaki ilerlemenin bu gerçeğin farkına varmayı ve onun amaçlarına uymayı gerektirdiğine *inanır*.

Güncel görüşü savunanlar, natüralistlerin öne sürdüğü (daha önce dışladığımız) tezlerin felsefi yönden yanlış olmamakla birlikte, akıldışı kavramlara körlemesine yönelimlerden ibaret olduğunu ve bunlara düzgün bir ahlaki mantık denemeyeceğini iddia edebilir. Burada benim verebileceğim tek yanıt, ifade edilen "akılcı" ve "ahlaki" tanımlarını kabul etmediğim ve bunu uzun uzadıya tartışmış olduğumdur. Bir tezin akılcı mı yoksa ("ciddi bir şekilde öne sürülmüş olmak" anlamında) ahlaki mi olduğu, özetlemesi zor yöntemlerle, tüm tavrın ağırlığına ve tutarlığına bakarak bizim karar vereceğimiz bir şeydir ve güncel modele uyanlar kadar, uymayan tezleri de bu şekilde değerlendirebiliriz.

Güncel görüşü savunanların son iddiası biraz derin olacak, bir insanın, ahlakını hangi kavramlar sistemi temsil ediyorsa o kavramları *tercih* ettiğini ve böylece de birbirine çok yakın modellerin tekrar tekrar ortaya çıkabildiğini öne sürecektir. Bu tartışmanın en azından kaçınılmaz olduğu hissedilebilir. [...] Burada yapılacak tek şey şu soruya geri dönmek: Felsefi model ne içindir? Liberaller her zaman, tercihte bulunacak ahlak yükümlüsü ile dünya arasındaki *ayrım noktasına* dikkat çekmek isterler. Onlar ahlak yükümlüsünü merkezde, tek başına, sorumlu ve değerlerini davranış ve yaklaşım tercihleriyle sergileyen biri olarak görürler. Öte yandan natüralistlerse, liberallerden kesinlikle ahlak yükümlüsünü bu şekilde *görmeyerek* ayrılır. Liberaller natüralistlerin birtakım yanlış inançlara sahip olduğunu ve her halükârda taşıdıkları sorumluluğun farkına varamadıklarını düşünürken, natüralistler de liberallerin evrendeki gerçeği anlayamadığı ve kendilerini bütün değerlerin kaynağıymış gibi gördükleri kanısındadır. (Belloc'un, aklının bir parçasını evrene vermeye karar veren kadın hakkındaki sözlerini hatırlayın). Uzun uzadıya açıklanması gereken farklı ahlaki özgürlük kavramları bu iki farklı görüşe eşlik eder. Bunlar niçin törpülensin ve birbirlerine benzer kılınsın ki?

[...] Düşünürleri yanıltıp, ahlakın tek bir felsefi tanımını aramaya sevk eden şey yalnızca rasyonalistçe bir bütünlük arzusu değil, toplumumuzda geçerli bazı basitleştirilmiş ve genelleştirilmiş ahlaki yaklaşımlardı. Ama geri dönüp eldeki verilere bakar-

sak, birbirinden farklı kişilerin kullandığı ya da aynı kişinin farklı zamanlarda kullanabildiği, birbirinden tümüyle değişik ahlaki resimler olduğunu görürüz. Analiz etmeye çalıştığı şeyde bu kadar önemli farklılıklar varken felsefe niçin daha çeşitsiz olsun ki? Wittgenstein, "Kabul edilecek olan asıl veri –denebilir ki– *yaşamın biçimleridir*" der.[19] Analizi amaçlayan ahlak felsefesi farklılıklar düzeyinde kalmalı, yaşamın ahlaki biçimlerini veri olarak kabul etmeli ve onların *gerisindeki* tek bir biçime varmaya çalışmamalıdır.

Etiğin geçmişte, bir cephesiyle kendi durumlarını kavramsallaştırmaya çalışan sıradan ahlak yükümlülerinin çabalarıyla yaygınlaştığını savundum yukarıda. Ahlaki yaşamın böylesine yaratıcı bir şekilde keşfi kıta düşünürlerince genellikle özel bir metafizik iddiada bulunulmaksızın yapılıyor ve bu keşfin yanlış felsefi tezleri barındırması için hiçbir neden yok. Bu ülkedeyse bu çabalar büyük ölçüde bırakılmış çünkü düşünürler etiğin tarafsız bir analizden başka şey olamayacağı izlenimindeler. Ben etiğin, keşif değil analiz olmaya niyetlendikçe, mantığın katıksız tarafsızlığına değil ancak tarihinki gibi kuşkulu bir tarafsızlığa varacağını savundum. Ayrıca bu, etiğin bazı önemli yönlerde felsefenin bütününden ayrıldığını da düşündürür, tıpkı siyaset felsefesinde daha bir ayrıntılı tarihsel anlamlarıyla birlikte, genellikle kabul edildiği gibi. Aslında etik daima, *mutatis mutandis* şekilde, hem keşif hem analizdir ve bu iki eylemi açıkça birbirinden ayırmaya çalışsak da mutlaka başarılı olacağımızı düşünemeyiz.

Burada, eğer saf bir formül arama fikrini bırakırsak ahlaki yaklaşımların ahlakın felsefi resimlerini nasıl derinden etkilediğini bir kez daha görebileceğiz. (Halihazırdaki bu yazı da bir istisna değildir kuşkusuz). Sonuçta, ahlakın karmaşık ve çeşitli olduğunu düşünenler ile basit ve üniter olduğunu düşünenler arasında ya da diğer insanları anlamanın genellikle zor olduğunu düşünenler ile genelde kolay olduğunu düşünenler arasında barış yok herhalde. Yapılacak tek şey herkesin kartlarını masaya sermeye çalışmasıdır.

Proceedings of the Aristotelian Society: Dreams and Self-Knowledge, 30, 1956.

19. *Untersuchungen* [Felsefi Araştırmalar], 226e.

Bölüm Üç

Varoluşçulukla Karşılaşma, 1950-59

"Sırf sır diye bir şeyin olmadığı gerçeği bile bunların insanlığın gerçek resmi olduğu iddiasını çürütmeye yeter."

"Varoluşçu Kahraman", 1950.

"Bireyin dramatik, tekbenci, romantik ve antisosyal bir vecd hali."

"Varoluşçu Keskinlik", 1957.

Metafizikçi Romancı

Bazı Fransız eleştirmenlerin "fenomenolojik roman" dediği şey hakkında tartışmak istiyorum. Bizler pekâlâ, "Bu gerçekten yeni bir roman mıdır?" diye sorabiliriz. Elbette bu tür romanlarınkiyle diğer romanların çoğunun işlevi aynıdır. Ama yine de yazarının savunduğu teori nedeniyle çok özel bir tadı var bunların. Benim tartışmak istediğim de bu teoridir; özellikle düşündüğüm romancılarsa Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir ve Albert Camus. Bu yazarlar aynı zamanda, edebiyattaki yapıtlarıyla ilişkili gördükleri felsefe hakkında da kitaplar yazmıştır ve bunların başlıca edebiyat eleştirmeni de düşünür Maurice Merleau-Ponty'dir.

Edebiyat ile felsefe arasındaki bu *uzlaşmanın* ardında yatan ne? Böyle bir *uzlaşma* ilk kez olmuyor. Ve demek istediğim, "fel-

sefe" sözcüğünün muğlak anlamıyla, "her romancının kendine has bir felsefesi vardır" falan değil. Edebiyattaki romantik hareketin açıkça on dokuzuncu yüzyılın felsefi düşüncesiyle bir bağlantısı vardır. Kierkegaard'a büyük bir romantik denebilir, her ne kadar biraz tuhaf bir romantik olsa da. Ve tartışacağım yazarlar da daha sonra söz edeceğim pek romantik olmayan bazı karakterler taşımalarına karşın romantik geleneğe çok şey borçludur. Ama yine de Sartre ve arkadaşlarının felsefeyle ilişkisi, edebi öncüllerininkinden açıkça farklıdır ve bunun sebebi sadece roman yazmanın yanı sıra felsefe de yapmaları değildir. Bu yazarlar Avrupa felsefesinin ana geleneğine ait düşünürler olduklarını iddia ediyorlar –ve edebi araçları kullanıyor olmaları felsefenin bütününde bugün gerçekleşmekte olan dönüşümün bir belirtisidir.

"Fenomenoloji" sözcüğü bu ülkede hâlâ bir yabancıdır. Hegel'in büyük bir yapıtının başlığını oluşturur: *The Phenomenology of Mind* [Aklın Fenomenolojisi]. Sanırım Hegel kendi başına bir felsefi disiplin olan fenomenolojinin kurucusudur; gerçi bazı fenomenolojistler David Hume gibi daha eski düşünürlerin kendi öncülleri olduğunu savunmak ister. Ve Hume'un, fenomenoloji kadar İngiliz ampirizminin de babası olduğunun iddia edilebileceği kanısındayım. Hegel'den beri fenomenoloji Kıta'da felsefi düşüncenin ana mecrası haline gelmişti. Ama kesinlikle Hegel'in çocuğu olmasına karşın, fenomenoloji daha küçücükken Hegel'in düşmanı Kierkegaard'dan bir iğne yedi; bunu hiç atlatamadı ve sonucunda da bünyesinde babasının herhalde tuhaf olarak nitelendireceği birtakım biçim bozuklukları oluştu. Fenomenolojide Hegel'den sonraki büyük isimler Husserl, Jaspers, Heidegger ve Sartre'dır. *The Phenomenology of Mind*'dan inip, Hegel'in yapıtının baş aşağı durduğu Marx'ın *Capital*'inden* geçerek gelen diğer bir soy çizgisi daha vardır. Yani varoluşçular ile Marksistler aslında felsefi yönden akrabadır.

Fenomenoloji nedir? Biraz kaba bir formül istenirse, psikolojik bir tadı ve çok gelişmiş bir tanımlama tekniğine sahip, *tümdengelimsel* bir anlam teorisi olduğu söylenebilir. Ben şimdi fenomenolojiyi bir felsefe yöntemi olarak eleştirecek değilim; onu sadece, romancı diye nitelenen Sartre'ın ve diğerlerinin düşüncelerinin bir

* Karl Marx, *Kapital*, Cilt 1, Çev. Mehmet Selik, Yordam Kitap, 2011; Cilt 2, 2012. (y.h.n.)

anahtarı olarak tanımlamak istiyorum. İngiltere'de anlam konusundaki çalışmalar başlıca, dilbilimci düşünürlere ya da semantik tacirlere has bir alan haline geldi. Anlam, sözcüklerin dildeki konumlarına ve dile katkıda bulunan az çok uzlaşımsal davranış çerçevesiyle ilişkilerine dayanarak açıklandı. Bu türden bir analizin yakın zamandaki bir örneği, Profesör [Gilbert] Ryle'ın kitabı *Zihin Kavramı*'dır. Fenomenolojistler anlamı yalnızca dilimizin bir fonksiyonu olarak görmezler; öte yandan, Aristotelesçiler gibi şeylerin içinde zaten varolan bir şey olarak da Platoncular gibi insanüstü ve anlaşılabilir bir dünyada varolan şeyler olarak da görmezler. Öznenin etkinliğine bağımlı bir şey olarak görürler onu.

"Anlamı veren, öznedir." Söylenen bu. Fakat özne kim? Hepimizin özdeşi, metafizik bir özne midir bu? Nesnelliğin *tümdengelimsel* koşullarını dayatan bir çerçeve midir? Yoksa anlamı veren özne, ampirik, psikolojik bir özne yani kısacası sen-ben mi? Yoksa bu ikisinin arasında bir şey mi? Fenomenolojik görüşe doğru en önemli adım, Kant'ı bırakıp Hegel'e yöneldiğimizde atıldı. Kant'ın özneleri, her biri aynı mantık yetisiyle donanmış ve akılcı iradelerinin bir Amaçlar Krallığı'nda* uyumlandığı düşünülen varlıklardır. Ama Hegel'in dünyasında aklın bir tarihi vardır, yani öznenin bir tarihi vardır ve özne, çevresiyle ve diğer öznelerle savaş halindedir. Özne felsefeye gerçek anlamda Hegel'le girer. Hegel'in, "Önünde sonunda her şey Mutlak'ta uzlaşır" görüşüne inandığı doğrudur. Ama Hegel'i, en azından *Phenomenology*'de ilgilendiren şey hedef değil yoldur –ve bu yolda, tarihin sonundan önceki her anda, çözülmeden kalmış çelişkiler vardır.

Modern fenomenolojistler, Hegel'in töz,** renk ve diyalektik değişimle dolu bu tehlikeli evreninde kendilerini ilk kez evlerinde hissettiler. Hegel'in *Phenomenology*'si ilginç bir kitaptır. Bu kitap bir dünya düşünce tarihi, bir dünya toplumlar tarihi, bireysel bilincin muhtemel bir tarihi ya da bir metafizik olarak kabul edilebilir. Bu yapıtın kesinkes nasıl anlaşılması gerektiği şimdi beni pek ilgilendirmiyor neyse ki. Bu kitabın bu konuyla ilgilisi şudur:

* Kantçı ahlak felsefesinin kavramlarından birisidir. Buna göre akıl sahibi varlıklar (Kant insandan başka akıl sahibi varlıklar olabileceğini de öngörmekte) hem kendilerini hem de diğer akıl sahibi varlıkları araç olarak değil amaç olarak görüp davranmalılardır. Her akıl sahibi varlığın kendini ve herkesi bağlayan yasalar ortaya koyması da ortak yasalar aracılığıyla kurulan sistematik bir birliği, yani Kant'ın deyişiyle Amaçlar Krallığı'nı mümkün hale getirir. (y.h.n.)

** Madde, cevher, materyal, öz anlamında *substance*. (ç.n.)

Öznenin, kendi dünyasını kavrama, görme yahut anlaması konusunda çeşitli genel tarzları tanımlar. Hegel bize, kendine yabancılaşmanın ve kendini tanımanın çeşitli aşamalarındaki bir benliğin bir dizi portresini sunar. Benlik ilk önce sadece kendi içinde bölünmüş olarak resmedilir, sonra diğer benliklerle savaş halinde, onları yenerken veya onlara yenilirken görünür; daha sonra dünyanın önce etik bir anlamını ve ardından da dini bir anlamını fark etmeye doğru gider. Şimdi bu, Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* adlı kitabında maceralarıyla yeniden karşılaştığımız, birçok yönden aynı –fakat önemli bazı farklar da gösteren– benliktir.

Hegelci benliğin öyküsü diyalektiğe, aklın kendini geliştirmesine ya da aksi halde Marksistlerin dediği gibi tarihin anlaşılabilir ilerleyişine dayalıdır.Tüm tarihsel ve psikolojik renklerine karşın Hegelci benlikte temel bir yapı, temel bir hal yoktur çünkü sonuçta bağımsız, istenen hale konamaz bir varlık değildir. Her şeyin sonunda, Mutlak'ın çeşitli fazlarından başka hiçbir şey olmayacaktır –ve bu fazlar, fazdan bağımsız bir şeyin fazları değildir. Ama Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'inde yapısını tanımladığı, maceralarını o kitapta ve romanlarında naklettiği benlik, bağımsız bir varlıktır ve Kierkegaard'ın benliği gibi temel bir hali vardır. Sartre'ın roman ve oyunlarında kesinlikle didaktik bir amaç bulunur. Bu yapıtlar bizim bu halin bilincine varmamızı ve bu sayede de, biz insanların dünyamızı anlama ve ona bir anlam verme *zanaatını* büyük bir içtenlikle ve hayretle takip etmemizi amaçlar.

Nedir bu temel hal? Bunun ana hatları, Sartre tarafından resmedildiği kadarıyla şimdiye dek herhalde biliniyor. Biz hep kendimizi anlayabileceğimiz resimler arayıp dururuz. Bu tehlikeli bir oyun olabilir ama kesinlikle doğaldır ve Sartre'ın sunduğu resim birçok kişinin hemen ilgisini çekmiştir. Bilincin doğasının, şeylerin doğasına zıtlığıyla anlaşılmalısı gerektiğini söyler Sartre. Şeyler *kendi içinde*dir; bilinçse *kendisi için*dir. Yani bilinç hiçbir şey *değildir*; bir töz değildir ve her ne kadar tüm anlamların kaynağıysa da bir anlamı yoktur. Temel karakteri hiçliği yani özgürlüğüdür; temel hali özgürlüğünün farkına varmışlığıdır: *kaygı, endişe,* korku yani. Ama ayrıca benlik, yalnızca şeyler dünyasıyla değil, onu evrenlerinde bir nesne haline getirmeye ve ona kendi yabancı anlamlarını vermeye biraz fazla hevesli diğer benliklerle de mücadeleye girmesi gerektiğinin bilincindedir.

Bu dramın tadını tam alabilmek için anahtar sözcük bence "muğlaklık"tır; özellikle Kierkegaard'la özdeşleştirilen bir sözcüktür bu. Durumunu Sartre'ın bir şekilde Kierkegaard'a has bu terimlerle resmettiği özgür ve yalnız benlik, dünyanın muğlaklıklarla dolu olduğunu keşfeder. Bunlar eylemlerle yahut eylemsizlik dediğimiz eylem türleriyle çözümlenmelidir ya da çözümlenir. Yani bizler tercih ya da seçim yapmaya mahkûmuz; dinimizi ya da dinsizliği, politikliği ya da apolitikliği, arkadaşlarımızı ya da arkadaşsızlığı seçeriz. Tarihsel durumumuzun geniş limitleri içinde o dünyayı ya da bu dünyayı seçeriz.

Varoluşçular, hepimizin kısmen kendi yaşamlarımızın krizleri sırasında tanıdığımız ve bazı romancıların da canlandırmak için çaba harcadığı bir şeyi genelleştirdi ve ona felsefi bir biçim verdi. Eğer incelemek için daha fazla bilimsel materyal istiyorsak psikanalizcilerin vaka hikâyelerine bakabiliriz. Psikanalistin yaptığı nedir? Daha önceden varolan bir yapıyı tüm çıplaklığıyla ortaya sermek mi, yoksa hastayı daha önceki yaşantılarına yeni bir anlam vermeye ikna etmek mi? Psikanalizin özgürleştirici ve tedavi edici etkisinin, sadece psikanalizci tarafından yapılan ifşaatlardan ve tavsiyelerden değil, hastanın kendi kişiliği hakkında yeni bir görüş oluşturmasından ve bu görüşe kendisinin özgürce rıza göstermesinden de kaynaklandığı görülecektir.

Varlık ve Hiçlik'te, "varoluşçu psikanaliz" denen bir bölüm buluruz. Hepimizin, kendimizi *temel tasarılarımız* hakkında –herhalde çok ender olarak– sorguladığımızda kendimizi kaptırdığımız bir işlemdir bu. Toplumumuzun ya da kilisemizin standartlarını gereğinden fazla mı gönüllü kabul ediyoruz? Dünya resmimiz kendimiz hakkında tatsız gerçeklerle yüzleşmeye isteksizlik yüzünden bozulmuş mu? Bu sorular, bireyin esasen yalnızlığının yarattığı bağlamda ve nesnelliğini doğrulayacak herhangi bir şey bulunmayan bir kararın ve bir anlamın kabulünden başka hiçbir yanıtın olmadığı koşullarda sorulur. Sorarız: Değer verdiğimiz şey gerçekten değerli mi? Yanıtlamamız gerekir –ama bu yanıt nesnel değerlere dayalı olamaz, böyle değerler yoktur çünkü.

Bunlar tuhaf bir şekilde tanıdık gelmeye başlıyor. Varoluşçular ile mantıksal pozitivistlerin farklı yollardan geçerek, bazı yönlerden çarpıcı bir şekilde benzer konumlara varması çok ilginç. Şunlara bir bakın:

> Bu konuda, gerçek olgulara bakmak, daha dikkatli bakmak, daha çoğuna bakmak ve sonra ahlaki bir karara varmaktan başka yapılacak hiçbir şey yok. Sonra, benimsenmiş davranışın doğru davranış olup olmadığı sorusundan, bunu desteklemeye hazır olunup olunmadığının sorulmasına geçilir. Bunun doğruluğunun hiçbir garantisi olamaz çünkü hiçbir şey garanti sayılamaz. Ya da birisine göre bir şey garanti sayılabilir ama bir şeyi bir garanti saymak ahlaki bir görüş açısını kabul etmektir.

Bunları *Horizon* dergisinin son sayılarından birinde yazan Sartre değil, Profesör A. J. Ayer'dir. Temel ahlaki hal her ikisinde de aynıdır. Bu görüş açısı çok daha önce Wittgenstein'ın *Tractatus*'unda çarpıcı bir şekilde dile getirilmişti:

> Dünyanın anlamı dünya dışında olsa gerek. Dünyada her şey olduğu gibidir ve vuku bulduğu gibi vuku bulur. Onun içinde değer yoktur – olsa bile bir değeri yoktur. Eğer değerin bir değeri varsa bunun tüm o vuku bulmaların ve öyle olmaların dışında olması gerekir. Çünkü tüm vuku bulmalar ve öyle olmalar rastlantısaldır.

Dilbilimci düşünürlerin ilk olarak vurguladıkları bu metnin olumsuz yönüydü. Etik önermeler gerçek önermeler değildir yani onlar bir tür haykırış olsa gerektir vs. Daha sonra bu metnin olumlu yönüne kanları kaynadı ve değerin bir kurgu olduğunu söyleyen aydınlanmış materyalist olmayı bırakıp, değerin gerçek kavramının savunucusu haline geldiler. Varoluşçuların bu düşünce çizgisine en çok yaklaştığı konum, gerçek değerin dünyanın nesnel bir niteliği değil, özgürce bir değerlendirme eyleminin fonksiyonu olduğunun vurgulanmasındaydı. Her iki taraf da gençlerin ahlakını bozmakla suçlandı. Bunun nedenini görmek kolay.

Ama bundan sonraki hamleler farklıdır. Dilbilimci ahlak düşünürleri (pozitivistler) yalnızca, ahlak kavramları hakkındaki önermelerin analizi, örneğin, bu tür önermelerin normal birer gerçeğin ifadesi olmayıp, sonuçta hayata karşı tavrımıza bağlı şeyler olduğunu göstermekle ilgilidir. Bir mantıkçıdan ziyade bir fenomenolojist ve bir ahlak felsefecisi olduğu kadar da bir ahlakçı olan Sartre, devam edip bu hiçbir garantinin olmadığı durumdaki varlıkların maceralarını ayrıntılarıyla göstermek istiyor. Sartre etik konusunda çok ciddidir ve yapıtlarında, kanımca, Charles Stevenson'un *Ethics and Language* adlı yapıtı gibi titiz bir kitabın

soyut yapısıyla çok olumlu bir zıtlık oluşturan, keskin ve aydınlatıcı bir karakter vardır. Stevenson, davranışları uzlaşımsal ahlak düzeyinde ve yeterli bir terminoloji kullanmaksızın tanımlamaya kalkışır. Sartre'ın tanımladığı çelişkilerse meselenin köküne dek uzanır. Terminolojisi metafizik çağrışımlarından ötürü kusurlu bulunabilir. Fakat en kabul edilemez olduğu yerlerde bile aydınlatıcıdır. Ve ahlaki uyuşmazlıkların nasıl bir şey olduğunu gerçek anlamda tanımlamayı (burada *tanımlamayı* vurgulamak istiyorum) bir taraftan, tözel bir benlik kavramını kabul etmeksizin, diğer taraftansa asıl soruna yol açan ana kavramları kullanmaksızın başarabilir miyiz? Siyasi kavramları mesela. Böyle bir tanımlama yapmanın ahlak felsefecilerinin işi olduğuna karar verebiliriz de veremeyebiliriz de. Ama ben bunu Stevenson'un terimleriyle yapmaktansa, bu konunun Profesör Ayer'in *Horizon*'daki makalesiyle kapanmış olduğunu varsaymamızı önereceğim.

Yani Sartre'ın romanları, etik yönden yalnızlık ve diğer benliklerle savaş hallerine karşı az ya da çok bilinçli ve çeşitli ruh halleri içinde tepki veren insanların dramını betimler. Ve betimlenen yalnızca etik yönden yalnızlık değildir. Sartre'ın kesinlikle en dikkate değer kitaplarından *Bulantı*, mantıksal yalnızlık denebilecek bir şeyi betimler. Anlamın birden, yalnızca nesnel değerler dünyasından değil, fiziksel nesnelerden de geri çekildiği görünür. Absürdlüğe bir dalıştır bu. Eğer gerçekten, yalnız etik ve dini sistemlere değil fiziksel dünyaya da bir anlam verirsek, bu durumda onu gereksinimlerimizin ve niyetlerimizin ilişkini olarak görürüz, o zaman bu anlam prensip olarak kaybolup giderek bizi kaba ve isimsiz bir dünyayla karşı karşıya bırakabilir. *Bulantı*'nın kahramanı Antoine Roquentin'in hali budur. Ve kitabın amacı da tanıdık bir öğesi eksilmiş bir kişiyle karşılaştırma yaparak bize kendi gerçek durumumuzu göstermektir. *Huis-clos*[*] adlı oyunda da buna benzer bir araç kullanılır. Bunu, Kant'ın entelektüel sezgi nosyonunu kullanışıyla, ya da çağdaş düşünürlerin, hayali dillerinin tuhaf mantığıyla oynadıkları oyunlarla karşılaştırabiliriz. Aynı anlam yitimi, yalnız bu kez toplumsal uzlaşıma uygulanmış olarak, Albert Camus'nün *L'Etranger*'inde[**] betimlenir. Simone de

---

* Jean-Paul Sartre, "Gizli Oturum", *Toplu Oyunlar*, Çev. Işık M. Noyan, İthaki Yayınları, 2007. (y.h.n.)

** Albert Camus, *Yabancı*, Çev. Samih Tiryakioğlu, Can Yayınları, 2013. (y.h.n.)

Beauvoir'ın kitabı *L'Invitée*'de* dram; eylemin anlamıyla ilgilidir: Gördüğüm ya da başkalarınca görülen eylemlerimin gerçek anlamı nedir? Sartre'ın dizi romanı *Les Chemins de la liberté*'de** birçok konu vardır fakat en önde geleni siyasidir: Tarihin bir anlamı var mıdır ve bu soruyu yanıtlayamayan bireyin bu konuda yapabileceği şey nedir?

Nihayetinde, "anlam" hakkındaki tüm bu laflar, bu kadar yaygaranın nedeni sorulabilir. Romancıların hep yaptığı şey bu değil mi; gerçekten yeni tür bir roman olmaya aday bir şey mi bu? Bence, yazarın dikkatinin, inanç, dünya tasviri, politika, din, sevgi ve nefretin onları onaylamaya devam eden yahut etmeyebilen benliklerimizden ayrılabileceğinin görüldüğü bu alışılmamış noktaya yoğunlaşmış olması anlamında, evet. Simone de Beauvoir, Camus ve Sartre'ın yazdıklarına tedirginlik uyandırıcı karakteri veren şey, dikkatin buraya yoğunlaşması, yaşantımızın bu yönünün aydınlığa çıkarılmasıdır. Bu yüzden onlara ahlaksız diye saldırılır. Maurice Merleau-Ponty, Bayan De Beauvoir'la *ahlak edebiyatı* çağının bitip *metafizik edebiyatı* çağının başladığını söylediğinde bunu duyurmaktadır.

BBC Üçüncü Program yayını, Mart 1950,
varoluşçuluk üzerine iki radyo konuşmasından ilki.

* Simon de Beauvoir, *Konuk Kız*, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, 1972. (y.h.n.)
** Jean-Paul Sartre, *Özgürlük Yolları 1: Akıl Çağı*, Çev. Gülseren Devrim, Can Yayınları, 1996; *Özgürlük Yolları 2: Yaşanmayan Zaman*, Çev. Gülseren Devrim, Can Yayınları, 2008; *Özgürlük Yolları 3: Yıkılış*, Çev. Gülseren Devrim, Can Yayınları, 1998. (y.h.n.)

Varoluşçu Kahraman

Maurice Merleau-Ponty, ahlak edebiyatı çağının Simone de Beauvoir'la bittiğini ve metafizik edebiyat çağının başladığını söyledi. Sanırım Merleau-Ponty, varoluşçu romanda bütün ilginin karakterin durumunun muğlaklığına ve bunu nasıl çözmeyi tercih edeceğine yoğunlaşmasını kastediyordu.

Şimdi bir örneğe bakalım: Örneğin Simone de Beauvoir'ın *Konuk Kız* adlı romanına (İngilizce'ye, *She Came to Stay* adıyla çevrildi). *Konuk Kız*'ın konusu budur. Her ikisi de otuz yaş civarında, tiyatro dünyasının olgunlaşmış iki kişisi olan Pierre ile Françoise, tüm sırlarını paylaşan ve diğer insanlarla ilişkilerini birbirleriyle gayet açıkça tartışan iki *des amoureux fort rationels*dir.[1] Bu mantıklı çift, Xavière adında, yirmi yaşında, mantıklılıktan uzak bir

1. Tümüyle mantıksal sevgililer.

genç kızla dostluk kurar ve Pierre bu kıza ciddi bir ilgi duyar. Françoise ilk kez, Pierre'in yaşamında kendisinin paylaşamadığı bir şey olduğunu fark eder. Bu soruna *üçlü* bir çözüm bulma çabaları sonuçsuz kalır –ve daha sonra Françoise, Gerbert adında, Xavière'in de ilgi duyduğu genç bir erkekle bir ilişkiye girer. Françoise'ı başından beri hep yaşlı bir kadın olarak gören Xavière, duyduğu burukluk ve kıskançlık duygularıyla kendini yiyip bitirir –ve bu yapılanı tümüyle bir öç almak olarak görür. Kitabın oldukça şaşırtıcı bir zirveye varan sonunda, son derece mantıklı Françoise, Xavière'i öldürür. Niçin? Çünkü Xavière'in kendi (yani Françoise) hakkındaki düşüncesinin hem tümüyle haksız hem de ulaşılamaz olmasına dayanamamıştır.

Françoise mantıklılığın yeterli bir şey olmadığını keşfeder. Pierre'le birlikte kurduğu kusursuz iletişim dünyası yıkılmıştır. Pierre istemese de Pierre ile Xavière kaçınılmaz bir şekilde, Françoise'a karşı bir çift oluşturmuşlardır. Françoise, herkesin yalnız ve diğer herkesin bir tehdit olduğu, normal insan koşullarına düşmüştür –insanların bir başkası için olmanın sorumluluğunu reddettiği Hegelci savaş alanına. Mantıklılıkta ve açık sözlülükte güvenlik yoktur. Anlatılamaz yaşantılar er ya da geç gerçekleşir. Kusursuz bir sevgi ve anlayış sürdürülemez. İnsan sonuçta yalnızdır. Françoise her eyleminin bir başkası tarafından mükemmelen anlaşılacağını bir daha asla düşleyemeyebilir ama kendine ait başka bir dünya kurma gereksinimini pekâlâ hissedebilir. Bunun peşinden Gerbert'le yaşanan ilişki gelir –ki Françoise bunu basit ve içten bir şey olarak görürken Xavière bir intikam sayar elbette. Bir eylemin asıl anlamı nedir? Bizim gördüğümüz mü, yoksa başkalarının gördüğü mü? Başkalarının bizim hakkımızda düşündüğü şeyden –hatta yanıldıklarını hissediyor olsak bile– sorumluluk duymamız temel halimizin bir parçasıdır. Üzülerek, karakterden yoksun bulduğum son şiddet eylemi Françoise'ın sorununu çözmez. Xavière'in kendisi artık varolmayabilir fakat onun Françoise hakkındaki yargısını hiçbir şey düzeltemez artık. Bunu ancak Xavière'in kendisi yapabilirdi. Françoise'ın davranışına başından beri hükmeden şey varlığı kabul edilmemiş bir kıskançlıktan başka bir şey değil miydi yoksa? Bayan de Beauvoir, Françoise'ı duyguları okuyucu tarafından anlaşılan biri kılar ama yine de konuda bir muğlaklık bırakır.

Bu kitabın bazı çevrelerce şoke edici ve ahlaksız bulunması şaşırtıcı değildir. Fakat bazıları için şoke edici görünen nitelikler başkalarınca beğenilmesine yol açıyor; M. Merleau-Ponty kitabı beğenmektedir mesela. Kitabı bu kadar şoke edici ve beğenilir kılan şey, karakterin davranış ve konuşmalarındaki basit bir dolaysızlık ve geleneksel ahlaka karşı bir ilgisizlik ya da geleneksel ahlak hakkındaki sözlerdir.

Bunlar tufan sonrası insanlarıdır. On dokuzuncu yüzyılın değerleri gitmiştir. Nietzsche'nin dilediği yıkım gerçekleşmiştir. Ve öte yandan da 1920'lerin romanlarında –örneğin Evelyn Waugh'un ilk yapıtlarında– belirgin olan satanizm de kinizm de yoktur. Kinik hoppalık, reddettiği ahlakın hâlâ etkisinde kalmaya devam edenlerin tepkisidir. Ama Pierre ile Françoise ahlaksızlık çizgisinde yeni bir şeydir. Onlar, toplumsal kurallara karşı çıkan huzursuz asiler de ondan tümüyle habersiz kişiler de değildir. Onlar, toplumsal kurallardan ayrıdır ve kendi ahlaklarını kendileri yaparlar yaşamları süresince.

Güya örnek oluşturacak bu öykü boyunca Françoise'a yol gösteren ahlak ışığı nedir? Bu, ahlak edebiyatı değildir, umumi bir ahlak yasasıyla yazılmış bir edebiyattır –metafizik bir edebiyattır. Bir adım daha geriye götürülüyoruz ve sanki bize insanın evrensel hali ve bu durumda nasıl davranacağımız da gösteriliyor. Peki nasıl? Yanıt, tam bir içtenlik ve basitlikle ve diğer özgür varlıklarla çevrili olduğumuzu unutmadan davranmaktır herhalde. Bu mesaj ilk bakışta çok sıkıcı olacak kadar basit görünüyor fakat ikinci kez bakıldığında bu kez kuşkulu geliyor. Değersiz ve anlamsız bir dünyadaki yalnız bireyler olduğumuz söylendi bize. Ama yine de kendi değer ve anlamlarımızı saptarken bazı hamlelerin diğerlerine göre daha tercih edilir olduğu da ima edildi. Sartrecı varoluşçuları bir düşünür olarak değerlendirmek, düşüncelerindeki bu felsefe ile vaaz karışımından ötürü özellikle zordur. Yaptıkları iki şey vardır: birincisi, insanın dünyayla ilişkilerinde varsaydıkları karakteri *tanımlamak;* ikincisi de, bazı davranış çizgileri *öğütlemek.*

Bayan de Beauvoir'ın Françoise'ı, etiği yalnızca insan ilişkilerini ilgilendiren ve dogmatik ve didaktik öğesinin en güçsüz olduğu, en katıksız ya da en boş denebilecek haliyle gösterdiği için ilginçtir. Françoise'ın durumunda, insanın varoluşçu romanlar-

da bulacağını *bir önsel* beklediği fakat aslında birazdan öne süreceğim nedenlerden ötürü bulamadığı o gerçek muğlaklık öğesi vardır.

Siyasal eylemlerin analizine gelince, Bayan de Beauvoir'ın bu konudaki yazılarının özellikle çok daha spesifik ve inandırıcı hale geldiğini görürüz. Sonuçta kesinlikle gayet umutlu bir havası vardır. Belki kısmen Bayan de Beauvoir'ın savaş zamanında yaşadıklarının sonucudur bu. Direniş hareketi insana, insan eylemlerinin o saygıdeğer, bencillikten uzak saflığını gösterebilir. Gerçi sanırım bunun daha derin bir açıklaması da vardır çünkü siyasete verilen ağırlık etiğin en önemli türüdür –ve Sartrecı varoluşçular esaslı bir Marksist vizyon edinmişlerdir. Yalnızca felsefe tekniği yönünden Hegelci olmakla kalmazlar, dünyaya dolaysız tepkilerinde Marksisttirler. Varoluşçular, Marksistlerle, insanlığın durumundan ötürü bir sorumluluk duygusunu, yaşamın sürekli bir mücadele olduğu anlayışını ve bir düşünür olarak silahlarını bu savaşta kullanma gönüllülüğünü paylaşır. Edebiyat da bu savaşta kullanılmalı, bununla *meşgul* olmalıdır. En acil savaşlar siyaset alanında yapılması gerekenlerdir. Kişisel sorunlar bir süre bekleyebilir. Bu tür sorunlar günümüzün siyasi güçlüklerinin çözülmesiyle değiştirilebilir –gerçi Sartre ile de Beauvoir'ın, kişilikler arasındaki savaşın sosyalizmin gelişiyle pek fazla hafifleyeceğini düşündüklerinden kuşkuluyum.

Fakat ortalama bir Marksist, varoluşçuların gözünde tam bir *kötü niyet* manzarası oluşturuyor olsa gerek –yani Marksistler evrenin nesnel gerçeklerini kaydederken, analizlerini diyalektik, proletaryanın rolü falan gibi anahtar kavramlarla değerlendirirler. Marksistler, ortalama Marksistler yani, metafiziği eski Kant-öncesi anlamda yapar. Öte yandan varoluşçularsa dünyanın anlamını insan bilincinin bir fonksiyonu gibi görür. Marksistler, varoluşçuların bu bilincin tarihsel karakterini görmezden geldiğini ve bugünkü halini mutlaklaştırdığını söyleyerek itiraz edebilir pekâlâ. Gerçi Marksistlerin gözüne daha çok batacak olan şey, varoluşçu analizin idealist görüntüsü ve ayrıca bunun yapacağı etkinin kötü niteliğidir.

Sartre'ın birkaç yıl önce çıkardığı *L'Existentialisme est un humanisme** adlı eseri, sonunda yer alan, Sartre ile bir Marksist ara-

* Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, Çev. Asım Bezirci, Say Yayıncılık, 2000. (y.h.n.)

sındaki ilginç tartışma olmasaydı çok kötü bir kitapçık olarak kalırdı. Tartışma sırasında Marksist ilk olarak varoluşçuluğun nedenselliği reddettiğini ve bu yüzden de Marksizmle temelden ayrıldığını söylüyor ve ikinci olarak da varoluşçuluğun aslında liberalizmin yeniden dirilmiş bir biçimi olduğunu, yalnız bunun iyimser bir on dokuzuncu yüzyıl liberalizmi değil, bu çağa daha uygun, işkence çeken bir liberalizm olduğunu söylüyor. Söylediği tüm sözlerin içinden bu iki cümle, Marksistin varoluşçuluğa karşı itirazlarının özetidir. Hem felsefi hem de siyasi itirazları vardır. Varoluşçuluk, Marksistlerin üzerinde çalıştığı tarihin olumlu ilerleyişinin resmini reddettiği için felsefi yönden yanlıştır. Varoluşçuluğun özgürlükten insanın temel karakteri diye söz etmesi, tarihin anlamını hem rastlantısal hem de güvenilmez kılmak anlamına gelir. Üstelik varoluşçularda, kitapta nakledilen bu tartışmadaki konuşmacının ustaca ifadesine göre, *un mépris des choses* vardır: her şeyi hor görme yani. Marksistse bu evrende *kendi evindedir*. Onun evreninde hiçbir şey absürd değildir. İnsan ile doğa arasında anlaşılabilir bir bütünlük vardır. Doğanın kendi diyalektik tarihi ve insanların etkinlikleriyle mantıksal yönden anlaşılabilir, ilerleyen bir karşılıklı ilişkisi vardır. Ama varoluşçular Marksist de değildir, romantik de. Doğayı, insanın nedeni açıklanamaz bir şekilde ortasına atıldığı kaba ve anlamsız bir sahne gibi görürler. Varoluşçular doğayı absürd görmek eğilimindedir.

Varoluşçuların felsefi düşüncesi yanlıştır, o halde onlar siyasi yönden de tehlikelidir diye düşünür Marksistler. Varoluşçular siyasi bir faktör olarak, kaçınılmaz bir şekilde liberaldir. Sartre'ın kendi siyaseti daima sol hatta bir keresinde *communisant* [yoldaşça] olmuştur. Varoluşçular bize özgür olduğumuzu ve evrenin anlamının bize bağlı olduğunu söyler –fakat ayrıca bizden önce kısmen oluşmuş bir durumun içine girdiğimizi de kabul ederler. Bizler hem tutarlı bir eylem yoluna girmeli hem de haklı olduğumuz yolunda hiçbir garantimizin olmadığını hiç unutmamalıyız. Burada kahramanca bir mizaç gerekir. Örneğin T. E. Lawrence gibi bir adam varoluşçulara bir modeldir çünkü dünyayı değiştirmek isterken kuşku duyma kapasitesini hiç yitirmemiştir.

Artık, Marksistlerin bu tür düşünceleri neden tehlikeli bulduğunu görmek kolay. İnsanların hepsi bu kadar kahraman mizaçlı değildir –ve herkes kuşku duymaya teşvik edilirse bazıları hare-

ketsiz kalıp eylemsizliğe, bazıları da eski sonuçlara varmaya itilebilir. Ve o zaman da gerçek, üstün gelemeyebilir. Marksistler varoluşçularda Hıristiyan ahlakının izlerinin bulunduğunu düşünür; yani onlar temelde bireyin içtenliğiyle ilgilidir ve kendi canlarını kurtarmayı düşündükleri –ve kitle eylemleriyle toplumu kurtarmakla pek ilgilenmedikleri– söylenebilir. Öte yandan Hıristiyanlar da varoluşçuları materyalist olarak görür ve Marksistlerin sınıfına sokar.

Ama buna karşılık varoluşçular da Marksistlerin kuşkuyu uyutarak öldürmelerinin pahalıya patlayabileceği yanıtını verebilir. Kendisinden kuşku duyma ya da başkalarının kuşkularını anlama kapasitesini yitiren insanlar hem akıllarının tazeliğini hem de ideallerinin saflığını yitirebilir.

> Çok uzun süren fedakarlık
> Bir taşa çevirebilir yüreği.[2]

Yitirebilecekleri sadece, insana has yüce gönüllülük ve insan duygularından anlama kapasitesi değildir. Bu pekâlâ bir kuşağın sonraki kuşak için kendini feda etmesini gerektiren bir fedakârlık olabilir. Fakat ayrıca bu insanların yön duygusunu yitirme tehlikesi de vardır. Sevgi ve kardeşlik ilk baştan insana doğru hedefi gösterebilir. Ama *yol* nefret ve baskıdan geçerse hedef değişebilir ya da gözden kaybolabilir. Araçlar ve amaçlar mekanizması Marksistlerin düşündüğü kadar basit değildir. Ya da örneğin, tarihsel rolünü proletaryanın verdiği bir doğa yasası gibi kaçınılmazlığı yoktur. Marksistlerin verdiği rolü değil, bambaşka bir rolü oynayabilir pekâlâ. Eğer gerçekten de dünya sosyalizminin yol göstericisiyse, bu görevi özgürce ve bilinçle yüklenmeye yöneltilmesi gerekir. Varoluşçular böyle diyecektir ve bunlarda doğruluk payı vardır. Ama Marksistlerin, kuşkunun eylemi durduracağı ve dogmatizm riskine girmekten kaçınılmaması gerektiği görüşlerinde de doğruluk payı vardır.

Sanırım Sartre bu ikilemin şiddetle farkındadır ve aslında onun *Özgürlük Yolları*'nın ana konusu budur. *Özgürlük Yolları*'nda daha birçok sorun işlenir ama siyasi konu bunların hepsini birleştirir ve dört cildin –henüz çıkmayan *La Dernière Chance* adlı– so-

2. W. B. Yeats, "Easter, 1916".

nuncusunda daha net bir gelişme gösterecektir umarım. İlk ciltten (*Akıl Çağı*) beri, komünist Brunet'le tanıdık olduk; empati kurulabilen bir karakterdir bu. Ayrıca, Mathieu'nün Komünist Parti'ye katılma konusunda muğlak ve bir sonuca varmayan düşüncelerine de tanık olduk. Mathieu hiç kuşkusuz, Marksistlerin varoluşçuluğun etkisine giren herkesin dönüşebileceğini düşündüğü tiptir: Kuşku ve tereddütlerle dolu, yüzergezer bir entelektüel yani; siyasi yönden hiçbir işe yaramayan ve hem aşırı duyarlı hem de kararsız olduğundan kendi arkadaşları için bile tehlikeli bir tip. Ama Sartre, Mathieu'nün kusurlarının da Brunet'inkiler kadar farkındadır.

Böyle bir insandan ne olabilir? Üçüncü ciltte, yani *Yıkılış*'ta Fransa'nın düştüğü günlerde Mathieu'yü görürüz. Mücadele saflarının gerisinde, aylar süren bir eylemsizlikten sonra birden Alman ilerleyişine karşı direnme kararı veren küçük bir intihar grubuna katılır. O durumda hiçbir umudun olmadığı bilinmektedir. Niçin yapar bunu? Şeref, şöhret ya da vatanseverlik gibi nosyonlardan etkilenmiş değildir. Bunu yapar –lakin hiçbir nedeni yoktur. Bunun karşıtını da yapabilirdi pekâlâ. Ya da kafasında bir şey vardıysa eğer, insan onuruyla ilgili muğlak bir nosyon vardır belki. *Yıkılış*'ta ölümü doğrudan anlatılmaz ama sonunda onu Alman hafif topçusuyla karşı karşıya, aşırı bir varoluşçu veda konuşması yaparken görürüz. Yani Mathieu'yle bir daha karşılaşacağımızdan kuşkuluyum. Evrenin yüzüne kendi çentiğini attı sonunda.

Sanırım Sartre, Mathieu'nün son hamlesine –yol açan dürtüler ne kadar belirsizse de– bir değer konduruyor kesinlikle. Ama Sartre bir *actes gratuits** şampiyonu değildir. Yersiz davranışlara dogmatizm kadar karşıdır. İnsanların Mathieu gibi de Brunet gibi de olmasını istemez. Sanırım bu kez ilgi, *Yıkılış*'ın son bölümünde beliren Schneider adlı, gizemli bir karaktere kayacaktır. Schneider, Brunet'in Alman esir kampında karşılaştığı biridir. Brunet elbette kamptaki diğer parti üyeleriyle temasa geçmek ve yenik orduda bir öfke kıvılcımını diri tutmakla meşguldür. Schneider partili değildir. Brunet'le işbirliği yapmaya hazırdır –ama Brunet'in emekçi sınıfların faşizme karşı mutlaka zafer kazanacağı ve sosyalist yaşam tarzını getireceği yolundaki inancını paylaş-

* Nedensiz eylem (Andre Gide'den). (ç.n.)

maz. Brunet'in, çevrelerindeki zayıf ve kafası karışık "insan malzemesi"ni hor görmesini de paylaşmaz. Yani varoluşçu kahramanın nitelikleri Sartre'ın romanlarında betimlediği diğer herkesten daha çok arkadaşlarına saygı gösteren, geleceğin nasıl bir biçim alacağından ve bugünün anlamından emin olmayan ama yine de eyleme geçmeye hazır olan Schneider'de vardır.

Ama bu Schneider taslağında gösterilen tüm niteliklere hem de tümüyle sahip olan başka bir karakter daha vardır –Albert Camus'nün romanı *La Peste*'deki* Bernard Rieux'yü kastediyorum. Rieux belki de mükemmel bir varoluşçu kahraman örneğidir. Hiçbir yanılsaması ve hiçbir kesinliği olmayan biridir o. İşini yapar, arkadaşlarını sever ve onlara elinden geldiğince yardım eder. Schneider'in bir Marksist müsveddesi [*manqué*], Rieux'nün ise bir Hıristiyan *müsveddesi* olduğu söylenebilir. Camus'nün ilk romanı *Yabancı*'da, insan ilişkileri dünyasının anlamdan soyut, absürd hale indirgendiğini görürüz. Rieux'nün bu absürdlük olasılığının sonsuz bilincinde ama yine de her şeye dört elle sarılmaktan vazgeçmeyen biri olduğunu hissederiz.

Kendi adıma ben olağanüstü cazip buluyorum bu kişileri: Françoise'ı, Mathieu'yü, Schneider'i, Rieux'yü. Söylenebilecek tek şey, bu karakterlerin ve içinde yaşadıkları evrenlerin aşırı derecede saydam hale getirilmiş olmasıdır. Yapılan şeyleri biraz fazla kesin bir şekilde görüyoruz. Bu kişiler ilginç fakat asla büyüleyici değil –ve yaşadıkları dünya da büyü ve dehşetten yoksun. Burada, Alain-Fournier gibi bir yazarda bulduğumuz, bilinmezliğin baştan çıkarıcı gizi ve Dostoyevski'de hissettiğimiz şeytani güçler yok. Kafka'nın betimlediği gibi bir absürdlük kâbusu bile yok. Sartre'ın kâbusları tamamen anlaşılabilir şeyler. Bu her şeyden önce şiirsellikten uzak ve hiç romantik olmayan bir edebiyat geleneği. Bu geleneğin ürettiği yapıtlarda şiirin somutluğu ve opak karakteri yok. Bunlar göstermek ve ikna etmek için tasarlanmış. Kendileri bir amaç değiller. Nesnelere değil, düşüncelere benziyor bunlar. Bu dünyalarda muğlaklık var ama gizem yok. Ve bu romanların, örneğin rakip bir varoluşçu olan Gabriel Marcel'in gözünde kınanacak bir nitelik taşımasına yol açan şey salt budur. Hiçbir sırrın olmaması, sırf bu bile bunların insanlığın gerçek tasvirleri olduğu iddiasını çürütmeye yeter.

---

* Albert Camus, *Veba*, Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, Can Yayınları, 2013. (y.h.n.)

Bunlar ne olursa olsun, varoluşçu kahramanlar modern insanın acıklı halinin ilginç ve dokunaklı bir simgesini sunuyor bize. Ve bunu da kısmen popülaritesine borçlu. Geçenlerde *Horizon*'da yazan bir yazarın dediği gibi, Kafka'nın dünyası kadar absürd hale dönüşen bir dünyadayız. Sadece, onunla ilişkimiz Kafka'nın kahramanlarınınki gibi değil. Biz absürdlüğe teslim olmadık henüz– ve tek kurtuluşumuz da teslim olmamaktadır.

BBC Üçüncü Program Yayını, Mart 1950,
varoluşçuluk üzerine iki radyo konuşmasının ikincisi.

Sartre'ın "Duygular: Bir Teori Taslağı" Adlı Yapıtı Üzerine

Sartre bu denemeyi[1] bir fenomenolojik psikoloji alıştırması olarak yazmış. Onun ilk yapıtlarından biri, ilk olarak 1939'da basılmış ve belirgin bir Husserl etkisi taşıyor. Sartre'ın giriştiği şey, duygunun özünü tanımlamak. Psikologların, zihinsel fenomenler için yaptıkları tanımlamalarda bu kavramı ima yoluyla kullandıklarını söylüyor. Sartre ise bunun net, açık bir şekilde incelenmesini öneriyor. Husserl'in terminolojisini kullanıyor fakat onun ne yaptığını anlamak için Husserl'i bilmek şart değil. Şöyle söyleyebiliriz: "Duygu" sözcüğünü kullanıyoruz ve her bir duyguya birer isim veriyoruz ve bunları kendimizde teşhis etmek ya da tanımak diye adlandırabileceğimiz bir şey yapıyoruz. Bizim bu şekilde teşhis ettiğimiz şeyin asıl karakteri nedir?

1. Jean-Paul Sartre, *The Emotions: Outline of a Theory*, New York, 1948.

Sartre, James ve Janet'in[2] az ya da çok davranışçı teorilerini reddederek başlıyor söze. Sonra duyguya psikanalitik bakış dediği görüşü irdeliyor. Duyguyu, davranışçıların aksine, bir duruma karşı önemli ve amaçlı bir tepki olarak gören psikanalizcilere katılıyor fakat onların, bilinçli bir durumun, bilincinde olmadığımız bir anlam taşıdığını kabul eden açıklama tarzlarına itiraz ediyor. Bilincin "gördüğü" şey, örneğin bastırılmış bir arzunun simgesel tezahürüdür. Duygusal fenomen, davranışın anlamsız bir parçası değildir lakin öte yandan anlamının, ortaya çıktığı anda bilincin kavramasına açık olması şart değildir. "Bütün psikanalizlerin derin çelişkisi, inceledikleri fenomenler arasında bir nedensellik bağı ve bir anlam bağlantısı kurmalarıdır." Bunun ardından Sartre bir taraftan duyguların anlamlı ve amaçlı olduğu görüşünü korurken, bizlerin nasıl olup da bu haliyle duygunun bilincinde gibi görünmediğimiz sorununu çözeceğini iddia ettiği kendi fenomenolojik teorisini sunuyor.

Açıklamasına düşünsel eylem nosyonunu tartışarak başlıyor. Eylemin, dünya hakkındaki düşüncesiz bilinçten aklımızın düşünceli bilincine geçişi ve sonra yine dünyaya geri dönüşü kapsaması şart değildir. Eylemimiz dünyanın "orada" ortaya çıkan iki "biçiminden" birinin ya da diğerinin bilinçsizce kavranması olabilir ve tercihte bulunmak için kendimize geri dönmemiz gerekmez. Sartre aynı şekilde, duygusal bilincin de normalde düşünsel olmadığını söyler. Duyguyu, etkilenen benliklerimizin düşünsel bilinci gibi gören psikologlar yanılıyor. Duygu öncelikle, belli bir şekilde nitelenmiş dünya bilincidir. Duygusal bilince doğru değişim, verili bir gerçeği yeni bir tarzda kavradığımız düşüncesizce değişimin bilinen türünden bir olay gibi görünecektir. (Sartre, yap-boz resmindeki gizli biçimi aramamız ve birden görüvermemiz örneğini veriyor). Yalnızca burada, yeni *gestaltı* yaratmamızda özel bir gaye vardır; duygu, gerilim giderici özellikler vereceğine inanılan sihirli bir dönüşümüdür dünyanın. (Sartre, "deterministik" ya da "doğal"la zıtlığı vurgulamak için "sihirli" sözcüğünü kullanıyor). Onun, "Eğer duygunun bir amacı varsa niçin bunun farkına varmıyoruz?" sorusuna yanıtı şudur: Amacı

2. William James (1842-1910), deneysel psikolojinin kurulmasında çok önemli bir rol oynamış Amerikalı düşünür ve psikolog. Pierre Janet (1859-1947), Freud'un etkilendiği Fransız psikolog ve nörolog.

gerçekleştirmek için oluşturduğumuz şeklin bilincinde olduğumuza göre onun farkındayızdır fakat sadece bazı basit sıradan eylemleri yaparkenki amaçlarımızın düşünsel şekilde farkına vardığımız kadar farkındayızdır. "Bu ereklilik bilinçsizce değildir; hedefin oluşturulmasına harcanır."

Bu teoride ilk bakışta cesurca ve aydınlık bir çekicilik var ama bir kez daha baktığımızda bunun bir sürü zorlukla dolu olduğunu görürüz.[3] Sartre'ın iki teorisi var: Duygunun amacı vardır ve biz bunun bilincindeyiz. Bunlar, ikincisine felsefi yönden bir saygınlık kazandırılamasa bile, birincisinin geçerli bir psikolojik hipotez olarak kabul edilebilmesi anlamında birbirinden bağımsızdır. İlk önce birinciye bakalım. Sartre bizim, duygusal bir durum ya da "duyguyla renklenmiş" bir dünyayla neyin kastedildiğini bildiğimizi peşinen ve hiç tereddütsüz varsayıyor oysa açıklığa kavuşturulması gereken asıl şey de budur zaten. Duygu kavramının kendi sınırları içindeki genişliği, Sartre'ın düşündüğünden müthiş derecede daha çok, özel vakalardaki anlaşılırlığıysa daha azdır. Sartre gayet açık seçik duygusal durumlarla ilgili, özellikle de bir "savunma mekanizması" modelinin sezileceği, yani kesin bir amacın ortaya çıktığı bazı tipik vakalara yoğunlaşıyor ve görüşünü makul kılabilmesini sağlayan da budur. (Kız konuşmamak için ağlıyor). O zaman da bu amaca, dünyaya bazı nitelikler ya da yüklemler vermek suretiyle varılıyor. Ama duygusal durumların hepsi onun seçtiği örneklerdeki kadar "katıksız" değildir; içindeki duygunun adını bile koyamayacağımız ve dünyanın uğradığı değişimi ya da böyle bir şeyin ortaya çıkmasının amacını kesinlikle netleştiremeyeceğimiz, belirsiz türde duygusal ruh halleri vardır. Aynı şekilde bu teori, duygusal rengin bir amaca dayandırılacak şekilde basitleştirilemeyecek karmaşık bir durumun yalnızca bir yüzü olarak belirdiği estetik ya da dini duygulara da pek uygulanabilir gibi gelmiyor. Aslında duygusal ruh halleri, dünyayla ilgili kesin hükümler dile getirirken de ortaya çıkabilir. Ve burada bir sorun daha var; (en ilginçleri etik hükümler olmak üzere) öylesine hüküm anları vardır ki duygusal bir renk taşırlar ama bunlar için bir amaç kavramını, kesin belirlenemeyeceğinden değil de bu tür hü-

3. Sartre'ın felsefi yazılarının çoğu için aynı şey söylenebilir. Söz konusu yazı benim alıntılayıp da üzerinde yorum yapmak için yeterli yer bulamayacağım daha birçok ilginç örnek ve iddiayla doludur. Ne yazık ki çeviri genellikle kötü ve yer yer ciddi hatalar içeriyor.

kümlerin gizlice bir amaca dayanmakla bağdaşamayacak bir nesnellik iddiası taşıyor olmalarından ötürü reddederiz.

Bu bizi duygular hakkındaki bilincimize götürüyor. Burada iki sorun var ve bunlardan ilki duygunun saydamlığıyla, diğeriyse duygusal yüklemlerin nesnelliğiyle ilgili. İlk olarak, Sartre psikanalizcilere saldırırken, bilinçlilik durumunun "anlamı"nın o bilinçliliği oluşturan parçalardan biri olması gerektiğini söyleyerek ne kasteder? Doğal bir nesnenin uzlaşımsal ya da "kurallara uygun" yönden "anlamı" ile bir bilinç durumunun anlamı arasında fark olduğunu kabul edebiliriz. (İlk durumdaki anlam ilişkisi nesnenin dışındadır ve bakan kişi *için* vardır fakat ikinci durumdaki öyle değildir). Bir hastanın kendisine bildirilen teşhisi kesinlikle kabul etmemesi halinde psikanalizciye, özel türden bir geçerli hipotez yerine umumi birkaç bilimsel gerçeği koyma gibi bir hata pahasına, teşhisin doğruluğunda diretmeye devam etmekten başka yapabilecek bir şeyin kalmayacağını da kabul edebiliriz. Ama hasta teşhisi kabul etse bile, neyin cereyan ettiği kesin midir? Teşhis baştan beri hep varolan bir şeyin ifşası şeklinde nadiren ortaya çıkacaktır. Teşhisin kabulü, genellikle hastanın düş gücünü hatırı sayılır şekilde zorlamasını gerektirecektir. (Örneğin, Layard'ın *The Lady of the Hare** kitabında söz edilen tedaviyi bir düşünün). Bir insanın, karşısındaki psikanalizciyi kınayabilmesi ancak "cogito"nun, belli bir andaki bilincim sadece, olduğunu "gördüğüm" şeyden ibarettir diyen, en basit ve biçimsel yorumuyla mümkündür. Sartre, benim dışımda biri benim ruhsal durumumun anlamını benden iyi bilemez sonucuna varıyor ama benim ruhsal durumumun benim için anlamının ne olduğunu dikkate almıyor. Anlama sanki saydam bir "düşünce"nin verili bir bileşeniymiş gibi bakıyor. Fakat "anlam"ın burada en az iki anlamı olabilir ve Sartre'ın bunu gözden kaçırmasına yol açan şey, bilinç durumlarını, kırmızı yüzeylere yahut buna benzer şeylere baktığımız, birbirinden ayrı bir dizi pencere gibi düşünme yolundaki kötü bir Kartezyen eğilimdir. Aslında Descartes'ı fenomenciliğin babası yapan da *cogito* hakkında böylesi biçimsel düşüncelerdir. Psikanalizciyi ilgilendiren anlamlar anlık bir düşünceyle sınırlı idraki anlamlar değildir. Eğer burada, bir bilinç durumunun açıklamasının sadece bilinçten gelmesi gerektiğinde diretirsek,

* John Layard, *The Lady of the Hare*, Shambhala, Boston, 1988. (y.h.n.)

"açıklama"nın dolaysız, gayet apaçık bir şey değil, değişen kavramlaştırmaların karmaşık bir hikâyesi olduğunu anlamalıyız. (Sartre, *pour-soi*'nın tarihsel karakterini tartıştığı *Varlık ve Hiçlik*'te bunun daha çok farkındaymış gibidir). Aslında bilinci, davranışlara, değerlere, asıl amaçlara vs dayalı ve sonradan gelmiş kavramlaştırmaları içeren "anlam"ını her an tamamen "içinde" barındırması gereken saydam bir aracı ortam saymadığımızı görmek için anormal ruhsal durumlardan örnekler göstermemiz de şart değil.

Sartre, duygularımızın farkında olmamız sorununu bu Kartezyen bağlamda ortaya atıyor ve "amaçlı hedef"in düşüncesiz bilince dayalı dâhice bir açıklamasını yapıyor. Fakat teorisi psikolojik yönden akla yakın olsa bile (ki ben öyle olmadığını savundum), onun bilinç analizinin bunu taşıması sağlanamaz. Bu analiz bilinç ile düşünsel eylemin birbirinden ayrılmasına dayanıyor. Sartre duygunun, dünya hakkında bir amaca hizmet edecek tarzda bir nitelik verilmiş düşüncesiz bilinç olduğunu söylüyor (örneğin, hiçbir şey yapmamamı mazur göstermek için onu altından kalkılamaz derecede zor görüyorum). "Bu ereklilik bilinçsizce değildir; hedefin oluşturulmasına harcanır." Ama buna bir açıklama havasını veren şey sadece Sartre'ın tüm terminolojisindeki öznel idealizmdir. Yalnızca duygusal nesnelerle ilgili katıksız duygusal özneler yoktur ve duygu, gerçek sorununun şu ya da bu şekilde ortaya çıkacağı bir durumun sadece bir yüzüdür.[4] Dolayısıyla, bekleneceği üzere, duygusal koşullar düşünceye çok çeşitli yollardan tepki verir. Sartre'ın görüşünü akla yatkın kılan biçime en yakın olan, "en katıksız" tipten bir vakada bile duygusal amaçla ilgili bilincimizin, gündelik etkinliklerdeki amaçlarla ilgili sıradan düşüncesiz bilincimizle aynı tipten olduğu kanıtlanamaz. Düşünme sırasındaki hükmümüzü tersine çevirirsek bu, duygusal nesnenin "düşsel" olduğunu ima eder ki sıradan amaçlı bir nesne bu anlamda düşsel değildir.

---

4. Sanırım Sartre sonradan, eğer yazdıklarını yanlış anlamadıysam, Husserl'i buna benzer bir hatadan ötürü suçladığı, *L'etre e le néant*'ın 28. sayfasında bu konunun hakkını veriyor: "Dès le moment qu'il fait du noème un irréel, corrélatif de la noèse, et dont l'esse est un peroipi, il est totalement infidèle à son principe." ("Kendisi 'noema'yı [ilk kez Husserl tarafından kullanılmış, yaşantı sırasında benliğin algıladığı ya da düşündüğü şey anlamında bir terim. (ç.n.)] bir düşselliğe, 'noesis'in [Yunanca, düşünme ve idrak amaçlı zihinsel etkinlik. (ç. n.)] ilişkinine ve algılanacak olanın varlığına dönüştürdüğü anda, kendi prensiplerine sadık kalmamış demektir").

"Duygusal amaç" kavramı, bir psikanalizciden yardım alarak ya da almayarak, duygusal tepkilerimizin anlamını kendimize açıklamak istediğimiz bazı vakalarda kullanabileceğimiz, verimli bir psikolojik açıklama türüdür sadece.

Burada Sartre'ın hataları (ki bunlar Husserl'in de hatalarıdır aynı zamanda) üç türlüdür: Platon'dan, Berkeley'den ve Descartes'tan kaynaklananlar. Bunlar hakkında kafa yormaya değer çünkü felsefi bir "bilinç teorisi"ne psikolojik bir tasvirinkine çok benzer bir karakter vermenin tehlikelerini gösterirler. Böylece, muğlak bir kavramın tek ve net bir özünü çıkarmak istemenin bir hata olduğu, nesnellik ya da gerçeklik sorununun dünya hakkındaki bilincimizin analizinden hiçbir noktada dışlanamayacağı, ne yaptığımızı genellikle bildiğimiz yolundaki düşüncenin normal bilincin ampirik olgularını kapsayacak şekilde, geniş ölçekli yorumlanmasının gerektiği ve her ruhsal durumun, sonradan gelen açıklamalarımız da dahil olmak üzere, tüm anlamını tamamen kendi içinde olan atomistik bir görüntüyü taşımasının gerekmediği açığa çıkmış oluyor.

Eleştiri, *Mind*, Sayı: 59, Nisan 1950.

De Beauvoir'ın "Muğlaklığın Etiği"

Kant, Hegel, Kierkegaard ve Husserl gibi birbiriyle bağdaşmaz cetlere sahip varoluşçu ahlak felsefecilerinin karşılaştığı zorluk, bize dayattıkları "olmalıdır"ı kendi fenomenolojik benlik tanımlarının "şöyledir"inden, dogmatik bir metafiziğin aracılığı olmaksızın çıkarmaya çalışmalarıdır. (Nihayetinde Kant'ın görüşü *şuydu* der varoluşçular). Simone de Beauvoir etik üzerine bir tez, fenomenoloji hakkında bir çalışma ya da siyasi bir bildiri diye tanımlanabilecek küçük kitabında[1] bu sorunla yüzleşmez. Sartre'ın benlik hakkındaki görüşünü tartışmak yerine peşinen benimser ve kendi emir belirtenlerini hiç tartışmaksızın oradan türetir. Özgürlük tüm değerlerin temeli, insanın tanıdığı bütün değerleri

1. Simone de Beauvoir, *The Ethics of Ambiguity*, Çev. Bernard Frechtman, New York, 1948.

bulduğu ve koruduğu yerdir. Varoluşçuluğun dersi, insanın kendine has bir varlık olmasından ötürü bunu "acıyla", sorumluluğunun sağduyulu bilinciyle, değerlerini tekrar tekrar onaylayarak fakat onların yalnızca ona bağlı olduğunu da bilerek yapma zorundalığıdır. Bayan de Beauvoir ve Camus gibi diğer ünlü varoluşçu yazarların aldığı bu konum, ahlaki tavır hakkında felsefi bir görüş oluşturma girişiminden ziyade, *esprit de sérieux*'ye (yani, burjuvaların, dogmatik partilere üye kişilerin bakış açısı gibi kendi değerlerini, sorgulamaksızın, "verilmiş" olarak kabul eden) karşı polemik bir saldırı halinde belirginleşiyor. Bayan de Beauvoir'ın kitabında zayıflığın en çok hissedildiği husus işte budur. Eğer özgürlük bütün değerlerin temeliyse, ben niçin kendi özgürlüğümü ve ayrıca (ve bu da bir emir belirteni, üstelik en temellerinden biri) başkalarının özgürlüğünü de istemek *zorundayım*? "Özgürlük" benim davranışıma (acı) göre mi, yoksa benim tercihlerime göre mi belirlenecek –ve eğer ikinci şık geçerliyse, doğru ile yanlış değerler arasında, serbestçe tercih kavramından türetilemeyecek bir ayrımı gerektirmez mi bu? Varoluşçular yanıt olarak, onların da diğer ahlak felsefecileri gibi kendi "insan nasıl yaşamalıdır"larını, kendi "insan nasıldır"larının üzerine kurduklarını söyleyebilir. (İnsan "doğal olarak" başkalarını da düşünen bir varlıktır). Fakat bu ahlaki düşüncenin ve kararın daha net bir tarifi, Sartre'ın benlik resminin dogmatik karakterinin daha açık sözlü tartışılması kadar bu ikisinin birbirine bağlanmasını da gerektirir. Aslında, bir tarafta Hegel'in ve Husserl'in fenomenolojisi, diğer tarafta Kierkegaard'ın vaazları var.

Bayan de Beauvoir bu sorunlarla hiç oyalanmayıp, siyasi tavırlar hakkında bir teşhise varmaya koyuluyor. (Bazen onun siyasetten başka davranışsal etik tanımadığı gibi bir hisse kapılıyor insan). Toplumsal ilişkilere yönelik çeşitli davranış türlerinin (aşağı insanların, nihilistlerin, maceracıların vs) "psikanalizini" yapıyor ve *mauvaise foi* tiplerin (tartışırken boyuna gereklilik hakkında, diyalektik ve determinist görüşler arasında gidip gelen komünistlerin) teşhislerini sunuyor. Bu taslaklar kabacadır ama bunlarla neyin amaçlandığı hakkında kafa yormaya değer. Bunlar bir şekilde "ahlaki düşünceye katkılar", bir şekilde de kabul edilmiş metafizik konumun sözde kanıtlarıdır. Çağının ahlaki kavgalarına dayanak oluşturan davranış ve kavramları teşhis etmek ve

tanımlamak ahlak felsefecisinin işi midir? (Etik kavramlar ebedi *değildir*). Buna evet demek isterdim. Ama ne tür bir dille yapılacak bu; "tarafsız" bir şekilde yapılabilir mi? (Stevenson'un davranış tanımlamaları tarafsız mı?) Bayan de Beauvoir'ın tanımlamaları kesinlikle tarafsız değil ve hem kendi metafizik varsayımlarının hem de tutkulu birtakım inançlarının rengini taşıyor.

Yazarın etiğe yaklaşımına en çok rengini vermiş deneyim belki de direniş ve savaş sonrasında artık ayakların yere basmasıdır herhalde; eylem anının "katıksızlığı"nın ardından güçlü bir inancın katılaşıp "içtenliğe" dönüşmesi geldi. Beauvoir'ın en çok kitlesel siyasal eylemlerle ilgili, insanların partileriyle ve partilerin de hizmet ettikleri insanlarla ilişkileriyle ilgili sorunlara önem verir; özgürlüğün şiddet yoluyla nasıl alınacağı sorunu bir süreliğine onu yadsıma anlamına gelir. Liberal (ya da Hıristiyan) bireysellik ruhu nasıl olmuş da çağlar boyu ideolojik savaşta varlığını koruyabilmiştir? Bayan de Beauvoir bu sorunları hayranlık verici bir sertlikle ortaya koyuyor, her ne kadar bunları yeterince uzun ya da derinlemesine tartışmıyorsa da. Kitabında övgüyle söz ettiği nerdeyse tek çağdaş kişinin T. E. Lawrence* olduğunu belirtmek gerek. Lawrence, kuşkularını canlı tutan bir eylem adamı olduğundan, bir varoluşçu kahramandır. (Camus'nün *Veba*'sındaki Rieux ile karşılaştırın). Lawrence bu çağın "iyi insan" modeli olarak alınabilir mi? Bu sorunun üzerinde de kafa yormaya değer. Marksistler varoluşçuları liberalizmin son teorisyenleri saymakta haklıdır belki de. Lawrence, kuşkularının varlığına karşın eyleme geçebiliyordu ama çoğu kişi Lawrence değildir ve eyleme geçeceklerse kuşkularını uykuya yatırmaları gerekir. (Diyalektik materyalizm de tıpkı "burjuvazinin gönül rahatlığı" gibi acıyı dışlar). Marksistler varoluşçuların aslında gericilerin değirmenine su taşıdığını savunacaktır; ortalama bir insan için sürekli derin derin düşünmek eyleme geçmeyi engeller. Varoluşçular da buna Marksistlerin, eylemi, düşünme gücünü yok etmek ve amacı gözden kaybetmek pahasına satın aldığı yanıtını verecektir.

---

* Yarbay Thomas Edward Lawrence (1888-1935), Britanyalı arkeolog, askeri stratejist, casus ve yazar. Profesyonel olarak T. E. Lawrence veya T. E. Shaw isimlerini kullandı. 1916-1918 yıllarında Osmanlı İmparatorluğu'na karşı yürütülen Arap ayaklanmasında, Birleşik Krallık irtibat subayı olarak aldığı görev nedeniyle Arabistanlı Lawrence olarak tanınmıştır. (y.h.n.)

Bayan de Beauvoir, etik ya da siyaset teorisi konusunda çalışan herkes için kesinlikle müthiş önem taşıyan Marksist-liberal tartışmasının ana hatlarını vermiş ama tatmin edici derecede tartışmamıştır bunları. Kendisi, "özgürlük" nosyonunu içinde bir kuşku taşımıyormuş gibi kabul etmek eğiliminde ama her ne kadar 1930'larda türetebileceğimizi düşünebiliyorduysak da *bugün* siyasi görevlerimizi "insanları özgürleştirin" emrinden türetebilir miyiz gerçekten? Marksistler ile liberallerin "özgür insan" anlayışları birbirine benzemez ve buna paralel giden ve Bayan de Beauvoir'ın hiç değinmediği bir değer yargısı farkı vardır aralarında. De Beauvoir eğer özgürce davranırsak "sonunda" herkesin iyi şeyler seçeceğini varsayıyor sanki (ve bu da Kant'ın Amaçlar Krallığı'ndan değil miydi bugüne dek?)

Eleştiri, *Mind*, Sayı: 59, Nisan 1950.

Akıl İmgesi

M. Marcel[1] felsefeyi nasıl bir şey diye düşünüyor? Gifford Konferanslarının* ilk cildinde felsefeyi tanımlamak için çeşitli cümleler kullanmış. Metafizik bir huzursuzluktan esinlenen düşünsel bir sorgulamadır bu; yaşantının doğru bir tanımını yerine koymadır. Bu tanım, yaşantıyı, mutlak bir değer taşıdığı iddia edilen ve diğer türden sınıflandırmalara direnen bireyin yaşamında sınıyor. Canlı ile gerçek arasındaki ilişkiyle ilgili bir şeydir bu.

1. Gabriel Marcel, *The Mystery of Being*, Cilt 1, *Reflection and Mystery*, Londra, 1951.
* Lord Adam Gifford tarafından başlatılan, İskoç üniversitelerinde doğal teoloji konusunda verilen konferansların genel adı. St. Andrews, Glasgow, Aberdeen ve Edinburgh üniversiteleri tarafından ortaklaşa yürütülmektedir. Carl Sagan, Richard Dawkins ve Niels Bohr gibi önemli bilim insanları her sene konuşmacı olarak bu konferanslara katılmaktadırlar. Her akademik yılda konferans sunumlarının tamamı kitap olarak yayımlanmaktadır. (y.h.n.)

Marcel'in bu programın gerçekleştirilmesi için önerdiği tanımlayıcı analizin ana fikrini ifade etmek kolay değil. Bunun etkisi daha ziyade bir akıntıyla sürüklenmeye benziyor (kendisinin bir yerde kullandığı bir imgedir bu). Tanımlamanın iki amacı olduğu söylenebilir ve bunların biri olumsuz, diğeri olumludur: İnsan yaşantısını (olması zorunlu ya da rastlantısal, ampirik ya da hissedilmeden farz olunan, öznel ya da genel, soyut ya da sıralı, içsel ya da dışsal, her an rastlanabilen yahut insanüstü gibi) bazı kabaca ikilemlere göre kavramaktan vazgeçirmek ve en çok değer verdiğimiz şeyin nasıl, bizim ne olduğumuz ile bize ait ama yine de bizden ötede bir şey arasındaki gizemli bir bağlantı gibi hissedildiğini ifşa etmek (bunu bizim adımıza kavramlaştırmak). Marcel'in felsefesinin anahtar fikri kişisel ilişkilerden, özellikle de ailesel ilişkilerden geliyor. Aklın Kant'a ya da Hume'a has resimleri, yaşantımızın bu tam ve karmaşık görünümlerini tanımlamak için yaptığımız girişimlerde pek işe yaramaz. Akıl bir izlenimler dizisi de ampirik bir kabuğun içindeki soyut bir çekirdek de değildir. Zihinsel etkinlik ya da yaşantı, vuku bulması sırasında hayatımın hallerinin ve koşullarının, onları kendime mal etmemle yahut içselleştirmemle *benim* hayatımın halleri ve koşulları haline geldiği, sürekli yenilenen bir *düşüncedir.* (Marcel, Bradley'e[2] borcunu hatırlıyor. Bradley'in metafiziğini bırakıp Bradley'in fenomenolojisinin büyük kısmını devralıyor). Bunları düşünürken bir de benim, kendimle ilgili olduğunu fark ettiğim, değişiklik arz eden niteliğini Marcel'in "gizem", "varolma", "öz" gibi terimlerle kafamızda canlandırmaya çalıştığı bir *başkalığa* karşı göstermem gereken bir duyarlılık ya da saygı var. Son analizde bu başkalığın "ampirik ötesi" bir kaynağa bağlı olduğu hissediliyor –ve bu konu Marcel'in Gifford Konferanslarının henüz çıkmamış ikinci cildinde daha da tartışılacaktır kuşkusuz.

Felsefenin ilgili olduğu ve kendisinin bir örnek oluşturduğu gerçeği arama biçimiyle ürettiğimiz sonuçlar, bunlara vardığımız "çalışmadan" ayrılamaz; onun husule geldiği gerçekler kişisel benimsemelerdir; evrensel geçerliğe sahip önermeler değildir. Marcel bunu kabul ediyor, bunu belirtiyor üstelik. O halde bunun hakkında nasıl bir hükme varacağız ve bunu Oxford ve Cambridge'in felsefi tartışma evreniyle ilintilendirebilir miyiz?

2. F. H. Bradley (1846-1924), etik sistemi Hegelci bulunan İngiliz idealist düşünür.

Marcel'in çalışması ile mesela Gilbert Ryle'ın *Zihin Kavramı* adlı yapıtı arasında, her ikisinde de istenenin, göstericiden ziyade ikna edici ve örnekleri serbestçe kullanarak olağan dilin (bildik fikirlerin) açıklanmaya çalışıldığı tezler kullanmak suretiyle, "zihinsel yaşantı"nın tanımlamaya dayalı bir analizini yapmak olduğunu göstererek muğlak bir ilişki kurulabilir. Ayrıca her ikisi de yaşantının düalist teorilere karşı bütünlüğünü korumakla ilgilidir. Ama Marcel'in Ryle'dan farkı, onun ilgilendiği "yaşantı"nın daha karmaşık, onu inceleme tekniğinin daha ayrıntılı olması ve tanımlamasından bazı metafizik sonuçlar çıkarmaya çalışmasıdır.

Marcel'in yazılarına o bulutlu metafizik havayı veren şey öncelikle onun gizem, erişilebilirlik, katılım gibi birtakım özel kavramları kullanmasıdır. Tanımlamasının esası bunlardır –ve bunlar okuyucunun kendi yaşantısındaki birtakım şeyleri *görmesine* yardımcı olacak yahut olamayacaktır. Bu kavramlarda sanırım genellikle büyük bir ifşa edici güç var ve aynı ifşaatın bunları kullanmaksızın nasıl yapılabileceğini düşünemiyorum. Bu ifşaat, (Marcel'in sık sık alıntı yaptığı) Proust gibi bir yazardan çıkarabileceğimiz ifşaattan nasıl bir fark gösterecek? Bu ifşaatın daha sistematik ve kesin olmasına ve ayrıca bizi bazı sonuçlara götürmesine çalışılıyor. Ama Marcel, Proust'la karşılaştırılabildiği ve bir oyun yazarı olduğu için onun yazılarının anladığımız anlamıyla felsefe alanından dışlanabileceğini düşünmek hata olur. Onun tezlerinin ilgilendiğimiz konulara doğrudan parmak bastığı bazı noktalar vardır: Örneğin, Marcel'in "ampirik şeylerin rastlantıdan bağımsızlığı" dediği mesele. Benim yaşamım, benim tarafımdan, cereyan ederken "rastlantılarını" sahiplendiğim bir hikâye halinde yaşanmıştır; bu bağlamda, olması zorunlu mu yoksa rastlantıya mı bağlı ikileminin yararı nedir? Marcel burada insanı, her birinin diziyle ilişkisi rastlantıya bağlı, sıra halindeki zihinsel olaylar olarak görmek istemeyenlere cazip gelebilecek bir analize doğru yöneliyor. Aslında tüm bu tez felsefemizin henüz doyurucu bir şekilde çözemediği bir soruyu soruyor: Yaşantının tanımı *nedir*? Bizim bu kentte [Oxford'da] zihinsel kavramlar için kullandığımız hijyenik ve kurutulmuş analizlerin, M. Marcel'in suyu daha bol girişimlerinden daha *doğru* olduğunun neye dayanarak iddia edilebileceği, en azından benim için açık değil.

Ama Marcel'in aşırı muğlaklığından ve gevşekliğinden yakınmakta haklı olabiliriz. Onun tezi izlenimci bir tarzda gezinip duruyor ve Marcel özel bir kavramın bizi götürüp, örneklerle yeterince belirlenmemiş bir diğerinin içine sokmasına yol açıyor sanki. Üstelik tetkik edilmemiş metaforlar kullanması güven kırıcı. Bir yerde aynen şöyle diyor:

> Düşüncemiz her şeyi fiziksel terim, imge, metafor, model ve benzerliklerle göstermek yolunda kendi eğiliminin oluşturduğu bir engele takılıyor sanki ama düşüncenin yapması gereken tek şeyin bu engeli yıkıp yolu açmaktan ibaret olduğunu varsayarsak, maddesel karşılaştırmaların esiri olduğumuzu çok daha da kesin bir şekilde göstermiş oluruz.

Bu türden bir tanımlama metafordan kurtulamaz ama metaforların hemen yanında verilen, çok yakından bir eleştirel yorum yer almazsa sonuç genellikle muğlak ve kafa karıştırıcı olur. Gerçeği bir kente benzetiyor Marcel; bu konuda karşılaştırmalar kurmaya başlıyor, sonra bırakıyor ve sonra da gerçeğin bir konuşmaya benzediğini, bir dağa tırmanmak gibi bir şey olduğunu söylüyor. Sonunda çok muğlak bir izlenimyahut en fazla, bu konuyu kendi başımıza düşünme yolunda bir dürtü ediniyoruz ancak.

"Yaşantının tanımı nedir?" diye soran birine verilecek uygun bir yanıt, "Yaşantının tanımı ne için"dir. Marcel, Profesör Ryle gibi düşünürlerin ilgilendiklerinden çok farklı özellikleri "gösteriyor". Marcel'in ilgilendiği şeyler etik ve dini; o bunları önemli, değerli ve başka şeye indirgenemez olduğunu hissettiğimiz yaşantımızda analiz etmek istiyor –ki bu da psikanalizcileri, sosyologları ve kaba pozitivistleri korkutuyor. Marcel'in yapmak istediği şeyin, kendisini, ruh-beden ikilemini "daha düşük düzeydeki" iki yarıma bölmek yerine bu ikilemi aşmaya teşvik eden (bilimdışı anlamda) *gerçek* hakkındaki bitmek bilmez ilgimizi analiz etmek olduğu söylenebilir. (*Zihin Kavramı*'nda içtenlik ve kendi kendini kandırma tartışılmıyor.) Ama bu birtakım zorluklar çıkarıyor ona. Kendisi sık sık, tartışmasının ontoloji (yani her gün yaşanabilen yaşantının "gerçeğe" göre açıklanması) düzeyinde değil, fenomenoloji (yani bu yaşantının tanımlanması) düzeyinde olduğunu söylüyor. Burada, görünen ile gerçek arasında bir ayrımın varlığını kabul edip etmediği ve ediyorsa da ne anlamda ka-

bul ettiği çok net değil; tezinin genel anlamı, bu ayrımın (insanda varolan ile insanüstü arasındaki ayrımla birlikte) yaşantımızda bulunması gerektiği yolunda gibi sanki. Yine de mesela duygular hakkındaki tartışmasında, katıksız bir fenomenolojik yaklaşımla ("daha sıradan araştırmalarımızla") yanıtlanamayacak felsefi sorular olabileceğini ima ediyor. Bu noktadaki bilinemezcilik şaşırtıcı fakat zararsız olabilir (tıpkı Hume'unki gibi). Fakat etik, siyasi, dini bir "gerçek" meselesinin varolduğu her yerde, fenomenolojik yöntemin nasıl kullanılacağı ve sonuçlarının statüsü hakkında daha çok şeyin söylenmesi gerekir. Din hakkında yapılan katıksız bir fenomenolojik tartışma asıl can alıcı soruna ilişmez. (Mümin kişi Tanrı'ya inancın biçimleri ve sonuçlarıyla değil, Tanrı'nın bir yerlerde var olup olmadığıyla ilgilidir). Bu konunun ikinci ciltte tartışılacağından kuşku yok. Ama, fenomenoloji ontoloji *midir* (herhalde değildir –yani biz ontolojiyi ne diye kabul edeceğiz?) ve kendi analizi tamamen tanımlamacı olmaktan, kural oluşturan yahut öğütsel bir şey olmaya doğru mu kayıyor; Marcel'in bize bunu doğrudan söylememesi yazık. ("Fransız dilinde *chez** edatına yüklenen ya da daha ziyade yüklenmesi gereken metafizik değeri vurguladım").

Marcel'in görüşünün akla getirdiği siyasi anlamlar fark edilmeden geçip gidemez (zaten Marcel de böyle geçip gitmesi gerektiği düşüncesinde değil). Marcel'in anahtar imgelerini Sartre'ınkilerle karşılaştırmak ilginçtir. Sartre kontrast yoluyla, muhalif bir rasyonalizmi, manevi bir *tabula rasa*yı simgeler. *Bulantı*'nın kahramanı varolan dünyanın yapışkan aşırılığından iğrenir, hiçbir şeyle ilgisi bulunmayan çemberlerin ve melodilerin hijyenik temizliğinin peşinde koşar. Sartre bir kafede yaşıyor ve insanlarla samimi bağlantıdan kaçınıyor. *Varlık ve Hiçlik*'te, şekil verilmesinden sürekli kaçış halindeki bir bilinç imgesi baskındır. Öte yandan Marcel yakınlığa ve aile ilişkilerine değer veriyor; onun en sevdiği imgeler süreklilik, katılım, kaynaşmayla ilgilidir. Köklerinden kopmuş uygarlığımızın sanki korktuğu doğal bağlara, kalıtla gelenlere, *varolmanın* gizemli ve verimli bağlarına saygı gösterilmesine önem veriyor. ("Hepimiz birer bürokrat olma eğilimindeyiz"). Marcel, bu görüşleri ve bunların

* Fransızca'da, şahıs ismi yahut özel isimle birlikte kullanıldığında "...'nın evi" anlamında. (ç.n.)

siyasi sonuçlarıyla bize biraz Burke'ü hatırlatabilir belki –ve daha yakından bakarsak, "teknik" sözcüğünü Marcel gibi alçaltıcı anlamda kullanan Michael Oakeshott'u[3] da. Gerek Marcel'deki gerek Oakeshott'taki Marksizme hatta sosyalizme karşı nefret, teknik, bilimsel, rasyonalist düşünce tarzlarından duyulan kuşkuyla paraleldir. Marcel'in bildiği tek ikilem, sevgi ile teknik (yani gizem ile problem) arasındadır. Düşüncesinin bu yönünden (ve çok önemli bir yöndür bu) bakınca Marcel bana, durumun karmaşık karakterine karşın, başkalarını çabucak (sıklıkla da haklı olarak) suçladığı türden bir duyarsızlıktan ötürü suçlu gibi görünüyor. Marksistlere salt teknisyen demek hem onların ahlaki gücünün hakkını yemek hem de ahlaki değerlerini yanlış anlamaktır.

Marcel'in önceki yapıtını bilenler bu kitabında yeni karşılaştıkları şeyleri önemsiz bulacaktır. Onun yazı tarzı, her zaman olduğu gibi (sanırım kendisi bu karşılaştırmaya bir itirazda bulunmayacaktır) belli sayıda konuda sistemsiz bir doğaçlamadır. Onun dehası, yaşantılarımızın, önemli bulma konusunda kendisiyle mutabık olduğumuz yönlerini betimlemek için yarattığı kavramların ifşa edici gücündedir. Eğer düşüncemizi nasıl tanımlayacağımız sorununu çözememişsek, Marcel'den (ve hatta onun belki de en seçkin takipçisi olduğu Bradley'den) hâlâ bazı şeyler öğrenebiliriz. Onun derin ve anlamlı tekniğinde sanırım, kendisinin şimdiye dek ona vermek istediğinden çok daha büyük bir isabetlilik gücü var.

Eleştiri makalesi, *University: a journal of Enquiry,* 1951.

3. sayfa ?? bakınız.

Varoluşçu Siyaset Miti

Varoluşçuluk çeşitli yönlerden önemli görülebilir. Varoluşçuluk bir edebiyat, bir ahlak, bir psikoloji ya da Kartezyen ve Hegelci akımların birbirine karıştığı akademik bir metafizik olarak düşünülebilir. Fakat onun şimdi tartışmak istediğim yönü, siyasi bir mit olarak önemidir. Diğer rollerinin yanı sıra böyle bir rolünün de olması, bu düşüncenin yandaşlarının ve karşıtlarının dikkatinden kaçmamıştır tabii ki –ve her iki taraftan birçok kişi bunu en önemli rol sayabilir pekâlâ. Macar Marksist George Lukács, varoluşçuluğun hızla Avrupalı burjuva entelektüellerinin ideolojisi haline geldiğini ve varoluşçuların da kendilerini sürekli ve tedirgin bir şekilde, Marksistlerin karşısına koymaya çalıştıklarını söylüyor. Bu sorun, yani Komünizm hakkında ne düşünüleceği, Komünizm hakkında *nasıl* düşünüleceği sorunu, onların cephe-

sindeki en direngen dikendir. Ve Marksizmin kavramlarını çevreleyen güçlü tanımlar üzerinde sonuçsuz bir savaşı sürdürüp duruyor, onları varoluşçuluk kampına çekmeye çalışıyorlar sanki.

Şimdi, Marksizm ile varoluşçuluğun birçok ortak yanı vardır –ve hatta ikisinin çağdaş İngiliz felsefesiyle paylaştıkları bir şey de vardır. Çelişkileri tartışmaya başlamadan önce bu ortak karaktere değinmekte yarar var. Bu karakteri göstermek için, tam doğru olmayan, esprili bir tarzda şöyle denebilir: Bu çağ bir özcülük karşıtı (anti essansiyalist) düşünceler çağıdır, Deskarteşçılık karşıtı, soyutluk karşıtı, diyalektik bir çağ. Hem Hegel'in meyvelerini hasat ettiğimiz hem de Hegel'in Kant'tan ayrılığının yarattığı sorunlarla karşılaştığımız çağdır. Kant diyalektik ama düalist bir düşünürdü: Yani aklın nesneyle ilişkisini statik bir düşünce olarak da birbirinden bağımsız, atomik izlenimler almak olarak da görmezdi. O, düşünceyi gerçekle verilen bir mücadele, gerçeğin içinde bütünlüğün, akılcı tatminin aranması olarak gördü; öte yandan Kant, fenomenlerin değişen görüntüsü ile onun ötesindeki bilinmeyen ya da kısmen bilinen insanüstü bir gerçeği de birbirinden ayırdı. Felsefenin görevi, düşüncemizin sınırlarını araştırmaktı; her halükârda üzerimizdeki manyetik çekimi hiç eksik olmayan gerçeğin nasıl asla tümüyle bilinemeyeceğini göstermekti. Hegel ise diyalektik ama monistik* bir düşünürdür. Ona göre fenomenlerin değişen görüntüsünden başka bir şey yoktur ve mantıksal şekilde gelişmiş, sıkı örülü bir bütünlük olarak kavranan bu şey gerçektir, hakikattir. Bunun dışında hiçbir şey yoktur. Hegel kimi zaman yanlış bir şekilde, tepeden bakan, kendine bir hava veren ve tamamen aşağılayıcı anlamda metafizik olarak görülmüştür. Fakat onu ilk büyük modern ampirist yani mesela, mekanik ampirist denebilecek Hume'un tersine diyalektik bir ampirist olarak görmek daha doğrudur belki de. Hegel'in bize öğrettiği şey, fenomenleri tanımlamaya çalışmamız gerektiğidir. Hegel'in fenomenler için geçerli, mantıksal terimlere dayalı kanunlar koyması, yönteminin değerini düşürmez. Aslında kendisi muazzam sayıda insan yaşantısını, bireylerin ve toplumların yaşantılarını sabırla *tanımlamaya* girişmişti ve Marksistlerin yapacağı tek şey, onun mantıksal bölüm başlıklarını atıp her şeyi diğer taraftan yukarıya döndürmek ve bu durumda diyalektik *materyalizm* adı verilecek

* Bircilik felsefesinden yana. (ç.n.)

bir tanımlayıcı analiz tarzı yaratmaktan ibaretti. "Hegel'in mantığı devrimin matematiğidir." Marksistlerin, varoluşçuların ve İngiliz mantıkçılarının (ya da mantıksal analizcilerinin) paylaştığı ortak Hegelci karakter, fenomenler karşısında gösterilen, düalist olmayan bir sabırdır. Denebilir ki hepimizin üzerinde çalıştığı şey *le monde vécu* yani yaşayan dünyadır; gerçekten yaşanan –ve ötesindeki, statik bir paraleldeki ayrı bir varolma tarzının yansıması ya da zihinsel bir gölgesi olarak değil– kendiliğinden bir gerçeklik olarak düşünülen ve kendi gerçeklik kriterini beraberinde getiren şeydir. Bu, felsefe yönteminde farklı yüzlerini bize şimdiki zamanda gösteren bir devrimdir. Bunun düşünürün etkinliğini bir şekilde romancınınkine yaklaştıran hamle olduğunu fark etmek mümkün. Romancılar *le monde vécu*'nun başlıca, önyargısız tanımlayıcısıdır –ve mesela Tolstoy gibi büyük bir romancının, Sartre ve Profesör [Gilbert] Ryle'ın bugün bize felsefi bir biçimde sunduğu şeyleri çok zaman önce bulmuş olması şaşırtıcı değildir. İdealizm ile materyalizm arasındaki sert rekabetin diğer şeyleri bastırması, fenomenler üzerindeki bu yoğunlaşmayla yan yana gider; bununla paralel giden bir teori ve pratik bütünlüğü anlayışı, görebildiğimizden öte bir şeyi söylememe kararlılığı, kısacası Kartezyen türden eski spekülatif metafiziğin terk edilmesi vardır. Elbette insan çok farklı şeylerin bir arada göründüğü bir alanda, biçim birliği bulmak gibi cazip bir işi gereğinden fazla abartabilir. Örneğin biri çıkıp da mesela Profesör [A. J.] Ayer'in çoğu zihinsel yaşamımızın alenen gerçekleştiğini söylediğinde "nesnel ruh" hakkında Hegelci bir saptama yaptığını söylese, bu bize paradoksal ve biraz aşırı gibi gelebilir. Ama ben yine de biçimsel bir birliğin var *olduğu* ve bunun önemli olduğu kanısındayım.

Farkların benzerliklerden daha belirgin olduğu doğrudur. "Açıklama"nın, yaşantının gerisine bir bakış değil, onun düzgün şekilde gözlemlenmesi olduğuna karar vermek ayrı şeydir, neyin gözleneceğini ya da nasıl tanımlanacağını bilmek ayrı şeydir. Kabaca, mantıksal analizcilerin yalnızca normal dili ve bunun ışık tuttuğu davranışı, varoluşçuların özel kişisel yaşantıyla bağlantılı bir dizi psikolojik fenomeni ve Marksistlerinse toplumsal bir varlık olarak insanın davranışını tanımladığı söylenebilir. Üstelik tanımlamaların kullanım amacı farklıdır. Ama yine de yöntemin ortak bir karakteri vardır ve hatta sonuçlar yönünden varoluşçu-

luk bazı şeyleri mantıksal analiz, bazılarını da Marksizmle paylaşır. Örneğin Ryle da Sartre da aklın tözel entelektüel resmine birbirine çok benzer terimlerle saldırır ve varoluşçuluğun diğer tarafına bakacak olursak, Sartre'ın insanın toplumsal varlığını tanımlamaya başlar başlamaz Marksist kategoriler kullandığını görürüz.

Şimdi, her şeyi biraz şoke edici bir şekilde özetlersek, yöntem söz konusu olduğunda bugün hepimiz Hegelciyiz lakin peşimizi bırakmayan hayaletse Kant'tır. Kartezyen düalizm öldü; Hegel onu *Zihin Kavramı*'nın yazılmasından çok önce öldürdü. Bugün metafiziğin sorunu, Kantçı düalizmin sorunudur.

Ama şimdi buna karşın, sürekli olarak "*cogito*"dan bahsedip Descartes'tan inme olduklarını iddia ettikleri için varoluşçuları anti-Kartezyen olarak nitelemek tuhaf gelebilir ve ben onlara anti-Kartezyen derken, bu terimi Profesör Ryle'ın kullandığı gibi yani onların akıl-beden düalisti olmadığı anlamında kullanıyorum. Onlarda Kartezyen *olan* şey, kişisel bilincin öncelik ve hâkimiyeti konusunda diretmeleridir. Sartre insanın durumunu, çoğunu Hegel'den aldığı bir terminoloji ve yöntemle tanımlıyor ama her insan biriminin tekbenci bir tarzda soyutlanışını da vurgulamak istiyor ve burada Kartezyen *cogito*ya başvuruyor. Oysa Sartre'ın insanının maruz kaldığı soyutlanma Kartezyen kuşkucununkinin de ötesine uzanıyor çünkü aynı zamanda bu, Kierkegaard'ın tanımladığı, düzelmez soyutlanmadır. Sartre hem insan bilincinin genel yapısını sergilemeye hem de onun absürd soyutlanışını göstermeye çalışıyor. İlkini yapmaya çalışırken, Kant'tan inip Husserl'den geçerek gelen genel bir felsefi çalışma geleneğiyle yazıyor, kategorilerin yeni bir tümdengelimini deniyor. Sartre'ın tümdengeliminde Kant'ınkinden daha fazla resim ve konuşma var; daha ziyade psikolojik bir mit gibi okunuyor ve *Critique of Pure Reason*'ndan* daha ziyade Freud'a yakın gibi görünüyor. Ama yine de deneyüstü bir tümdengelimdir bu; Sartre bilinçte nesnel gerçekliğin *bir önsel* temelini arıyor. Başkaları hakkındaki ya da duygusal bilincimizin analizini yaparken en temel kategorilerimizi sergiliyor. Bu "biçimler" sanki nesnel ve öznel dünyada ortaklaşa varmış gibi görülüyor ve bunlar, nesnel gerçeklik sorununu "parantez içine" alarak fenomenlerin esas

* Immanuel Kant, *Arı Usun Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2011. (y.h.n.)

yapısının araştırılmasını mümkün kılan bir tanımlama tekniğiyle, yani fenomenolojik indirgeme yöntemiyle açımlanmış. Ortaya çıkacağı varsayılan şey insan bilincinin yapısı ya da dilerseniz insanın durumudur. Varoluşçu yazıların en parlak ve aydınlatıcı olduğu yer işte bu türden yarı psikolojik tanımlama ve analizlerdir. Yarattıkları (Sartre'ın *varlık ve hiçliği*, Gabriel Marcel'in *fidelité*'si gibi) yeni kavramlar, yaşantının önemli yönlerini çevreleyen bir çizgi çekerek daha önce adlandırılmamış şeylere birer isim verir. Ama ben burada bu tanımların psikolojik zekâsı ve ustalığıyla da bunların daha kuşkulu felsefi sonuçlarının mantıksal eleştirisiyle de pek ilgili değilim. Beni ilgilendiren, bunların siyasi mit karakteridir.

İlk olarak, Sartre'ın tanımlamalarının –belki de özellikle Manş'ın öte yakasındaki– çok sayıda kişiye nasıl olağanüstü tanıdık göründüğüne dikkat çekebiliriz. İnsanlar evet, diyorlar, işte biz böyleyiz. Ve buradan da "insan işte böyledir"e varmak pek zor değil. İyi de insan nasıldır peki? Sartre'ın insanını Kant'ın mantıklı varlığıyla karşılaştırabiliriz. Kant'ın tanımladığı şey boş bir bilinçtir; her mantıklı yaratıkta aynı olan sezgi, anlayış ve mantıktan oluşan bir yapıdır. Ama Kant'ın insanı, her ne kadar tümüyle bilinemezse de kendisinden üstün, nesnel bir gerçeğin var olduğu bir evrende yaşar. Benzer şekilde, Kierkegaard'ın tanımladığı insan, gerçi kuşku ve kafa karışıklığı içine dalmış haldeyse de Tanrı'nın var olduğu bir evrende yaşar. Sartre'ın insanıysa, Kant'ınki gibi soyutlanmış bir tarihdışı bilinç ve Kierkegaard'ın insanı gibi acı çeken ve kuşkularla dolu olarak tanımlanır –fakat ikisinden de farklı yanı, kendisinden üstün bir nesnel gerçekliğin bulunmadığı bir evrende yaşamasıdır. Gerçeklik bir şekilde ona bağlıdır. İnsan doğası olmadığını söyler bize Sartre, bir insanlık durumu vardır sadece.

Bu durum soyut felsefi terimlerle tanımlanmamıştır. Çerçevesini felsefi jargon oluşturur fakat ayrıntılar, anlık farkındalığımızın zekice ve zorlu bir tarzda yapılmış somut tanımlarıyla doldurulmuştur. Bu tanımlamanın çapı ve yöntemi önemlidir. Sartre dikkatini bireysel bilince ve bunun dolaysız zihinsel tavrına yöneltir ve ortaya çıkan, tarihsiz, toplumsuz ve tarifsiz bir bireydir. Tekbenci bir resim yani. Bu açıdan, Sartre'ın yöntemini mantıksal analizcilerinkiyle karşılaştırabiliriz. Mantıksal analizciler de düşünce hakkında konuşulurken kullanılan kavramların resmini

çizmek için bilincin anlık karakterine bakarlar. İnceledikleri varlık tarihdışı bir türdür. Analiz edilen kavramlar tümüyle genel bir karakterdedir; yani burada, mesela "sınıf bilinci" gibi bir kavramın analizini bulmak beklenemez. Gözlemlerini, bir şeyin nasıl olduğunu bilmenin, onu bilmekten üstün; yani mantıklı yaratıklar olarak doğamızın etkinlikler ve becerilere göre anlaşılabilmesinin, gerçekler hakkındaki düşüncelere ya da bazı karşılaştırmalar üzerinde yapılan özel birtakım oynamalara göre anlaşılmasından daha kolay olduğu görüşüyle özetlerler. Ve buradan, insan doğası hakkında daha başka bir sonuç çıkmayacağını iddia ederler; buna benzer bir iddiası bulunan Sartre'dan tümüyle daha ince eleyip sık dokudukları bir programdır bu. Analizleri sadece bazı felsefi sorunları çözmek içindir ve metafizik iddialarda bulunmazlar. Ama yine de en azından bir vakada, metafizik değilse de siyasi kararların bu türden bir analizle bağlantılı olduğunun fark edildiğine dikkat çekebiliriz. Ryle'la tamamen aynı epistemolojik görüşlerle yola çıkan Michael Oakeshott geliyor aklıma; bunlar daha sonra geleneksel siyasi liberalizmin desteği haline geldi. Bu tez, kabaca dile getirilirse şöyledir: İnsanlar bir şeyin ne olduğunu bilmiyor da nasıl olduğunu biliyorsa, mantıkları halen varolan gerçeklerin entelektüel yönden değerlendirilmesinde değil de düşünmeden ve kasıtsızca yapılan etkinlik tarzlarında ifade buluyorsa, o zaman toplumun, rasyonel bir siyasi tasarı sayesinde bir gecede değişmesi gerektiğini ya da değiştirilebileceğini düşünmemeliyiz. Oakeshott, "siyasette rasyonalizm" diye adlandırdığı her şeye karşıdır ve tabii ki adı en kötüye çıkmış rasyonalistler de Marksistlerdir.

Sartre bilinç incelemesinden hem metafizik hem de siyasi sonuçlar çıkarmaktan çekinmiyor. Fakat siyasi tavrının Oakeshott'a benzemediği gayet açık. Sartre, benliğin entelektüalist,* maddeci resmini inceliyor ve bunu kusurlu buluyor; "o halde bir resmimiz olmasın" demek yerine bunun tersi karakterler taşıyan bir resim yaratıyor. İnsan bir madde, bir "şey" değildir; o halde bir *néant*, yani bir hiçtir. İnsan, varolmayı arzulayan ve bu arzusu kendisinin dışında ya da başkalarıyla ortak hiçbir role tabi olmayan bir *néant*tır. Sartre, Ryle'ın saldırdığı düalizm anlamında değil ama başka iki anlamda düalisttir. Onun jargonunu kullanırsak, bilinç yahut *être-*

* Bilimin mantıktan çıktığını savunan entelektüalizm görüşüne uygun, akla fazla değer veren, anlıkçı. (ç.n.)

pour-soi ile şeyler dünyası yahut *être-en-soi* arasında bir düalizm vardır ve bir de bilinç ile bilincin olmayı arzuladığı ve Sartre'ın *être-en-soi-pour-soi* dediği ideal bütünlük arasında bir düalizm vardır. Sartre'ın ilk romanı *Bulantı*, bu iki düalizm üzerine yazılmış metafizik bir tür şiirdir. Romanın kahramanı Roquentin korku verici bir dünyanın beklenmedikliği, maddi yönden varolmanın vahşi, düşüncesizce, tarifsiz bir oradalığı duygusuna kapılır. Kendisini, opak bir nesneler dünyasından dışarıya iteklenmiş, içi boş bir hiçlik olarak hisseder. *Onlarla* kıyasladığında kendisi *de trop pour toujours*'dur.* Öte yandan, onu düştüğü varoluş dünyasından çekip çıkaran, ona mükemmel, tatminkâr, anlaşılabilir bir varoluş tarzına sahip gibi gelen melodi ve çemberlerle ilgili düşünceler kafasından bir türlü gitmez. Roquentin bu diğer dünyayı arzular ve ona varma dileğini, kitabın sonunda anlaşıldığı üzere bir sanat yapıtı yaratarak gerçekleştirmeye çalışır. Bu Kantçı, zaman zaman Platoncu mit, taşıdığı tatla Sartre'ın insan yaşamı hakkındaki görüşünün mükemmel bir ifadesidir ve yazar *Varlık ve Hiçlik*'te bu görüşe felsefi bir anlatım vermiştir. İnsan iki ulaşılmaz bütünlüğün arasında duran bir boşluktur. Nesneler dünyası anlaşılmazdır; anlaşılabilir varolma dünyasıysa ulaşılmaz, hatta aykırıdır.

Nesnel gerçekliği "düşmüş" olarak gören bu çok acıklı bakış, varoluşçu düşüncenin en değişmez niteliğidir ve şeceresi aranırsa, hiç kuşkusuz Protestan ya da Jansenist** teolojisindeki buna paralel yahut önceden varolan birtakım eğilimlerle bağlantı kurulabilir. Ama bu nosyonun bugünün varoluşçuluğunda aldığı biçim ilginçtir. Roquentin yani *Bulantı*'nın kahramanı, sadece deniz kıyısındaki kayaların vahşi sertliğinden etkilenmez, yaşadığı taşra kentinde çevresindeki riyakâr burjuva dünyasının bayağılığını düşününce de buna benzer bir dehşet hisseder. Bu dünyada yaşayanların *mauvaise foi*'sını [kötü niyetini], statü ve aileye putatapar gibi tapınmayı, toplumsal konumdan ve servetten gelen "haklılığı", kısacası ilişkilerin ve kurumların maddeleşmişliğini fark eder. Ama, der içinden Roquentin, bu dünyanın mantıklılığı ve katılığı bir yaldızdır, tıpkı nesneler dünyasının mantıksal sınıflamasının

* Daima gereğinden fazla, gereksiz. (ç.n.)

** Hollandalı ilahiyatçı Cornelius Jansen'in yayımlanmış bir eserinden esinlenen Jansenizme göre insan günahlarla yüklü doğar. Kaderci, özgür iradeyi dışlayan bir yaklaşımdır. Buna göre insanın hayatta yaptığı seçimler, kendi seçimleri değil, kaderin onu gönderdiği yolun bir parçasıdır sadece. (y.h.n.)

ve uysalca adlandırılabilirliğinin de bir yaldız olması gibi. İkincinin ardında, rastlantıya bağlı beklenmedik dünyanın vahşi karmakarışıklığı yatıyor; birincinin ardındaysa tek başına bilincin mantıksız, tarifsiz absürdlüğü. İnsan ve gerçeği işte bu tek başına, bomboş arzudur –teknik hiyerarşilerden ve haklardan ve görevlerden oluşmuş burjuva toplumsal dünyası, bu korku veren yalnızlığı gizlemek için kurulmuştur– ve değerin gerçek yeri de nedense bu sonuncusudur. Düşüncenin yönü mantık karşıtı, bilim karşıtı, teknik karşıtıdır. Keskin mantıksal ayrımlar, teknikler ve statüler ve kurumlar ve haklarla dolu bu dünya gerçekdışıdır. Bu, Oakeshott, Camus, Marcel gibi birbirinden çok ayrı görünen düşünürlerin yazılarında duyduğumuz yankıdır. Hem Marcel'in hem de Oakeshott'un "teknik" sözcüğünü aşağılayıcı anlamda kullanması rastlantı değildir; Oakeshott'un rasyonalizme saldırıları ile Camus'nün övdüğü absürd yaşam arasındaki mesafe çok uzun olabilir fakat ikisi de aynı yolun üzerindedir.

Ama şimdi, bir Marksistin tüm bunlar hakkında yapacağı yorum çok açık. Şöyle diyecektir: Bu, kapitalizmin materyalist değerlerini, insan etkinliğini katledişini reddeden ama yine de sosyalizmle kucaklaşmaktan korkanların mitidir. Bunlar gördükleri manzaranın rasyonel ve bilimsel bir yorumunun onları varmaya zorladığı sonuçlardan korkuyorlar ve bunun sonucunda mantığı reddediyor ve bu manzarayı kapitalist sistemin katı teknik ayrıntılarıyla tanımlıyorlar. Kapitalizm için doğal olan bireysel bakış artık insan yaşamının toplumsal temelindeki ve değerlerindeki hızlı değişimi görmezden gelemez. Evrensel ve Rousseauvari Kantçı bir bireycilik artık olanaksızdır. Kapitalizm tarafından sindirilemeyecek kadar ahlaken duyarlı ve entelektüel kişiler şimdi tekbenci ve nihilist bir bireyciliğe sarılıyorlar. Onların kendi yaşamları absürd ve amaçsızdır ve toplumları yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır; bu yüzden onlar da doğal olarak aslında tüm insan yaşamının anlamsız olduğunu ve insanın *vis-à-vis du néant** yaşadığını söyleyen bir felsefeyi benimsemişlerdir. Yani onlar kendi kötü talihlerinin kendi tarihsel kaderleri değil, tüm toplumun kötü talihi olduğunu hissediyorlar –ve aynı zamanda, kendi felsefelerinin getirdiği teolojik kavramları kullanarak bir kuşku, suçluluk duygusu ve acı çekme halini sürdürüyorlar ve bununla da, sosyalist olmamaktan ötürü

* Hiçlikle yüz yüze. (ç.n.)

duydukları vicdan azabını hem dışa vuruyor hem de yatıştırıyorlar. Bu sözler, örneğin, varoluşçuluğu eleştiren Marksist düşünür George Lukács tarafından söylenmiştir.

Bu yorumların haklılığına bakmadan önce düalizmin diğer tarafına bir bakmak istiyorum. Bizzat Sartre'ın bu Marksist suçlamalara nasıl yanıt verebileceğini görmek için bakmamız gereken yer işte burası. Bilinç rettir, hiçliktir, verili, vahşi maddi dünyanın reddiyle yaratır kendini bir yanda –ve diğer yanda da ideal bir bütünlüğü arzulayarak. Yani bilinç hem *kopma*dır (veriliden kopuştur) hem de *proje*dir (bütünlüğü arzulamadır); Sartre bu her iki karakteristiği de özgürlükle denk görür ve ikinciyi değerle bağlantılandırır. Ret ve proje olarak görülen özgürlük, insan bilincinin ana karakteridir. Bizler özgür olmaya mahkûmuz. Bu özgürlüğü birer şey olamamakla dışa vururuz; çevremizde, kurumlardan ve maddeleşmiş değerlerden oluşan ne kadar güçlü nesnel bir kale kurarsak kuralım, bu kaleleri daha uzak idealler uğruna sürekli yıkan bir arzu vardır içimizde ve biz üzerine gittiğimizde bu da donar kalır ve maddeleşir. İstediğimiz şey olanaksızdır, hem canlı, saydam bir bilinç hem de aynı zamanda dengeli, opak bir varlık olmak; aynı zamanda hem *pour-soi* hem *en-soi* olmak. Sartre, bunu, Tanrı olmayı, *ens causa sui* olmayı arzulamak diye niteler ve kendi içinde çelişkili görür. Bunun tüm şahsi proje ve hırsların temel biçimi olduğunu söyler. *Varlık ve Hiçlik*'in sonuna doğru Sartre, Tanrı olmayı boşu boşuna arzulayıp duran varlığın durumu hakkında karakteristik, ikna edici retorik terimler kullanır. İnsanın çilesi İsa'nınkinin tersidir; İsa, Tanrı'yken insan olması gerektiğinden acı çekti. İnsansa Tanrı olmak için acı çeker fakat aradığı bütünlük mümkün olmadığından, çektiği acılar boşunadır. "L'homme est un passion inutile."* İnsan, şu ya da bu hedef biçiminde, şu ya da bu değer adı altında hep kendi tanrısını arar ama hiçbir proje tatmin etmez onu ve bunların hepsi, maddeleşmiş şeyler dünyasına düşüp yok olur. Nihayetinde bunlara kişiyi tatmin etmedeki başarısızlıkları yönünden bakılırsa tüm projeler aynı şekilde boşunadır ve "*ça revient au même de s'enivrer solitairement ou de conduire les peuples*".[1]

* "İnsan işe yaramaz bir tutkudur." (y.h.n)

1. "İster kendi başına içki iç, ister dışarı çıkıp dünya halklarına önderlik et, hepsi aynı kapıya çıkar."

Bunda kahramanca bir stoacılığın ve nihilist bir umutsuzluğun cazip çağrısı var. Yani biz Sartre'ı, sosyal demokrasinin ve liberal bireyciliğin etiği hakkında vaaz veren ve bir Fabian* gibi konuşan başka bir *karakter* halinde görüp şaşırabiliriz. Sartre'ı *Varoluşçuluk* adlı kitapçığında çok daha evrensel ve Kantçı terimlerle özgürlükten söz ederken buluruz. Tüm insanlar için iyi bulmadığım bir şeyi kendim için iyi bulamam. Tüm insanların özgürlüğünü istemeden kendi özgürlüğümü isteyemem. Ve Sartre *What is Literature?*** adlı yapıtında bize, yazarların yapıtlarıyla okuyucularının özgür onayına hitap ettikleri için özgürlük savunucusundan başka bir şey olamayacağını söyler. "Özgürlük" sözcüğünün burada soyutlanmış bir bilincin sinirli çırpınışları anlamında değil de daha ziyade Rousseau'nun kullandığına, yani sosyal demokrasi ve liberalizm çevresindeki konuşmalarda kullanılana benzer bir anlamda olduğunu görürüz. Lukács'ın değindiği bu çelişki basit bir dil sürçmesi değildir ve gerçek bir ikilemi gösterir.

Eylemlerime onsuz taşıyamacakları bir anlamı ve *kendi* anlamlarını vererek özgürlüğe ve değere temel oluşturan şey bireysel tercih midir? Bu özgürlük anlayışına göre, taş duvarlar bir hapishane oluşturamaz; bilinçli olduğum sürece ben özgürüm. Öte yandan, özgürlüğün bilinen anlamı, yani toplumsal, sivil ve siyasi bir özgürlük, yani tecavüze uğrayabilen ve saygı gösterilmesi gereken bir kişisel kendiliğindenlik olarak anlamı da düşünülürse, o zaman *bu* nasıl bağlantılandırılacak *onunla*? Bunlar birbiriyle ancak evrensel bir insan doğası varsayılarak bağlantılandırılabilir ki Sartre bunu *Varoluşçuluk*'ta yapmıştır, her ne kadar önceki duruşuyla çelişiyorsa da. Sartre bu iki dünyadan daha iyi olanı istiyor.

Özgürlükle kastedilen ilk şey o kadar genel ki bir anlamı kalmıyor denebilir. Determinist teorinin de buna benzer şaşırtıcı bir etkisi vardır; bir terimin yenisinin kullanılması kabul edilirse, o zaman, özgür ile özgür olmayan arasındaki, hâlâ var görünen te-

* Fabian Derneği (İngilizce: *Fabian Society*), devrimci yöntemler yerine tedrici ve reformist yollardan demokratik sosyalizmin ilkelerini ilerletmeyi amaçlayan Britanyalı sosyalist hareketin üyelerine kısaca Fabian denmektedir; ayrıca General Hannibal'i yıpratan Romalı Quintus Fabius Maximus'un isminden gelen bu terim tedbirli, ihtiyatlı, tereddüt eden anlamına da gelir. (ç.n.)

** Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?* Çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, 2005. (y.h.n.)

zatı göstermek için başka terimleri düşünmek gerekir. Ama bu teori yine de amaçsız değildir. "Ben"i yani bireyi içeren bir çerçevenin yokluğunu vurgular. Burjuvazinin hiçbir kurumu ve yetkisi, hiçbir dinin dogması, hiçbir tarihsel gelişim anlayışı benim eylemlerime dışarıdan bir anlam yükleyemez. Psikanalizci de yapamaz bunu. Anlam benmerkezcidir. Ama sınırsız bir özgürlüğüm varsa, aynı zamanda da sınırsız bir sorumluluğa sahibim. Simone de Beauvoir bu sınırsız sorumluluk duygusunu *Le Sang des autres** adlı romanında betimlemiştir. Bu yapıtın kahramanına sürekli, "başkası olmak" suçu hatırlatılır. Suçsuz insanlara zarar vermekten başka bir şey yapılamaz –bu kişi âşık olduğun kadın da olsa, zorbalığa karşı direndiğin için vurulan rehineler de olsa. Sonunda yazara göre çözüm, çevremizdekiler tarafından birbirimize karşı şiddete zorlanmayacağımız –ve suçsuz insanları, yine de varlığını sürdürecek olan kaçınılmaz çatışmalardan başka birinin özgürlüğüne duyulan saygının kurtaracağı– bir özgürlük krallığı için mücadele vermektir. Romanda üst yazı olarak *Karamazov Kardeşler*'den bir alıntı var: Her şeyden, herkesten önce ben sorumluyum. Şimdi, bu iddianın genel karakterinden ötürü hem şaşırıp hem de tedirginlik duyabiliriz. Dinsel bir bağlamda söylense bir anlamı olabilir. Gerçi Dostoyevski'nin yapıtlarına bakarak, tam bir sorumluluğun nasıl tam bir sorumsuzluk biçimi alabileceğini gösteren Lukács'a hak veriyor insan. Simone de Beauvoir'ın romanında, tam sorumluluk duygusu kişiyi sıradan erdemler nosyonunun üstünde bir bulutlanmaya götürüyor sanki. De Beauvoir'ın ve Sartre'ın daha Fabianvari *karakterdeki* baş erdemleri içtenlik, kendi özgürlüğünü kullanmak, başkalarının özgürlüğüne saygı duymak ve savunmaktır. Bu son düşünce kendi kendini doğrulayan yalnız bireye, ya söylenmeden ima olunan bir insan doğası nosyonuyla ya da duygusal yönden çekici bir sorumluluk fikriyle bağlanmıştır. Böylece Sartre sanki varoluşçuluktan türetilebilirmiş gibi sosyal demokrasi vaazları verebilir ve *Edebiyat Nedir?*'inde, insanların tüm insanlığı özgürleştirmeye çalışmak yerine, iyi niyetlerini kişisel ilişkilere harcadıklarından yakınabilir ki bu da bizim neysek o olmamızdan kaynaklanıyormuş gibidir.

* Simone de Beauvoir, *Başkalarının Kanı*, Çev. İpek Babacan, Payel Yayınları, 1990. (y.h.n.)

Şimdi devam edip, "Bir sosyal demokrasi metafiziği, bizimki gibi *Contrat Social*'e* göre düşünmesi giderek olanaksızlaşan bir dünyada nasıl bir biçim alacak?" diye sorulabilir. Varoluşçuluk için Direniş'in bir miti denmişti. Bu söz, bunun geçici bir moda ya da slogandan ibaret olduğu anlamındaysa yüzeysel bir şeydir. Ama daha derin bir anlamı olabilir. Sartre'ın sunduğu insan portresi, sürekli olarak, evreninin ölme ve katılaşma –bayağılık, gelenek, burjuva, *mauvaise foi* diyarının içine düşme– tehlikesini yaşayan ve bundan, yaşayan bir bütünlüğü boşuna, sonsuza dek arayarak çıkabilecek bir varlığı gösterir. Böyle bir varlığın en iyi, en insani hali, bağlarını içtenlikli bir çabayla kopardığı zamandır lakin yine de böyle bir an asla korunamaz ya da kalıcı hale getirilemez. Böyle bir fikrin siyaseten nakit değeri nedir? Simone de Beauvoir "seule la revolte est pure"[2] dediğinde varoluşçu duruşu özetlemiş oluyor. Her başarı ölür ve bozulur –yaşayan değer ancak isyancı mücadelenin aktif onaylanmasındadır. İçtenlik bir varolma hali değildir. Kişisel bir psikolojik bağlamda makul olan bu görüşün siyasi bir karşılığı vardır; bir direniş hareketinin etiğine mükemmel uyar. Ama bu durum nispeten sadeliğini kaybederse bir otorite, itaat ve başarı korkusu haline bürünür. Temiz eylem, bir yanda kapitalist toplumun ölü uzlaşımları, diğer yanda Komünist Parti bürokratlarının katı dogmaları arasında dengede duran bir şeydir. Bu duruşta tipik varoluşçu bir şey vardır. Aynı prensibi Marcel'de ve Berdyaev'de[3] de buluruz. Berdyaev, flörtün evlilikten daha değerli olduğunu ve aşk ateşi sönerse boşanılması gerektiğini savunurken buna ciddi bir ifade kazandırır. Bu görüş siyaset alanında romantik bir Troçkizmle sonuçlanabilir. George Lukács'ın yeniyetmelik siyaseti dediği şey budur. Lafı gelmişken, hemen hemen aynı terimin Oakeshott tarafından bunun tersi bir amaçla, yani siyasete rasyonalist yaklaşımı tanımlamak için kullanıldığını görmek ilginçtir. Her iki vakaya da konabilecek ortak etiket için en uygun niteliğin ne olduğu söylenebilir sanırım. İsyanın amaçları hakkında Marksizmle uyuşan

* Jean-Jacques Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, Çev. Vedat Günyol, İş Bankası Kültür Yayınları, 2006. (y.h.n.)

2. "Sadece isyan temizdir."

3. Nikolay Berdyaev (1874-1948), kimi zaman erken bir varoluşçulukla özdeşleştirilen, sonunda Mesihçi bir maneviyatı seçerek Marksizmi reddetmiş Rus idealist düşünür.

fakat başarının amaçları hakkında uyuşmayan bu romantik Troçkizm, özellikle Simone de Beauvoir'ın ve Maurice Merleau-Ponty'nin yapıtlarında ve gerçi belki daha az belirgin de olsa Sartre'da görülür. Sartre'ın *Özgürlük Yolları* adlı romanının III. ve IV. ciltlerinde, bu konuya değinen, komünist Bouvet'in gizemli Schneider'le dostluğunun anlatıldığı tuhaf ve dokunaklı bir fabl vardır –Schneider'in imayla "Vicarios"* adı takılmış eski bir parti üyesi olduğu, sonra gözden düşüp partiden atıldığı meydana çıkar ve sonunda Bouvet de onun uğruna, sert doktrinlerine zıt düştüğü partiyle ilişkisini keser. Soru şudur: Kişisel ve halen elde varolan değerler, güvenmekten başka çarenin kalmadığı bir makinenin uzun vadede göreceği bir fonksiyona tercih edilmeli midir? Günah keçisinin lekelenerek dışlanması haklı mıdır ve hatta öyle değilse bile, eğer planlı ve örgütlü bir girişime kökten karşı çıkmak için bireysel hareketten başka yapılabilecek bir şey yoksa günah keçisinin tarafını tutmanın anlamı nedir? Planlanan girişimin kesinlikle yanlış diye nitelendirilmesi için kötü sonuçlara kaç kez maruz kalınması gerektiği nereden bilinecek? Sartre'ın (sanırım) özellikle İsa'ya benzeyen Vicarios tipi, bu türden fabllların büyük bir prototipini hatırlatabilir insana: *Karamazov Kardeşler*'deki "Büyük Engizisyoncu"nun hikâyesini.

Varoluşçuluğun halihazırdaki siyasal ikilemimizin mitolojik bir tasviri gibi görülebileceğini öne sürmüştüm. Varoluşçuluğun popüleritesinin önemli bir nedeni, kapitalizmi reddeden ama kendilerini sosyalizm idealine uyarlayamayan, orta bir yol arayanların içinde bulunduğu durum için evrensel bir mit oluşturmasıdır diyen Marksistler bence haklıdır. Bu orta yolu kuşkuyla ve umutsuzca arayan varoluşçular diye devam edecektir Marksistler, ortada doğru dürüst bir siyaset yolu değil, sadece sola ve sağa sapan iki yan sokak buldu. Sartre'ın jargonunu kullanarak söylersek, kapitalist kurumların ve değerlerin opak ve vahşi dünyasını reddediyorlar, onlar bu *être-en-soi*'nın dışındadır ya da kendilerini bunun dışında farz ediyorlar fakat özledikleri ideal bütünlük, yani sosyalizmin *en-soi-pour-soi*'sı olanaksızdır çünkü bütün başarılar bozulur ve mülkü devralanlar temiz alevi söndürür. Yani varoluşçular, başıboş ve yapayalnız ve hep boşuna bir çabalamaya mahkûm bir halde ortada kaldılar.

* Başkasının vekili ve piskopos vekili papaz anlamlarında kullanılan bir kelime. (ç.n.)

Şimdi, şöyle sorulabilir: Bu miti sırf, kendi durumumuzu göstermiyor diye ret mi edeceğiz yoksa eğer bunu siyasi bir önem taşıyor diye kabul edeceksek, bundan aşırı dersler çıkaranlara verilebilecek bir yanıt var mı? Varoluşçular, kendi resimleri hakkındaki Marksist analizlerin çoğunu muhtemelen kabul etseler bile, Marksistlerin varacağı sonuca karşı direneceklerdir. Buna nasıl bakmalı? "Büyük Engizisyoncu" fablı yeniden düşünülebilir ve oradaki terimlerle söylenirse ne yanıt verileceği net olarak ortaya çıkar: Büyük Engizisyoncu'ya karşı İsa'nın tarafını tutmalıyım. Fakat İsa'nın tarafını tutmak nedir? Stalin'i Engizisyoncu'nun, Marx'ı ya da Troçki'yi Mesih'in yerine koymak burada bize bir çözüm getirmez.

Bu mit, siyaset alanında sık sık olduğu gibi birbirinin içine karışan ampirik ve ahlaki sorular uyandırıyor. "Marksistler haklı mı?" sorusu bir noktaya kadar ampirik bir soru gibi görülebilir. Şöyle de sorabiliriz: Marx orta sınıfların ideolojik gücünü biraz fazla küçümsemedi mi? Kapitalist sistemin kendine yeniden çekidüzen vererek iç çelişkilerini atlatması mümkün olamaz mı? İngiltere ve Amerika'daki sınıf mücadelesinin şiddetini yitirdiği görülüyorsa, bu sadece geçici bir olgu mudur? Bu sorulara durumların gözden geçirilmesiyle yanıt vermeye çalışılabilir. Ama yine de ampirik yanıtın ahlaki yanıtı içermediği görülür. Ne yönde gittiği görülse bile yine de tarihin yoluna birisi olmaksızın devam etmesine karar verilebilir. Her halükârda bence kesin olan şu: Ampirik yanıt öylesine bir muğlaklıkla bulutludur ki onu aramaktan hiç vazgeçmememiz gerekiyorsa da bu arama eylemini aynı zamanda bir ahlaki soruyu uyandırmaksızın da yapamayız. Varoluşçu mitin karşımıza çıkardığı sorun, zamanla ve halen varolanın ve kişiselliğin değeriyle ilgili bir sorundur. Bunun tarihsel sürecini değerlendirmekten kaçınırsak yahut onu anlayamazsak ahlaki bir ilişki kurabilir miyiz ve bu ne anlama gelir? Marksizm, ideallerin ve değerlerin beden bulmuş hali sayılır ve gerçekten öyledir. Kapitalizmin toplumsal değerleri de beden bulmuştur fakat Orta Yolun değerleri henüz değil. Şöyle denebilir pekâlâ: Siyaseten türetilmiş zamanla ilgili rasyonel bir gelecek idealine değil, *yaşayan* geleceğe inanalım sadece, varolan insanoğullarına ait bir geleceğe. Varolan bir insanı, kuşkulu bir insanlıkdışı geleceğe feda etmeyelim. Ama bu düşünce, sadece kişisel bir ahlakla yetinme-

mize ve siyasi bir ahlaktan yoksun veya olumsuz bir siyasi ahlaka sahip olmamıza yol açmaz mı?

[Herbert] Butterfield gibi anti-rasyonalist bir tarihçi de bize, her kuşağın sonsuzluğa aynı uzaklıkta olduğunu hatırlatır ve yalnız İsa'ya sadık kalmamız, geri kalan her şeyi kendi haline bırakmamız yolunda küçük bir öğüt ekler. Ama bunun ne anlama geldiğini ya da bunun mevcut tarihsel sürece nasıl bir yaklaşımda bulunmamızı gerektirdiğini söylemez. Daha önce Kantçı düalizmden söz ederken de düşündüğüm şey buydu. Burada kişinin değerlerinin eski ya da yeni ahlakta beden bulmadığı, bir insanüstülük halinde ortaya çıktığı görülür. Böyle yapmakla seçilen nedir ve her şeyden önce, etten kemikten bir varlığı bir gölgenin uğruna reddetmiş olmaz mıyız? Tarih hakkındaki bu ampirik soruya verilecek yanıt, bana, ahlaki ya da dilerseniz metafizik sorudan kurtulabilmeyi sağlayacak kadar açık gelmiyor. Tanrı'ya inanmak insanın bu konuda nasıl düşüneceğini etkileyebilir ama sanırım bu ikilemden kolay bir çıkış yolu sağlayamaz. Pascal gibi iddiaya girme zorunluluğuyla karşı karşıya kalacağız sanki.

Bu sunulanlar İngiliz okuyuculara tümüyle gerçekdışı gibi gelebilir. Tarih bizi ya Troçkist ya da metafizikçi olmaya mı mahkûm ediyor yani? Yok daha neler! Ve bu ikilemi gösteren varoluşçu resmin Kıta'da bir etki yaptığı fakat genelde ve birçok nedenden ötürü bu ülkede böyle bir etkisinin olmadığı bir gerçektir. Ama bence yine de kabul etsek de etmesek de ve varoluşçuluğun bu romantik ve dramatik resimlerinden hoşlansak da hoşlanmasak da böyle bir ikilemin içindeyiz. Marksizmi reddetmenin bizi neye mahkûm ettiğine karar vermenin ikilemi yani. Burada yine, şöyle denebilir: Niçin bunu böyle keskin ifadeyle dile getiriyoruz? Böyle korkudan üç buçuk atmayalım. Her zaman yaptığımız gibi yapmaya devam ederek, *ad hoc** ahlaki tercihlerimizi yapalım ve bir uzlaşma siyaseti takip edelim. Eğer siyasetin şimdiki temposu bugün her zamankinden daha çok, tereddüt edenin kaybetmesi anlamına gelmeseydi bunda bir sorun olmazdı. Amerikalı romancı William Faulkner'in Avrupa'ya yaptığı son ziyaret sırasında kaydedilmiş tek sözü şu anlama geliyor: Artık manevi sorunlar falan yok, yalnızca bir mesele var: Ben ne zaman berhava olacağım? Ama ma-

*Lat. Özellikle bunun için. (ç.n.)

nevi sorunlar olmadan idare edebilecek olanlar için manevi sorunlar olmasına yol açan da bu, yani yok olmanın her an gerçekleşebilir olması.

Sonuçta, somut terimlerle ifade edersek, Sovyet Rusya'da yaşadığı şekliyle Marksizm, çoğumuz için ahlaken kabul edilmez özellikler taşıyor. Bazı kesin *gerçekler* var: Zorunlu çalıştırma kamplarının varlığı, bireylerin güvenlikten yoksunluğu, tahammül edilmez bulduğumuz ve hayırdan başka bir şey diyemeyeceğimiz, düşüncenin otoriter bir şekilde yönlendirilmesi. Öte yandan her ahlaklı entelektüel varlığın, McCarthy ahlakı diyeceğim şeye ya da Komünizmin üzerine "Batı değerlerini" savunmak için yapılan megalomanca bir haçlı seferi anlayışına da hayır diyeceğine kesin bir gözle bakıyorum. Bunların alternatifi neler? Örneğin, tam bir pasifizmi gerektiren, ellerini yıkayıp işin içinden çıkma manasında tümüyle bir ret ahlakı benimsenebilir. Bu tamamen anlaşılabilir bir duruştur ve saygı duyulması gerekir. Öte yandan, içinde bulunulan uygarlığın günahları ve ahlakı kabul edilerek, çıkacağı ve saldırganın karşı taraf olacağı kaçınılmaz savaşa katılıp sorumluluktan yağdan kıl çeker gibi kurtulmak beklenebilir. Bu arada tüm zaman, McCarthy ahlakının kamusal ya da kişisel yaşamda karşılaşılan tezahürlerine saldırmaya harcanabilir. Sanırım çoğumuzun benimsediği şey işte böyle bir orta yoldur. Velhasıl zorunlu çalışma kamplarını falan sineye çekerek, her şeye rağmen Marksizme sarılmak için gerekli manevi çaba da gösterilebilir. Bunun yapılabileceği ya da yapılamayacağı kısmen kişinin ampirik tartışmalarla ilgili takdirine ve kapitalist alternatif hakkındaki görüşüne bağlıdır. Atom bombasıyla silahlanmış bir haldeyken dürüstçe söyleyemeyeceğimiz şeyse şu: Yapacağım tek şey beklemek ve zamanı geldiğinde İngiltere'yi işgale karşı korumaktır.

Düşürüldüğümüz durum buysa ki bence böyledir, varoluşçu mitoloji diğerlerinin yanında ikilemimizin bir tasviri olarak görülebilir. Siyaset konusunda ahlaklı düşünmek istiyoruz ama ahlak kategorilerimiz karışık ve siyasi kategorilerimizse boş. Varoluşçuluk nasıl bir yanıt öneriyor? Hiçbir yanıt önermiyor. Onun değer kavramı kuşkulu; bir soru işareti. Fakat tam orta yoldan gitme, her iki yandan tehdit edildikleri görünen bir dünyada, masum ve canlı bir bireyciliğin değerlerini koruma yolun-

da tutkulu ve içten bir arzunun ifadesidir. Bu tutkuya ve ona eşlik eden mutsuzluk çığlığına pekâlâ sempati duyabiliriz. Bu mitin trajik bir kuruntu olup olmadığını bize neyin göstereceği belli değil henüz.

Deneme, *Socratic Digest*, Sayı: 5, 1952.

Modern Giysiler İçinde Hegel

Hegel'in bu ülkede bu kadar küçümsenmesi neredeyse esrarengiz bir durumdur. En büyük olmasa bile, muhtemelen diğerlerinden daha çok gerçeği dile getiren bu düşünür, bu ülkede hiç okunmamış, incelenmemiştir. Oldukça tuhaf bir şekilde, yurttaşımız David Hume hakkında çok daha fazla yazı vardır. Fakat İngiltere'de Hegel hakkında yazılmış değerli yazılar nerdeyse yok denecek kadar azdır –ve Oxford ve Cambridge'de ona yönelen öğrenciler, olmuşsa bile, felsefi bir merak yüzünden yapmışlardır bunu. Bu durumda, Jean Paul Sartre'ın sonunda dilimize çevrilen[1] ve olumlu bir şekilde, *The Phenomenology of Mind* kitabına yazıl-

1. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, Çev. Hazel E. Barnes, Londra, 1957. [Yazar, Sartre'ın Türkçe'de *Varlık ve Hiçlik* adıyla yayımlanan, Fransızca orijinal ismiyle *L'être Et Le Néant / Essai D'ontologie Phénoménologique* eserinin İngilizce çevirisinden bahsediyor (y.h.n.)].

mış uzun bir dipnot diye nitelenen önemli eseri *Varlık ve Hiçlik*'in herhangi bir etki yapması pek beklenemezdi zaten.

Varlık ve Hiçlik –artık İngiliz felsefesinde yer almayan– insan bilincinin doğası hakkında çok uzun ve hemen hemen tümüyle Hegelci bir yapıttır. Bu tezi kabataslak dile getirmek bile güçtür lakin kitabın yapısı hakkında bir şeyler söylenebilir. Sartre, Avrupa felsefesinin artalanının karşısına bir ikilem koymakla başlıyor. Özne ile nesne arasındaki ilişki nasıl karakterize edilebilir? Öznelci felsefeler öznenin içindeki nesneyi yitirmiş, nesnelci felsefelerse nesneyi özneden geri dönüşsüz bir şekilde ayırmıştır. Bu ikisinin arasındaki ilişkinin karmaşık, değişken, diyalektik görülmelidir. Sartre bu değişken ilişkiyi, kendi için olmak ve kendi içinde olmak adını verdiği terimlerle tanımlama yolunu tutuyor. Kendi için olmada yani bilinçte, Sartre'ın, *néant*ını ya da dilimize maalesef ancak çevrilebildiği kadarıyla "hiçliğini" gizlemek olarak dile getirdiği, her an değişen ve sarsıntılı bir nitelik vardır. Öznenin varolma tarzı nesnelerinkinden farklıdır. Fakat o, hep arzuladığı bu diğer varolma tarzının farkında olması yüzünden sürekli bir tedirginlik içindedir. Kendi içinde olmak ister. Bilincin bu karakteristiğinden kaynaklanan "kötü niyet" (kişinin olduğu gibi bir şey *olunabileceği* yolunda, teselli verici bir yanılsama) ve bir anlamda içtenliğin olanaksızlığı gibi sonuçlar vardır. Sartre bu bağlamda da "değeri" tanımlar. Değerleri bir "eksiklik", varlığımızı sabitleştirecek ve "şeyleştirecek" bir şeyin eksikliği şeklinde kavrarız.

Burada Sartre, Hegel'in "yabancılaşma" konusundaki genel tanımını psikolojik hale getirmiş ve tarihten arındırmıştır. Bundan çıkan sonuçlara da Hegel'in ünlü "Efendi Köle" analizine* benzer bir şey uygular. Kendi için olma ile kendi içinde olmanın ilişkisi, başka kişilerle, yani başkaları için olmalarımızla ilişkilerde özellikle önemli (ve Sartre'ın resminde tedirgin edici) bir biçim alır. Diğer kişiler canlıdır ve henüz tatmin edici değildir ve üstelik varlığın sabitleştirilmesi olasılığını taşıdıklarından bizim için tehli-

* Efendi-köle diyalektiği, Hegel'in felsefesinde anahtar öğelerden biridir. Hegel'in, özbilinçliliğin nesnel bilince zıt olarak nasıl oluştuğunu açıklamak için yazdığı bir hikâye ya da mittir ve *Tinin Görüngübilimi*'nde yer almaktadır. Egemenlik-esirlik diyalektiği olarak da bilinmektedir. Kısaca özetlemek gerekirse, güçlerin denk olmadığı her ilişki sonunda bir "efendi-köle" ilişkisi haline dönüşür ve böyle bir ilişkide yalnızca "köle" değil "efendi" de bir tutsaktır. (y.h.n.)

kelidirler. Onlar bizim için tehlikelidir çünkü bizi olmak istemediğimiz bir şey (utanç) halinde sabitleştirebilirler –ve onlar tatmin edici değildir çünkü bizi yüceltmek (sevgi) isteseler bile kararlılıklarından emin olamayız ve yapmaları gereken şeylerden vazgeçmemelerini sağlamaya çalışırken onları nesneleştirir ve yaptıkları şeye değerini veren özgürlüğü yok ederiz.

Kitabın daha sonraki kısmında Sartre, özgürlüğü ve "varoluşsal psikanaliz" dediği şeyi tartışıyor. "Ontolojinin son keşifleri psikanalizin ilk ilkeleridir." İsteyerek düşünme daima sahtedir. Bizler, üzerinde oynayabileceğimiz, görünüşte nesnel düşünceleri kendi kendimize üretiriz. Eğer özgürlük başka türlü yapmaksa – ne pahasına? Bizi neysek o yapan temel projelerden vazgeçme pahasına mı? Özgürlüğümüz "iradenin" ve sıradan düşüncelerin daha derinindedir. Özgürlük bizim varolmaya *atılışımızın* temel özelliğidir ve ancak geleneksel ve bugün geçerli psikolojinin maddeleştirici teorilerinden ve sembolizmlerinden sakınan türden bir analizle açığa çıkarılabilir. (Sartre, Freud'u, bilinci, bir şey gibi görmekle suçluyor). Bu tartışma, "varolmanın ifşaatı olan nitelik" gibi çekici bir düşünceyle devam ediyor. Boşlukları doldurmaktan niçin hoşlanıyoruz? Sümüksü ve kaygan şeylerin karşısında niçin büyüleniyoruz? Freud'un öne sürdüğü nedenlerden ötürü değil. Seks, daha temeldeki bir şeyi, kendi kendinin dayanağı haline gelme yolunda bilincin nafile bir arzusunu yansıtıyor.

Kitap, kendi durumunun tanımıyla bitiyor. "Bunların hepsi" diyor bize Sartre, "bir 'fenomenolojik ontoloji' denemesiydi." Ontolojinin metafizikle ilişkisi, sosyolojinin tarihle ilişkisi gibidir. Ontoloji sadece modeller ve resimler yapabilir, sadece şeylerin "sanki" olduğunu söyleyebilir. (Sanki kendinin dayanağı haline gelme arzusuyla kendi içinde olmak, kendine kendi için olma boyutunu vermek gibi). Bunların gerçekten böyle olup olmadığını söylemek metafiziğin işidir.

Bu kitabın durumuyla ilgilenen İngiliz eleştirmenlerin çoğu hemen (sanırım haklı olarak), Sartre'ın ifade ettiği anlamda bir metafiziğin varolmadığını söyleyecektir. Yapılabilecek her şey yapılmıştır. Peki ama yapılanların değeri ve niteliği? Sartre olanaksız bir şeye; yani "bilincin" evrensel bir yapıyı ifşa eden ve aynı zamanda da tanımlanan şeyin değişken niteliğine hakkını veren bir tanımı yapmaya mı yelteniyor? Sartre'ın bu ikinci hususta, her ne

kadar yüzeysel anlamda da olsa, bu denli başarılı olması tuhaftır. *Bulantı*'da dramatik sunulmuş olan, fiili düşünce ve farkındalıklarımızın sarsıntılı doğası, "öznel" kavrayışlardan "nesnel" kavrayışlara geçişimiz, *Varlık ve Hiçlik*'te daha sistematik işleniyor ve kendimizi genel olarak ürkütücü bir tabloda tanımak zorunda kalıyoruz. Ama burada ifşa edilen evrensel ya da temel bir yapı var mıdır? Sartre, insan soyunda ortak olan ya da olmayan bazı ruh hallerinin ve duyguların karşı çıkılmaz bir analizini ortaya koymaktan öte bir şey yapmış mıdır?

Tüm bu girişimin girdiği türlü sorgulamadan Sartre'ın yaptıkları hakkında bir yargıya varmak zor. Anglosakson felsefesinde, "varolmak" ya da "bilinç" gibi terimler çoktan bırakılmıştır. Bu ülkede düşünürler faaliyetlerini büyük ölçüde, özel kavramlara bağlı sorunları dilin sorunlu alandaki fonksiyonunu sınayarak çözmekle sınırlarlar. Psikolojiden uzak dururlar ve bize gerçeğin tümünün nasıl olduğunu anlatmaya çalışmazlar. Sartre bunu metafora benzer olduğunu kabul ettiği bir tarzda yapmaya çalışıyor. Bunun değeri nedir? Bu ülkede metafizik tezlerin bazı türleriyle karşı karşıya kalmış olmamız, bizi, metafiziğin bazı resimler sunan iddialı yanını biraz fazla çabuk reddeder hale getirmiş gibi geliyor bana. Bu resimler, statüleri biraz kuşkulu ve hatta kesin kanıtlara değil, genel olarak insan doğası hakkında bildiklerimize dayalı şeylerin üzerine kuruluysa da psikolojik ve ahlaki yönden aydınlatıcı olabilir.

Bu ışıkla bakacak olursak Sartre'ın yapıtı kesinlikle öğreticidir. Bize insan doğası hakkında bir romanın verebileceği her türlü bilgiyi verir. Öte yandan, kısmen ampirik, kısmen de ahlaki nedenlerle, bu analizin birçok yönüne muhtemelen itiraz edeceğimiz de bir gerçektir. Bu muazzam metafor bize, Sartre'ın paylaşmak için hiçbir neden göremeyeceğimiz kendi takıntıları ve değerlendirmeleri hakkında çok şey söylüyor elbette. Çizilen resim fazlasıyla benmerkezci. Tarihsel varlıklar ve toplumun birer üyesi olarak varlığımız hemencecik bir kenara itilivermiş. "Temel ikilemimiz" tek başına bir varlığın ikilemi olarak görülmüş. Her bilincin *causa sui* [kendi kendinin nedeni] olmak için giriştiği boşuna çabada – ve hatta diğer bireylerin sonuçta birer tehdit veya araç olmasında– değerler tekbenci bir temele dayanıyor. Sartre birçok konuda Hegel'e karşı Kierkegaard'a başvuruyor. Bireysel kişi, kişilerüstü

bir şeyin parçası olarak değil, o kişi olarak tanınmak istiyor. Ama yine de Sartre'ın birey resmi tuhaf bir şekilde kişilikten yoksun bırakılmış ve mekanik bir izlenim veriyor. Sanki Hegel'in Mutlak İdealizmi kişi haline gelmiş ve tamamen yalnızlık olduğu düşünülen bir durumda öz-farkındalığa varabilmek için mücadele veriyormuş gibi bir şey bu. Sartre'ın resminde diğer kişiler asıl kişinin bağdaştırılamamış parçaları gibi görünüyor. Bir bilincin diğeriyle ölümüne mücadelesi (varoluşçu kurgunun gözde konusu) da var tabii. Simone de Beauvoir'ın *Mandarins*'i* bu konunun en son varyasyonunu sunuyor (Paul ve Henri). Ama biz, sevginin ille de boşuna bir şey olması gerekmediğine kişisel ilişkilerde, toplumda ve de sanatta değerin idrakinin, diğer kişi ve şeylerin nihai ve zor bir şekilde bağımsız ve *gerçek* idrak edilmesine bağlı olduğuna inanırsak, o zaman aslında Sartre'ın sunduğundan farklı bir "varlık" kavramına başvuruyoruz demektir.

Kendi çağının yol açtığı etkilerle derinden ilgili, mücadeleci bir ahlakçı olmasına karşın, Sartre'ın teorisinin en sistematik versiyonunun mücadeleyi sanki yararsız kılması tuhaftır. *Varlık ve Hiçlik*'te "gerçekten değerli" görünen ne vardır? Bilinen erdemlerin hepsi "kötü niyet"le kirlenmiştir. Kendini öğrenmek değerli, aslında öz-farkındalık olan bir özgürlük müdür? Sartre'ın teorisinde güçlü bir stoacı romantizm havası var: Biz neysek oyuz, hiç olmazsa bilelim bari bunu. Ama Sartre'ın tasvir ettiği kendini öğrenme süreci gayet olumsuz ve yıkıcı görünüyor ve diğer yanda "varoluşçu psikanalizi" bazı kişilere (örn. Baudelaire'e) uygulama çabaları, buna hedef olan kişiyi küçültüyor ve yeni bir keşif tarzının örneğini veriyormuş gibi görünmüyor. Aslında Sartre'ın, tartışmalı amaçlar için tanımlamasına *Varoluşçuluk*'un daha Kantçı bildirileri gibi bir şeyleri katması gerekirdi. Daha popüler yazılarında sergilediği hümanist tutkular onu bir zamanlar Komünist Parti'nin eşiğine kadar getirdi ve daha yakın günlerde de tekrar uzaklaştırdı. Ayrıca, *Varlık ve Hiçlik*'i yazdığından beri beklenen etiğini, Genet hakkında yazdığı muazzam yapıtında paradoksal bir görünüş altında yarattı.

Sartre'ın kitabı muhtemelen, "metafizik" oluşuyla felsefecilerin, acımasızlığıyla Hıristiyanların, tarihsel ve toplumsal olmamasıyla da Marksistlerin ve diğerlerinin hoşuna gitmeyecektir.

* Simone De Beauvoir, *Mandarinler*, Çev. İlkay Kurdak, İmge Kitabevi, 2009. (y.h.n.)

Ama bu kitap özellikle psikolojinin doğası ve fonksiyonuyla ilgili kesinlikle felsefi bir sürü soru uyandırıyor ve hepsinden öte, insanların tasarıları ve arzuları hakkında çok çekici ve derin analizlerle dolu. Son derece ilginç bir kitap ve sıradan okurlara da Hegelci terminolojinin ilk başta yarattığı korku yenilebilirse çok ilginç gelebilir. Zor bir kitap elbette fakat anlaşılması ilk bakışta göründüğü kadar olanaksız değil. Bir sürü "portre ve konuşmayla" dolu. Bence Hazel Barnes tarafından çok iyi çevrilmiş ; "hiçleştirme" gibi alışılmamış deyimler minimumda tutulmuş. Kısa ve titiz makaleler yazan kişilerin kocaman, savruk, heyecanlı kitaplar yazanlara kuşkuyla bakacağı kesindir fakat iyi ya da kötü, son sözü hep ikinciler söyler.

Eleştiri, *New Statesman and Nation,* Mayıs 1957.

Varoluşçu Keskinlik

Everett Knight öyle bir polemik kitabı[1] yazmış ki üslup yönünden tam bir atsineği niteliği taşıyor. Knight, Sartre'ın kayıtsız şartsız bir takipçisi olarak yazmış ve ona göre Sartre'ın varoluşçuluğu çağımızın gereksinimlerinin bir yanıtıdır. Varoluşçuluk, Aydınlanma'yla başlayan işi tamamlıyor. Rasyonalizm eski dinsel düzeni reddetti fakat yerine bilimin düzenini koydu. Kant'ın Newton kuralları bizi kendi içinde şeylerden ayırdı. On dokuzuncu yüzyıl biliminin çöküşüyle bizler Tanrısız ve Doğa Yasalarından yoksun bırakıldık. Gerçek ateizm şimdi kuruldu ve bundan sonuçlar çıkarmak gerek. Knight bu sonuçları, sanatta ve felsefede aynı şekilde gösterilen, "özele dönüş" dediği şeyde görüyor. Gör-

1. Everett W. Knight, *Literature Considered as Philosophy: The French Example*, Londra, 1957.

sel sanatlarda bu "dönüş" Cézanne'ın ve daha sonra da bizi şeylerden ayıran (örn. perspektif) kuralları bir kenara bırakan ressamların yapıtlarında görülebilir. Felsefede, Husserl'in bilincin ayrı bir varlık halinde olmayıp nesnesine harcandığını gösteren "amaçlılık" kavramı, varoluşçularca "dolaysızlık" adlı bir teoriyi desteklemek için kullanılmıştır. İnsan, yaptığı şeydir. İnsan vardır ve özü yoktur.

Kitap Husserl felsefesinin tanımıyla başlıyor ve bir Valéry tartışmasının da bulunduğu, "Baudelaire'den Sartre'a" başlıklı bir bölümle devam ediyor. Bunun ardından Gide, Malraux ve Saint-Exupéry'nin ve düşündürdüğü siyasi ve toplumsal anlamlarıyla Sartre'ın incelendiği üç uzun makale geliyor.

Bu tür bir kitapta belli bir miktarda genellenmiş felsefi yorumlardan kaçınmak zordur ve Knight'ın okurları, "artalan" hakkında bir ölçüde muğlak ve çarçabuk yapılmış birtakım felsefi özetlemelerin, tartışmada "ön plan" için yapılan çok önemli bazı genellemeleri desteklemek amacıyla kullanılmasından rahatsız olabilir. Ama kitabın en ilginç yönü, edebiyatta bir felsefi tarzın ve atmosferin belirişini gösterme çabasına girilmesidir ve sanırım yazar burada başarılıdır. Ama sanatın özelle ilgilenmesi gerektiği yolunda bir anlayış yine de muğlaktır. Bir anlamda bu, sanatçının belli sınırlara ve içsel bir harmoniye sahip, kendi içinde her şeyi tamam olan bir içerik ve biçim bütünlüğü yaratmaya çalıştığı her sanat yapıtının tanımıdır. Sanatın *şimdi* özeli aramasında başka bir anlam var –ama bu da muğlaklıklarla dolu. Eliot'un "nesnel ilişkin" kavramı, hem Bay Knight'ınkinden hem de benim her sanatta özele haslığın varolduğunu savunduğumdan farklı bir "özel" anlamını kastediyor. Knight (modern) sanatçıların özele dair ilgisine ahlaki bir içerik vermek istiyor. Özele haslığı, dolaysızlık ve bireyle ilgilenmek gibi ara nosyonlar aracılığıyla, "angajmana" bağlıyor. Bu çok kabataslak bağlantıda çekici bir şeyler var ama ben yine de durumun çok daha karmaşık olduğunu düşünüyorum. Knight "angajmana" analitik, gayet makbul bir anlam veriyor ama bunu doğrulayabildiği kanısında değilim. Knight ayrıca bunu, özele bağlanmasından ve şeylere geri dönmesinden ötürü modern bir fenomen olarak görüyor. Ama bu, sözcüğün normal anlamı olarak görülmesi gereken kapsamı ciddi biçimde sınırlıyor. Dante "angaje" bir yazar değil miydi yani?

Knight yasalardan, kurallardan ve kavramlar uğruna dolaysızlığın feda edilmesi dediği durumdan hoşlanmıyor. Genelin yerine özeli, düşüncenin yerine eylemi koymayı öğrenmemiz gerekiyor. Edebiyatın ve sanatın şimdi "hiçliğe kadar inmiş gerçeğin kaynağı" olmasının nedeni budur. Ben bu yaklaşımlarda fazla duygusal ve hatalı bir şeyler görüyorum. "Kavramlar olmadan" (ne demek oluyorsa bu) yapamayız. Varoluşçuluk özellikle yeni ahlaki kavramlar icat etmesi sayesinde aydınlatıcı bir felsefedir ve Knight'ın eylem çağrısını faşizmi telkin eden bir eylem çağrısından farklı kılan şeyin daha net açıklanması gerekir.

Knight varoluşçuluğun "hazırdakine karşılık olarak düşünülmüş bir eylem felsefesi" olduğunu söylüyor. Yani "hazırdaki"nin dikkatle yorumlanması gerektiğini kabul ediyor. Ve buna, birtakım koşullarla, "varoluşçu siyasi düşüncenin Marksizm temelinin üzerine kurulduğunu" ekliyor. Daha sonra da şimdi bize gereken şeyin yenilenmiş bir Marksizm olduğunu ve bunu sağlamanın da varoluşçuluğun en büyük görevlerinden biri haline gelebileceğini söylüyor. Bunların hepsini gayet ilginç buluyorum. Bu çağa gerekenin yenilenmiş bir Marksizm olduğuna katılıyorum. Varoluşçuluk buna bir miktar katkıda bulunabilir belki. Ama varoluşçuluğun bir felsefe olarak *mesajı*, şimdiye dek hep onun en Marksizm karşıtı yönlerinden –bireyi dramatik, tekbenci, romantik ve toplum karşıtı bir şekilde yücelten anlayışlarından– gelmiştir.

Eleştiri, *The Spectator,* Temmuz 1957.

Bölüm Dört

Teori Gereksinimi, 1956-66

"Durumumuzdaki çelişki, insan doğası hakkında teorilere gerek duymamız, hiçbir teorinin her şeyi açıklayamaması ve yine de bizi teori yaratmayı kışkırtanın sadece her şeyi açıklamak arzusu olmasıdır."

"Kitle, İktidar ve Mit", 1962.

Boşluğu Bilmek

Düşünürler hakkında, bilginin farklı dalları arasındaki bütünlüğü gören ve bunları düşünerek çağına dair bir ders çıkaran kişi şeklinde, direngen bir anlayış vardır. İlk düşünürler böyleydi fakat onların zamanından beridir bütün düşünürler aslında bu resme uymuyor ve günümüz düşünürlerinin çoğuysa bu fikrin yanlış olduğunu üstüne basa basa belirtmek istiyor. Oysa Simone Weil bu türden bir düşünür olarak görülebilir. *Notebooks*[1] bize onun düşüncelerini sistematik olmaktan uzak, parça parça fakat kendi kişisel yaşantısını felsefeyle birleştirme çabasındaki büyük tutkuyu gayet açıkça hissettirecek bir şekilde gösteriyor. Bu çabanın taşıdığı niteliğin doktrinlerinden en az biriyle bir araya gelmesi bile kendisinin "varoluşçu" unvanını doğrulamaya yeter –her ne

1. *The Notebooks of Simone Weil,* 2 Cilt, Çev. ve Der. Arthur Wills, Londra, 1956.

kadar düşüncesinin antik ve Doğu felsefelerinden gelen kaynakları varoluşçuluğun geleneksel kökenlerinden çok farklıysa da.

Notebooks'un tam metni, daha önce yayımlanmış seçkiden fevkalade daha ilginçtir. Bu seçki bir dizi vecize gibi okunuyor oysa bu kitap bazı fikirler çevresinde takıntılı dönüp duruşlarıyla yazarın düşüncesinin temel yönelimlerini gösteriyor bize. Bu, her yazar için öğrenme zahmetine girilecek bir şey değil ama Simone Weil için bu zahmete değer. Weil sonsuz sayıda Avrupa ve Doğu düşüncesini kendi metnine katmış ama sadece kendi düşüncesiyle tam olarak kavradığı ve dönüştürdüğü şeylerden söz ediyor. Onu okumak bir standardı hatırlatıyor insana.

Notebooks'tan geçen, bazılarını kaçırdığımı bildiğim bir sürü farklı "yol izi" var. Yazar herhalde en belirgin şekilde bir Platoncu olarak görülebilir. Kendisi, İyi'nin bizden üstün bir gerçek olduğuna ve İyi ile Kötü'nün insan bilgisinin halleriyle birbirine bağlandığına inanıyor. Her şeyi diğer her şeyle potansiyel bir ilişki halinde görmeye kararlı; dünyaya çok şiddetli bir sentez edici görüşle bakıyor ve bu görüş bazı okurların hoşuna gidecekken bazılarını deliye döndürebilir, özellikle de Hume'dan sonra hiçbir şeyin bir şeyle ilgili olmadığını felsefenin ilk dersi saymış olanları. "Platoncu diyalektikte varolan iki temel şey şudur: *Çelişki* ve *benzerlik*. Bunların ikisi de *bakış noktasından* yola çıkan yönelimlerdir." Bayan Weil'ın yöntemleri bunlardır ve hedefi budur.

Bize sunulan şey, kaynaklarını Platon'dan, Doğu felsefesinden ve Hıristiyan mistisizm disiplinlerinden alan ama yine de günümüz inanç ve eylem sorunlarıyla ilgili bir psikolojidir. Ruh bölümlerden oluşur, her bölümde adalet ve inanç vardır ve bunların her biri kendi rolünü oynar. "Benim daha alttaki bölümlerim Tanrı'yı sevmelidir ama gereğinden fazla değil. Yoksa Tanrı olmaz bu." Biz ne olduğumuzu bilmiyoruz –(psikanaliz dersi). Bizler, iyi oluncaya kadar mekanik güçlerin insafındayızdır ki bunların genel imgesi "yerçekimi"dir. Bize doğal ve kolay gelenden daha fazlasını verirsek alıcıdan nefret edebiliriz. Acı çeken insan, acısını başkalarına kötü davranarak ve acı çektirerek ifade eder. Tüm varlıklar ellerindeki gücün tümünü kullanmak ister. "Erdemli bir eylem aynı düzlemde bir enerji bulamazsa zayıflar." (Sosyolojide ve psikolojide yeni bir enerji kavramına gerek var). Mekanizmaya karşı koyarak ilerleriz ama ortada bir ödül yoktur. Enerji ve düş

gücü, zayıf dürtülerle yan yanadır. Yerçekimine karşı direnmek boşluğun derdini çekmektir. İyi, biz henüz cahilken hep olumsuz ve boş görünür. "Işık veren absürdlükler" hakkında düşünmek kurtarır bizi. İyinin olanaksızlığının gerçekten farkına varınca onu severiz, tıpkı dinlerin gizemlerini sevdiğimiz gibi. (Burada ima edilen bir sanat teorisi var. Bütün sanatlar dinseldir). İlerlemenin bağlı olduğu şey eylem değil, düşünmedir. "Eylem, dengenin ibresidir. İbreye değil, ağırlıklara dokunulması gerekir." "İnsanlar düşünmenin kendilerine bir güvence sağlamayacağını varsayar ama bize güvence sağlayan tek şey düşünmedir." İnsanın kendi doğal düzeyi üzerinde bir eylemde bulunması boşunadır. (Bhagavad Gita* dersi).

Bunlar sert sözlerdir ve teselli verici bir felsefe sunmaz. Acı çekmenin hiçbir işe yaramayabileceğini ve genellikle de alçaltıcı bir şey olduğunu kimse Simone Weil'dan iyi bilemez. Düşüncesi sürekli olarak, kentlerin yıkımı, insanların yok edilmesi, hapishane ve işkencehaneler üzerinde dönüyor: Ama o, acının insanı saflaştıracağını sadece bizim düşünebileceğimizi çünkü onu saf bir dert gibi gördüğümüzü oysa bizzat acı çekenin derdi değil imgesel teselliyi gördüğünü savunuyor. Onun, ayrımın başarılması sırasında yaşanıyor olması gereken "boşluk" kavramı popüler anlamdaki varoluşçuluğun *Endişesinden* farklıdır. Çünkü *Endişe* genellikle, koşulların insana dayattığı bir şey olarak düşünülürken, boşluk yaşantısı, imgelemin yani "denge düzeltici"nin denetim altına alınmasını gerektiren manevi bir başarıdır. Manevi ilerleme düşünme sayesinde kazanılır: Yalnızca eyleme ve tercihe büyük önem veren ve "içsel yaşamı" görmezden gelen çağdaş İngiliz etiğine tezat bir görüştür bu (ve kimileri de bunun İngiliz etiğini düzeltecek makbul bir şey olduğunu düşünebilir). Burada, epey tuhaf bir şekilde, "seçmemiz gerek!" diyen ısrarlı haykırışlarıyla İngiliz felsefesi ile popüler anlamda varoluşçuluk aynı saftadır –yaşamı boyunca hep hatalar ve gaflar yapıp duran biz günahkârları, her şeyden önce teselli eden bir doktrindir bu. Ama Simone Weil "beklemeyi" ve "dikkat etmeyi" öne çıkarıyor. "Öyle

* Bhagavad Gita, kutsal bir Hindu metnidir, edebiyat tarihi ve felsefedeki en önemli metinlerden biri olarak kabul edilir. Bhagavat Gita'da yaklaşık 700 vecize vardır ve *Mahabharata* destanının bir parçasıdır. Bhagavat Gita'daki öğretmen, Hindularca Tanrı'nın tezahürü olarak görülen ve Bhagavan, ilahi olan, olarak hitap edilen Krişna'dır. (y.h.n.)

bir noktaya dikkat etmeliyiz ki artık yapacak seçimimiz kalmamalı."

Bunun demokrasiyle bağdaşmaz bir felsefe olduğu düşünülebilir. Platon da demokrat değildi. Onun bu takipçisi kesinlikle faydacılık ve bir anlamda liberal karşıtıdır –Weil'ı çoğu kişiye yabancılaştıracak özellikler bunlardır. Onun tehlikeli düşünceleri vardır. Bilim, niçin evrenin, sayesinde gerçeğin içinde yer alacağımız bir imgesi haline gelemesin yeniden? Astronomi ve kimya, astroloji ve simyanın düşük değerli biçimleridir. Bir anlamda, Kilise Galileo'yu mahkûm etmekte haklıydı. Rönesans'tan beri her şey yanlış gitti çünkü bizler Yunanistan'ın Hıristiyanlık dışı bir kavramı uğruna Kilise'yi reddettik. Bu sözlerin çoğu nahoş bir etki bırakacaktır duyanlarda –özellikle de bunlar, benzerlik arayışıyla yazarın biraz fazla ileriye gidip, mesela Yunan mitlerinde Hıristiyan anlamları bulmak için getirdiği kanıtlarla desteklendiğinde. Öte yandan Simone Weil günümüzün en derin ve özgün birkaç siyasi tezinden biri olan *L'Enracinement* adlı yapıtın da yazarıdır. Weil söz konusu olunca siyasi kategorilerimiz çöker ve bu da gayet ibret verici bir şeydir herhalde.

Bu yazılardan çıkan kişilik her zaman çekici değil ama saygı duymayı zorunlu kılıyor. Weil bazen dengesizdir ve söylediklerinde pek doğruluk payı yoktur. Platon'un kusurlarını örtbas eder ve onun aslında köleciliği onaylamadığını ve hoşlanmadığı sanatın sadece yozlaşmış sanat olduğunu savunur. Yahudiler için tek bir iyi söz bile söylemeyi reddeder: Yasını tutmayacağı tek kent Kudüs'tür. "Pratikte Yahudilerin yaptığı tek şey yok etmekti, her halükârda, Kudüs'ün yok oluşundan önce tabii." Zaman zaman, kötülüğü bağrına basmaya ve Tanrı'yı kötülüğün yaratıcısı olarak sevmeye sanki biraz fazla yatkın görünür; birçok okuyucu onun katılığında gayet itici ve kendini yok edici bir nitelik bulabilir. (Onun aklından hiç çıkmayan kişilik T. E. Lawrence'dir). Yunanlıların "felsefe yapmak, nasıl ölüneceğini öğrenmek demektir" görüşünü benimsedi –ve onun bir şekilde, kendi erken ölümünü istememiş olduğuna inanmamak zordur. Ama yine de bunun öteki yanı, yazılarının ardındaki son derece disiplinli bir yaşam anlayışıdır: Gerçeği tutkulu bir şekilde aramak ile kişisel yaşamda basitlik ve katılığın oluşturduğu bütünlük ve yazdığı şeylere taklit edilemez bir yetkinlik veren de budur. O, Kierkegaard'ın "öznel

düşünür"ü gibi, yalnızca bilgi aktarmaz, en uygun örnek olarak da görülmesi gerekir.

Weil, "dinlerin bilimi henüz başlamadı" sözünü onaylayarak alıntılıyor. *Notebooks* böyle bir bilimin imalarını arayanlara tavsiye edilebilir. Bu kitaplar, iyi ve kötü, ölüm ve kader üzerinde yoğun bir tefekkürden doğaüstü fikrinin mutlaka nasıl belireceğini gösterir. Ama Simone Weil'ın belirttiği gibi gizler ancak dinsel bir dikkatin algılayabileceği gerçekleri verir. Kendisinin Hıristiyan olmamasının baş nedeni buydu çünkü diğer gizemler de gerçek yönünden aynı derecede zengin olabilir ve kendisi gerçekten bunun böyle olduğunu gördü. İnsanın nihai inancı ne olursa olsun bu "hakikatler" ve bunların belirme tarzı henüz bir inceleme yöntemini bulamadığımız, yadsınamaz bir gerçektir. *Notebooks* aynı zamanda, günümüzde geçerli felsefi tekniklerin teolojik sözleri boş gibi göstermeye zaten programlanmış olabileceğini düşünenlere de tavsiye edilebilir. "Doğaüstünü inceleyebilmek için önce onun farkına varabilmek gerekir."

Eleştiri makalesi, *The Spectator,* Kasım 1956.

Bir Ahlak Kuramcısı Olarak T. S. Eliot

Büyük bir edebiyat eleştirmeni en etkili ahlakçılardan biri olabilir ve Eliot bu rolüyle en önemli ahlakçılarımızdan biridir. Edebiyat eleştirisine bazı ahlaki standartları yerleştirmeyi deneyip başardığı, pek fazla didaktik görünmeyen yazılarıyla bizi hemen görülemeyecek kadar çok büyük ölçüde etkilemiş, verdiği dersler yüreğimizin en derinlerine dek işlemiştir. Aynı zamanda, amaçlanan şeyleri daha doğrudan öğreten önemli sayıda "kitapçık" da yazmış ve *Criterion*'un editörü olarak uzun yıllar çağını yakından eleştiren bir yorumcu olmuştur. "Düzyazının zihinsel faaliyeti sırasında idealler hakkında kafa yorulabilir, oysa şiir yazarken ancak gerçeklerle uğraşılır."[1] Eliot, teknik adamlara ve uzmanlara gösterilen çok abartılı saygı yüzünden birçok insanın susmak zo-

1. T. S. Eliot, *After Strange Gods*, Londra, 1934, s. 28.

runda kaldığı bir çağda, tavsiyelerini cesurca ve basitçe dile getirmeye ve siyasi konularda bazı genel ilkelere dikkat çekmeye devam eden az sayıda yetkin kişiden biriydi. Aşağıdaki sayfalarda en çok üzerinde duracağım şey "öğretmek için" söylenmiş bu basit sözler olacak ama bunları anlayabilmek için Eliot'un daha geniş kapsamlı eleştiri yazılarındaki konuları da takip etmek gerekecek.

Bu çağda nasıl ahlakçı olunabilir? Kime hitap edilmelidir? Bay Eliot'un ahlaki söyleminin niteliğini değerlendirebilmek için onun "liberalizm" karşıtlığının temeline bakmak gerekir. Böyle bir çalışma daha değerlidir çünkü günümüzde bu kavramı ne şekilde kabul edeceğimizi irdelemek isteyen her birimiz için kesinlikle çok büyük önem taşıyor. Eliot, liberalizmi stoacılık, Rönesans, püritenizm, romantik hareket ve on dokuzuncu yüzyıl hümanizminde rastlanan bir düşünce çizgisinin son ürünü olarak görür. Bu düşünce çizgisinin karakteristik özelliği bir kişisellik kültü ve bireyin dışındaki bir otoritenin reddidir. Eliot'un yasını tuttuğu kayıp, Dante ile Shakespeare arasındaki yarıktadır; Shakespeare kahramanlarının öz-dramatizasyonları romantik dünyanın gelişini haber veriyordu. Püritenler geleneğin ve otoritenin altını oymaya daha sinsice devam ettiler ve "zayıf mitolojileriyle" amatör dinler çağının açılışını yaptılar. Artık herkes, Kant'tan aldığı yetkiyle,[2] Blake'den aldığı esinle,[3] ve daha yakın zamanlardaysa Huxley'den, Russell'dan, Wells'den ve diğerlerinden aldığı cesaretle kendi dinini yaratabilir ve itaatin ya da dogmanın yükünü çekmeden dinsel heyecanın zevkini yaşayabilirdi. Eliot, "başarıya" tapınan modern sanayi toplumuna has materyalizmin izlerini (Tawney'den esinlendiğini dile getirerek) Püritenlerin yarattığı etkide bulur. Kendisi, "insan, idareli, girişimci, zeki, pratik ve toplumsal uzlaşımları çiğnemeyecek kadar basiretliyse mutlu ve 'başarılı' bir hayat yaşayacağı zımnen farz olunmuştur"[4] sözleriyle dile getirilen ahlakı hatırlar. İlk günahı reddederek ve insanın mükemmelliği doktriniyle Rönesans'ı güçten düşüren romantizm, zaten Püritenler tarafından zayıflatılmış bir organizmaya saldırarak yeni tarzda bir duygusal bireycilik yarattı ve bir çözüm

2. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londra, 1933, s. 135.
3. T. S. Eliot, "Willam Blake", *Selected Essays*, Londra, 1932, s. 321.
4. Djuna Barnes, "Önsöz", *Nightwood*, New York, 1936, s. 6. [Djuna Barnes, *Geceyi Anlat Bana*, Çev. Aslı Biçen, Ayrıntı Yayınları, 1994 (y.h.n.)].

arayışına giren hümanizm, romantikler zamanında hiç olmazsa daha bir zevk-sefa düzeyinde kalmış bu sanat-din karışıklığının yüce gönüllü bir versiyonunu ortaya sürerek kategorileri daha da karmakarışık hale getirdi. Böylece, Matthew Arnold'dan, geç romantik şiirin "rüyalar diyarı"ndan, on dokuzuncu yüzyılın, o "giderek alçalmalar çağının"[5] ortasından itibaren liberalizm, yani materyalist ve sorumsuz bireylerin kusurlu felsefesi çıktı.

Eliot'un yazılarında, örneğin T. E. Hulme'de gördüğümüz usanç verici bir Mesihçi ses tonu yoktur fakat onun bize, "düşmüş" ya da "bölünmüş" ya da bazı yönlerden (buraya tuhaf bir şekilde uygun düşen Hegelci bir terimi kullanırsak) "yabancılaşmış" bir insan portresini sunduğundan ve aynı şekilde yitirilmiş ve yeniden kazanılması gereken o bütünlük hakkında kendine has ve eleştiri yazılarının tanıtıcı özelliği olan kesin bir kavram geliştirdiğinden kuşku duyulmamalı. Sanat "kişiliğin dışa vurulması" olmamalıdır. "Sanatçının oluşumu sürekli bir kendini feda etme, kişiliğin sürekli yok edilmesi sürecidir."[6] Andrewes'in vaazları Donne'ninkilerden üstündür çünkü Andrewes'in duyguları "kişisel değildir". "Andrewes'in bürünmediği bir 'kişiliktir' Donne çünkü Donne'nin vaazlarının bir 'kendini dışa vurma' aracı olduğu hissedilir. O daima duygularına denk düşecek bir konu bulur; Andrewes ise konunun içinde asimile olur ve bu nedenle de duruma gayet uygun bir duygusal tepki verir."[7] Yedinci yüzyıl içinde bir dönemde şairler "düşünceyi doğrudan hislere dayalı bir şekilde değerlendirebilme" kapasitesini yitirmişti. Onlar artık "düşüncelerini bir gülün kokusu gibi doğrudan hissedemezlerdi".[8] Duyarlılık ayrışmış, duygu düşünceden ayrılmış ve kendi başına kalmıştı. Romantizm duyguların disiplinsizce dışa vurulmasını teşvik etti ve insanlar sınır tanıma duygusunu yitirince şiir de "zorluğunu" yitirdi. "Şiirde ilk romantizm karşıtı"[9] ve imgecilik ve özellikle de Eliot'la bağlantılandırdığımız "doğru duygu"yu yeniden getirmeye, sanatçının dikkatini "tekrar nesneye" çekmeye çalışan hareketi başlatanlardan biri, kâfirin hası ve günaha tapan Baudelaire'di. Duyguyu yerine geri koyma, aynı zamanda şiiri de

5. "Baudelaire", *Selected Essays,* s. 427.
6. "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays,* s. 17.
7. "Launcelot Andrewes", a.g.e., s. 351.
8. "The Metaphysical Poets", a.g.e., s. 287.
9. "Baudelaire", a.g.e., s. 424.

yerine koyma demektir. Şiir dinin rolünü oynayamaz. Edebiyatın ne olduğunu ve neyi *yapamayacağını* anladıkça makulce kendi sınırlarımızın idrakine döneriz. Eliot Baudelaire'in, T. E. Hulmes'in şu sözlerini duysa muhakkak onaylayacağını söyler: İnsanın

> bir ilk günahı vardır. İnsan bazen kusursuzluk mahiyetinde birtakım eylemleri başarabilirse de kendisi hiçbir zaman kusursuz *olamaz*. Bundan, toplumdaki sıradan insan eylemleri konusunda birtakım ikincil sonuçlar çıkar. İnsan aslen kötü olduğundan, değerli bir şeyi ancak –etik ve siyasi– disiplinle başarabilir. Bu nedenle düzen, olumsuz değil, yaratıcı ve özgürleştiricidir. Kurumlar gereklidir.[10]

Eliot'un, "edebi" yönleri bunlara denk düşecek "metafizik" öğeler taşıyan, tümüyle bütünleşmiş bir tutum olduğu gayet açıkça belli bir taslağını sundum sadece. (Eliot'un tutumundaki bu bütünlük ayrıca buna, yıllar boyu farklı şeyler ifade etmiş tek bir "duruş" gibi bakmamın da gerekçesidir). "Duyarlılığın ayrışması" Eliot için çok daha genel bir anlamda bütünleşmiş bir dünyanın yitirilmesini simgeliyor, sınırını bilme duygusunun ve her şeyin bir yerinin olduğu anlayışının yitirilmesini yani. Sınırlama ve duyguların net kılınması, kafası karışık ve hiç engellenmemiş "liberal birey" eleştirisinin bir yönüdür. Yani liberalizm otoriteye karşı çıkarak geleneği yıkar. Her insanın görüşünün eşit derecede değerli olduğu bir toplumda görüş birliği yoktur. Aşırı bir özelleşmeyi, tekniklere tapınılmasını ve toplumun bir kesiminin diğerinden ayrılmasını getirir bu. Liberalizm, israf eden ve gevşeten bir itikattır ve "kendisinin inkârı olan bir şeyin, kendi kaosunun, umutsuz bir çare niyetine, yapay, mekanik ya da vahşice denetim altına alınmasının yolunu açar."[11] Paganizmin aşırılıklarına mahkûm bir toplumdan ya da bizimkinden kesinlikle daha Hıristiyan bir toplumdan başka seçeneğimiz yoktur. Eliot geri dönüp, zamanın baskın itikadının kavrayamayacağı bir söylemle, daha eski, daha katıksız bir geleneğe başvuruyor. Onun güvendiği tarihsel gerçeklik Anglikan Kilisesi, yani İngiltere'nin dönüşümünün başarılabileceği tek araçtır ve Hıristiyan bir elitten esinlenen ve Kilise'nin bireyin ötesindeki standartları hatırlattığı, Hıristiyan bir toplum resmi çiziyor.

---

10. "Baudelaire", a.g.e., s. 430.
11. T. S. Eliot, *The Idea of Christian Society*, Londra, 1939, s. 16.

Zamanımızda bir değişim ve yaratılışında Eliot'un büyük rol oynadığı "yeni bir duyarlılık" var. Eliot'un ahlak ve siyaset hakkındaki görüşlerini daha yakından incelemeye geçmeden önce bu değişim görüntüsüne bir bakalım. Modern felsefenin babası ve bu arada Hulmer'in övgülerle selamladığı bir düşünür olan G. E. Moore, *Principa Ethica* adlı yapıtına Butler'in bir sözünü üst yazı olarak koymuştur: "Her şey neyse odur ve başka bir şey değildir" ve Eliot (şiir ve din *konusunda*) "gerek bu gerek öteki dünyadaki hiçbir şey başka bir şeyin yerine geçmez"[12] derken çağın sesiyle konuşur. Kavramlar ve dil konusunda giderek daha çok, kimi zaman aşırı derecede titiz ve bir şeylerin diğer şeylere karışmasını önlemek için kategorileri sınırlamaya yatkın hale geldik. On dokuzuncu yüzyılı karmakarışık düşünceler çağı olarak gören sadece Eliot değildir ve onun, "Arnold şiirin ne *olduğunu* göremiyor" şeklindeki öfkeli haykırışının başka disiplinlerde de benzerleri bulunabilir. Bilim, felsefe, tarih, eleştiri daha çok özelleşti ve kendi sınırlarının daha keskin farkında hale geldi. Eliot da bu yönden bir örnektir. Dil konusundaki öz-farkındalığını şiirinin derinliklerine, "sözcükler ve anlamlarla dayanılmaz bir boğuşma"ya ve "duyguların isabetsizliğinden oluşan genel keşmekeşe" yaptığı saldırıya taşıdı ve bunu bir tür "kahramanlıkla" yaptı demek geliyor insanın içinden. İmgeci gelenekteki diğer şairlerin aksine, Eliot sözcüklere olan saygısını hiç yitirmedi. Hulme'nin deyişiyle "duyuları bedensel bir şekilde vermek"* arzusu Eliot'u hiçbir zaman Mallarmé ya da Pound'un yaptığı gibi dile karşı bir savaşa götürmedi. Onun şiirinin en derin karakteristiklerinden biri, onca güçlüğün arasında bir de sözcüklerin imalı karakterine gösterdiği sürekli dikkattir. (En etkileyici biçimde *Four Quartets*'te** hissedilir bu). Eliot düzyazıda da aynı şekilde işinin sınırları konusunda örnek bir anlayış göstermiştir. Teknik felsefe sahasına tecavüz etmez ve söylemesi gerekenleri bir eleştirmen, bir ahlakçı olarak dikkatle ve gayet uygun bir dille söyler. Ahlaktaki bozulmanın kavramların tahrip edilmesi anlamına geldiğinin farkındadır ve paylaşan bazı çağdaş ahlak fel-

12. *The Use of Poetry and the Use of Critisizm*, s. 113.

* Thomas Ernest Hulme, *Speculations*, Londra, 1924, s. 134. [Thomas Ernest Hulme, *Hümanizm, Din ve Sanat Üzerine Felsefi Düşünceler*, Çev. Ahmet Aydoğan, İz Yayıncılık, 1999 (y.h.n.)].

** Thomas Ernest Eliot, *Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler*, Çev. Suphi Aytimur, Adam Yayınları, 2000. (y.h.n.)

sefecileri[13] bu görüşe katılır. Kanaatlerimiz kanıtlama dilimizden ayrılırsa tartışmalarımız boş hale gelir. "Bizler bugün, birbirine karşıt iki doktrin rüzgâr arasında kalmış ölü bir durgunluk noktasında, inandırıcılığını yitirmiş bir siyasi felsefeden başka, kamusal ifadelerin oluşturulmasında kullanılabilecek başka herhangi bir felsefenin bulunmadığı bir dönemde yaşıyoruz. İngiliz dili için çok kötü bir şey bu... Kanaatten yoksun insanlar iyi bir düzyazı yazamaz."[14] Eliot bu yolda yalnız değil, çağının diğer şairleriyle beraberdir. Bir yönü kategorik doğruluk, diğer yönüyse Hulme'nin "küller", Sartre'ınsa "bulantı" dediği yeni duyarlılığın büyük şairidir o. "Nesneye geri dönüş"te cesaret kırıcı anlar vardır. "Güzelliğin küçük ve kuru şeylerin içinde olabileceğini kanıtlamak gerekir" demişti Hulme. "En önemli hedef doğru ve titiz tanımlamadır. İlk işsse bunun ne kadar olağanüstü zor olduğunu kabul etmektir."[15] Wittgenstein felsefesinin sert, kuru, parça parça karakteri hatırlatılmaktadır. Çünkü titiz bir tanımlama, yanılsamaksızın bakan gözlere parçalarına dek indirgenmiş bir dünyayı gösterir: "İnsanlar ve kâğıt parçaları dönüp duruyordu soğuk rüzgârda." On dokuzuncu yüzyılın sentezi, o prematüre ve sığ bütünlük yok artık bizim için. Neye başvurabiliriz?

Görünüyor ki Eliot tümüyle çağdaşımız ama çağdaşlığın kusurlarını liberalizm adı altında bir araya toplarken sezgilerini de sözcüğün popüler anlamıyla bir "rasyonalist" gayretiyle, dar anlamda Hıristiyan geleneğine katmaya çalışır. Eliot uzlaşmacı Anglikanizmi, o "huzursuz yatağı" takdir etmesine karşın, kendisi daha temelde, Hawthorne ve James'in kötü niyetli Püritenizmini, bir yanında Tawney'in analiz ettiği materyalizmi, diğer yanındaysa D. H. Lawrence'in annesine yakıştırdığı "kasvetli ilahiler söyleyen sofuluğu" gördüğü o günkü "çürümüş Protestanlığa" yeğleyen anti-püriten bir püritendir. Söz ettiği kişiler, James Joyce tarafından fark edilen "ölülerin ebedi rehineleri"dir lakin siyasi Eliot'un büyük saygı gösterdiği ölüler çok uzaklarda yatar. Eliot ilginç şekilde, İngiliz muhafazakâr geleneğinden değildir. Eklektik bir ahlakçıdır o. Eylemin meyvelerini düşünmememizi söyleyen Krişna'nın sesinin onun kulaklarında daha güçlü çınladığı hissedilir; öte yandan, İngiliz siyasetinin amentüsünü oluşturan ve me-

13. Bkz. R. M. Hare, *The Language and Morals*, Oxford, 1952.
14. *The Idea of a Christian Society*, s. 19-20.
15. *Speculations*, s. 131-132.

sela T. H. Greene'in kulak kesildiği sözleri söyleyen koroya karşı pek o kadar hoşgörülü değildir. "Bilge", felsefesi (takipçilerininkinin aksine) "Katolik, uygar ve evrensel" ve çağdaş Benthamizmin temellerini kuşkusuz ki Arnold'dan daha fazla tahrip etmiş olan Bradley'i över. Ama Eliot'un kendi siyasi ve felsefi anlayışı idealistlerin esnek ve somut düşüncesinden uzaktır. Onda, kendisinin Pascal'a yakıştırdığı "mizaçsal Jansenizm"den gelen bir şeyler fark edilir: "Dağınık yaşamlar"dan hoşlanmayan Eliot ayrıca belki de "insanların içyüzüne bakmaktan, onların düşüncelerindeki ve uğraşlarındaki boşluğu, sahtekârlıklarını ve kendi kendilerini kandırmalarını, duygularındaki içtensizliği, korkaklıklarını, gerçek tutkularının bayağılığını görmekten kaçınamayan" biriydi.[16] Eliot'un siyasal yazılarında, özellikle de "ayaktakımına" karşı tutumunda bu düş kırıklığı havası hissedilir. Alarm verircesine, okuma yazma bilmeyenlerden oluşan bir dinleyici kitlesini, yanlış ya da yarım eğitilmiş kişilerden oluşan mevcut kitleye tercih edeceğini duyurur.[17] Ve çok ötelere dek uzanan faydacı ve sosyalist bağlantılarıyla birlikte, İngiliz anti-konformist* geleneğe bir sempati duymaması önemlidir. Metodizm mezhebinin, "kültür" üzerine yazdığı kitapta hoş sözlere mazhar olmasının nedeni kısmen, Oxford Hareketi'ne** giden yolun açılmasını kolaylaştırmış olmasındandır.

Eliot liberal dünyamızın "saçmalıklarını" tüyler ürpertici bir kusursuzlukla reddeder. Onun bazı romancılara karşı tutumunda gayet öğretici bir şeyler buluyorum. Jane Austen'i, Charles Dickens'ı ve Thackeray'i över çünkü onlarda "kişilik... doğru yerine daha yakındır. Kendi dünyalarını eleştirmede kullandıkları standartlar, çok yüksek değilse de hiç olmazsa kendileri tarafından türetilmemiştir". Ama ne yazık ki Bayan George Eliot kendi derin sezgilerini "çağın sıkıcı rasyonalizmiyle" birleştirmiştir ve

16. "The Pensées of Pascal", *Selected Essays*, s. 414.
17. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, s. 152.
* *Nonconformist*: Anglikan Kilisesi'ne bağlı olmayan kişilerin oluşturduğu Protestanlık mezhebi. (ç.n.)
** Oxford Hareketi (*Oxford Movement*), İngiltere Kilisesi'nin, yüksek din adamları tarafından geliştirilen ve nihayetinde Anglo-Katolik olarak biçimlenen harekettir. Hareketi başlatanların çoğunun Oxford Üniversitesi mensubu olmaları nedeniyle bu ismi almıştır. Yerleşik kilise dogmalarının liberalizm tarafından tehlikeye düşürülmesine ve Parlamento'nun Anglikanizm üzerinde artan etkisine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. (y.h.n.)

Bay Eliot'un beğenmediği, "bugüne kadar gördüğümüz tüm ciddi ve eksantrik ahlakçılarla aynı soydan"dır.[18] Fakat aşırılığın kâfirce bir inanç ve dizginlenmemiş, hastalıklı bir duygusallık düzeyine varması D. H. Lawrence'de gerçekleşmiştir. Bay Eliot'a göre Lawrence'de "eğitimin vermesi gereken bilgiden ziyade, eleştirel yeteneklerin eksikliği ve normalde düşünme dediğimiz şey konusunda bir kapasitesizlik" vardır.[19] İnsanı hayrete düşüren bir hüküm bu. Eğer Lawrence düşünemiyorsa, düşünmek *nedir* ve ciddi ahlaki düşünce nedir, inancı ne olursa olsun Bayan George Eliot bunun en yüksek örneklerinden birini sunmuyorsa eğer? Sanırım bu, sözel bir sorudan öte bir şey ve ben bunu çok temkinli bir şekilde, Bay Eliot'un Shakespeare hakkındaki bazı görüşlerine bağlayacağım. Bay Eliot, "Shakespeare'in de Dante'nin de gerçek anlamda bir düşüncesi yoktu" diyor, "ama Dante zamanının düşüncesi düzenli, güçlü ve güzeldi" ve bu yüzden, "Dante'nin şiirinin bir desteği var".[20] Shakespeare de bir "düşünür" olarak Marlowe ile kıyaslanınca kötüdür. Sanırım dilin bu şekilde kullanımlarının ardında, ortaçağ Hıristiyanlığına ve Thomist metafiziğe bağlanabilecek, bir şekilde soyut ve matematiksel ("düzenli, güçlü ve güzel") bir düşünme modeli yatıyor. Ve buna karşılık, karmakarışık modern dünyamızı çözümleyebilmek için, eğer adını düşünce koymazsak yolumuzu kaybedeceğimiz, duyarlı ve "somut" tipte bir anlayışın gerektiği savunulabilir. Ama bunlar sadece birer ima ve tahminden ibarettir.

Bay Eliot bir mazeretin hangi *terimlerle* oluşturulduğunun önemli olduğunu söylemekte haklıydı. (Pagan devlet adamları, halklarının Hıristiyan etiğiyle zapt edilebilir: Yalnızca belirli mazeretler işe yarayacaktır).[21] Şimdi, ahlaki tepki kaynaklarının bize kaldığı kadarını canlı tutmak özellikle gereklidir. Bay Eliot liberalizmin ahlaki içeriğini tümüyle reddedip, onun ötesine, nasıl bir rol oynayacağı belirsiz bir dogma ve otorite kavramına başvurarak tehlikeli bir iş yapıyor gibi geliyor bana. Bay Eliot 1933'te, "Altın Buzağı'ya tapmak bile hiçbir şeye tapmamaktan iyidir" demişti.[22] Ve 1939'da da faşizme paganlığı yüzünden karşı çıkıl-

18. *After Strange Gods*, s. 53-54.
19. A.g.e., s. 58.
20. "Shakespeare and the Stoicism of Seneca", *Selected Essays*, s. 136.
21. *The Idea of a Christian Society*, s. 27-28.
22. *Criterion*, Nisan 1933.

ması gerektiğini söyledi. Baskıya ve zulme karşı çıkmak, "amaçlara değil araçlara karşı çıkmaktır". Aslında, sıradan insanlar faşizmden, "otoriteden korktukları için" hoşlanmazlar.[23] Böyle bir şeyi savunmak, insan kişisine sadece bu sıfatıyla gösterilen, Locke ve Kant'a bağlanabilecek ve İngiliz siyasi geleneğinin bir parçası haline gelmiş olması beklenen katıksız saygıyı küçültmektir. Bireye romantik bir şekilde aşırı değer verilmesi diyerek bir kenara bırakılabilir mi bu? Hiçbir dogmaya başvurmaksızın insan kişilerine yapılamayacak bazı şeyler olduğunu savunan o liberal ahlaki mutlakçılığın bize bıraktığı kalıtı görmezden gelmek en azından tehlikelidir. P. H. Simon'un *Contre la torture* adlı kitabının başvurduğu ve herhalde pek başarısız olmadığı şey, liberal inancın bu kalıtıdır. Ve şu da eklenebilir ki John Stuart Mill, o tartışmacı ve dogmatiklikten uzak mutlakçı sadece bir "romantik" değil, Bay Eliot'un diğer düşünürlerle birlikte yetişip geliştiği o kuru ve eleştirel atmosferin de dolaylı yaratıcısıdır.

Bay Eliot buna, ahlakın *gerçeğin* üzerine kurulması gerektiği ve kendisinin, yanlış anlamalar üzerine kurulmuş iyi niyetli dürtüleri geliştirmekten ziyade, gerçeği duyurmakla ilgilendiği yanıtını verebilir. Batı'nın kurtuluşu Hıristiyanlık geleneğindedir belki ama bunu çok dar bir şekilde tartışmak liberalizmin, ılımlı bir dille söylersek, korunmaya değer yönlerini ve liberalizmin Hıristiyanlık geleneğimizin günümüz gerçekliğindeki, etkin bir güç olan haliyle ne kadar iç içe girmiş olduğunu görmezden gelmektir. Bay Eliot'un günümüz toplumu hakkındaki iddialarını tümüyle kabul edebiliriz ve mesela 1938 Eylül'ündeki* olayların "uygarlığın geçerliliği hakkında bir kuşku" uyandırdığını söylediğinde kendisini haklı bulabiliriz.[24] Ve o günden beri de benzer kuşkuların uyanmasına yol açan şeyler oldu. Ama dinsel inancımız ne olursa olsun, liberal dünyanın kendini kendi kaynaklarıyla yeniden üretebilmesini dilemeliyiz –ve Hıristiyan geleneğini ve bunun her türlü biçimini bu dünyada aramalıyız. D. H. Lawrence'i Bay Eliot'a karşı savunmak için, "Tam bir sağlığın hiçbir yerde bulunamama-

23. *The Idea of a Christian Society*, s. 20, 70.

* Muhtemelen, Avrupa'nın büyük devletleri arasında başgösteren Südet Krizi sonucunda 1938'de Münih'te toplanan Münih Konferansı ve Birleşik Krallık, Fransa, İtalya ve Almanya arasında yapılan ve Çekoslovakya'nın Südet bölgesinin Almanya'ya verilmesini öngören 29 Eylül 1938 tarihli Münih Antlaşması kastediliyor. (y.h.n.)

24. A.g.e., s. 64.

sı dünyanın karakteristik özelliğidir. Lawrence'in sağlığı temsil ettiği yolundaki anlayış çok önemlidir" diyen F. R. Leavis'e katılıyorum.[25] Artık, birçok çevrede özellikle aramamız gereken "sağlığımızı" ziyan edecek hiçbir halimiz yok ve bunun liberal tavrı benimsemek olduğunu söyleyecek halimiz de yok elbette.

Ama son söz için, şair Bay Eliot'a geri dönmek gerekiyor. Bay Eliot şöyle demişti: "Şairin en büyük avantajı ilgileneceği güzel bir dünyasının olması değil, hem güzelliğin hem de çirkinliğin altındaki şeyi görebilmesidir; yürek sıkıntısını, dehşeti ve görkemi görebilmesidir."[26] Bay Eliot bunları gördü ve "sağlığımızın" büyük bir kısmı, sıkıntılı ve saçma dünyamızı böyle derin bir sevecenlikle kavrayıp anlayabilen bir şairimizin olmasıdır. Bay Eliot, şiirinde Jansenist değildir. Ve sonuçta, "bildiğimiz şeyi düşlemede" yardım edilmeli bize ve bunu söylemek de romantik bir tavrı benimsemektir elbette.

Deneme, *T. S. Eliot: A Symposium for his 70th. Birthday* içinde, N. Braybrooke (Der.), 1958.

25. F. R. Leavis, *The Common Pursuit*, Londra, 1952, s. 246-247.
26. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, s. 106.

Bir Teori Yuvası

İngiltere'deki sosyalist hareket enerji kaybından mustarip ve bu zararı tüm topluma dokunan bir talihsizlik. Muhafazakârlar doğaları gereği, idealleri olan ve ahlaki yönden yaratıcı bir parti değil. Onların işlevi daha ziyade, Solun onlarınkinden daha soyut fikirlerini engellemek ve eleştirmektir. Liberal görüşlü sosyalistlerin, bu durumu özelde sık sık hayıflansalar da genelde hoş karşılamaları gerekir. Ama şimdi, tuzun kendisi tadını yitirmiş gibi sanki. Toplumun ilerici kesimi bu kez topluma yol gösterme ve esin verme yolunda pek başarılı görünmüyor. Ülke yaşamında ahlaki bir boşluk var. Nasıl oldu bu?

Geçmişte sosyalist hareketi besleyen ahlaki enerjinin kaynaklarını analiz etmek zor görünmüyor. Bunların ilki ve en primitifi insan eşitliği ve en yoksulu en zenginle eşdeğerde görme arzusuy-

du; Sanayi Devrimi'nin yarattığı sefaletlerin şiddetlendirdiği bir arzuydu bu. Daha sonra gelişen ve harekete en karakteristik ve belki de en büyük motifini verense, teknik biçimi Emek-Değer Teorisi* olan sömürü kavramıydı. Bununla bir araya gelen bir şey de Benthamcı düşünce denebilecek, topluma düzen vermek, metafizik gericilikleri ve eskimiş gelenekleri temizlemek, eksikliği gayet aşikâr olan mutluluğu getirmek için rasyonel bir planlama yapma arzusuydu. Bununla kıyaslanıp karşısına konansa, sıkı örülü bir bilimsel sosyalizm teorisine sahip daha karmaşık bir felsefe ve daha devrimci bir dünya görüşü sunan Marksist düşünceydi. Bu kendinden emin bilimin ürünlerinden biri de bir tür determinizmdi ve söylemi bilimsel olduğu kadar da dinseldi: Kapitalizmin yazgısının yıkılmak olduğu yolunda, vahiysel bir kıyamet beklentisi ve proletaryanın rolüne Mesihvari bir inanç. Geleneklere karşı genel bir isyan duygusu, on dokuzuncu yüzyılın çeşitli kılıklara bürünmüş baba figürüne karşı direniş, cinsel tabulara ve yasaklamalara karşı bir isyan ve kadınların özgürleşme hareketi bu güç kaynaklarından bağımsız olmasına rağmen hepsiyle karışmıştı. Bununla birleşebilecek bir şey de kesinlikle birçok insanı yerinden etmiş ve zaman zaman ortaçağ dünyasının basit görünümüne, zavallı Morris'in "Süprüntü kraldır!" diye bağırırken kafasında olanlara dair nostaljiler uyanmasına yol açan, endüstri toplumuna karşı nefretti. Gel gör ki teselli ve umut, emekçi örgütlerince yaratılan büyük enerjiden, aktif bir insan topluluğunun ve ortak bir amacın keşfinden, proleter dayanışmasının sıcaklığından geliyordu. Bazı yönlerden neredeyse tamamen ortak ve Hıristiyanın da Marksistin de anarşistin de aynı şekilde kapıldığı düş, emeğin yeniden yaratıcı ve önemli hale geleceği ve insanların yeniden kardeş olacağı ideal bir toplum hayaliydi. Oysa şimdi emekçi sınıflar köklerinden kopmuş, geçmişin mirasından yoksun kalmış, hem kendilerindeki hem efendilerindeki insan niteliği sakatlanmış ve bölünmüştür; bunların hepsi, Hegelci "yabancılaşma" kavramıyla özetlenebilir. Sosyalizmin karmaşık ve

* Emek-değer teorileri (Labour Theory of Value), heteredoks ekonomik değer teorileridir. En çok Marksist ekonomiyle anılmakla birlikte Adam Smith ve David Ricardo gibi klasik ekonomi teorisyenlerine de temel oluşturur. Kısaca, klasik liberal tezlere göre bir üretim maliyetinin o üretim için harcanan emeğe eşit olduğunu ifade eder. Bu teorinin içeriğini oluştururken emek homojen bir değer olarak kabul edilmiş, yani her işçinin ortaya koyduğu emeğin aynı nitelik ve niceliğe sahip olduğu farz edilmiştir. (y.h.n.)

çeşitlilik gösteren idealleri ve motifleridir bunlar ve bu liste kuşkusuz ki daha da uzatılabilir, listedeki kalemlerin her biri çeşitli şekillerde altsınıflara ayrılabilir.

Söz edilen arzuları tatmin eden hedeflere yahut arzuların eskisi kadar şiddetli olmamasını sağlayan bir şeylere ulaşılmasıyla bu müthiş enerji birikiminin nerdeyse tümü bugün ziyan olup gitmiştir. Sonuç olarak, işçi sınıfı hareketi büyük ölçüde, refah devletinde uyguladığımız yeni ekonomik taktiklerin gelişimiyle birlikte gitmektedir. Belirgin adaletsizliklerin ve yoksunlukların çoğu giderilmiştir. Artık ne zenginler o kadar zengin ne yoksullar o kadar yoksuldur ve fırsat eşitliğini yaratmak için ciddi girişimlerde bulunulmuştur. Sömürü duygusu sönmüştür ve eşitlik mücadelesi giderek daha yüksek ücret mücadelesi biçimine bürünmektedir. Şimdi her şeyden önce kapitalizmin yazgısının yok olmak olmayabileceği ya da en azından bir zamanlar hayal edildiği gibi yok olmak olmayabileceği muhtemel görünüyor artık. Ekonomistler, hem teorik hem de pratik yönlerden, bizi, kapitalizmin periyodik krizlere girme eğilimini (belki) yenebileceğine ve yoksullara (daha öncesinde düşünüldüğü gibi giderek daha çok) cefa çektirmesinin kaçınılmaz bir şey olmadığına inanmaya yönelttiler yani her an gerçekleşebilecek bir kıyamet beklentisini ortadan kaldırdılar, emek-değer teorisinin çekiciliğini yok ettiler ve toplumun tek gerçek bilimsel kurtuluşunu sosyalizmin sağlayacağı iddiasını körelttiler.

Bir doktrin külliyatı olarak bu ülkede zaten hiçbir zaman güçlü olmamış Marksizmin cazibesi SSCB'nin uzayan tarihi boyunca giderek azaldı. Marx ve Marksist teori üretimi komünistlere bırakılmıştı. Geleneklere karşı isyan on dokuzuncu yüzyılda kutsal bir görev ve iki savaş arasında hiç olmazsa hâlâ zevkli bir şeydi oysa şimdi, toplumun artan esnekliği neticesinde artık ikisi de değil. Süprüntü kraldır hâlâ ama bunu kimse pek dert etmiyor. Genellikle parlamenter yöntemlere karşı muhalefetle birlikte giden ideal toplum düşü, Marksizm dışında bir süre Lonca Sosyalizmi'yle* oyalandı ve sonra parlamenter İşçi Partisi'nin gelişmesiyle yok oldu. "Proletarya dayanışması" duyguları yerini

* Lonca Sosyalizmi (Guild Socialism) İngiltere'de, çeşitli meslekten insanlar arasında yardımlaşma, dayanışma ve kardeşlik duygularıyla kurulmuş gönüllü birliklere dayalı bir sosyalizm anlayışıdır. Ticaret loncaları vasıtasıyla, kamuyla zımni bir sözleşme sağlayarak sanayide işçi kontrolünü savunan bir siyasi harekettir. (ç.n.)

sendikal hareket duygularına bıraktı. Sosyalizm artık (onu tutan bazı kişilere göründüğü gibi) özünde ve derininde Hıristiyan bir şey gibi görünmüyor. Anarşistler yok artık. Galip gelen (ve bu galibiyetinin yarattığı birçok sonuçtan ötürü ziyadesiyle müteşekkir olmamız gereken) ve hâlâ büyük ölçüde elimizde kalan şey Benthamcı düşünce, yani Fabianlık ruhudur. Hızlı ve başarılı gelişimi süresince sosyalizm içinde, başlangıç teorisinin kırıntısı bile kalmadı.

Sosyalist teorinin yokluğunun ne şaşacak ne de hayıflanacak bir şey olmadığı savunulabilir. İngilizler her halükârda, hiçbir zaman teori peşinde koşan kişiler değildi zaten. Bizler felsefede daima ampirik, anti-metafizik olduk ve teorik sistemlere hiç itibar etmedik. Hatta siyasi düşüncemizin hemen hemen daima kuşkucu olduğu ve muhafazakâr kuşkuculuk, bilimsel kuşkuculuk ve liberal hümanist kuşkuculuk şeklinde üç başlık altında toplanabileceği de doğrudur. Hume ve Burke birinci başlığı simgeler. (Teori üretme: bırak alışkanlıklar ve gelenekler sorunları çözsün). Bentham, Hobbes'dan aldığı bir miktar yardımla, ikinci başlığı simgeler. (Teori üretme: Teoriler baş belası metafizik saçmalıklardır. Toplum için önemli olan tatmin mekanizmasıdır). Locke ve Mill, artalanda duran Kant'la birlikte, üçüncüsünü simgeler. (Teori üretme: Ampirik gerçekler sistematik değildir ve ahlaki gerçekler de kanıtlanamaz; o halde dogmatik olma ama kişilere rasyonel değerler veren biri ol). Gerçi bu düşünürlerin hepsi, aralarındaki farkları kavrayabilmemizi ve bir şey hakkında konuştuklarında kendilerini anlayabilmemizi sağlayacak bazı kavramlar yaratmaya, bazı şemalar ve resimler sunmaya yetecek kadar minimal anlamda birer teorisyendi. Özellikle liberaller, sistematik olmayan ama imgelemlerimizdeki etkisini hiç yitirmeyen bir güçle, Doğal Haklar gibi kavramların içine "sabitlenmiş" bazı manevi değerleri önümüze koydular.

Şimdi sosyalist teori, bu ülkede varolduğu kadarıyla, doğrudan akademik düşünürlerin ürünü değildi. Böyle bir şey olmak onun doğasında yoktu. Sosyalist İttifak ve Fabian Derneği gibi birlikler tarafından tartışmalı şekilde bir araya getirilmiş, birbiriyle çelişen düşünce sistemlerinden oluşuyordu daha ziyade. Biz asla büyük bir sosyalist düşünür yetiştirmedik ve aramızdakilere de pek önem vermedik. Ama sosyalist düşüncemiz, bir dereceye

kadar ortak malımız haline gelmiş felsefi fikirlerle çok güçlü beslendi: Locke'un ve Faydacıların düşünceleriyle, Marksizmin modifiye edilmiş versiyonları, Fransa'dan ithal edilmiş Ütopya teorileri vb. Sosyalist bir felsefe, felsefi fikirler ana akımından bağımsız gelişemez ve gelişmemelidir. Bunu düşünerek, geçmişin "kavramsal söylemini" bırakıp bugünkü manzaraya baktığımızda tabii ki çok belirgin bir tezat görüyoruz. Matematiksel mantıktaki gelişmeler, bilimsel yöntemin etkisi ve dilsel analiz tekniklerinin bir araya gelmesiyle, kuşkucu öncelinden de daha anti-teorik bir yeni felsefe türemiş. Felsefenin yaratıcı yönü neredeyse sıfıra dek inmiş ya da daha doğrusu "mantıksal zımbırtı" denebilecek şeylerin yaratılmasından ibaret kalmış sanki. (Russell'ın Tanımlamalar Teorisi çok özel bir istisnadır). Sonuçta ortaya çıkan araç kendi amaçları yönünden mükemmeldir ve felsefenin liberal toplum için çok büyük önem taşıyan eleştirici görevi hiçbir zaman bundan daha büyük bir doğruluk ve katılıkla yerine getirilmemiştir. Bir sürü direngen felsefi sorun, gerçek bir ilerlemenin ve keşfin simgesi haline gelmiş yeni bir yöntemle çözülmüştür. Ama bunun sonuçlarından biri (ve tartışacağım gereksiz bir tanesi), daha önce çok etkili bir düşün alanının bundan yoksun bırakılıyor olmasıdır. Felsefe mütemadiyen mantığa doğru çekildikçe ve giderek çok eğitimli uzmanların işi haline geldikçe, bir zamanlar beslediği ve beslendiği, daha muğlak ve daha genel halde kavranabilecek teorilerin üretiminden ayrılıyor ve bunlardan korkar hale geliyor ve gerek felsefe öğrenen gerek felsefeden etkilenen (ki bu kişiler çoktur) ciddi öğrencilerde de kesin olmayan şeylere karşı çok aşırı diyebileceğimiz bir korku oluşturuyor. "Söylenebilen her şey kesin bir şekilde söylenebilir." Kesinliğin mümkün olduğu küçük bir alanın ötesinde, ilgilenmekten sakınılan "hissi" düşüncelerin tehlikeli bölgesi başlar. İdeal olan kanıtlamadır; ne kadar küçük olsa da temiz, steril ve kesindir.

Modern tekniklerin, ahlak ve siyaset teorisini ve bunların aracılığıyla da daha az özelleşmiş bir dizi teorinin üretimini etkilemesinden söz ederken, "metafiziğin safdışı bırakılmasından" da daha ayrıntılı söz etmek gerek. Geçmişte düşünürler ahlaki inancı dışa vuran kavramlar yaratırlar ve bunları aklın ya da dünyanın doğasıyla ilgili gerçeklermiş gibi sunarlardı. Felsefe Hume'dan sonra, genelde dogmatik rasyonalist metafiziğe karşı çıktığından,

bu eğilime karşı eleştirel bir tutum takınır oldu fakat çok farklı şekillerde yaptı bunu. Kısacası, metafiziğin eleştirisi Humecu, Kantçı ya da Hegelci çizgiler boyunca takip edilebilir. Duyularımızın bize söylediğinin dışında bir şey bilmediğimizi, mümkün olduğunca şiddetli savunmaya kalkan Hume, ahlaki "olguların" yahut "gerçeklerin" varlığını yadsıdı, ahlaki kavramları analiz edip mantıkdışı hisler ile hayali alışkanlıklar olarak ayırdı ve temel ampirik kavramların da aynı kaderi paylaşmasını kabule hazırdı. Hem ampirik bilgilerimizin gerçekliğini hem de ahlaki imalarımızın değerini savunmak isteyen Kant, Hume'un hayali alışkanlıklarını, "kategoriler"e veya ampirik verilere yönlendirilse bilgi sağlayacak sabit biçimsel sezgi tarzlarına çevirdi. Ahlak yasaları ve ruhun akıbeti gibi diğer konular ancak inancın alanına girebilirdi, her ne kadar, manevi âlemin gerçekliği ve doğasıyla ilgili bir şeyleri düşündüren vicdanın gerekleriyse de. Hegel Kant'ın eleştirisini temelden değiştirdi ve kategorileri, sadece ampirik şeyler hakkındaki bilgimizin değil, toplumsal, psikolojik ve manevi gerçekler hakkındaki sezgilerimizin de biçimleri olarak kabul etti ve bunları, gelişim modellerini insan soyunun değişen düşüncelerinin tarihiyle birlikte başlatarak tarihsel bir incelemeye tabi tuttu.

Bu düşünürlerin hepsi (St. Thomas'ın kullandıklarına benzer) dogmatik rasyonalist metafizik tezlere eleştirel yaklaşıyorlardı ve daha önce bu tezlere dayanan ahlaki (etik, siyasi, dinsel) inançların yanına bir soru işareti koydular ama yeni rejimde bu tür inançlara uygun gördükleri yer konusunda aralarında ciddi farklar vardı. Hume da Kant da hiçbir inanca herhangi bir ilgi göstermedikleri gibi, bu tür amaçlar hakkında tarihsel bir anlayışa da sahip değillerdi ve fiilen, kendi felsefi yöntemlerinin itibar ettikleri dışındaki tüm teorileri mantıklı tartışma sahnesinden çıkardılar. Hume'un "Eliminasyonu" atomik ampirizmin basit çizgisini takip ediyor, bütün inançları aynı şekilde mantıkdışı sayıyor ama bazılarını kaçınılmaz ve yerinde buluyordu. Uygar yaşam her şeyden önce ahlaki güdülere dayalıydı ve Hume kendi toplumununkileri tanımladı. Kant bilgimizin neden bazı konularla sınırlı olduğunu daha sistematik biçimde göstermeye çalıştı ve bunu yaparken aklı sadece ampirik gözlem ve bilimin hedefleriyle ilgili şekilde tasvir etti. Buna ek olarak tek bir inanç (Mantık inancıyla

ilgili ve ilgisiz Tanrı inancı) bıraktı ve diğer teorilerin tümü boş inanç sınıfına sokuldu. Hegel'in Hume'dan ve Kant'tan farkı, bir inancın ya da bir teorinin güvenilmeyen bir felsefi kanıta dayanmasının, o teoriyi felsefenin ilgisinden ya da hatta gerçekten otomatikman yoksun bırakacağını kabul etmemesidir. Hegel, teorileri ya tümüyle gerçek ya da toptan yanlış diye ayırmaz, insanların inandığı tüm güçlü inançlara dünyanın yorumlanması ve keşfedilmesi statüsünü verir. Bu düşünürlerin üçü de söylemeleri gereken şeylerin esasından ötürü değilse de modern eleştirmenlerin saldırısı yönünden tabii ki saldırıya açıktır; bunların üçü de, "ampirist" sanına farklı şekillerde sahip çıkabilir.

Modern İngiliz felsefesi esinlenme yönünden Humecu ve Kantçıdır. Bu felsefe, duyusal yaşantıyı bilginin tek temeli olarak kabul ederek Hume'u ve Kant'ı ve daha spesifik bakarsak, bu temele dayanmayan kavramların "boş" olmadığını göstererek Kant'ı takip eder. Modern felsefe gelişiminin hiçbir zaman merkezinde yer almayan ahlaki ve siyasi felsefeler bunların dümen suyundan gitmiştir. Dikkatler, ahlak felsefecilerinin, aslında vaaz verirken kendilerini güya gerçek olaylara dayanan keşiflerde bulunmuş sanmakla yaptıkları hatalara yoğunlaşmıştır. Ahlak kanıtlarla "doğrulanamayacağından", felsefe şimdi ahlakı partizanlıktan uzak bir tarzda irdelemeyi, ahlaki söylemin "mantığını" genel olarak analiz etmeyi hedeflemiş, ahlaki nasihati başkalarına bırakmıştır. Ampirik şekilde doğrulanmaları mümkün olmadığından, ahlaki hükümlerin ilk başta "duygusal" olduğu söylendi (Humecu bir duruşla). Daha sonra buyruğa benzetildiler (Kantçı bir duruşla). Bu ikinci ve daha derin aşamada Kant'ın salt Mantığa yönelik inancına, ahlaki hükümlere tanımlamaya dayalı karakteristikler verilmesi anlamına gelen bir formülle yeni bir biçim verildi. *İçeriğine* bakılmaksızın, ahlakın *biçimi* tanımlandı ve (küçük varyasyonlarla) belirli bir akılcılık, evrensellik, tutarlılık üzerinde kafa yoruldu. Ahlaki inanç ya da ideolojilerin (insanların tercihini yönlendiren ve çoğu durumda da metafizik düşünürlerden miras kalmış özel dinsel ve toplumsal kavramların) yer aldığı rengârenk alan, genellikle halihazırda varolan tercih seçenekleriyle birlikte, *içeriğin* yani kişilerin tercihine bağlı ve doğru dürüst bir analize tabi tutulmayan ahlak alanının bir kısmıymış gibi görüldü. Bu tür inançlar elbette felsefi tezlerle kanıtlanamazdı (kanıtlanabilir ol-

duklarını düşünmek eski düşünürlerin hatasıydı) ve bunlar ahlaki tavırların kişiye has "rengi", ancak sergilenme ve örnekleme için analiz sırasında diğer şeylerden ayrılıp, ampirik düzeyde yapılmış fiili tercihler sınıfına katılması gereken, bulutlu ve bulanık şeyler olarak görüldü. Böylece, ahlaki yükümlünün esasen hâlâ Kantçı tarzda çizilen resmi, kişiyi kendi mantığını normalde karşılaştığı olgusal gerçekler dünyasını incelemek için kullanan ve verdiği kararları bunlara ve gayet açık bir şekilde mantıklı diye sunulmuş basit ilkelere dayanarak savunan biri olarak gösteriyordu. Ahlaki yükümlü, mantığını kavramların arasında kalan ara bölgeleri keşfetmek için kullanan biri gibi *resmedilmiyordu.* Kısacası, ahlaki eylem makul tercihler yapmak ve bunlara makul ve basit nedenler göstermek olarak görülüyor, teori üretme, düşleme ya da daha derin sezgiler arama faaliyeti olarak görülmüyordu.[1] Böyle bir durum, siyasi kavramlarla uğraşan etik bölümü için pek umut verici değildir ve gerçekte, ahlak felsefesi varlığını ancak güçbela sürdürebiliyorken, siyaset felsefesi neredeyse yok olmuştur. "Ahlaki bir hükmün temel mantıksal biçimi" fikrinden (belki yanıltıcı ama tamamen anlaşılabilir) bir anlam çıkarılabilirken, "siyasi bir hükmün temel mantıksal biçimi"nden pek bir anlam çıkarılamaz. Siyasi düşüncenin "biçimi", "içeriğinden" makul bir biçimde ayrılamaz. Siyaset felsefesine tarihsel bir tarzda bakmamak olanaksızdır ve ondan, ifade tarzıyla ve denenecek çözümüyle, tek başına gerçek anlamda "felsefe yapmak" denebilecek, tam felsefi tipte bir sorun çıkarmak çok zordur. Siyaset felsefesindeki denemelerde çoğunlukla (Genel İstek gibi) herkesçe bilinen bir kavramın dikkatle sınırlanmış tartışması ve bu kavramın niteliğini ve "işlevini" göstermek için özlü ve detaya kaçmayan tarihsel gönderme girişimleri vardır. Bu tartışmalar genellikle değerlidir ama rağbet görmezler çünkü mantıklı ve mantıklıya yakın türden bir kesinlikten ister istemez yoksundurlar, "siyasi kavramların" geçmişe ait olduğunu söyler gibi bir havaları vardır. Her şeyden önce bunlar metafizik inançlardır ya da daha doğrusu insanın doğası hakkındaki gerçekler kılığına bürünmüş kişisel değerlendirmeler

1. Özellikle, R. M. Hare'in *The Language of Morals* adlı yapıtına ve ayrıca [S.] Hampshire, [J. O.] Urmson ve diğerleri tarafından yazılmış makalelere bakınız. Bu duruşun tuhaf bir varoluşçu bir tat taşıdığı dikkat çekecektir. Popüler varoluşçuluk, Kierkegaard'ın Tanrısı rolüne bürünmüş Mantığıyla Kantçılıktır. Tüm pozitif inançlar *mauvaise foi* tehlikesi altındadır.

ve toplumsal tavsiyelerdir. Bu gizleyici kılığın içindekini çözmek ve gerçek tavsiye ile sanki içi boşmuş gibi dağılan kavramsal maskeyi birbirinden ayırmak felsefecinin (mantıksal ve ahlaken tarafsız) görevidir. Gerçek anlamda siyasi tavsiyelerde bulunmak ve siyasal ikilemlerde yapılması gereken şeyi söylemek elbette felsefenin işi değildir. Yine burada da siyasal etkinliğin tıpkı ahlaki etkinlik gibi kendi başına bir teori üretme değil, ampirik tercihler yapma olduğu düşünülür. Genel olarak kabul gören bu görüşün en tutarlı sergilenişi T. D. Weldon'un *The Vocabulary of Politics* kitabındadır. Bu durumun tuhaf bir sonucu, modern felsefeden etkilenmiş liberal ve ilerici fikir adamlarının mantıksal diye kabul ettikleri nedenlerden yola çıkıp, açıkça ahlaki nedenlerden yola çıkan muhafazakârla siyasi teoriler konusunda aynı sonuca varmalarıdır. Berlin ve Weldon ve Popper,[2] sistematik siyaset teorisi üretiminin kötü bir şey olduğu konusunda T. S. Eliot[3] ve Michael Oakeshott'la hemfikirdir. Birincilerin böyle düşünmesinin nedeni bunun "metafizik" ve direngen olması ve toplumumuzu iyi yönde değiştirme yolundaki bilimsel çabayı kirletmesidir. İkinciler ise bunun eleştirel düşünceyle kurcalanmaması gereken geleneklerin derin işleyişine müdahale anlamına gelmesi nedeniyle böyle düşünür. Bentham ve Hume hâlâ yanımızda ama Locke ve Mill'le teması yitiriyoruz.

---

2. Karl Popper (1902-1994), Viyana'da doğdu; Viyana kulübüyle ve ayrıca eleştirdiği mantıksal pozitivizmle bir süre gevşek bir ilişkisi oldu. 1946'da Londra İktisat Okulu'na geldi. *The Open Society and its Enemies* adlı yapıtındaki hararetli Platon, Hegel ve Marx eleştirileri çok tartışma yarattı. [Karl Raimond Popper, *Açık Toplum ve Düşmanları*, Çev. Harun Rızatepe ve Mete Tunçay, Liberte Yayınları, 2014 (y.h.n.)].

3. Bay Eliot aslında bu konuda Bertrand Russell'la tuhaf bir şekilde denk düşer. İkisi de *gerçek* düşüncenin (Russell matematiğin, Eliot'sa Thomist teolojinin) ileri derecede sistematik olduğu görüşünü paylaşır ve toplum hakkında düşünmenin başka bir mesele olduğunu kabul ederler. Russell toplumsal bir eleştirmen olarak hareket ederken katı felsefi *personasını* bir kenara bırakır ve bambaşka türde bir etkinliğin içine girer. Dante'yi (Shakespeare'in tersine) edebiyat yeteneğini gerçek (yani sistêmatik teolojik) düşünceden oluşan bir artalanla birleştirdiği için benzersiz bir zirveye oturtan Bay Eliot, D. H. Lawrence'in yaptığı türden toplumsal analizlere "düşünce" adını bile çok görür. Ama Bay Eliot'un teolojisinin kendi toplumsal eleştirisiyle ilgisi, Lord Russell'ın matematiğinin kendi toplumsal eleştirisiyle olan ilgisinden daha fazladır ve bu kendi içinde bir avantajdır. Sağ kanattaki fikir adamları siyasal düzlemde, sistem konusunda tedbirli olabilir ama ahlakçılık konusunda tedbirli değillerdir. Oysa (komünist olmayan) sol kanattakilerin sözleri "bilimsel" olmak zorundadır, yoksa bütünden ayrı, kişisel fikirler olarak sunulur. Sağın (ve aşırı solun) ahlaki yönden daha ciddi tavrı korkarım onları bazı yönlerden, toplumuzun halihazırda varolan en derin toplumsal eleştirmenleri kılıyor.

Yani teoriye karşı kuşku, farklı birtakım eğilimlerin birleşmesi sonucu gerçekleşti: Muhafazakâr kuşkuculuk, Benthamcı kuşkuculuk, "boş inançlara" karşı Kantçı bir Protestan korkusu ve daha yakın zamanlarda da Marksizme karşı nefret. Bunların hepsi modern felsefenin anti-metafizik yıkıcı tekniklerinden belirgin bir şekilde destek almıştır. Ayrıca, teori üretmenin anti-liberal bir tavır olduğu (Kant'tan çıkarması kolay bir fikir) ve liberal görüşlü kişilerin, tercihlerini sadece minimal bir teoriyle çevreleyip bunları daha ziyade basit ve herkes tarafından anlaşılabilir, açık ve aşikâr gerçeklerden veya ilkelerden alınan referanslara dayandırması gerektiği düşünülür. Burada gerçekten de analitik felsefenin iyi düşünülmüş yöntemlerine göre, yapılan şeyin ne olduğunu görebilmek için tarafsız değerlendirmeleri kanıtlardan ayırmak önemlidir. Kısacası bunun altında yatan anlam, ahlaki inançların sıklıkla yanlış tezlerle desteklendiğini gösteriyor olsa da "metafiziği dışlama"nın, yerinde bir şekilde kavramsal ahlak keşif alanı olarak görülen bir ahlaki inanç alanını sırf bu nedenle "güvenilmez" kılmayacağıdır. Anti-metafizik tezlerin açığa çıkardığı tek şey (ve bunun yadsınması istenmez) ahlaki teori üretiminin sahte "gerçeklerin" keşfi değil, ahlaki amaç ve gerekçeye sahip bir etkinlik olduğudur. Hegel bunu anladı ve gösterdi, her ne kadar, ahlaki keşfi, düşüncelerin katı bir hiyerarşisi içinde dogmatik resmetmekle hata ettiyse de. Bazı tezlerden uzak durulduğu ve teori üretme amacının ahlakın aydınlatılması ve anlaşılması olduğu gayet açıkça kabul edildiği sürece, basit ampirik eylem düzeyleriyle *aramızda,* teori, düşünce ve tefekkürden oluşan bir alan olmamasının felsefi (ya da bilimsel) bir nedeni yoktur. Geçmişte ahlaki, siyasal ve dinsel teoriler sıklıkla her şeyden önce bu amaca hizmet etmiş ve her zaman da "boş inançtan ibaret" olmamışlardır. Bundan çıkan sonuç da entelektüellerimiz tarafından, teorilerin gelişmesine karşı yapılan tercihin ahlaki bir tercih olduğudur.

Doğru bir tercih midir bu? Bence değil. Düşüncelerimizde, ahlaki ve toplumsal sorunlar konusunda ciddi ve giderek büyüyen bir boşluk var. Bu boşluk toplumun geniş bir kesiminde tedirgince hissedildi ve şimdi daha da rahatsızlık verici çünkü bizler şimdi belki de tarihimizde ilk kez, teselli verecek ve yol gösterecek bir şey olarak dinin yokluğunu hissediyoruz. Yakın zamanlara dek, onun yerini alacak (sosyalizm, daha sonra komünizm, pasi-

fizm, enternasyonalizm gibi) çeşitli yedekler vardı; şimdiyse yedeklerde bile kıtlık var sanki. Sosyalizmin bir "bilim" olduğu iddiası, bir yığın terslikten sonra pek inandırıcı olmayan boş bir laf haline geldi ve bir zamanlar sahip olduğu manevi çekiciliği kesinlikle yitirdi. Sosyalizm elbette, toplumun işleyişi hakkında çok düzgün araştırmalar anlamında, kendisini bir bilim haline getirme çabalarına devam edecektir. Lakin özellikle de kaçınılmaz bir biyolojiğimsi gelişimin bilimsel incelemesi olduğunu artık iddia edemeyeceğinden, kanımca kendisini hem de çok daha açık ve sistematik şekilde bir ahlak olarak sunmalıdır. Sosyalist seleflerimizin idealleri vardı fakat teknikleri yoktu. Onların naifliğine çoğu zaman şaşıyoruz. Bizim tekniklerimiz var; *bu teknikleri* net bir şekilde izah edebiliriz. Fakat ideallerimiz hakkında yapacağımız açıklamalar çok kısa ve yetersiz kalır. Teorilere dair toplumsal gereksinim artarken teori miktarının azaldığı bir aşamaya geldik. "Yönetimsel toplum" denen tehlike (daha önce Marx'ın kapitalizmin bir karakteristiği olarak teşhis ettiği), nüfusun uzmanlar ve bir şeyden habersiz (gerçi belki halinden memnun) kitleler olarak, aralarında bir iletişim bulunmayan iki gruba bölünmesi tehlikesidir ve şimdi bir de uzmanların birbirini anlamayan gruplara bölünmesi gibi bir garabet var başımızda. Bize gereken, bir *çeviri alanı*dır; özelleşmiş kavramların ve tavsiyelerin, belli bir dereceye kadar karmaşık olsa bile yine de yalnızca teknisyenlerin malı olmayan ahlaki ve toplumsal düşünceler ışığında görülüp anlaşılabileceği bir alan yani. Teori üretmenin şiddete yol açacağı yolunda muhafazakâr bir kavga ve teorilerin ilerlemeyi engellediği ve insanları körleştirdiği yolunda liberal bir kavga var. Oysa bugün tam tersine, bizi körleştiren ve bürokrasinin bizi her anlamda aptallaştırmasını sağlayan şey teori yokluğudur ve şiddete gelince, sivil bir teori üretiminin yokluğu da böyle bir şeye pekâlâ yol açabilir. Gençlerin ahlaki düş gücünü aç bırakmak tehlikelidir. Bize, "bilim"imizin yanı sıra ahlaki yönelimler konusunda da hem ayrıntılı hem de gayet net anlaşılan bir toplumsal analiz gerek. Modern eleştirel felsefenin ve dünya hakkındaki gelişmiş bilgilerimizin, sosyalizmin ahlaki merkezi ve ahlaki yönü ışığında yeniden düşünülmesiyle çizilecek daha tutkulu bir kavramsal resim, biz uzman olmayanlara durumumuz hakkında daha düşünsel, daha düzenli ve tartışılabilir gerçekler bulma olanağını,

Shelley'in bildiğimiz şeyi düşleme gücü dediği şeyi verecektir bize. Sosyalist düşünce engellenmiş ve sosyalizmin çekiciliği kısıtlanmıştır çünkü teknik kavramlarımız büyük ölçüde yalnızca yüksek bir grup tarafından anlaşılabilir halde ve ahlaki kavramlarımızsa aşırı derecede basit üstalik ve ikisinin ortasında bir şey de yok. Benthamcı ampirizmin soğuk açık arazisinde sığınacak bir yer, bir çatı, bir teori yuvası gerek bize ve Sol bunu sağlamak zorunda.

Bu tutkulu arzulara karşılık olarak soğuk bir tavırla, "ama 'sosyalist teori' işçi sınıfı hareketinin bir ürünüydü ve artık işçi sınıfı hareketi yok, sendikal hareketler var ve insanlara gözlerini tepelere çevirtecek hiçbir maddi dürtünün olmadığı koşullarda ahlaki hayalleri yaratmak olanaksızdır" denebilir. Ayrıca, ayakları yere basan, kusursuz derecede iyi bir sosyalist teorinin varlığı hatırlatılacaktır ki gerçekten ciltlerce kitabı doldurur. Sosyalizm hakkında bilgi isteyen hiç kimse cevapsız kalmıyor; daha ne olsun ki? Eğer gereken şey bir "felsefe"yse, gerektiği anda hemen üretilmesi zor ve zaten üretilse bile her halükârda sadece yüksek bir grubun anlayabileceği, teknik bir şey olacaktır.

Doğrudan hedeflerin karşısında teori yaratan dinamik bir yapı olarak işçi sınıfı hareketinin halihazırda varolmadığı bir anlamda doğrudur kuşkusuz. Fikirler için eskisi kadar heves yok. Öğrenim artık özgürlüğe giden bir yol olarak görülmüyor; daha yüksek ücrete giden bir yol olarak bakılıyor sadece. Fakat işçi sınıfı var ve kapitalist topluma has, atalarımız için skandal sayılacak bir sürü hastalığı ve giderek muğlaklaşan ama sadakatini yitirmeyen, büyük yapıda bir sosyalist görüşü de barındırıyor içinde. Şu soru sürekli sorulmalı: Bir refah devletinde sosyalizm *düşüncesinin* ve sosyalizme *ahlaki bakışın* canlılığını nasıl koruyacağız? Manevi huzursuzluk ve hatta sert ahlaki tepkiler eksilmiş değil. "Kamuoyu", bürokrasinin büyümesini denetim altında tutacak ve frenleyecek bir gücün adıdır ve yakın zamanlara dek, bazı muhafazakârların üzülmesine yol açarak, hâlâ canlı ve güçlü olduğunu gösterdi. Fakat onun etkinliği (özellikle dış siyaset alanında) bazı mutlak değerlerin acilen ortaya konmasıyla sınırlanmıştır ve kavranması zor olup, farklı durumlar arasında teorik türden bir bağlantı kurulamaz. Dini ve ahlaki söz dağarcığına sahip insan çok az şimdi ve çoğu kişi, yanlış olduğu hissedilen

şeyin [neden] yanlış olduğunu ifade edecek söz dağarcığından yoksundur.

Bu tür sözcükler bulmak umuduyla, varolan sosyalist "literatüre" başvurursak muhtemelen düş kırıklığına uğrarız. Geçmişte profesyonel ve amatör felsefe çalışmaları kamusal aklı düşüncelerle beslerdi. Şimdiyse daha geniş bir vizyon için dönüp Laski'ye veya Tawney'e bakmamız ya da Hıristiyanların veya Marksistlerin eksantrik ve pek tanınmayan yapıtlarındaki birtakım imaları aramamız gerekiyor. Elimizin altında bol bol bulunan ve resmin merkezinde, resmi olarak bulacağımız şeyse, yazarların bize kısaca eşitliği sağlamak için kamuoyunu kazanmamız gerektiğini söylediği ve sonra hemen sermaye siyasetinin ayrıntılarına daldığı teknik kitaplar ve broşürlerdir. Bu literatürün çoğunluğunda görülen dürtü ve tutku, açıkça, esaslı bir plan yapmış bir uzmanın dürtüsünden ve tutkusundan ibarettir. Bu tür uzmanlardan memnun olunduğunu söylemenin bir gereği yoktur ve bu gruba henüz yeni katılmış kişilerin, anlamadıkları şeyleri eleştirmesi münasebetsizlik olur. Fakat bu arada ilk aşamada biraz daha durmak ve biraz daha çok iktisatçılara değil de eşitlik gibi –aslında, çağdaş sosyalizm hakkında sadece bir etki yapacak "genel bir fikir" durumuna düşme tehlikesini taşıyan– bir fikre has terimlere dayanan analiz yapmaktır. Sosyalizmin amaçları, yani tüm tekniklerin gayet doğru bir şekilde tabi olduğu o amaçlar hakkında yapılacak daha çok teorik keşif, uzman bariyerinin her iki tarafındakiler için de yarar sağlayacaktır. Uzmanlar, tekniğin daha çok esinlenerek ve düş gücüyle kullanılmasını teşvik için gereken bütünleştirici görüş açısını kazanacaktır. Daha az soyutlanmış, daha sorumlu hale gelecekler, daha sıklıkla açıklama yapmak zorunda kalacaklar ve açıklayarak, bağlantı kurarak, başka şekilde dile getirerek, anlayışlarını derinleştirecekler. Öte yandan sıradan kişiler de kendileri adına yapılan şeyleri daha derinden, dolayısıyla daha güçlü kavrayacak, ekonominin anlamsız, boş duvarına karşı körlemesine yürümeyeceklerdir.

"Toplumdaki sorunu herkesin bildiği" ve sadece hangi çözümün seçileceği konusunda farklı düşündüğü doğru değildir. Yanlış diye neyi gördüğümüz ve yanlış olan şeyi derinlemesine, ustaca ve düzgün bir şekilde ifade edebilme yeteneğimiz, çözümleri daha çok kavramamızı sağlayacağı gibi, bunları aramak için gereken

enerjiyi de verecektir bize. Toplumumuzu, on dokuzuncu yüzyıldaki Sanayi Devrimi'nde bozulduğu günden beri düzeltemedik. Şimdi yoksulluk daha az ama toplum yaşamı o zamankinden (bazı yönlerden) daha iyi değil. Çalışmanın nahoşluğu azalsa da emek daha önemli hale gelemedi hâlâ. Yetenekli ve yaratıcı bir azınlık ile yeteneksiz ve yaratıcılıktan yoksun çoğunluk arasındaki uçurum aynen duruyor. Bir zamanlar proletarya denen kitle vaktiyle sahip olduğu kültürü yitirdi ve bunun yerini tutacak doğru dürüst bir şey de koyamadı. Yarı ham bir zevk akımı düşünceyi ve sanattan, hatta konuşmaktan alınacak keyfi engeller. Fırsat eşitliği, eşit kişilerden oluşan bir toplum değil, entelektüel kişilerin bürokrasiye yükselmesi ve kitle üyeliğinden gelen köklerinin ve niteliklerinin yok olmasıyla sınıf ayrımının daha uğursuz bir hale geldiği toplumlar yaratır. Kısacası, Marx'ın kastettiği temel anlamda bir proletarya hâlâ var: Köklerinden kopmuş, geçmişin mirasından yoksun ve dışlanmış bir halk kitlesi. Yalnız, bu kitle şimdi sakindir, yaşamı büyük ölçüde banliyö tarzı ve hayata bakışı "küçük burjuvaca"dır ve kendisiyle ilgili her türlü kavramı giderek yitirmektedir.

Maddeleri bazı çevrelere gayet açık, bazılarına da çok tuhaf gelen dertler listesi, bana gayet aşikâr gelen şu aşağıdakileri düşündürüyor: Sosyalist hareketin, çok açık bir şekilde, ilk ve asıl büyük esin ve düşünce kaynağını, emek sorununu düşüncesinin merkezine geri getirmesi gerek; emeği, emekçinin kişiliğinin gerçek bir parçasını oluşturmayan anlamsız bir şeyden, yaratıcı ve önemli bir şeye dönüştürme sorununu yani. Bunu yapabilmek için, bir zamanlar emek-değer teorisine katılmış "sömürü" ve "yabancılaşma" gibi kavramların teorik düzlemi hakkında yeniden düşünülüp bunların yeniden gruplanması gerekecektir. "Eşitlik", "demokrasi", "özgürlük" gibi bildik düşüncelerin, emek sorunu ışığında yeniden kavranması ve anlamları değişmeyen, her şeyden bağımsız "mutlaklarmış" gibi kabul edilmemesi gerekir. Bu şekilde kabul edilmeleri, sonuçta tehlikeye atılmalarına yol açmak demektir. Pratiğin bitkin düşmüş hayal gücünü tazelemek için teori gerek. Halihazırda varolan tekniklerimiz pek ilgi çekici gibi görünmüyor çünkü bunların muhtemelliğini kavrayacak görüşten yoksunuz. Benim aklıma gelen düşüncelerin oluşturduğu bir çizgi, dosdoğru, üzerinde müthiş derecede tartışılmış ve kafa yo-

rulmuş sorunlara doğru gidiyor. Eğitimi daha "demokratik" hale getirirken eğitim standartlarını koruyabilir miyiz? Teknik eğitimi daha evrensel ve daha insanca kılarken sanayinin taleplerini de karşılayabilir miyiz? Sendikaların "muhalefet" rolü "endüstriyel demokrasi"nin önünde bir engel mi? Bu konular hiç incelenmemiş değildir; daha ziyade çok ciddi biçimde pratik düzeyde ve nihai amaçlarımıza yeterince başvurulmadan incelenmiştir. Bunların akılla ve ilgiyle tartışılacağı alanı genişletmenin bize yararı dokunacaktır.

Örneğin, millileştirme konusunda resmi tavrı temsil eden *Industry and Society* gibi bir incelemede teknik düzeydeki karmaşıklık, ahlaki ve teorik düzeydeki, tartışılmadan farz edilen basitlikle birleştiriliyor. "Millileştirme", servet dağılımının yeniden düzenlenmesi, önemli güçlerin toplumsal yönden sorumlu kılınması ve Devlete ekonomimizin bugünkü yapısından yararlanma olanağının sağlanması yönünden tartışılıyor. "Eşitlik", özel hissedarlığın ve mirasla kazanılan servetin ortadan kaldırılması şeklinde düşünülüyor. Fabrika sahiplerinin sanayi üzerindeki denetim hakkının kaldırılmasıyla devlet sosyalizmi yönünde "doğal bir gelişim çizgisinin" ortaya çıkacağını göstermek için Keynes'ten alıntı yapılıyor. "Kamusal danışma"ya çok kısa bir gönderme var. Çalışmanın koşulları ve doğası hakkında hiçbir şey söylenmemiş. Oysa haklı olarak, "kamusal mülkiyet sanayi demokrasisinin asıl sosyalist amacı bağlamında görülmelidir" diyen ve *Industry and Society*'de bugünkü ekonomik ve toplumsal durumumuzun nasıl değişmez farz edildiğine değinen (örneğin *The Insiders* adlı yapıtın yazarları gibi) birtakım eleştirmenler, bu sorunu yine de bu iktidar değişimiyle başarılmak istenen şey yönünden değil, "iktidarın demokratikleştirilmesi" yönünden algılıyorlar. Fakat araçların cazibesi amacı karartmamalıdır ve amacı *görebilmek* için onu araçların anlamsız görünen karmaşıklığından bir dereceye kadar ayırmalıyız; ona bir dereceye kadar, bir "teorinin" uzak ve esnek havasını vermeliyiz. Emeğin dönüştürülmesi sorunu yalnızca sosyalist düşüncenin asıl merkezi meselesi değil, yönetimsel toplumun da sorunudur. Bunun yeterince net bir şekilde ortaya konması bile yeteneklerin ve ilgilerin bürokratik denetim düzeylerine doğru kaymasının durdurulmasına ve yetenekten yoksunların düzeyine geri döndürülmesine katkıda bulunacaktır. Ama

böyle bir fikrin verimli olması, bir esin ve tartışma kaynağı haline gelebilmesi için sosyalizmin, yozlaşma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu kapitalist toplumun verimlilik ve mantıksal "düzenleme" gibi önemsiz kavramlarından bağımsız ve bunların tamamen üzerinde, özerk bir ahlak anlayışı halinde sunulması gerekir.

Kendi geleneğimizde bir esin kaynağı arıyorsak çok uzağa bakmamıza gerek yok. Lonca Sosyalistlerinin, daha az hırslı ve daha katıksız Benthamcı arkadaşlarından ayrıldığı yer de tam burasıdır; ikinciler tüketicinin uğradığı zararlarla ilgilenirken, birinciler üreticinin uğradığı zararla ilgilidir. Lonca Sosyalistleri toplumsal yaşamın zarar görmesinden, emeğin değerini yitirmesinden ve insanlar arasındaki, kapitalist ekonomik ilişkilerin yarattığı ayrımlardan derin bir endişe duyuyor ve yitirilen şeyleri yerine koymanın çaresini kendi atölyelerinde görüyorlardı. Bu tür fikirler o gün de bugün gibi açık bir alay konusuydu ve kuşkusuz ki eski Lonca Sosyalist biçiminde de pek uygulanabilir değildi ve bunların sahneden yavaş yavaş yok olup gitmesinin nedeni kısmen, yetersiz tekniklere bağlılıkları ve kısmen de sosyal devlet kavramının daha kolay ve görünürde daha çabuk ulaşılacak, çekici bir hedef oluşturmasıydı. Bunun başarılması sonucunda, kapitalizmin daha zor ve temel sorunları hakkındaki incelememizi yeniden yapmamız gerekiyor. "Uzmanlar" olmadan yaşayamayız. Ama modern dünyadaki gerçek "açık toplum"da uzmanlık gizemli bir şey değil ve gizemli hale gelmesini önlemenin tek yolu da uzman etkinliklerini, canlı ve *meraklı* bir kamuoyuna sürekli tabi kılmaktır ve "teorilerin" yokluğunda bu da çürüyecektir. Sosyal devlet bu ülkedeki sosyalist hareketin seçtiği ilk yolun başarılı sonunu gösteriyor. Şimdi geriye dönmenin ve diğer yolu keşfetmenin zamanıdır; yolların ayrım noktasına, Marx'ın da William Morris'in de savunduğu, yaşayan bir ahlak düşüncesi olarak aklımızda tuttuğumuz ideallerden çok fazla geride olmayan o noktaya geri dönmenin zamanı.

Deneme, *Conviction* içinde, J. S. Mackenzie (Der.), 1958.

Kitle, İktidar ve Mit

Ben bu harikulade kitabın ideal bir eleştirisini yapabilecek kadar allame değilim. *Crowds and Power*[1] adlı kitabın hakkını verebilmek için onun yazarı gibi tarihçi, sosyolog, psikolog, felsefeci ve şair karışımı biri gerek. Burada kesinlikle büyük ve çok önemli bir şey çıkıyor karşımıza: Kitlelerin psikolojisi hakkında olağanüstü yaratıcı, özgün ve muazzam belgelerle dolu bir teori.

Dr. Canetti çok sayıda ve çok farklı kaynakları kullanarak, metafizik bir sistemin açıklığına, basitliğine ve açıklayıcı esnekliğine sahip bir yapı oluşturmuş. Görüşleri, bilinen herhangi bir düşünce kalıbı ya da şeceresine "yerleştirilmesinin" kolay olmadığını gösterdiği gibi, yazarın kendisi de bu müstakbel "yerleştiricilere"

1. Elias Canetti, *Crowds and Power*, Çev. Carol Stewart, Londra, 1962. [Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, Çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, 2010 (y.h.n.)].

herhangi bir yardımda bulunmuyor. Birbirinden son derece farklı ve sadece belli grupların anlayabildiği bazı yazarlardan alıntı yaptığı halde Freud'un ve Marx'ın adına metnin hiçbir yerinde rastlanmıyor (Freud'un adı yalnızca bir kez, bir notta geçiyor). Wittgenstein'ı hatırlatan bu özel türden suskunluk, bir sanatçının ve kendinden emin, gerçekten yaratıcı bir düşünürün karakteristik belirtisidir; yalnız aslında Wittgenstein çok tanınmış selefleri-nden bazılarını okumak zahmetine bile katlanmamışken, Canetti'nin her şeyi okumuş olduğundan kesinkes emin olunabilir.

Kitap kabaca ikiye ayrılıyor. İlk bölüm, değişik tipte kalabalıkların ve "takımların" dinamiklerini hayranlık uyandıracak kadar zengin bir sergilemeyle analiz ediyor; "takım" terimi daha küçük, daha sıkı yapılanmış ve amaçlı kalabalıkları simgelemek için kullanılmış. Kalabalıkların amirlere nasıl ve niçin itaat ettiğini tartışan ikinci bölümse despotun psikolojisiyle ilgili. Canetti kitlenin ve kitle önderinin anahtarını "buyruk" ve "sağ kalma" hakkındaki kendi merkezi teorisinde buluyor.

Bu teorinin basitleştirilmiş bir açıklaması şöyle: İnsanların temel tutkusu ve tüm iktidarların doğasının anahtarı *sağ kalma* tutkusudur. Ölenin bir başkası olduğu düşüncesinde daima bir tatmin vardır ve bu tatmin bir tiryakilik haline gelebilir. Kendini koruma içgüdüsünden çok daha kesin bir şeydir bu. "Sağ kalmanın en düşük biçimi, öldürmektir." Şu ya da bu kılığa bürünse de –mezarlıkta dalınan derin düşüncede, genel olarak "diğer tarafta çekilen azapta"– şu düşüncenin verdiği derin bir tatmin duygusu vardır: "Onlar ölmüş yatıyor, bense burada yaşıyorum, ayaktayım." İktidarın bir yönü budur.

Bununla ilgili diğer bir yön de buyruktur. Canetti, buyruğu ilkel bir "ölümden kaçış" nosyonuna bağlıyor. (Aslan kükreyince sürü kaçar). "Her buyruğun altında bir ölüm cezası hükmünün sertliği parıldar." Hepimiz buyruklarla karşılaşırız ve itaat ettiğimiz her buyruk içimizde iğne batmasına benzer "sızısını" bırakır. Bize yabancı bu sızı "içimizde hiç eksilmeden kalır". Hiçbir buyruğu unutmaz ve bağışlamayız. Bu da büyük bir enerji kaynağı sağlar bize: Bu durumu tersine çevirmek arzusu, başkalarını da benzer buyruklara itaat ettirerek "sızılarımızdan kurtulmak" arzusu. Bunun, kimi gayet açık, kimi pek açık olmayan bir sürü ve

çok farklı sonuçları vardır. Birçok terfi sistemi gayet açıkça insan doğasının bu ilkel yönüne dayanır. Buyruk alan bir insan her şeyi yapar çünkü bundan "kendisini değil, sızıyı sorumlu tutar". Sızılarımız bizim kaderimizdir.

Canetti, kitabının son bölümünde "dönüşüm"le ilgili başka bir kavram daha sunuyor. Bu özel insan yeteneğinin birçok kullanımı vardır ve bu çok ilkel düzeyde bir korunma biçimidir. Buna denk düşen bir "maskenin düşmesi" korkusu, her türlü despot adayı için bir tehlikedir aynı zamanda. Kitap, kuruntularla dolu yaşamının ayrıntılı bir anısını yazmış paranoyak Schreber vakasının* tartışmasıyla bitiyor. Canetti bu hikâyede, analiz ettiği tüm iktidar karakteristiklerini ve bunların kitlelerle ilişkisini buluyor. "İlkel büyücüler ile paranoyaklar arasında ve bunların ikisiyle de tarihin despotları arasında sadece birer adım vardır."

Böylesine büyük ölçekli bir teori hakkında nasıl hüküm verilir? Sabırsızlanıp bu teorinin doğru olup olmadığını sorgulamanın bir anlam taşımadığı gayet açık. Asıl mesele, bu teorinin bize bir şeyleri ne kadar açıkladığı, olaylara ne kadar ışık tuttuğu ve neyi neyle bağladığıdır. Bence Canetti'nin teorisi bugüne dek koyu karanlıkta kalmış birçok alana büyük bir ışık tutuyor ve kesin bir aydınlık sağlıyor. Marx bize toplumun dinamiği hakkında çok şey söyledi. Freud ise bize insan yüreği hakkında çok şey söyledi. Ama ikisi de bize Hitler hakkında doyurucu bir teorik açıklamada ya da örneğin bir kilisenin cemaat üzerindeki siyasal iktidarı hakkında herhangi bir açıklamada bulunmadı. Canetti'den iki örneğe bakalım. Roma Katolikliği "herkese açık kitleyi düşman olarak görür". "İbadet edenler arasında iletişim yasaklanır." Komünyon ayini bile her insana "kendisi için değerli bir hazine verir". "Komünyon, alan kişiyi gözle görünmez, muazzam bir şekilde kiliseye bağlar fakat onu gerçekten varolan diğer şeylerden koparır." "Kabul edilen tek kitle, bir etken olduğu düşünülmeyen" kutsanmışlar kitlesidir.

Ve sonra Almanya hakkında (diğer bir tartışmadan bir bölüm). Almanların ulusal simgesi ormandır, aynı zamanda ordu

* Daniel Paul Schreber (1842-1911) erken bunama tanısından mustarip bir Alman yargıçtır. *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* adıyla yayımlanan anıları sayesinde ikinci bir akıl hastalığı da tanımlanmıştır. Bu kitap Sigmund Freud tarafından yorumlanınca, psikiyatri ve psikanaliz tarihinin en etkili eserlerinden biri haline gelmiştir. (y.h.n.)

anlamına gelir. Genel askerlik görevinin yasaklanması Almanları en temel kapalı topluluklarından yoksun bıraktı. Bu da "Nasyonal Sosyalizmin doğuşuna" yol açtı. Hiyerarşik buyruklar veren yapısıyla "Parti onları kurtarmaya geldi". Canetti bu tartışmayı Almanların yaşadığı enflasyon deneyimiyle bağlantılandırarak, Yahudilere yapılan zulüm konusunda varsayımlarla bitiriyor. Almanlar "değer kaybettiklerini" hissettiler ve bu rezil olma halini, *Mark* gibi tamamen değersiz hale düşürülebilecek ve milyonlarla harcanabilecek başka bir şeye aktarma gereğini duydular.

Bu tür alıntılama ve göndermeler, Dr. Canetti'nin sayfalar dolusu analizindeki ustaca yaratıcılığın ve çeşitliliğin hakkını vermeye yetmez ve söylenenlere her zaman katılmasak bile, kesinlikle *birlikte* derin derin düşüneceğimiz bir şey sunuluyor bize. Sanırım tereddütler bu kitapta sunulanların önemi ya da çapıyla değil, bunların (karakteristik bir felsefi sorun olan) diğer teorilerle ilişkileriyle ilgilidir. Canetti bu konuda bize doğrudan bir yardımda bulunmuyor ama dolaylı yoldan, incelenecek harika bir konu sunuyor çünkü Schreber vakası Freud tarafından da tartışılmıştır. Schreber'in delice hayallerinin özelliklerinden biri de kendisinin kadına dönüşmekte olduğunu düşünmesiydi; başlarda ona dert olan bu durumun daha sonra, Tanrı'yla cinsel ilişkiye girerek insanlığı kurtaracağı yolunda bir planın parçası olduğuna karar verdi. Freud bu dinsel fantezinin *sonuç olarak* büründüğü nitelik üzerinde durur ve Schreber'in durumunun kaynağını onun bastırılmış homoseksüelliğinde bulur.

Canetti buna katılmıyor: "İktidar yöntemleri daima can alıcı bir rol oynar" paranoyada. Eklediği bir notta şöyle diyor: "Freud bunu 1911'de, yüzyılımızın en büyük savaşlarından ve devrimlerinden önce yazmıştı. Schreber'i kırk yıl sonra okusaydı yaklaşımının ne kadar sınırlı olduğunu ilk önce kendisi görürdü." Canetti, Schreber vakasını politiğimsi bir şekilde kavranan iktidar artalanının önünde görüyor. Schreber'in cinsiyet değişimi, her şeye gücü yeten Tanrı'yla giriştiği bir iktidar savaşında kullandığı araç olarak görülmelidir. Burada "din ile siyaset ayrılmaz şekilde karışmıştır birbirine: Dünyanın Kurtarıcısı ile dünyanın Hükümdarı birleşmiştir... Ve tüm bunların merkezinde de iktidar arzusu vardır"

Burada çok derin bir tereddüte düşülecektir. Korkarım çoğumuz, cinsiyet değişimiyle ilgili bir hayalde katıksız cinsel yönün temel olması gerektiğini aksiyom olarak kabul etmek eğilimindeyizdir (Freud'un gücü budur işte). Fakat insanların bu tür aksiyomlara meydan okumasını sağlamak son derece yararlı. Şahsen ben Canetti'nin açıklamasının illa da Freud'unkini geçersiz kıldığını ya da bunun tersini söylemeye zorlanmak istemiyorum. İnsan ruhu muğlak bir şeydir. Burada, "bilime" yönelmek ile ahlakın temelinde varolan ve bilimin de felsefenin de buyruğuna girmeyen doğal bir metafiziğe yönelmek arasında tereddüt edilir. Bizim durumuzdaki paradoks, insan doğası hakkında teorilere gerek duymamız ve hiçbir teorinin her şeyi açıklayamaması ama yine de bizi teori yaratmaya kışkırtan şeyin sadece, her şeyi açıklama arzusu olmasıdır. Çağdaş felsefenin tuhaflığı buradan gelir; "her şeyin" karşısında öylesine bir afallamıştır ki açıklama yapmaktan vazgeçmiştir.

İdeal olan bir "teorinin" hem merkeze yönelmesi hem de merkezden uzaklaşmasıdır ki bence Dr. Canetti'nin teorisinin zaferi budur. Onun kitabı başlangıç noktalarıyla, embriyon halindeki teorilerle, birdenbire ve her şeyden bağımsız aydınlatmalarla dolu. Örneğin Hıristiyanlığın, "avlayan sürü"nün "yas tutan bir sürü"ye dönüşerek suçunun kefaretini ödediği bir "yas dini" olduğunu söylediğinde ya da modern kapitalizmde yas dininin altını oyan "yükselme çılgınlığı"ndan söz ettiğinde, sanki kendi muğlaklıklarını taşıyan yeni düşünme araçları sunuyor bize. Kavramların da insanlar gibi dönüşüm yapmak ayrıcalığını kullanacağını herkesten önce Dr. Canetti kabul ederdi. Zengin kavramların tarihi vardır. Ve özellikle Dr. Canetti'nin kavramları böylesine zengin olduğundan, onları sabit bir sistem halinde görmek için gereğinden fazla aceleci davranmamamız gerektiği kanısındayım.

Bu, sistemlerin "gerekli noksanlığı" sorunu, *Kitle ve İktidar*'ın "ahlak"ıyla özellikle bağlantılı bir şeymiş gibi geliyor. Canetti, iktidardan insan doğasının temeli diye bahsediyor ve iktidarı öncelikle "siyasal" bir tanımlamayla analiz ediyor: "Canetti'nin insanı" "sızıların" hükmettiği, bilinçli, gergin bir kişi halinde görünür. Ve çok aşırı vakalardan, sonunda Hitler'ler mi yoksa zararsız Schreber'ler çıkacağı da tamamen bir "tesadüf" eseridir. Canetti'nin en sonda, çok etkileyici ve inandırıcı bir dille savun-

duğu gibi en acil gereksinimimiz, bizi yönetenlerin "sağ kalma manyasını" denetim altına almaktır ve bunun anahtarı da "emirlerin insanileştirilmesidir". Fakat emir nasıl insanileştirilecek? Canetti bize, emirlerin insanileştirilmesini resmedeceğimiz bir psikoloji vermemiş. Rakip bilim ve direngen ahlak burada tartışmaya girmek üzere hazır bekliyor. "Sızıların" betimlemesi ne kadar net kavranabilir? Emirde, analizi gerektiren cinsel bir yön var. (Bu, Hegel'in değerlendirmesi. Dr. Canetti kesinlikle Hegelci değildir). Ayrıca, sızılar sevgiyle ve şefkatle, bir "terslik" olmadan yatıştırılamaz mı? Burada "özgür" insanı nasıl düşüneceğiz? İnsan doğası hakkında hiçbir teori saf ahlaki kavramların erişemeyeceği bir yerde değildir.

Kabul etsek de etmesek de bizler burada, tamamen yepyeni bir düşünce alanına "bırakılmışlık" gibi gayet ender rastlanır bir duyguya kapılıyoruz. Canetti, düşünürlerin yapması gereken ve bir zamanlar yaptıkları şeyi yapıyor: Yeni kavramlar kazandırıyor bize. Ayrıca, "mitsel" olanın olağan insan yaşamıyla ilişkisini bana tamamen yepyeni gelen bir tarzda gösteriyor. Mitsel şeyler "ekstra" değildir; bizler daima mitler ve simgeler arasında yaşarız.

Ayrıca şunu da eklemek gerekir ki *Kitle ve İktidar* teorik konulara hiç ilgi duymayan bir okur için bile harika bir kitaptır. Basit, yetkin bir tarzda yazılmış, Carol Stewart tarafından mükemmel bir şekilde çevrilmiş, düş gücü ve mizahla parlıyor. Anılmaya değer yüzlerce şey var. Büyüsünü koca bir ormanı hatırlatmaktan alan bir kutu kibrit: Bir kibrit kutusunun içinde bir orman yangını. "Biçim değiştirmiş giysiler koleksiyonu"ndan söz ediliyor bir ara. İnsan eliyle ilgili çok güzel bir tartışma ve yemek yemenin psikolojisi üzerine çok ilginç bir bölüm var. Çok eğlenceli ve düşünceyi kışkırtıcı bir kitap bu. Öte yandan, yaşamsal önemde bir konu hakkında büyük, özgün bir yapıt ve Marx ve Freud'a yeniden bakacağımız bir tepe sunuyor bize. Aynı zamanda tamamen yepyeni bir teori çalışması olan, çok büyük bir bilimsel yapıt, oldukça ender rastlanacak bir şey ve "insan doğasını inceleme" gibi karanlık ve tartışmalı konularda, sadece yetkin bilim insanlarından oluşmuş ekiplerin bölük pörçük çabalarına güvenmekle yetinemeyeceğimizi hiç unutmamalıyız. Büyük bir düş gücüne sahip insanların düşlediklerine ve yalnız dâhilere hep ihtiyacımız oldu ve hep olacak.

Eleştiri, *The Spectator*, Eylül 1962.

Pratik Aklın Karanlığı

Stuart Hampshire *Freedom of the Individual*[1] adlı kitabında şunları savunuyor: İktidar, (şeylerin tersine) insanlarda amacın bir fonksiyonudur ve amaç arzunun bir fonksiyonudur. Bazı arzular "düşünceye bağımlı"dır, yani bunlar ifade edilebilir inançlara bağlıdır ve değişirlerse arzular da değişir. Bu tür arzular salt davranışsal kriterlerle tanımlanamaz çünkü istemeyi oluşturan şey öznenin istediği şey hakkındaki kendi fikridir. Düşünceye bağımlı arzularımızı tümevarımsal bir yolla, gözlemle keşfedemeyiz; inançlarımızın ışığında formüle ederiz. Bazı kanıtlarla ikna olup inancımızı değiştirme ve bunun sonucunda amacımızın da değişmesi deneyimini yaşamışızdır ve düşüncelerimiz haricinde bu durumu yeterince açıklayabilecek koşullar yok gibidir.

1. Stuart Hampshire, *Freedom of the Individual*, Londra, 1966.

Hampshire karışıklığa yol açabilecek iki konuyla meşgul olmak için burada duruyor: "İnsandan üstün bir irade doktrini" ve Aristoteles'in *Akrasia* sorunu (irade zayıflığı, *video meliora proboque, deteriora sequor* [İyi yolu görüyor, takdir ediyorum ama kötüsünü takip ediyorum]). Hampshire'ın, Kant, Schopenhauer ve Wittgenstein'a atfettiği, insandan üstün irade doktrini modeli, özgürlüğü, davranışlara "duruma göre" yön vermeyen "ideal" düşünce hareketi olarak sunar çünkü değerler âlemi ampirik gerçekler âleminden tamamen ayrıdır. Hampshire bu görüşe, bir amaca dair normal eylemler, amacın duyulan normal arzularla ilişkisi ve davranışların normal değerlendirilmesi hakkında tutarlı bir açıklama sağlamadığından ötürü karşı çıkıyor. Hampshire "normal konuşmalarımızda kaydedilmiş girişim ve denemelere" ve "bunları açıklayan arzu ve ilgilere" dönebileceğimize karar veriyor.

Hampshire, *Akrasia*'da bir paradoks bulan Aristoteles'e katılıyor. İnsan, hata olduğuna inandığı bir şeyi "gerçekten amaçlayabilir mi?" Hampshire, bir şeye amaç veya inanç denecekse en azından makul olunması gerektiğini savunuyor. İnanma, korkma ya da istemenin tersine, inanılan şeyin uygunluğu hakkında, inanmanın doğasından gelen (normatif) bir takdir barındırır. İnanmak ve amaçlamak aktif hallerdir oysa arzular ve korkular, inançlara dayanmadıkları sürece pasif hallerdir. Bazı "teknikler" yardımıyla kendi kendini değiştirmek ikincilerle sınırlıdır ve bilimsel bilgiyi sadece burada kullanabiliriz. (Mantıkdışı korkulardan kurtulmak, tartışarak fikrini değiştirmeye benzemez). Bilim bize gücümüzün sınırları hakkında bilgi verir sadece ve bu bilginin fiziksel ya da psikolojik olması bir şeyi değiştirmez. Bu bilginin artışı özgürlüğü sınırlamaz çünkü kişi daima "geri çekilip" durumu bilginin ışığında yeniden inceleyebilir ve genelde eylemde bulunduğumuz koşulları ne kadar çok öğrenirsek, amaç ile başarı arasındaki ilişki de o denli yakın olacaktır. Aktif ile pasif, amaç ile tümevarım, normal ile gözlenen, inançlar ile boş inançlar, kararlar ile arzular arasındaki ayrım dilimizin yapısında vardır ve özgürlüğümüz için elzemdir. İnsan ancak kendi aklı da dahil olmak üzere, sahip olduğu verilerden "geri çekilebildiği" ve böylece de amaçladığı şeyi gerçekleştirebildiği kadar özgürdür.

*

Profesör Hampshire'ın tezine, insandan üstün irade doktrinini reddettiği noktada bir giriş yapmak istiyorum. Çeşitli biçimleri olan bu doktrin ahlak felsefesindeki çok eski bir soruna verilmiş bir karşılıktır: İnsan özgürlüğü İyinin üstünlüğüyle nasıl bağdaşacak? İyiyle ilgili tanımlamalar ve vahiyler özgür duruşun manevi değerini yok ediyor sanki. Kant, bu zorluktan bir erdem çıkarıp manevi dünyayı manevi kılan şey, onun gizemliliği ve ayrıksılığıdır diyerek yeni bir çığır açtı. Tanrı (ya da değer) ister istemez bilgiyle değil imanla ilgili bir meseledir. Kant'ın bu sezgiyi bilime duyduğu güvenle bir araya getirerek yaptığı bu terkip Hampshire'ı şaşırtan düalizmi oluşturur. Bizler salt özgür birer ruh değil, aynı zamanda da nedensellikle sınırlı hayvanlar olduğumuzdan kendimize karşı saydam değilizdir ve dürtülerimiz hem karanlık hem de şaşırtıcıdır. (İdealizmin olanaklarımızı nereye kadar artırabileceğini ve kendi karakterimize karşı ne kadar eylemde bulunabileceğimizi önceden çok kolaylıkla belirleyemeyiz). Modern (varoluşçu ve analitik) felsefeler çoğunlukla burada Kant'ı takip eder: Değerin ampirik (bilimsel) dünyada kesinlikle yeri olmadığından, insan iradesinin işleyişine doğrudan bağlamak suretiyle başka türden bir önem kazandırılmalıdır değere. (Wittgenstein'ın *Tractatus*'u bu türden bir ampirizmin modern klasiğidir; gerçi ben şahsen Wittgenstein'a hiçbir varoluşçuvari irade teorisini atfetmem. Onun insanı çileden çıkaran imaları başka yönleri gösteriyor gibidir).

Şimdi, Hampshire'ın doğurgan ve çok çeşitlilik gösteren "insandan üstün irade doktrini"ni neden tümüyle reddettiğini ilk bakışta anlamak kolay değildir çünkü kendisi de kanımca aynı doktrinin bir versiyonunu savunmaktadır. Ama sanırım bu doktrinde Hampshire'ın tehlikeli bulduğu bir özellik var ve insan güdülerini gizemli olarak gösterebilecek (gerçekten de Kant'tan ve varoluşçulardan gelen) şey budur:

> İnsandan üstün bir irade reddedilirse, sıradan konuşmalarımızla kaydolunan ve eylemlerimizin kapsadığı girişimler ve denemelerle, bunları açıklayan istekler ve ilgilerle baş başa kalırız.

Hampshire'ın, esasen A'nın daha iyi olduğuna hükmedilip de B'nin yapıldığı kafa karıştırıcı merkezi vaka hariç çeşitli vakaları bölerek *Akrasia* durumundaki çapraşıklığı yok etmeye çalışan Aristoteles'i takip etmesi de aynı nedenledir.

*

Hampshire'ın tezi yönünden, amacı inançtan kesin bir şekilde ayırabilmemiz (gerçek bir inanç amaçsal değildir, kanıt üzerine formüle edilmiştir) ve kişisel ya da teknik jargondan arınmış normal kamusal konuşmalardaki düşünceden bağımsız dürtüleri tartışabilmemiz gerekir. Hampshire'ın aktif düşünce ile pasif düşünce arasındaki ayrımı, her ne kadar sınırda vakaları hesaba katıyor olsa da Kant'ınki kadar katı bir düalizmdir (ve onun yakın akrabasıdır). İnancın normal dildeki formülasyonunu ve ifade edilebilen, sıradan ilgilerin bir fonksiyonu olarak güdüleri gösterdiği resmiyle, yalnızca her türlü metafizik ya da dinsel akıl görüşünü (örneğin merhametin ortaya çıkışını) değil, bu konuya özgü her türlü psikolojik görüşü de aktif alandan dışlamayı amaçlamaktadır.

Onun tezinin yapısını hatırlayalım. Amaç arzulara bağlıdır, arzuların bazıları inançlara bağlıdır, inançlar düşüncelere bağlıdır, düşünceler aktiftir ve yapılarında bazı normlar vardır. Bilim pasif akılla ilgilidir ve kişinin "geri çekilip" durumu yeniden gözden geçirmesi bilimsel bilginin artışından daha baskın çıkabilir. Özgürlük, amaçladığımız şeyi gerçekleştirebilecek kadar gerçekçi olma (yeterince mantıklı inançlara sahip olma) meselesidir. Aklın aktif (kendi varolan) yanını pasif (yaratılmış) yanından koruyan şey, inancın formülasyonunun normal (nesnel, kişisel olmayan, amaçlanmamış) niteliğidir. Amacı etkileyen, inancın mantıksal normlarıyla gayet anlaşılabilir bir bağlantı içindeki arzuları resmedebilmek için, dürtülerle ilgili gizemli teorilerden sakınmamız ve normal kamusal dili eylemlerimizi ifade edilebilir isteklere ve eğilimlere göre açıklamaya yeterli saymamız gerekir.

Bu görüşe karşı itirazlarımı açıklamaya çalışayım. Bu tez iki düalizmin katıksızlığına dayanıyor: Aktif ile pasif arasında ve (birincinin içinde de) mantık ile amaç arasında. Mantık (bilinçli inançların formülasyonu) ile amacı birbirine bağlayan ve "geri çekilme"yi mümkün kılan mekanizmayı saydam bir şekilde görebilecek duruma geleceksek, dürtüler (bir fenomen, daha doğrusu, kitapta sık sık söz edilen bir *karakter*) "normal dille" açıklanabilir olmalıdır. Hampshire, ampirik psikolojiye terk ettiği pasif durumlar ile kendi (elbette yeterince üstün) görüşünce özgür iradeyi üreten, bağlarından sıyrılmış aktif durumlar arasında hiçbir

mekanizmanın varlığını kabul etmiyor. Bu ayrımın netliğini temelden (ve önemsiz sınırda vakalar dışında) bozacak bulanık bir güdü alanı varsa, o zaman bütün tez bundan zarar görecektir.

Freud'un düşmanı falan olmadığı gayet iyi bilinen Hampshire kitabında onun adını yalnızca bir kez anmakta ve kişi bir korku hakkındaki psikolojik bir açıklamayı kabul etse de "eğer bu açıklama Freud'a ait değilse kişiye korkusunu onaylamak ve korkusunun sorumluluğunu taşımak olanağının sağlanmayacağını" söylemektedir. Burada kastedilen, Freud'un açıklamalarının korkuyu, onaylayabileceğimiz veya en azından kendimize ait olduğunu kabullenebileceğimiz, daha net görünen bir güdülenme yapısına anlaşılabilir bir şekilde bağlamamızı sağlayacağıdır: Yani bu açıklama bu nedenle bir "geri çekilme" hareketidir ve mantığın aktif tarafına katılabilir (mantığın bir parçası haline gelir) oysa diğer psikolojik tekniklerin hepsi bizzat mantığı değil, aklın sadece pasif yönlerini aydınlatır.

Bunlar büyük iddialar. Hastanın işbirliğine ve rızasına bağımlı (Freud'un yöntemleri gibi) psikolojik yöntemlerin böyle bir bağımlılığı göstermeyen yöntemlerden ayrı bir yere konacağı öne sürülebilir. Ama hastanın rızasının (durumu kendine mal etmesinin) statüsü nedir? Belki tedavi edici bir etkide bulunmasının üzerine bir de bizim yüksek (rasyonel) etkinliklerimizi açıklama iddiasındaki bir teorinin olası tek doğrulanma yolu mudur bu? En azından, (özellikle Freud ve Marx'a ait bu türden bir sürü farklı teori varken) Hampshire'ın sunduğundan biraz daha fazla kanıt olmadan (aslında hiçbir kanıt sunmuyor kendisi) bunun böyle olduğu yahut varolan herhangi bir teorinin daima ya bir geri çekilme hareketine tabi kılınabileceği ya da böyle bir hareket olarak görülebileceği pek açık değil. Eğer geri çekilebilinecek bir yer varsa daima geri çekilebilinir. Eğer bu kuşkular kabul edilirse düalizmin saflığı kökten bulanıklaşır ve pasiflerin bulanıklığı aktifleri sonsuza kadar istila eder. Daha fazla tartışılması gereken bu konuyu burada bırakıyorum.

Öncelikle tartışmak istediğim şey daha tuzaklı bir konu. Hampshire, insandan üstün irade şampiyonlarına atfettiği kesin bir değer-gerçek düalizmini kendisi de kullanıyor; yalnızca, çizgisini değeri değil de sadece özgürlük değerini ayıracak şekilde çekiyor.

Onun sistemi (varoluşçu sistemlerin çoğu gibi) iki farklı değer düzlemini düşündürüyor. Özgürlüğün kendisinin birincil bir değeri var ve bir de tercih edilmiş şeylerden oluşan ikincil değerler var. Hampshire ikincil değerlerle pek ilgilenmiyor. Onun söylemek istediği şey şu: Özgürlük bir başarı ama çok yalın ve gayet anlaşılabilir bir başarıdır çünkü girişim ve güdülenmelerin içinde geçtiği dram "normal dilimizle kaydedilecek" bir şeydir. Özgür olamamak, amaç-arzu-inanç-mantık makinesini kullanamamak ve rasyonel düşünceden kopmaktan zevk almak demektir. Hata bundan ibarettir ve daha karmaşık bir ahlaki hata değildir.

Sanırım Hampshire hemen hemen liberal bir siyasi anlayışa sahip olsaydı bu sınırlamalardan bir değer çıkarırdı. Özgürlük, sizin nasıl seçtiğinizdir, neyi seçtiğiniz değildir; amaçladığınız şeyi yapmanızdır, doğru olanı yapmanız değildir derdi. Bir özgürlük tanımının bazı normlar içermesi gerektiği konusunda Hampshire'a katılıyorum ama buradaki normlar Hampshire'ın yöneldiklerinden daha karmaşıkmış gibi geliyor bana ve (*salt siyasalın tersi olarak*) ahlaki bir özgürlük tanımının değerin iki düzeyini başarıyla birbirinden ayırabileceğini sanmıyorum.

Hampshire'ın, *imgelemi*, mantığın denetleyip kabul edebileceği, değerli olması muhtemel keşiflerde bulunan, soyutlanmış ve sorumsuz bir beceri sayarak aklın pasif tarafına havale etmesi önemlidir. Hampshire imgelemi bir yan sonuç olarak görüyor herhalde. Ana tezinde adı bile geçmiyor. Niçin? Felsefi tartışmalar genellikle karmaşıktır çünkü düşünürler sistematik olarak birbiriyle ilgili terimlerden oluşan sınırlı bir jargon yaratır (yaratmak zorundadır). Eleştirel okurun sadece tartışmaları değil, bu jargonlarla taşınan varsayımları da takip etmesi gerekir. Hampshire "amaç", "arzu" ve "mantık" gibi sözcükleri kullanıyor fakat "imgelem"i pas geçiyor çünkü bu sözcük onun teorisi için uygunsuz bir etkinliği adlandırmada kullanılabilir. Nedir bu etkinlik?

Hampshire, "imgelemelerin" gelip geçici düşüncelerden ibaret olduğunu söylemek istiyor. Bense bu sözcüğü (normal anlamına daha yakın bir şekilde) hepimizin çoğu zaman *yaptığı* bir şeyi tanımlamada kullanacağım. "Kesin" ya da "bilimsel" düşünmenin tersi şeklinde karakterize edilebilecek bu etkinlik (herkesçe bilinen diğer birçok şey gibi), tanımlaması kolay olmayan bir şeydir ama şöyle bir tanımlama girişiminde bulunulabilir: İnsanlar,

olaylar vs hakkında, ayrıntılar oluşturan, renk katan, kesinkes gerçek olduğu söylenebilen şeylerin ötesine gidecek tarzda birtakım olasılıkları çağrıştıran bir düşünme tipi. Bu etkinliğe, kötü olduğu düşünüldüğünde bazen "fantezi" ya da "kuruntu" denir. Hepimizin sürekli böyle bir etkinlikte bulunuyor olması Hampshire'ın görmezden gelmeyi tercih ettiği bir konudur ve jargonunu da buna göre oluşturmuştur.

Şimdi Hampshire diyecektir ki imgelemin önemli olduğu düşünülse bile, düşünceyi gerçekdışı hale getirerek özgürlüğü engelleyebilecek pasif bir durum olarak görülmesi gerekir. (Hampshire'ın rasyonel düşünceyi, amaçladığımız şeyi yapmayla yani özgür olmayla bağlantılandırdığını ve inançlarımız gerçekçi olmadığı sürece, amaçladığımız şeyi başaramayacağımızı varsaydığını hatırlayın). İmgelemin (ya da "kötü hayal" anlamında "fantezi"nin) bu sonucu verebileceği gayet doğrudur: Bir düşman hakkında, salt intikam fantezileriyle düşünmek sadece yanlış değil, aynı zamanda da muhakemeyi bulutlandırması muhtemel bir şeydir. Fakat insanlara has bu büyük etkinlik hakkında yalnızca bunlara dayanarak düşünülebilir mi? Yaşamımızda önemli bir rol oynayan iyi yapılı bir imgelem de yok mu? Hampshire bunu gayet önemli bir nedenden ötürü kabul etmeye yanaşmayacaktır. Amaçsız, soyutlanmış, pasif imgelemleri seve seve kabul edebilir. Fakat aktif imgelemin önemli bir yetenek olduğunu kabul edersek, bunu bir irade egzersizi olarak görmemek zordur. İmgelemek bir şey *yapmaktır*, bir tür kişisel keşiftir. Ama Hampshire'ın resmi, amaç ile mantığın birbirinden ayrılmasına dayanıyor (amacın inanç üzerindeki etkisini, kendini liderine inanmaya zorlayarak, aslında daha doğru olan kendi hükmünü değiştiren bir insan olayındaki gibi yani her zaman kötü bir şey olarak düşünüyor). Özgürlüğümüzün, durumları amaçlarımızın hiçbir baskısına maruz kalmadan değerlendirebileceğimiz bir alana gidebilme yeteneğimizden ibaret olduğu söyleniyor bize.

*

Hampshire'ın imgelemi görmezden gelmiş olması, tezine zarar vermeksizin giderebileceği küçük bir hatadan mı ibarettir? Sanmıyorum.

Karşılaştığımız dünya sadece bir "gerçekler" dünyası değil, imgelemimizin her an üzerinde çalıştığı bir dünyadır aynı zamanda

ve bu çalışma sıklıkla bir fantezi olabilir ve "gerçekte varolanları" görmemizi engelleyen bir engel oluşturabilirse de bunun her zaman böyle olması şart değildir. Eylemle ilgili birçok inanç, disiplinli, pozitif ya da sosyal bilimlere dayanan inançlara hiç benzemez. Bunlar, meydana gelişinde, kötü olması hiç de şart olmayan aktif imgelemin ve amaçların rol oynadığı türden inançlardır. Diğer insanlar hakkındaki inançların formülasyonu sıklıkla imgelemsel ve amaçların doğrudan baskısı altında oluşur ve oluşmalıdır. İnsanlara *kulak vermemiz* gerekir, onlara *güvenmemiz* gerekebilir ve bu durumda adalet ve gerçekçilik duyguları bazı resimlerin engellenmesini, bazılarının da geliştirilmesini gerektirebilir. Her birimiz kısmen kişisel, kısmen de yapay bir dünyada yaşar ve tercihlerde bulunuruz ve herhangi bir inancın "tümüyle fantezi-den ibaret" olduğu kanıtlanabilirse de prensipte bile olsa, karşılaştığımız dünyayı bu kişisel öğelerden "temizleyebileceğimizi" varsaymak yanlıştır. Ve bunu yapmamız için bir neden de yoktur. İnsan olmak, doğrulayabileceğinden fazlasını bilmek, herkesçe bilinen ve doğal tarzdaki "gerçeklerin ötesine" dek uzanan bir gerçekliği düşlemek demektir.

Üstelik bu etkinlik genellikle ve kaçınılmaz olarak değerlendirici bir etkinliktir. Değerlendirmelerimizi sadece amaçlarla, kararlarla, tercihlerle (yani Hampshire'ın tanımladığı türden olaylarla) değil, aynı zamanda ve büyük ölçüde, dikkatin ve imgelemin sürekli ve sessiz çalışmasıyla da yaparız. Buradaki imge (Hampshire'ın imgesi gibi) hareket eden bir cismin imgesinden ziyade, bir tür renk sızmasının ya da manyetik bir alanın meydana gelişinin imgesidir. Karar anı geldiğinde önceden (kısmen) yaratmış olduğumuz dünyayı görür, onun çekimine kapılırız. "Olağan dille (kamusal dille) kaydedilmiş girişimlerin ve denemelerin" güdülenmelerdeki gizemi açıklamada yetersiz kalabilmesinin nedeni budur. (İnsanların ifade edilmemiş inançlarını göstermenin zor olabileceğini Hampshire da kabul ediyor). Aynı zamanda bu (bence) *Akrasia*'nın açıklamasıdır: *Akrasia*, eğer (Aristoteles'e göre) iyiyi gerçekten istediğimizi ya da (Hampshire'a göre) gerçekten mantıklı olduğumuzu varsayıyorsak paradokstan başka bir şey değildir ki derhal bölünebilir ve kamusal dille yapılacak bir tetkikle kavranabilecek güdüleri kapsar. Ama bizim düşlediğimiz iyi ve kötü, tercihlerde bulunduğumuz dünyada fark ettiğimizden de

daha fazla beden bulmuş olabilir. Bu da (varoluşçuların değindiği fakat anlaşılmaz bir şekilde bıraktığı gibi) tercih anında derin derin düşünmenin genellikle yararsız görünmesinin nedenidir. Bizler, gördüğümüz dünya değerlerimizi zaten içerdiğinden kendimize kapalıyızdır ve o değerleri oraya koymuş olan yavaş ve hassas ilerleyen imgelem ve irade süreçlerinin farkına varamamış olabiliriz. Bu da tabii ki tercih anlarında normal olarak Hampshire'ın bizi resminde gösterdiği (muhtemel) durumdaki kadar özgür olmadığımızı ve özgürlüğün de Hampshire'ın savunduğundan daha zor ve karmaşık bir başarı olduğunu gösterir.

*

Elbette bu, Hampshire'ın sunduğu resim her durum için gerçekdışıdır demek anlamına gelmez. Kendisinin özgürlüğün temeli olarak gördüğü amaçsız tarafsızlığın bazı pratik durumlarda gerçekleşebileceği kabul edilebilir. Gerçi bana en önemli ahlaki kararlar için uygun düşmüyormuş ve herhangi bir vakada kararın ardında duran artalanın amaçlarla "lekelenmemiş" olduğuna hükmetmek zormuş gibi geliyor. Ama "kanıtlarla ikna olmanın ne demek olduğunu bildiğimiz" doğru; bunu biliyor olmak bizim en önemli karakteristiklerimizden biridir ve Hampshire (tam bir "özgürlük fenomenolojisi" değil de) determinizme karşı *bir* tez oluşturduğunu iddia etseydi, onun "bu bazen olur" başlıklı akıl tanımı "rasyonaliteyi ispat"ın bugünkü (post-Wittgenstein) bir versiyonu olabilirdi.

Hampshire'ın tanımladığı şey gerçekleşiyorsa bile, o zaman bizler "özgür" olmanın anlamlarından, gerçi bence en önemlisi olmasa da biri yönünden potansiyel birer özgürüz demektir. Yani bizim, kararlarımız sırasında rasyonel bir kopma kapasitemiz vardır; gerçi durumun imgelem ve amaç yönünde bir çabayı gerektirmediği vakalar dışında bu da bana göre özgürlüğün garantisi değildir. Sanırım Hampshire, "determinizmi sadece doğrulanamaz değil, üstelik düşünülemez kılan şey, özgür davranışı tanımlamak için gereken kurallı dilin doğal yasanın tarafsız diline tam anlamıyla çevrilebileceğini tasavvur etmenin zorluğudur" demekte haklı ve her ne kadar benim başvuracağım normlar Hampshire'ınkilerden farklıysa da ben de olsam böyle bir kanıta dayanırdım. Bu sırada, ampirik psikoloji gösterebileceği şeyi gösterebilir.

*

Karşı karşıya bulunduğumuz dünyaya değeri, yapı kurucu bir imgelem ve dikkat etkinliğini "soktuğundan", Hampshire'ın aktif ile pasif, amaç ile mantık arasında yaptığı kesin ayrımların işlemeyeceğini savundum. Bizler dünyamıza baktığımız anda onu kısmen amaçlamışızdır zaten ve bu "yapay" dünyanın ahlaki sorumluluğunu yapılış sürecini kontrol etmek ne denli zorsa da kabul etmemiz gerekir. *Böyle bir bakışla, "katıksız özgürlüğü" ikincil değerlerin bulaşmadığı bir değer olarak ayırmak mümkün olamayacaktır.* Gerçekliğin "salt olgusal gerçeklerin" ötesine uzandığı ve ona ulaşmak için imgelem gücüne ve saflığına gereksiniyor olduğumuz, karanlık bir metafizik doktrin değildir. Başka bir insanı çok iyi biri diye tanıma ya da büyük bir sanat eserini takdir etme vakasını hatırlayalım. Ve önemli inançlarımızın çoğu, amaçlı bir dikkatin ürünüyse ve böyle olması gerekiyorsa, o zaman dünyaya karşı gerçekçiliğin, tarafsız ve yalın olduğu iddia edilen bir kopuk düşünce becerisinin dışında birtakım karakter özellikleri (meziyetler) gerektireceği görülür. Siyasal özgürlük, gerçekçilikle ya da saygıdeğer bir tercihle ilgili soruları dışlayan terimlerle tanımlanabilir ve daha doğrusu böyle tanımlanmalıdır. Hume'un bilgece dediği gibi, "gerçekte yanlış olan bir şey siyasette doğru olabilir" Ahlaki özgürlük, eğer tanımlanması gerekiyorsa, bana öyle geliyor ki meziyetlere başvurulmadan tanımlanamaz. Niyet ettiği şeyi başaran sıradan bir insan, ideal bir özgür insan değildir. Özgür olmak şöyle bir şey: Aklı başında, korkusuzca varolmak ve gerçeği kavramak. Gerçeği kavrayan birinin aynı zamanda doğru davranacağını da söylemek geliyor içimden. Manyetik alan doğruysa, bunun içindeki hareketlerimiz de doğru olmak eğilimindedir.

Hampshire özgürlüğün düşmanını, kendi nitelemesiyle, amacın inanç üzerindeki kötü etkisinde, mantığın lekesinde görüyor. Ben olsam özgürlüğün düşmanını fantezide, imgelemin kötü kullanımında görürdüm: İnsanoğluna son derece doğal gelen ve karşısında "saf aklın" pek şansı bulunmayan bir şeydir bu. Gerçek olana doğru, amaçlı bir imgelemsel çabaya da gerek vardır ayrıca.

Tabii ki bu bir sorunu çözmek değil, ortaya koymaktır sadece. İnsandan üstün bir irade doktrinine yol açmış olan, İyinin üstünlüğü sorunu varolmaya devam ediyor ve özgürlükle ilgili her ideal teoriye girmesi gerekiyor. Özgürlerin (eğer varsalar tabii) gerçekçiliğini nasıl resmedeceğimiz, genelde neleri değerli ve gerçek sa-

yacağımıza bağlı bir şey olacaktır. Ama ben, üzerinde uzlaşmanın aranacağı bir alanın var olduğunu savunuyorum. Büyük sanatçılar (sanat yapıtlarını göz önüne alırsak) elbet özgür insanlardır. Ahlakın en büyük *anahtarı* etik ve estetik değil, sanattır.

Eleştiri makalesi, *Encounter,* Haziran 1966.

Bölüm Beş

Pratik Bir Mistisizme Doğru, 1959-78

"Bazı koşullarla, sanat ve ahlak... birdir. Özleri aynıdır. İkisinin de özü sevgidir. Sevgi bireyin idrakidir. Sevgi, insanın kendisinden başka bir şeyin gerçek olduğunun son derece zor farkına varmasıdır."

"Yüce ve İyi", 1959.

Yüce ve İyi

Tolstoy şöyle yakınır: "Varolan bütün estetik standartlar bir plana göre kurulmuş. Gerçek sanatın bir tanımını yapıp sonra da herhangi bir yapıtın bu tanıma uyup uymadığı yolunda bir hükümde bulunarak bunun iyi sanat olduğuna ya da olmadığına karar vermek yerine, bazı nedenlerden ötürü birtakım çevrelerin hoşuna giden bazı yapıtlar sanat olarak kabul edilmiş ve sonra da bu yapıtları kapsayacak bir sanat tanımı uydurulmuştur."[1] Buna tümüyle katılamam. Hangi sanat yapıtının iyi olduğu konusundaki dolaysız anlayışımızın yetkinliği, ahlaki ve entelektüel varlıklarımızdaki derinliği ancak genel olarak sanat hakkındaki felsefi düşüncelerimizin yetkinliği ve derinliği kadardır ve Tolstoy gerçekten haklıysa, eleştirmenlerin, verdikleri hükümlerden emin

1. Tolstoy'dan bütün alıntılar *Sanat Nedir?*'den [1896] alınmıştır.

olmadan önce gayet açıkça bir ahlak ve estetik formüle etmeleri gerekir. Ben bunun şart olduğuna inanamıyorum ve ben burada tek tek yapıtlar hakkında hüküm vermekle değil de genel olarak sanatı tanımlamakla ilgilendiğimden, bunun tersini söylemeyi yeğlerim. Estetiğimiz, birbirinden bağımsız olduğunu bildiğimiz büyük sanat yapıtlarına göre yargılanmaya dayanabilmelidir ve sanatın meziyetleri hakkındaki dolaysız yargılarında şoke edici tuhaflıklar fark ettiğimizde Kant'a ve Tolstoy'a duyduğumuz inancın sarsılacağı doğrudur. Şimdi, Shakespeare'in tüm sanatçıların en büyüğü olduğunu söyleyerek başlayalım ve estetiğimiz de bu hükmün felsefi yönden doğrulanması şeklinde gelişsin. Ahlak felsefesinde de benzer bir yöntemin kullanılabileceğini ve bence kullanılması gerektiğini söyleyebilirim. Yani eğer bir ahlak felsefesi, felsefe dışında iyi olarak bildiğimiz bir şey hakkında doyurucu ya da yeterince zengin bir açıklama sağlamıyorsa, kaldırıp atmalıyız onu.

Sanatın tek bir tanımını yapmak mümkün olabilir mi? Aynı soru ahlak konusunda da sorulabilir. Şimdi, gayet açıktır ki edebiyat da sanat da iki farklı şekilde tanımlanabilir: Ya daha düşük bir ortak paydaya başvurup, "Üstün niteliğine bakmaksızın, bir sanat objesini doğa tarafından ya da rastlantı sonucu şekillenmiş bir objeden ayıran şey nedir?" ve "İfade ettiği değerlere bakmaksızın, bir ahlaki hükmü, gerçeğin ya da beğeniyle ilgili bir hükmün ifade edilmesinden ayıran şey nedir?" gibi sorular sorarak ya da bunun yerine, "gerçek" sanatın veya en iyi ahlakın ne olduğunu bulmak için, sanatı ve ahlakı en yüce tezahürlerinin incelenmesi yoluyla tanımlayarak. Kararlı bir şekilde bunlardan yalnızca biri veya diğeri aranıyor olsa da bu iki açıklamayı birbirinden ayırt etmenin her zaman kolay olmadığı gayet açıktır. Burada benim ilgilendiğim şey, birinci tür yani en düşük ortak paydalı tanımlama değildir. Böylesi bir tanımlama, sanırım formüle etmeye değecek bir şeydir ve "Bütün ahlaki hükümlerde ortak olan şey nedir?" sorusuna (R. M. Hare gibi bazı modern düşünürlerin inandığı kadar çok olmasa da) bir karşılıklar alınabilir ve aynı şey estetik hükümlerde de geçerlidir. Ama bu araştırmanın önemi diğerine nazaran çok azdır ve tabii ki burada kişi diğer araştırmaya girişince, kaçınılmaz bir şekilde neyi değerli saydığını gösterecek ve (bazı düşünürleri şoke edecek) bazı değer yargılarında bulunacaktır. Tolstoy

haklı olarak şöyle diyor: "Sanatın değerinin takdiri... insanın hayatın anlamını kavrayışına bağlı; yaşamın nelerini iyi, nelerini kötü gördüğüne bağlı." Sanatın, bizce bir eğlence mi, bir eğitim mi, gerçeğin bir ifşası mı, yoksa sadece sanat için mi (ne demekse artık) olduğu, neye değer verdiğimizi ve (aynı şekilde) dünyanın esasen nasıl olması gerektiği yolundaki fikrimizi belli edecektir.

Sanatı tanımlamak için bugüne dek yapılan en ilginç girişimlerden biri ve daha doğrusu bu konuyla ilgili çok az sayıda felsefi girişimden biri, Kant'ın *Critique of Aesthetic Judgement*[*] adlı yapıtındadır ve ben kendi tanımlama taslağıma Kant'ın tanımını ele alarak ve eleştirerek ulaşmayı öneriyorum. Kant'ın görüşünü şöyle özetleyeceğim: Kant estetik hükümden söz ederken güzel ile yüceyi birbirinden ayırır ve güzelden söz ederken de özgür ve bağımlı güzelliği birbirinden ayırır. Gerçek beğeni hükmü özgür güzellikle ilgilidir. Burada, Kant'a göre herhangi bir özel kavramın hükmü altına sokulmamış ve formüle edemeyeceğimiz bir kuralla doğrulanan duygusal bir nesnenin kavranılmasında imgelem ve anlayış birbiriyle uyumludur. Güzellik "nesnenin düşünüldüğü suretle değil de sunulduğuyla eşleşmiştir" Güzellik bir biçim meselesidir. Gerçekten güzel olan şey her tür ilintiden bağımsızdır; iyi ya da nesnenin bize bizzat görünmesi eyleminin dışındaki herhangi bir zevk tarafından lekelenmemiştir. Onun, cazibeyle ya da duygularla bir ilgisi yoktur. Güzel olan şey "amaçsız bir amaçsızlık" sergiler sanki bir amacı varmış gibi oluşmuştur ama yine de adlandırabileceğimiz hiçbir amacı yoktur. Ayrıca, Kant'ın dilini kullanırsak, evrensel fakat özneldir ve gereklidir ama su götürmez değildir. Yani bizler bir beğeni hükmümüzü dile getirirken, gerçi kanıtlayamasak da bir "ortak duyuyu" (*sensus communis*) varsayarız ve bizim güzel bulduğumuzu herkesin güzel bulması gerektiğine inanan birer "onay arayıcısı"yızdır. Ama güzel nesnenin oluşumundaki kuralı *ex hypothesi*[**] bir şekilde formüle edemediğimizden, haklılığımız hiçbir zaman doğrulanamaz. Üstelik estetik hüküm doğrudandır ve içine katılmış beğeni, sentezden yani kavramsız bir surette bir araya getirilmesinden gerçekte ayrılamaz. Kant'ın estetik beğeni dediği şey sanata da doğaya da yönelik olabilir ve Kant birbirlerine benzedikleri için sanattan ve doğadan

[*] Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2006. (y.h.n.)

[**] Varsayımın ötesine geçecek şekilde. (ç.n.)

hoşlandığımızı söyler; yani bizler doğayı bir amacı varmış gibi göründüğünde ve sanatıysa amaçsızmış gibi göründüğünde beğeniriz. Kant özgür güzellik yani gerçek güzellik örnekleri olarak çiçekleri, kuşları, duvar kâğıdı motiflerini, amaçsızca birbirine dolanan çizgileri ve "söze dökülmemiş her türlü müziği" gösterir. Ayrıca der ki: "Bir kuşun hiçbir müziksel role indirgeyemeyeceğimiz şarkısında daha çok özgürlük olduğunu görürüz ve bu yüzden o, müzik sanatının gerektirdiği tüm kurallara uyarak şarkı söyleyen bir insanın sesine göre, tat yönünden daha zengindir." "Özgür (salt biçimle ilgili) güzelliği takdir ederken katıksız bir beğeni hükmünde bulunuruz." Kant bağımlı güzellik için, "sonuç olarak bir şeyin ne olması gerektiğini belirleyen bir amaç kavramını ve onun mükemmelliği kavramını gösteren", "insanın güzelliği, bir atın güzelliği ya da bir binanın güzelliği" örneklerini verir. Sözgelimi, belirli bir karakteri simgeleme yönündeki her türlü girişim işin içine bir kavram sokarak güzelliği sakatlar ve tabii ki iyiliğe yahut ahlaki bir içeriğe yönelik her türlü düşünce de aynı şekilde bozucu bir etki yapar. "Entelektüel zevkin estetikle" yaptığı her türlü kombinasyon (başka yönlerden belki harika olsa da), saf bir beğeni hükmü olmayan bir şeydir sonuçta.

Kant, güzellikten ayırarak yücelik hakkında şunları söyler: Güzellik duygulanımlarla bağlantılı olmamasına karşın, yücelik duygulanımlarla bağlantılıdır. Kısacası, nesneler güzel olabilir ama hiçbir nesne yüce değildir. Daha ziyade doğanın bazı görüntüleri bizde yücelik duygusuna yol açar. Güzellik, imgelem ile idrak arasındaki bir uyumun sonucuyken, yücelik imgelem ile idrak arasındaki bir çelişkinin sonucudur. (Güzellik idrakin ara bir kavramıdır; yücelikse aklın bilinmez bir kavramıdır). Doğadaki sonsuz ve belli bir biçimden yoksun ya da sonsuz ve belli bir güçte ve dehşet verici şeyler, bunlardan gerçek anlamda korkmamış olmamız koşuluyla, bizde yücelik duygusuna yol açabilir. Bir sıradağ, yıldızlı bir gökyüzü, fırtınalı bir deniz, büyük bir şelale –bu tür şeyler bize yücelik duygusu verir. Kant, yüceliği şöyle tanımlar: "Görünümüyle, aklı, doğanın ulaşamayacağımız bir şey haline yükselişini bir düşüncenin sunuluşuyla eşdeğer saymaya yönlendiren (doğaya has) bir nesnedir." Bu, "rasyonel tarafımızdaki bilmeye dayalı yetilerimizin, en büyük duyarlılık yetilerimiz üzerinde bir üstünlük kazanmasını kaçınılmaz kılan" bir duygu-

dur. Yani akıl bize, karşımızdaki şeyin bir bütünlük olarak idrakini bir kanun halinde dayatır. Kant'a ve de Hegel'e göre akıl, sistematik bütünlüğü arayan ve eksikliğe, ayrı ayrı duruşa düşman bir yetidir. Yıldızlı gökyüzüyle ya da dağlarla karşı karşıya kalan imgelem, tüm kapasitesini sonuna dek kullanarak aklın bu gereksinimini karşılayabilmek için çabalar ama başaramaz. Yani böylece biz, bir taraftan imgelemimizin karşımızdaki şeyi kapsamadaki bu başarısızlığının acısını yaşarken diğer taraftan da aklın duyduğu bu gereksinimin müthiş niteliğini ve salt duyusal imgelemin erişemediği yerlere dek uzanışını, idrakimizden duyduğumuz coşkuyu hissederiz. Bu karma duygunun, tıpkı *Achtung* gibi ahlaki bir yasaya karşı saygı hissetmeye benzediğini söyler Kant. "Bizim için yasa olan bir düşünceye erişme yetersizliğimizin verdiği duygu, Saygıdır." *Achtung*'ta, duyusal doğamızın ahlaki bir gereksinimin gerisinde kalmasının acısını ve rasyonel özelliğimizi idrak etmenin sevincini, yani aklın sonsuz gereksinimlerine uymak özgürlüğümüzü hissederiz.

Güzellik ve yücelik iyiyle bağlantılıdır ki iyi de farklı şekillerde, özgürlük fikriyle bağlantılıdır. Kant, güzelin her halükârda kavramsallaştırıldığında ve onu ahlaki hükümler dünyasına taşıyacak olan iyi'yle lekelenmemesi gerektiğinde diretmesine karşın yine de güzelin iyiyi simgelediğini, iyinin bir analojisi olduğunu söyler. Beğeni hükmü ahlaki hükmün bir tür duygusal karşılığıdır ve bu yönden bağımsız, ilintisiz ve özgürdür. Ama Kant'ın dediği gibi beğeni hükmünün özgürlüğü daha ziyade bir *oyunun* özgürlüğüne benzer. Yücelik yaşantısının ahlakla çok daha yakın bir ilişkisi vardır çünkü bu yaşantıda etkin olan şey akıl yani ahlaki iradenin kendisidir. Ve güzellik yaşantısı bir şeyi bilmek gibi, dalgınca ve sakin olmasına karşın, yücelik yaşantısı aklı harekete geçirir ve iradenin ahlaki hükümdeki etkisine benzer. Yücelik özgürlüğü ahlaki özgürlüğü simgelemez, bizzat *ahlaki özgürlüktür* zaten; sadece gerçekten aktif değil de sanki, coşkuyla kendini sezdiren bir ahlaki özgürlüktür yalnızca.

Şimdi bunun hakkında bazı yorumlara geçelim. Ben her şeyden önce, birtakım önemsiz ve gayet belirgin yorumlarda bulunmak istiyorum; eğer kabul edilirlerse, Kant'ın görüşünü, birçok amacının özünü değiştirerek, sanat hakkında bugün bilinen ve çok daha güçlü bir onayı hak eden bir görüşe dönüştürecek yo-

rumlar bunlar. Bunun ardından daha radikal eleştiriler yapmak ve bunlardan da gerçek sanat görüşü diye benimseyeceğim düşüncenin taslağını yaratmak istiyorum. Hemen hatırlatmalıyız ki Kant'a göre, saf sanat ya da gerçek sanat bizim normalde sanat diye düşündüğümüz alanın çok küçük bir parçasıdır. Kant için estetik takdirin örnek vakası bir çiçeğe yahut daha da iyisi, biçimin oyuncul bir şekilde devinerek, hiçbir kavramın müdahalesine uğramaksızın objemsi bir şey meydana getirdiği çizgilerin soyut modeline bakmak gibi bir şeydir. Aslında Kant kavramsal sınıflamalar veya ifadeler değil de sadece "özgür bir imgelem oyunu" olarak düşünülmeleri koşuluyla, şiir parçaları gibi daha kuşkulu vakaların da sanat âlemine girmesini temkinli bir şekilde kabul etmiştir. Şiir, "sanki ciddi bir anlama faaliyetiymiş gibi özgür bir imgelem oyunu" yürütür. Şiir, aslında salt oyun olduğu halde, retoriği taklit ederek bize hoş gelir.

Burada Kant'ın savunmaya çalıştığı pozisyonun tümüyle tutarlı olduğu kanısında değilim. Onun özgür ve bağımlı güzellik hakkında söylediklerinin (örneğin, hakkında ideal bir fikrimizin ya da hâkim bir kavramımızın olduğu bir şeyin görünüşünün, bağımlı güzellik sonucunu vereceği), Mallarmé'nin tamamen özgür güzellikler diyarına has şiiri dışında herhangi bir şiiri kabul etmekle bağdaşması zordur. Kant, yalnızca *sözsüz* müziğin bu niteliğe sahip olduğunu söylediğinde daha tutarlıdır. Ama ne olursa olsun, ne kadar doğru yorumlarsak yorumlayalım, burada dile getirilmek istenen aşırı dar sanat anlayışını içimizden pek fazla kişinin kabul edeceği kanısında değilim. Sanırım, kabul ediyor olsak bile, sanat yapıtına hükmeden bir kavramın olmaması fikrinin değiştirilmesine gerek duyarız. Kant'ın, mümkün olsa bile ancak önemsiz bir şey olabilecek ideal sanat yapıtı görüşünü paylaşmak istemeyiz. Sanatın kendi içinde bir amaç olması fikrinin *bunu* gerektirmesi şart değildir ve biz hem sanat yapıtının kendi içinde bütünlüğe sahip benzersiz biçimi olduğundan, aslında bir yalancı nesne olduğundan ve hiçbir eğitimsel amaç taşımadığından söz edip hem de onun bazı kavramları *kullanmasını* ya da hatta örneğin bir kilise gibi, başka amaçlı bir şey *olmasını* kabul edebiliriz. I. A. Richards, şiir hiçbir şey söylemez derken şiirin anlamlı cümleler içermediğini kastetmiyordu. Şiirin kavramlarla düşüp kalkmasını kabul etmede ne kadar ileriye

gidebileceğimiz konusunda tabii ki görüş farkları olacaktır. Bazı kişiler, bir sanat yapıtı saymakla kiliseyi kullanımından soyutladığımızı düşünebilir, başkaları buna katılmayabilir ve aynı şekilde, şiirde *söylenen* şeylerin derinliğinin ve öneminin, onun şiir olduğuna dair hükmümüzü ne kadar etkileyeceği konusunda farklı görüşler olabilir. Ve bu tür durumlarda estetik hükmü diğer tür hükümlerden ayırt etmek gerçekten zor olabilir. Ama sanırım bugünkü genel ve geçerli teori, sanat yapıtının bağımsız ve kendisi için olduğu yolundaki Kant estetiğinin ruhuna hâlâ sadık kalırken, sanat yapıtının bazı kavramları kafalarda canlandırabilmesini yahut ifade edebilmesini kabul eden daha liberal bir görüştedir. Kant estetik hükme, bilmenin idraki hükmüne benzerliği açısından bakar. Yani bunun, sanki otomatikmiş gibi birden, tam sentez anında bize vereceği tadı vererek gerçekleşmesi gerekir. Aynı şekilde bu, bizim bir gül görüp beğenmemize uyacak ama *Kral Lear*'i beğenmemize uymayacak bir tariftir. Ama bunlar önemsiz eleştiriler. Eğer istersek, Kant'ın biçim hakkında söylediği birçok şeyi saymaya devam edebiliriz; bir kuralın yokluğu diye formüle edebiliriz mesela, önyargısızlık, bağımsızlık; bu arada kavramsal içeriği kabul ederek ve estetik beğeninin anlık bir yarı idraki zihinsel durum olmadığını da kabul ederek. Yani, sanat yapıtı sadece "verili" değil, *düşünülmüş* bir şeydir de. Ve bu düzeltimlerle, bence bugün çok kişi tarafından benimsenen ve örneğin, Stuart Hampshire'ın, [William] Elton'ın editörlüğünde çıkan *Aesthetics and Language* adlı kitaptaki "Logic and Appreciation" [Mantık ve Değerlendirme] adlı makalesinde gayet güzel ifade ettiği görüşe varırız. "[Sanatçı] güzellik değil, özel bir şey yapmaya girişti. Başarının ve başarısızlığın, mükemmelliğin ve kusurluluğun kanunları bu anlamda yapıtın kendi içindedir... Her şey estetik bir ilgiye konu olacak şekilde derlenebilir -dikkatle ve kullanımlarından tümüyle soyutlanarak ilgilenilirse her şey, öğelerinin düzenlenişi ve imgeleme kattıkları izlerle, kendine has, benzersiz bir doyum sağlar. Estetik bir hüküm öğelerin düzenlenişine yönelmeli ve her özel vakadaki düzenlenişin özgünlüğünü oluşturan şeyi göstermelidir."

Şimdi Kant görüşünün daha önemli eleştirilerine geçmek istiyorum ve burada bize yardımcı olması için, başlangıçta koyduğum prensip uyarınca ilk önce Shakespeare'e ve sonra da Tolstoy'a

dönelim. "Kant'ın görüşü neden yetersiz?" diye sordum ve bu da bir yanıtın başlangıcıdır zaten, yani Kant'ın görüşünün yetersiz olduğu gayet açıktır çünkü en azından trajedinin büyüklüğünü hiçbir şekilde açıklayamaz. Başka isimler taşıyabilen edebiyatdışı yapıtlardaki benzer büyüklüğü de açıklayamaz. Kant kuş sesini operaya yeğler. Kant sanatın aslında bir oyun olduğu kanısındadır. Ama Shakespeare büyük sanattır ve Shakespeare oyun değildir, yani Kant yanılmış olsa gerek. Tolstoy sanat hakkındaki değerlendirmemizin iyi ve kötü hakkındaki fikrimizi gösterdiğini düşünür. Onun söylediği diğer şeylere bakalım. Tolstoy'a göre sanatsal etkinlik duyguların aktarımıdır. Bir oğlan bir kurtla karşılaşmasını anlatır. Eğer duygularını yeniden yaratabilir ve aktarabilirse o bir sanatçıdır. Fakat asıl sanat, kelimenin tam anlamıyla sanat herhangi bir duygunun değil sadece en yüce yani dinsel sezgilerden akıp gelen duyguların aktarımıdır. "Sanat, insanın ulaştığı en yüce ve en iyi duyguları diğer insanlara aktarmayı amaçlayan bir insan etkinliğidir." Sanat "insanları aynı duygularla birleştiren bir birlik aracıdır ve yaşam için, bireyin ve insanlığın mutluluğa doğru ilerlemesi için vazgeçilmezdir". Ve "her çağın dini bilincinden fışkıran duygulardan daha taze bir şey olamaz". Bu sözler, Kant'ın bazı yönlerden moral bozucu bir içtensizlikle dile getirilmiş görüşlerinden sonra moral verici ve gayet içten geliyor hemen. Ama bunlar bir düşünürden ziyade bir ahlakçının sözleridir. Bunun yanı sıra Tolstoy, derin ve iddialı olmasına karşın tartışması zor bir görüşü savunur. Büyük sanatın evrensel ve çoğu kişinin kolayca anlayacağı kadar basit olduğunu söyler. Buradaki, herkesçe paylaşılan, içten gelen, derin bir dinsel sezginin Kant'ın *sağduyu*sunun [*sensus communis*] yerini aldığına dikkat ediniz. "Bir sanat yapıtını diğer zihinsel etkinliklerden ayıran şey, dilinin herkes tarafından anlaşılmasından ibarettir." "Büyük sanat yapıtları sadece herkes tarafından erişilebilir ve kavranabilir oldukları için büyüktür." Onlar, her insanın Tanrı'yla ilişkisi bir olduğundan herkes tarafından anlaşılır. Büyük sanatın örnekleri şunlardır: *İlyada*,* Eski Ahit'teki hikâyeler, meseller, halk masalları. Ayrıca, Dickens, George Eliot, Dostoyevski, Victor Hugo'nun bazı romanları. Tolstoy kötü ve

* Homeros, *İlyada*, Çev. A. Kadir ve Azra Erhat, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014. (y.h.n.)

karmaşık sanatın örnekleriniyse lanetler: Empresyonist tablolar, Mallarmé ve Baudelaire'in şiirleri, Beethoven'ın hemen hemen tüm müzikleri. Bu noktada Shakespeare'le ilgili prensibe dönsek iyi olacak. Tolstoy en azından burada yanılmış olsa gerektir. İnsan onun, büyük sanatın basit, özel değil genel ve herkes tarafından anlaşılır olmak anlamında evrensel olması gerektiği görüşünün içtenliğine karşı müthiş bir sempati duyuyor ve bundan etkileniyor fakat aslında anlaşılması zor olan büyük sanat yapıtlarının varolduğunu biliyoruz. Dolayısıyla, Tolstoy'un tercihini bir kriter olarak alamayız. Ama konunun özünü daha az tartışmalı hale getirebilmek için onun görüşünden büyük sanat dinsel duyguyu ya da dinsel *sezgiyi* ifade eder diye bir şey çıkarabilir miyiz ve bunu da Kant'ın görüşünün muhtemelen kabul edilebilir öğeleriyle bir şekilde birleştirebilir miyiz?

Şimdi Kant'a ve yüceliğe geri dönüyorum yine. Yüceliğin, *Achtung* kavramı vasıtasıyla, tüm felsefenin en güzel ve ilginç şeylerinden biri olan Kant'ın etik teorisine bağlanmasında çok anlamlı, gerçekten de çok heyecan uyandıran bir şeyler var. Ama bu bağlantıya daha yakından baktığımızda, bundan bizim için Kant'ın güzellik teorisinden daha kabul edilebilir bir sanat teorisi çıkarmanın ilk bakışta göründüğünden daha zor olduğu anlaşılır. Kant'a göre yüceliğin sanatla hiçbir ilişkisi yoktur elbette. Alpler'de yaşanan bir yücelme duygusudur o. Bu, özellikle de Kant'ın seçtiği örneklerin bugün bize pek öğretici gelmeyen, doğanın daha gotik yönleriyle ilgili bir on sekizinci yüzyıl kültünü hatırlatması nedeniyle gerçekten bizim için cesaret kırıcı olabilir ve daha da ciddisi, yücelik duygusunun gerçek durumlarının neler olabileceğini düşünürsek, bu tür duyguların yorumlanması hiç de kolay değildir ve bunların o gerçekten karmaşık halleriyle, yalnızca ahlakla değil seksle de ilgili olduğundan kuşkulanabiliriz. Ama bu cesaret kırıcı duruma karşın ben yine de yüceliğin *Achtung*'la ilişkisi hakkında kafa yormaktan ve bunun harika bir şeylere gebe olduğunu hissetmekten kendimi alamıyorum. Tekrar deneyelim.

Yücelik teorisi Kant'ın trajedi teorisi olmalı. Hegel'in trajedi teorisine yakın olmakla beraber onun aynısı değildir. Bu teorilerin ikisinde de yanlış olan şeye bir bakalım. Kant ile Hegel arasındaki zıtlığı kısaca şöyle ifade edebiliriz: Kant, yüceliği, *verili* olmayan, yalnızca mantığın belli belirsiz anıştırdığı, soyut şekilde

kavranan, tarihdışı, toplumdışı, yarı matematiksel bir bütünlüğü kapsayamama hali olarak düşünür. Yücelik bir çemberin, aklın istemesi ve sanki düşlemesiyle, imgelemde çemberin tümüyle birlikte kavranan fakat verili olmayan bölümüdür. Yücelik sadece (tarihdışı, toplumdışı, insandışı) doğal nesnelerle birlikte gerçekleşir ve yüceliğin acı-zevk karışımına yol açan imgelemsel kapsayış eksikliği, doğanın zaman, mekân ve duygularımıza has doğal niteliklerin yasakladığı türden, ucu bucağı belirsiz bir sistematik algılanışıdır. Hegel burada, aslında her yerde olduğu gibi, Kant'ın soyut, tarihdışı vs olarak sunduğu şeyleri toplumsal, tarihsel ve insani kılar. Hegel'e göre trajedi yaşantısı birbiriyle uzlaşmaz iki iyi arasındaki bir çatışmanın imgelemde canlandırılmasıdır. Bu çatışma iyi ile kötü arasında değil, iki iyinin arasındadır ve bunların böyle görülmesinin nedeni, toplumdaki farklı gerçek toplumsal güçlerin gerçek taleplerinin beden bulmuş hali olmalarıdır. Eğer ikisinin içinde bulunduğu durumu tümüyle kavrayacak olursak göreceğimiz gibi Antigone de Creon da haklıdır. Etik özün tekliği bir bütün olarak verilidir, biz bunun içinde iyilerin bir çatışmasını görür ve kavrarız. Hegel modern dramların, salt kendi kişisel kaprisleri ve tutkuları dışında hiçbir gerçek somut iyiliği simgelemeyen bireyin çatışmasından ibaret olmasından yakınır. Oyunların içinde geliştiği hiçbir komple etik öz yoktur. O halde Kant ile Hegel arasındaki fark, Kant'ın yüceliği verili olmayan boş bir tarihdışı bütünlüğün düşlenmesiyle bağlantılandırmasıdır. Elimizde çemberin yalnızca bir bölümü vardır. Oysa Hegel trajediyi, çözümü ve uzlaşması bütünlüğün bizzat kendisi olan bir çatışmayı gördüğümüz, verili tarihsel ve toplumsal insan bütünlüğüyle bağlantılandırır. Sadece bir bölümü değil, çemberin tümü vardır elimizde. Şimdi bunu özgürlüğe göre ifade edelim. Yücelik bir özgürlük yaşantısıdır ama doğayı tam bir idrakle kavramak gibi olanaksız türden bir şeyin amaç edinildiği, sonuçsuz bir talepten ibaret, boş bir özgürlük yaşantısıdır bu. Hegel aklın talebini insanileştirir. Akıl bu kez insanın toplumsal durumunu tüm olarak anlamayı talep etmektedir –ama burada moral bozucu olan, Hegel'e göre aklın talebinin yerine getirilmiş olmasıdır. Öyle ki trajik karakterlerin özgürlüğü ancak içinde yaşadığı, dışarıdan anlaşılabilir bir toplumsal bütünlüğe bağlıdır. Kant, çok dar bir şekilde de olsa insanoğlunun çaresizliğiyle ilgilidir. Lakin Hegel'in

trajedisi hiç de trajediye benzemez çünkü seyirciler dramatik karakterlerin çaresiz pozisyonunda değil, rahat bir şekilde, bütünlüğün tümüne hâkim bir noktada konumlanmıştır. Aristoteles'in katarsisle kastettiği şey bu değildir. Bir sezgimi ifade ederek, en doğru trajedi görüşünün bence Kantçı ve Hegelci öğelerin bir kombinasyonu olduğunu söyleyeyim. Kötü bir şekilde karma hale getirilmiş bir metafor kullanırsak, çember insanileştirilmiş olmalı fakat verili olmamalıdır. Bununla neyi kastettiğimi dilerim daha net bir şekilde açıklayacağım.

Kant'ın estetiğindeki yetersizliklerin aynısı etiğinde de vardır. Kant özelden korkar, tarihten korkar. Bu korkusunu Platon'la ve farklı bir tarzda da Tolstoy'la paylaşır. Platon'un sanata duyduğu iflah olmaz güvensizlik, duygularla, kişiselle bağlantılı bir şeylere karşı güvensizliktir. Platon (*Republic*,* 604E) der ki: "Huysuz tarafımız birçok ve değişik türde taklide fırsat verir ama hemen hemen hep aynı kalan, akıllı ve ılımlı mizacı taklit etmek de taklit edildiğinde anlamak da kolay değildir." Bu, birçok romancının başarısızlığı hakkında bir yorum olabilir. Tolstoy da der ki: "Günümüzün en iyi romanlarından tüm ayrıntıları çıkarın; ne kalır geriye?" Kant'ın ideal *objets d'artı* çiçekler ve birbirine dolanan anlamsız çizgilerdir: hiçbir tarihsellikle yahut insan kişiselliğiyle lekelenmemiş basit, temiz şeyler. Ve Kant'ın onlara *özgür* derken kastettiği şey budur. Kant'ın estetiğinden etiğine dönersek ideal aynıdır. Kant, tarihin etik üzerindeki hâkimiyetinden hoşlanmaz. Ahlaki hüküm eyleminden, mantıksal etkinliğin zamandışı bir biçim halinde örneklenmesini yaratmaya çalışır ve birbirimize karşı saygı göstermek için gerek duyduğumuz şey işte budur, bütünsel bir düzen sağlama yolundaki bu boş taleptir. Kant bizden, kafası karışık tarihsel özel bireylere değil, onların yüreğindeki evrensel akla saygı duymamızı ister. Bizler mantıklı ve ahlaklı olduğumuz sürece hepimiz aynıyızdır ve gizemli bir anlamda, tarihten üstünüzdür. Bizler burada, dünya yüzünde verili olmasa da bir anlamda varolan bir iradeler harmonisine aitiz. Kant'ın estetik görüşünde trajedi düşüncesine yer yoktur ve bu yüzden estetiğinde bunun bir açıklamasını verememesi şaşılacak bir şey değildir. Özgürlük tarihin üzerine çıkabilme ve akla uygun bir dünyaya uygulayacağımız evrensel bir düzen fikrini yakalayabilme yetimizdir.

* Platon, *Devlet*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayıncılık, 2015. (y.h.n.)

Kant'ın kendi gerçek ahlaki görüşleri olarak tespit ettiğimiz şeyler buna uyar. Bizlerin olağanüstü basit ve genel kurallarla yaşadığımız farz edilir: tarih baskısı, eksantriklik kuşkusu. Burada, güzelliğin iyiyi nasıl simgelediğini, onun duygusal karşılığı olduğunu daha net bir şekilde görebiliriz. Estetik hüküm, ahlaki hükümle, aynı basit, kendi içinde bütün bir karaktere sahiptir ve idealde, karmaşık ya da çok bireysel olmayan şeylere verilen bir karşılıktır. Kant'ın estetik zevkleri ahlaki tercihlerini yansıtır. Sanki o, ahlak vasıtasıyla ("Daima gerçeği söyle" falan gibi) olağanüstü genelgeçer kurallara harfiyen uyarak yaşayanlardan oluşan, ahlaki karışıklara yahut eksantriklere yer olmayan, sade bir toplumun kristalleşmesini tarihsel sürece yeğler.

Şimdi, Kant'ın görüşüne karşılık, bu konuda doğru görüş olarak neyi benimsediğimi kısaca ve kesin bir dille ifade edeyim. Hemen sayacağım bazı koşullarla, sanat ve ahlak birdir. Özleri aynıdır. İkisinin de özü sevgidir. Sevgi bireyin idrakidir. Sevgi, insanın kendisinden başka bir şeyin gerçek olduğunun son derece zor farkına varmasıdır. Sevgi ve dolayısıyla sanat ve ahlak, gerçeğin keşfidir. Bizi şaşkına çevirip duygusal yazgımızı fark ettiren şey, Kant'ın sandığı gibi doğanın belli bir biçimden yoksunluğu değil, tarifsiz özel halidir ve tüm doğal şeyler içinde en özel ve bireysel şeyse insan aklıdır. Bu arada, trajedinin en yüce sanat olmasının nedeni de budur çünkü onun en çok doğadaki en bireysel şeyle ilgilidir. Sanata eşlik eden ve daha ender ulaşılan karşılığını ahlakta bulan o özgürlük coşkusunun gerçek anlamı buradadır işte. Bu, başka bir şeyin, bizim dışımızdaki özel bir şeyin idrak edilmesidir. Sanatın ve ahlakın düşmanları, yani sevginin düşmanları aynıdır: toplumsal gelenek ve nevroz. Hegel'in bütüncülüğü yüzünden birey görünemeyebilir çünkü bizler, tepkilerimizi belirlemesini itirazsız kabul ettiğimiz toplumsal bir bütünlüğün içine gömülüyüzdür ya da birbirimizi özellikle bu şekilde belirlenmiş olarak görürüz. Ya da bireyleri göremeyişimizin nedeni tümüyle kendi fantezi dünyamıza kapanmış olmamız ve dışarıdan bazı şeyleri bunun içine, gerçekliklerini ve bağımsızlıklarını kavramadan, onları kendi düş nesnelerimiz haline getirerek çekmeye çalışmamızdır. Fantezi, sanatın düşmanıdır; gerçek imgelemin yani bir imgelem faaliyeti olan sevginin düşmanıdır. Shelley, bencillik şiirin büyük düşmanıdır diyerek bunu kasteder.

Biz şiiri yazıyor da okuyor da olsak böyledir bu. Örneğin *Kral Lear*'in okunmasına eşlik eden, insanın kendi benliğini aşma, fantezi ve gelenekleri kovma faaliyeti gerçekte bir coşkudur. Ayrıca bu, pek yapmadığımız şekilde, hakkıyla yapacak olursak acılı bir şeydir de. Tıpkı *Achtung*a benzer. Kant hedefe harika bir şekilde yaklaşmıştır. Fakat özgürlüğü, önceden yaratılmış bir uyum içeren evrensel bir düzenin arzulanması olarak düşünmüştür. Trajik bir özgürlük değildir bu. Sevginin anlamında gizli trajik özgürlük şudur: Hepimizde, bir başkası olmayı düşleyebilme konusunda sonsuz bir kapasite var. Bu trajiktir çünkü önceden yaratılmış bir uyum yoktur ve keşfetmekten bir dereceye kadar asla vazgeçemeyeceğimiz diğerleri bizden farklıdır. Üstelik belirlenen ve birbirleriyle uzlaştırılan farkları kavrayabileceğimiz toplumsal bir bütünlük de yoktur. Elimizde çemberin sadece bir bölümü vardır. Özgürlük, birbirlerinden indirgenemez şekilde farklı bireylerin sonsuza dek uzanabilen imgelemsel anlayışları bağlamında karşı karşıya gelmelerinde yaşanır. Sevgi, bu ötekiliğin imgelemsel kabulü yani buna karşı saygıdır.

Bu teorinin bakış açısından bakarsak edebiyatın bir değerler sistemi oluşturan küçük tarihini sunabiliriz. Bu küçük tarih farklı zamanlarda geçerli olmuş özgürlük fikirlerini gösterir. Özgürlük fikrinin işlenişinin tarihi beş faza ayrılır. Bu fazlar kabaca kronolojik ele alınabileceği gibi, kronolojiden bağımsız olarak da kullanılabilir. Bu fazlar şunlardır: (1) *Trajik özgürlük.* Bu benim sevgiyle bağlantı kurduğum özgürlük kavramıdır; birbirine benzemeyen varlıkların uzlaşmaz çatışması bağlamındaki bir imgelem faaliyeti olan özgürlük. Özellikle Yunanlılara aittir ve belki de onlar tarafından yaratılmıştır. Edebiyat biçimi trajik dramdır. (2) *Ortaçağ özgürlüğü.* Burada birey, teolojik gerçekliğin kısmen tanımlanmış hiyerarşisindeki bir yaratık olarak görülür. Edebiyat biçimleri dinsel masallar, ibret hikâyeleri ve ahlaki piyeslerdir. (3) *Kantçı özgürlük.* Aydınlanma'ya aittir. Birey diğer mantıklı varlıklarla tam bir uzlaşmaya doğru giden, tarihdışı, mantıklı bir varlık olarak görülür. Edebiyat biçimleri mantığa dayalı masallar, ibret hikâyeleri ve düşünce romanlarıdır. (4) *Hegelci özgürlük.* Bu faz başlıca on dokuzuncu yüzyıla aittir. Birey bu kez tümüyle tarihsel bir toplumun parçası olarak görülür ve önemini de o toplumdaki rolünden alır. Edebiyat biçimi gerçek romandır (Balzac, George

Eliot, Dickens). (5) *Romantik özgürlük*. Bu faz başlıca on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllara aitse de kökleri daha eskilere uzanır. Birey yalnız ve önemini kendinden ve kendisi sayesinde kazanan biri olarak görülür. Gerek Hegelci gerek Romantik özgürlükler tabii ki Kantçı özgürlükten gelişmiştir. Hegel, Amaçlar Krallığını tarihsel topluma dönüştürürken, Romantiklerse Kant'ın öteki mantıklı varlıklarının tarihdışı boşluğundan, insanın aslında yalnız olduğunun da kabul edilebileceği sonucunu çıkarır. (Varoluşçuluğa giden düşünce çizgilerinden biridir bu. *Angst, Achtung*un modern versiyonudur; bizler bu kez yasanın kendisinden değil, yokluğundan korkarız). Edebiyat biçimi modern nevrotik romandır.

Bu küçük tarih elbette bir şakadan ibaret ama sanırım düşündürdüğü bazı gerçekler de var. Bu tarih gayet aşikâr nedenlerle, tümüyle kronolojik işlemez çünkü Shakespeare Yunanlı değildir. Ayrıca bu tarih görüşünün romanın trajedi düzeyinin altına düşmesini kınadığı söylenebilir ve onunla ima edilen şeylerden biri belki de budur. Roman trajik olamıyor çünkü hemen hemen her vakada, sevginin iki büyük düşmanından birine, yani geleneğe ya da nevroza yenik düşüyor. On dokuzuncu yüzyıl romanı geleneğe yenik düştü, modern romansa nevroza. On dokuzuncu yüzyıl romanı yirminci yüzyıl romanından iyidir çünkü gelenek ötekisi kadar öldürücü değildir ve varoluşunun dramatik fazındaki bir toplum vakasında, o toplumun sırf keşfedilmesi bile sizi çok uzaklara götürebilir gerçekten. Ama sizi yolun sonuna dek götürmez. Tolstoy'un, "Günümüzün en iyi romanlarından tüm ayrıntıları çıkarın; ne kalır geriye?" diye sormasına hak verebiliriz. Ama yine Tolstoy da romanın trajik olabileceğini, bu düzeye yükselebileceğini kanıtlar. Tolstoy'un eriştiği düzeyin tabii ki aşağısında kalmış olmakla birlikte, bunu kanıtlayan yeni bir roman *Dr. Zhivago*'dur.* Tolstoy ve Pasternak'a bakacak olursak, büyüklüklerindeki niteliğe şefkat, sevgi denmesi gerektiğini görmek sanırım zor değildir; farklılığın şiddetsiz bir idrakidir bu. Tolstoy ve Shakespeare'in yapıtlarında benliğin yok oluşunu hangi coşkuyla yaşıyorsak, gerçek yücelik budur.

Sanat ve ahlak hakkında son bir söz. Sanatın özü sevgidir demek, sanat didaktiktir yahut eğiticidir anlamına gelmez, bununla

* Boris Pasternak, *Doktor Jivago*, Çev. Hülya Arslan, Yapı Kredi Yayınları, 2014. (y.h.n.)

hiçbir ilgisi yoktur. Elbette, sanat eğer sevgiyse o zaman sanatın bizi ahlaken düzelteceği bir gerçektir ama bu sanki rastlantısal bir şeydir. Sevginin etkili olduğu ve sanatın bulunduğu düzey, düzelme konusunda düşündüğümüz düzeyden derindir. Ve aslında, bilincimizden ve daha da bariz bir şekilde toplumsal ahlaktan daha derin ve bazen de yıkıcı olmak, sevginin doğasından gelen bir şeydir. Platon'dan Kruşçev'e dek hiçbir diktatörün ya da diktatörümsünün sanata güvenmemesi bu yüzdendir. Bloomsbury* usulü, "sanat sanat içindir" yollu sanat teorisine didaktik sanat gibi berbat bir teoriden başka alternatif olmadığı, modern felsefede kafa karışıklığına yol açan bir safsatadır. Gerçek öyle değil. Büyük sanatçıların yapıtları "sanat sanat içindir"in içi boş ve saçma bir doktrin olduğunu gösterir bize. Sanat, göstermeye çalıştığım anlamda, hayat içindir yoksa değersizdir.

Sanatın ve ahlakın aynı şey olduğunu gösterme yolunda gücümün yettiğince ötelere gittim. Geriye kalan, onların anlam ve biçime bağlı nedenlerden ötürü farklılığıdır. Bu noktada, teorimi yalnızca edebi sanatlar için değil tüm sanatlar için geçerli saydığımı söylemem gerek. İnsanın kendisi dışında bir gerçeğe sevgiyle dolu bir saygı duyması kavramının, bir roman yazmak kadar bir vazo yapmakla da ilgisi vardır ve bu teorinin geçerli olmadığı şeyler yalnızca, bilinen anlamıyla taklitten ibaret sanatlardır. En yüce sanat, tek tek insanlarla pek ilgilenmeyen Schopenhauer'ın iddia ettiği gibi müzik değil, daha önce söylediğim gibi trajedidir çünkü bildiğimiz en önemli ve en kişisel konu-malzeme trajededidir. Şimdi bizler, Kant teorisinin ve onun Bloomsbury'deki torunlarının en çekici yönlerinden birini, sanat yapıtının bağımsızlığı, kendi kendine yeterliliği, kendi içinliği düşüncesini yeniden yorumlamak durumundayız. Bu bağımsızlığın iki yönü var. Bu yönlerden biri şu: Bir sanat yapıtının yaratılması sırasında sanatçı, kendi dışındaki çok özel bir şeyle ilgilenme deneyiminden geçmektedir. Bu deneyimin yoğunluğu sanat yapıtına özel bağımsızlığını verir. Yani bu, sevdiğimiz başka bir insana layık gördüğümüz ya da daha ziyade

* British Museum, University College gibi kurumların bulunduğu, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında en önde gelen entelektüel merkezlerden biri haline gelmiş ve iki savaş arasında da Virginia Woolf ve Lytton Strachey gibi isimlerin de dahil olduğu ve "Bloomsbury Grubu" diye anılan yazarlar grubunun toplandığı Londra'daki merkez. (ç.n.)

onda keşfettiğimiz bir özgürlük ve benzersizliğin esasen aynısıdır. Ama meselenin diğer bir yönü de var. Sanatçı yarı duygusal bir şey yaratır. Sanatçı, bir ahlak yükümlüsünden ziyade bir Tanrı'dır. Catullus bir içki âleminin ertesi günü Licinius'a bir şiir yazarken, Licinius'a, her ne kadar akşamdan kalmışlığı çok şiddetliyse de bilmesi gerektiği düşünülen, bir gün önceki olayları anlatarak başlar. Yani sanatçı, yarattığı şeyi kendi içinde bütünlüğe sahip ve mümkün olduğunca kendiliğinden anlaşılır kılmaya çalışmaktadır. Trajik sanatı böylesine tedirginlik verici kılan şey, o kendi içinde bütünlüğe sahip biçimin, biçime meydan okuyan bir şeyle, bireysel varlıkla ve insan kişisinin yazgısıyla birleşmiş olmasıdır. Büyük bir trajedi bizi sonsuza dek sürecek bir kuşkuya düşürür. Sevgi yaşantısının, ahlaktaki pratiğine en çok benzediği yer sanat biçimidir. Ama sonuçta, sanatın yüce coşkusu *Achtung*, ahlaki yasaya saygıyla aynı şey değildir. Sanat her şeyden önce bir avunma ve zevktir ama gerçekten büyük sanat bize ahlakı kabul etmeye benzeyen, karışık ve sıkıntılı bir zevk verir. En son sert sözü herkesten önce Kant'a vermemiz gerek belki de. "İşte bu şekilde kavramamız gerekir Kutsal Kitap'taki, bize komşumuzu, hatta düşmanımızı bile sevmemizi emreden o pasajları... Bir duygu olan sevgi emredilemez, görev olarak iyilik yapmak emredilebilir ancak bizi buna iten herhangi bir eğilim olmasa bile –hayır, hatta bizi bundan iten doğal ve baş edilmez bir tiksintimiz olsa bile. Bu *pratik* sevgidir ve hassas bir sempatiye değil de eyleme has prensipler uyarınca, *patolojik* değildir– duygusal eğilimlerde değil, iradede yer bulan bir sevgidir bu" (*Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*). Sadece pratik sevginin emredilebileceğine katılmıyorum ve insan ruhuna bu denli büyük bir görkem atfeden Kant'ın, bir tiksintinin resmen "baş edilmez" olabileceğini nasıl olup da savunabildiğini düşünemiyorum. Patolojik sevgi de emredilebilir ve aslında sevgi, imgelemin bir arınması olduğuna göre emredilebilmesi gerekir. Ama sanat olmayan sevginin, pratik dünyada, yani sanatın hor gördüğü kusurluluğun ve biçimden yoksunluğun hiç rahat vermediği ve zekice bir anlayışın ya da önemli ve teselli veren duyguların eyleme her zaman eşlik edemediği bir dünyada yaşadığı gerçeği duruyor hâlâ. Sanattaki trajedi, insanoğlunun pratik dünyada uğradığı hezimeti yenme girişimidir. Kant'ın neredey-

se söylediği, söylemiş olması gerektiği gibi, insan ruhu kendi gücünün hem yasını tutuyor hem övüncünü yaşıyor. Pratik dünyada sadece yas ve kusurluluğun kesin kabulü olabilir ancak. Biçim, sevginin büyük avuntusudur fakat öte yandan onu baştan çıkaran en büyük şeydir de.

Deneme, *Chicago Review*, Sonbahar 1959.

Varoluşçular ve Mistikler

Sanat, insan iletişiminde bir paradoksu simgeler. Gerçeği, özellikle de karmaşık bir şey hakkındaki gerçeği söylemek için, ifşa etmeye çalıştığı şeyi kısmen gizleyici bir etkiye sahip, kavramsal bir araca gerek duyuyoruz nedense. Platon da Zen ustaları da sanata bu yüzden güvenmez. Sanat, amacı metafizik çıplaklığımızı örtmek ve genelde bizi neşelendirmek olan her türlü "destekleyici sembolizm"i doğal olarak ve genellikle de hiç eleştirmeksizin sağlar bize. Böyle bir sembolizm teolojide ve felsefede daha sistematik bir ifade bulur. Sanat günümüzde bir karışıklık içinde ve bunun nedeni kısmen, hepimizin, yaşamımızın desteklenebilmesini sağlayan imge ve simgelerin bugüne dek görülmemiş derecede bilincinde olmamızdır. Psikolojiyi gereğinden fazla biliyoruz. Önceleri hep yavaş ve görülmeksizin giden teknolojik değişim

şimdi hızlı ve hissediliyor. Din eskiden olduğu gibi değil. Roman, o büyük ve hassas ayna ya da perde ya da güçler meydanı, çağının ikilemlerinin en konuşkan anlatımlarından biri hâlâ. Romanın oldukça yeni tarihini bir teşhis aracı olarak kullanmak istiyorum.

On dokuzuncu yüzyıl romanları ile yirminci yüzyıl romanları arasındaki en belirgin fark on dokuzuncu yüzyıl romanlarının daha iyi olmasıdır. Diğer bir net fark da topluma karşı tavırdaki bir değişiklikten geliyor. On dokuzuncu yüzyıl romancısı toplumu kısmen keşfeder, kısmen de onu değişmez sayar. Topluma saldırsa bile düşüncesi yine de sudaki bir balık gibi yaşar onun içinde. Julien Sorel gibi büyük bir romantik bireycinin bile yapıtlarından, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının toplumun bir parçası olduğu hissedilir. Toplum gerçektir ve insan ruhu da epeyce bir bütündür: akıl, kişilik sürekli ve gayet bariz gerçeklerdir. Siyaset ve din bu güvenli sahnede boy gösterir ama münasebetsizlik etmezler. Marianne Dashwood inançsız Willoughby hakkında, gerçi onu hiç unutamasa da anısını "dinle, mantıkla, sürekli çalışarak" kafasında tuttuğunu ve denetlediğini söyler.* Ne harika bir üçlü bu ve ne kadar uzak görünüyorlar şimdi birbirlerine. Din, mantık ve çalışma gerçekten on dokuzuncu yüzyılın büyük dayanaklarıydı ve bu üçünün doğal ve eşit bir şekilde, örneğin dinin diğer ikisine tahakküm etmeksizin birlikteliği o coşkulu çağın tipik özelliğiydi. Toplum bunların üçünü de gözetir, uygun bir yer verirdi her birine.

On dokuzuncu yüzyıl romanında anlatılan olaylar her ne kadar irkiltici ya da dehşet vericiyse de büyük bir avutma gücü, derin bir sakinleştirici nitelik vardır ve bunun nedeni toplumun gücünün hissedilmesi ve siyasetin de insan sahnesinin doğal ve olağan bir parçası gibi görülmesidir. Özet olarak, Tanrı'ya derin bir imanın, manevi dünyanın mutlak önemine ve *bütünlüğüne* bir inancın var olduğu söylenebilir. Bu özel güvenlik duygusu o çağa hastır. Tolstoy'u Shakespeare'le karşılaştırın. Shakespeare'in yanında Tolstoy nasıl da müthiş, nerdeyse dogmatik bir şekilde *teolojik* görünür. Shakespeare toplumu araştırır fakat onu değişmez bir şey gibi görmez veya onun içinde sudaki balık gibi yaşamaz. Siyasi güç hakkında yazdıkları harikadır ama siyaseti değişmez

* Marianne Dashwood ve Willoughby, Jane Austen'ın *Sense and Sensebility* isimli romanın ana karakterlerindendir. Jane Austen, *Akıl ve Tutku*, Çev. Ayşem Dur, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008 (y.h.n.).

bir şey gibi görmez ve onun insan yaşamındaki yerine kuşkuyla bakar. İnsan düzeninin toptan yıkılacağını düşünür. Tanrı'ya inanmayan biri gibi yazar. (Onun büyüklüğünün bir yönüdür bu). O daima her şeyin tam kıyısındadır ve yazdıklarıyla mutlu olmamız ve deliye dönmememiz, onun meleksi sanatının bir sonucudur sadece.

On dokuzuncu yüzyıl düşünürleri siyasetin uygun düşeceği yeri bilirdi. Siyasi sorunlar vardı ama siyasetin kendisi sorun değildi. Bugünkü duygularımız sanırım böyle değildir. Siyaset hakkındaki düşüncelerimizin derinlerinde, belki de çok yakın zamanlarda çok önemli bir değişiklik gerçekleşti ki bunu insanlık tarihinde Makyavelist* çağın bittiğini söyleyerek ifade edeceğim. İnsanlar eskiden ahlak dünyasıyla siyaset dünyası arasında hep kesin bir ayrım yapardı ki modern teknolojinin gelişimi yüzünden bu pek uygun düşmüyor artık. Ülke dışında izlenecek meşru bir çıkarcılığın, ülkede de bireyciliğin varlığının azıcık bir mantık ve iyi niyetle bile insan soyunu orta halli götürebileceği düşünülürdü (Avrupa'da ve Avrupa da dünyanın bilinciydi tabii). Elbette, on dokuzuncu yüzyıl düşünürleri modern diktatörlüklerin vahşiliğini ve gaddarlığını hayal edemiyordu. Aynı şekilde, demokratik ülkelerde bile siyasi yaratıklar olarak durumumuzun nükleer silahlar ve televizyonla nasıl değişeceğini de hayal edemiyorlardı.

Geçmişte, güçlü bir bireyci sağduyunun siyasi cephedeki birtakım şeylere mukayyet olurken, farklı prensiplere göre çalışan kişisel ahlakın da bireysel kesime mukayyet olacağına inanılıyordu. Ulusal sorunlar söz konusu olduğunda da bireylerin kendi meşru çıkarları olarak gördükleri şeylerin yerini gerekirse diplomasiyle, gerekirse savaşla uluslar alıyordu. Bu arada, ülke içinde vatandaş bireyler kapitalizm çağının şiddetli ve yararlı egoizmini sergileyerek, hükümetlerin tecavüzüne karşı kendi haklarını ellerinden geldiği kadar korudular. On dokuzuncu yüzyılda ve hatta daha da

* Niccolo Machiavelli, devlet yönetimiyle ilgili düşüncelerinin temelini *Prens* adlı kitabında açıklamıştır. Devleti yöneten prensin duygularına kapılmadan ve acıma duygularını bir kenara bırakarak devleti yönetmesi gerektiğini belirtmiştir. Gerektiğinde bir insanın devlet tarafından öldürülmesinin çok daha fazla insanın yaşamasını sağlayacağını belirterek prense öğütler vermektedir. Temelinde bu görüşlere paralel olarak başka bir bakış açısı da "Amaca ulaşmak için her türlü araca başvurmanın uygun olduğu" savıdır. Bu yaklaşımları sergileyen kişilere Makyavelist denmektedir. Niccolo Machiavelli, *Prens*, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2014. (y.h.n.)

sonrasına dek Avrupa liberal siyasi düşüncesinin varsayımları bunlardı. Ve bu varsayımlar çok kabaca da olsa doğru çıkabiliyordu çünkü uluslar birbirlerine öldürücü derecede büyük bir zarar veremiyordu ve hükümetler bireylere fazla yaklaşmıyordu. Bireylere yaklaşmaya çalışan, örneğin Çar hükümeti gibi hükümetler için bile geçerliydi bu. Hükümetler, halkları için çok tehlikeli olamayacak kadar mesafeli ve hantaldı. Bildiğimiz gibi teselli veren bu varsayımlar artık geçerli değil. Nükleer silahlar meşru çıkarlar arbedesini bir Rus ruletine çevirdi ve hükümetler, hatta epey şefkatlileri bile her türden yeni teknik araçları kullanarak uyruklarının bilinçlerine hükmedebiliyor ve şekil verebiliyor artık.

Bu artalanın önünde, yeni romanın iki türü arasında teşhis amacıyla bir ayrım sunmak istiyorum şimdi. Kuşkusuz ki her iki türe de yahut ikisine de girmeyen birçok roman çıkabilir. Ama derme çatma bir sınıflama bile bize bir şeyler öğretebilir ve imgelemi harekete geçirebilir. Ben, "varoluşçu roman" ve "mistik roman" adını vereceğim iki tür arasında bir ayrım öneriyorum. ("Varoluşçu" sözcüğünü geniş atmosferli bir anlamda kullanıyorum). Varoluşçu roman bize, özgürlüğü ve erdemi iradenin doğrulanması gibi gösterir. Mistik romansa özgürlüğü ve erdemi bize, Tanrı'yı idrak etmek veya ona itaat etmek olarak gösterir.

Varoluşçu roman on dokuzuncu yüzyıl Batı düşüncesinin doğal mirasçısı ve sonucudur ve romantik hareketin çocuğudur. Topluma ve onu o denli sağlam kılan şeylere, yani dine, mantığa ve çalışmaya güvenin yok olmaya yüz tuttuğu dönem kristalleşmeye başlamıştır. Varoluşçuluk yahut daha da genel bir terimi kullanırsak, iradecilik yani irade gücüne önem ve değer veren felsefe tabii ki Immanuel Kant düşüncesinin bir ürünüdür. Ayrıca, kapitalist çağa ait olmanın doğal bir halidir. Çekicidir ve gerçekte çoğumuza hâlâ doğal geliyor çünkü bireyciliği, kendine güveni, kişisel bilinci ve normalde siyasal özgürlük olarak düşündüğümüz, doğru olanı değil istediğini yapmak manasında önemli bir anlamda özgürlüğü çağrıştırıyor. Gerek kapitalizmin gerek bilim çağının başlaması, özgür davranan bağımsız insanları hem yarattı hem de bu tür insanlara gereksinimi vardı. Protestanlık bu tür insanları vicdan özgürlüğünü kazanmış ve artık otoritenin kölesi olmayan kişiler olarak resmeder. Ancak özgürce seçilen şeyler gerçekten değerlidir. Siyaset teorisi de bize, bazı haklara sahip bi-

reyler olduğumuzu ve yasalara korkudan ötürü değil kendi çıkarımız için uymamız gerektiğini söylemeye başlamıştı. Ama bütün bu özgürlük laflarına karşın, on dokuzuncu yüzyılın bireyi pek yalnız değildi çünkü ona güven veren bir Tanrı ve Mantık ve Toplum, yani kendisinin inandığı ve diğer insanların da inandığını bildiği güçler vardı. Öyle ki on dokuzuncu yüzyıl düşüncesi bir tür çelişki ya da paradoks taşıyordu: Nietzsche gibi düşünürlerin sergilemeye can attığı bir çelişkiydi bu. İnsanların yalnız ve kendilerine güvenen kişiler olduğu düşünülüyordu fakat aslında böyle değillerdi. Endüstriyel koşullar yoksul insanları birer koyuna çevirmişti. Toplumsal iyileşme sadece daha cesur ruhları esinlendiriyordu. Mantık her şeyin iyiye gittiği yönünde manzaralar gösteriyor ve bilim iyimserlik vaaz ediyordu. Tanrı herkesi teselli ediyordu. Siyaset önemli fakat genelde sınırlı bir yer tutuyordu. Siyaset ulusal çıkarları kollarken din ve toplum da kişisel vicdanı kolluyordu. İngiltere'de çağın felsefesi ılımlı, insanca ve metafizikdışı bir doktrin yani faydacılıktı.

Sahne değişip yirminci yüzyıl sahnesine dönüştüğünde, her ne kadar tam düşündüğü gibi değilse de Nietzsche'nin olmasını dilediği şeylerin çoğu gerçekleşmiştir. Tanrı, mantık, toplum, iyileşme ve ruh sessizce çekip gidiyor. Birey daha gerçek anlamda korkmuş ve yalnız durumda. On dokuzuncu yüzyıl insanı tercihte bulunmak için iradesini kullanır ve kendi iradesinden bağımsız bir şekilde değerli olduğu hissedilen şeyleri seçerdi çünkü bunlar dinin ya da toplumun onayladığı şeylerdi. Marksist ülkelerin dışındaki yirminci yüzyıl insanı, dinsel ve metafizik artalanını öylesine güçsüzleşmiş hissediyor ki kendi irade gücünün dışında, kendiliğinden değerli her şeyden yoksun kalma tehlikesinde görüyor kendini. Şimdi, sanayi mağarasından çıkanları bir kez daha koyuna döndürecek, giderek daha teknolojik eğlencelerin mevcut olduğu doğru. Ama bunlar yüzeysel çarelerdir. Derindeki güven yoktur artık. İradeci ya da varoluşçu roman bu tedirgin modern bilincin belgesidir.

Bu romanı ve kahramanını gayet iyi tanıyoruz. İyimser olmaksızın cüretkâr, gösterişsiz bir şekilde gururlu, yalanları hep açığa çıkaran, varoluş tarzı toplumu derinden eleştirmek olan o yalnız ve cesur adamın hikâyesini biliyoruz. O bir maceracıdır. Tanrısızdır. Suçluluk duygusu çekmez. Kendini özgür biri olarak görür.

Hataları olabilir, fikrini dayatan, hatta şiddet kullanan biri de olabilir fakat içtendir ve cesurdur ve bu yüzden onu bağışlarız. (D. H. Lawrence, E. Hemingway, A. Camus, J. P. Sartre, K. Amis...) Kant ve Protestanlık, insanı, yok olmuş doğası ile kendisinden ayrı bir manevi dünya arasında ikiye bölünmüş halde resmetmişti. Onun iyi niyeti kendisini bu daha yüce diyara bağlayan gerilimdi. Tartışılmaz görevlerin zorunluluğu bu diğer dünyanın gerçekliğinin kanıtıydı. Bu düşünce çizgisinin soyundan gelen modern varoluşçuya göreyse, bu manevi diğer yer artık yoktur. Görevlerin ses tonu eskisi kadar sert değil ve oldukça belirsiz şimdi. Fakat insan yine de bölünmüş durumda. Onu sopalardan, taşlardan, bilardo toplarından, manavlardan ve banka müdürlerinden bu denli farklı kılan o macera aracı yani iradesi, varlığının geri kalan kısmından ayrıdır ve kirlenmemiştir. O, her şeyi *yapabilir*.

Mistik romansa hem daha yenidir hem de daha modası geçmiştir. Bu romanın karakteristiği, Tanrı kavramının varlığını şu ya da bu şekilde sürdürmesidir. İnsan yine bölünmüş olarak resmedilir ama yeni bir şekilde, yok olmuş bir doğa ile manevi dünya arasında bölünmüştür. Ben bu romanlara mistik diyorum; tabii ki övücü bir terim olarak değil de dinsel bir bilinci dinin geleneksel tuzaklarına düşmeden dile getirme girişimleri olduklarından ötürü kullanıyorum bu sözcüğü. (Varoluşçular tapınmaz, mistikler tapınır). Herhangi bir (geleneksel) tanrı, kilise, toplumsal bir destek ya da koruyucu kurum yoktur. Ahlakla basit ya da güvenli bir bağlantı da yoktur. Mistikler de bunlardan vazgeçmiştir ve bilinen dinsel betimlemelerle avunmayan bir manevi dünyada yaşarlar. Sanatçı mistikler bize anlaması genellikle zor gelen kendi betimlemelerini yaratır. Diğer mistikler konuşmaz. Benim mistik romancı dediğim kişi iyi bir insan veya iyi bir romancı olabilir ya da olmayabilir fakat yapmaya çalıştığı, belki de başaramadığı şey boşluktaki bir durum için yeni bir dinsel betimleme yaratmaktır (yahut eski bir dinsel betimlemeye farklı bir anlam vermektir).

Her iki tür romancının da kendine has karakteristik kusur ve zaafları vardır. Varoluşçu yazar, ısrarcı ve güçlü kahramanına (ya da anti-kahramanına) kendi fikrini kafayı öylesine takabilir ki toplumu hor görmesi ve kendi yolunda gitmesinden başka bir önem ve değer taşımayan, alelade bir kişiyi kahraman diye sunabilir. Günümüzde çok bilinen bir kusurdur bu. Öte yandan mistik

yazarlar içtenlik ve cesaret gibi varoluşçu meziyetlerden yoksun olabilir ve fantastik bir betimlemenin ya da samimi bir mazoşizmle yaşanan duygusal bir macera görünümünün ardında sadece, Tanrı'nın eski, babacan figürünü sunarlar yeniden. Bu da bilinen bir şeydir. Tanrı yoktur *demek* kolaydır. Tanrı'ya inanmak ve bundan sonuçlar çıkarmaksa o kadar kolay değildir. Elbette bu iki roman türünden hangisinin esasen üstün olduğu sonucunu çıkarmak olanağı yok. (G. Greene, P. White, S. Bellow, M. Spark, W. Golding...) Benim sınıflamamın talihsizliği, en mistik romancıların varoluşçu karakter taşımasıdır; böylesine yaygındır hayata bu bakış tarzı.

Ben bu sergilememde varoluşçuları birinci, mistikleri ikinci sıraya koydum ve sanırım bu sıralama gerek mantık gerek kronoloji yönünden doğrudur. Varoluşçu tepki tanrısız bir bilincin ilk ve doğrudan ifadesidir. On dokuzuncu yüzyıla has, bireylikten ve bilimin başarılarından duyulan şeytanca bir kibrin mirasçısıdır. Kendinden geçmişçesine tanrısızdır yahut tanrısız olmaya çalışır. O çok ünlü sıkıntısı bile bir tatmin olma biçimidir. Bu bakış açısından bakınca, insan tanrıdır. Mistik tavır ikincil bir tepki, bu konu üzerinde ikinci kez bir kafa yormadır ve her şeyden önce insanın belki de tanrı olmadığı yolunda, tedirgin bir kuşkuyu yansıtır. Bu, bizim bilim hakkında yavaş yavaş değişen bilincimize bağlanabilir. Bugün bilimin bizi tedirgin etmesi gururlandırmasından daha muhtemeldir ve bunun nedeni sadece, artık tüm gezegenimizi yok edebilir duruma gelmemiz değil, tuhaftır ki uzay yolculuğunun bile bize kendimizi tanrı gibi hissettirememesidir. Bilim kendimizi dar fikirli hissetmemize ve ürkmemize yol açıyor daha ziyade.

İrade gücü kahramanını nasıl seve seve benimsiyor ve sempatiyle karşılıyorsak, mistik kahramanı da aynı şekilde benimseyebilir ve sempatiyle karşılayabiliriz. O da bir gerilimin insanıdır ama buradaki gerilim irade ile doğa arasında değil, doğa ile iyi arasındadır. O, geleneksel dinden vazgeçmiş ama yine de manevi bir dünyanın gerçekliği ve bütünlüğü duygusundan kurtulamamış biridir. Buradaki betimleme, yükseklik ve uzaklık betimlemesidir. Çok şeye gereksinim duyarız ve hedefimizden uzaktayızdır. Mistik kahramanın erdemi tevazudur. Varoluşçu kahraman kendini dayatmaya ya da kanıtlamaya ya da bulmaya çabalayan biriy-

ken, mistik kahramansa kendini disipline sokmaya veya arındırmaya ya da azaltmaya çabalayan biridir. Birincinin baş zaafı egoizm, ikincininkiyse mazoşizmdir. Her ikisinde de felsefi artalan ya da koruyucu sembolizm gayet nettir. Bu kahramanlardan ilki romantik insanın, Tanrı tarafından terk edilmiş, cesurca, içtenlikle ve tek başına mücadeleye devam eden güçlü adamın yeni versiyonudur. Böyle bir imge, insanı güçlü, kendine güvenli ve yıkılmaz göstererek bizi avutur. İkinci kahramansa hiçbir dinsel güvence olmaksızın iyi olmaya inanan, suçluluk duyan, kafası karışık ama yine de umutsuz bir iman adamının yeni versiyonudur. Böyle bir imge de insanı zayıf, tanrısız ama yine de güvene layık bir iyi konusunda gerçek içgüdülere sahip biri gibi göstererek bizi avutur.

Şimdi ya da belki daha da önce, bazıları buna karşı çıkıp mevcut durum hakkındaki bu teşhis girişiminin çoktan eskimiş olduğunu söyleyebilir. Hatta Michel Butor[1] bile bu iki değerli kahraman hakkında söylediklerimize sıcak bakmıyor mu ne? Varoluşçu kahraman, yaptığı tercihler ve irade gücüyle neredeyse bir viktoryene benziyor ve mistik kahramana gelince de şimdiye kadar en azından bir kırk beş yaşına varmış olsa gerek ve sönüp giden dinsel inanç çağının geç kalmış, karanlık bir kalıntısını simgeliyor. Her şeyin hızla eskidiğinin *düşünülmesi* günümüz dünyasının tehlikeli bir karakteristiğidir. Her şeyin yapısında zaten varolan bir eskime özelliği kabul edilmekle kalmayıp gayet iyi karşılanıyor. "Ah, o geçen yılın müziğiydi" diyor Paul McCartney, *Sergeant Pepper** hakkında. Bütün sanatlar bu eğilimi yansıtıyor. Romanın ardından anti-roman geliyor, sanatın ardından da anti-sanat. Batı sanatının anıtsal bir şekil verilmiş dayanıklı *meta* karakteri, değişmez bir şey olarak görülemez artık. Seyredilsin diye tasarlanmış kusursuz şeylerin yaratıcısı sanatçı hakkındaki eski düşünce kuşkulu hale geldi. Geleneksel sanat saldırıya maruz durumda çünkü birdenbire çok akademik ve kısıtlı, rahat, dünyanın bugünkü dehşetlerine karşı yeterince duyarlı, tepkileri yeterince sert ve aşırı olmayan bir şey gibi görünür oldu. 1920'lerde buna benzer dev-

1. Fransız romancı ve eleştirmen (1926-), *nouveau roman* akımının simge kişilerindendir.

* Tam adıyla "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band", aynı adı taşıyan filmin albümü ve The Beatles grubunun 1967 yılında piyasaya sürdüğü rock türünde sekizinci albümleri. (y.h.n.)

rimci bir öfke teknolojik yönden biraz erken şekilde sürrealizmi yarattı. Görsel sanatlar o gün bugündür muhtemelen hareketin en belirgin ve bir şekilde de en simgesel biçimini sergiliyor. Resimler çerçevenin içinde durmuyor, heykeller odanın içinde yuvarlanıp duruyor. Sanatta, artık üzerinde kafa yorulacak bir ifadede bulunmanın değil, doğrudan içine girmeye ve katılmaya çağırmanın amaçlandığı yeni ve önemli bir tavrı simgeliyor aslında bu. Sanat (iyi sanat) susar ve benliği silerdi. Bizler, hâkimiyetiyle bize kendimizi kaybettiren bir sükûnet içinde düşünürdük. "Sırf göz" kesilirdik. Oysa şimdi sanatın amacı genellikle bunun tam tersi. Tiyatroda koltuğumdan kalkıp sahneye mi fırlayacağım yani? İnsanı böyle bir şeyi düşünmekten daha çok utandıracak bir düşünce var mı? Bu yeni bakış açısından bakınca, insan ve toplum hakkında sorumlu ve tamamen eksiksiz sözleriyle, eski moda "adanmış yazar" ne kadar da uzak görünüyor artık. Modern sanatçıların aslında Lenin'in ruhuna daha yakın olduğu söylenebilir çünkü onların amacı *gerçekte* dünyayı açıklamak değil, değiştirmektir.

Her türlü biçimiyle "kodamanlara" karşı bir isyan ifadesi veren bu sanat veya anti-sanat sıklıkla korkutucudur. "Geçmişe", sıklıkla da sonuç olarak demokrasinin kurumlarına ve tüm mantıklı düşünce geleneğine yönelik rastgele bir saldırı pekâlâ korku yaratabilir ve kınanabilir. Öte yandan, modern hareket diktatörlere karşı da bir uyarıdır; Ruslar Çekoslovakya'yı işgal ettiklerinde mesajı almışlardı. Bu yeni sahne, İngiltere'den izleyebildiğim kadarıyla, fevkalade Hıristiyanlık dışıdır. Hıristiyanlık bırakılmış falan değil çünkü resmen, bilinmiyor bile. Hıristiyanlığın dışında büyümüş bir kuşak var. Benim koruyucu sembolizm dediğim şey, yani sıradan insanın içgüdüsel felsefi artalanı, yani geçmişte sanatçıların iletişim olanağı diye bel bağladığı artalan yönünden anlamı nedir bunun? Az önce söz ettiğim iki roman türünün ikisi de gayet aşikâr bir şekilde on dokuzuncu yüzyıl geleneğinin birer uzantısıdır; belki toplum hakkında yeni düşünceler taşısalar da erdem hakkında gayet anlaşılır, geleneksel düşüncelerdir taşıdıkları. Çok daha derinden bir değişim mi gerçekleşiyor ve bu sahnede edebiyatın yeri nedir? İnsanın kafasını sürekli meşgul eden ve formüle edilmesi pek kolay olmayan, derin ve oldukça korkutucu bir sorun var burada. Edebiyat bugüne dek hep, dinsel inanç tara-

fından ılımlı şekilde desteklenen ve şimdi ürkütücü bir hızla yok olan, sözü edilmeden kabul edilmiş bir ahlak felsefesine mi bağımlıydı yoksa? Ve eğer böyleyse, edebiyatın ve bizim bildiğimiz sanatın geleceği ne olacak?

Bu tür korkuların abartılı olduğu söylenebilir. Edebiyatımızın başlangıcından (yani Homeros'tan) beridir gerçek anlamda belirgin bir kesinti hiç olmamıştır. Ve dünyamız hiç tanınmayacak kadar farklı hale gelip de hepimiz deney tüplerinde doğup, anasız babasız tipler olmadıkça veya oluncaya dek bir kesintinin gerçekleşeceğini düşünmek için neden yok. Bugün, Yunanlıların MÖ beşinci yüzyılda yazdığı tiyatroları anlamada büyük ya da temel bir sorunumuz yok. Yunanlılarla, her ne kadar tümüyle değilse de birçok yönden aynı ahlaki hükümlerde bulunuyoruz ve bizimkinden çok uzak zamanlardaki ve edebiyatlardaki iyi ya da temiz insanları fark ediyoruz. Patroklos, Antigone, Cordelia, Mr. Knightley, Alyoşa.* Patroklos'un yok olmayan merhameti. Cordelia'nın doğru sözlülüğü. Alyoşa, cehennemden korkmamasını söylüyor babasına. Patroklos'un esir kadınlara karşı merhametli davranması, Emma'nın Bay Bates'e şefkatli davranması kadar önemlidir ve biz bu önemi her iki durumda da yazarlarının arasında hemen hemen üç yüz yıl olmasına karşın, dolaysız ve doğal bir şekilde hissediyoruz. Ve üzerinde düşünülürse bu, tek ve değişmez bir insan doğasının varlığının bariz kanıtıdır. O halde, modern teknolojiye ve dinin yok olup gitmesine ve her şeye karşın, her şeyin az ya da çok eskisi gibi gideceğinden emin olabilir miyiz? Yoksa, sırf kendimizi hazırlamak için bile olsa uzun erimde, bildiğimiz erdemlerin organize dinler ve hiyerarşik toplumlar gibi geçici fenomenler sayesinde ayakta kalan yerel şeyler çıkmasının muhtemel olduğunu kabul mu etmeliyiz? Wittgenstein, etik hakkında konuşmanın dilin sınırlarını boş yere zorlamak olduğunu söyler ve bundan çıkacak daha öte bir anlam da iyilik düşüncesinin tümünde temelden tutarsız ve tasavvur edilemez bir şeyin varlığıdır belki de. Mistik romancılar,

* Patroklos: *İlyada*'da geçen bir karakterdir. Akhilleus'un kuzenidir ve ona çeşitli öğütler vererek yol gösterir. Antigone: Eski Yunan mitolojisinde Thebai kralı Oidipus'un kızı ve Sophokles'in en büyük trajedilerinden birinin kahramanıdır. Cordelia: *Kral Lear*'da, kralın üç kızından en genç olan karakterdir. Mr. Knightley: Geoge Knightley, Jane Austen'ın Emma romanının ana karakteridir. Alyoşa: *Karamazov Kardeşler*'den bir karakterdir. (y.h.n.)

Tanrı fikrini reddetseler bile, insan ruhundan olumlu manevi taleplerde bulunan yüce yapıları, erişilmemiş bir gerçek iyi makamını korudular. Çok uzun süren bir yanılsamanın son perdesi olamaz mı bu?

Aslında, gerçekleşmekte olan büyük ve korkunç hızlı değişimlere karşın ben yaşamın da edebiyatın da ahlak felsefesinin oluşturduğu artalandan yoksun kalacağını sanmıyorum. Ahlak felsefesi dinle ilgili düşüncelerle beslendi ve desteklendi bugüne dek. Şimdiyse, eğer şansımız varsa, siyasetle ilgili düşüncelerle besleneceğini ve destekleneceğini söyleyebilirim belki de. Marksistler bunun, büyük çabalar harcayıp da zaten aşikâr bir şeyi keşfetmek olduğunu söyleyecektir. Ama ben bu olan bitenlerin bazı yönlerden beklenmedik şeyler olduğu kanısındayım. Marx kâhince söylemişti ve bugün insan soyunun, tarihte ilk kez açlık ve barınaksızlık ve yoksulluk gibi çağlardır sürüp gelen hastalıklarından birçoğunu düzeltebilecek teknik olanaklara sahip olmasında, gerçekten de hâlâ kehanet mertebesinde bir şeyler var. Üstelik biz bugün daha da dikkate değer bir durumdayız. Bu hastalıkları düzeltecek olanaklara sahip olmakla kalmadık, onları kelimenin tam anlamıyla görmekten de kaçınamaz bir durumdayız şimdi. Televizyonda tüm dünyanın acılarına, başka yaşamların nasıl ziyan olup gittiğine tanık oluyoruz. Zamane kâhinlerimizin bize boyuna söylediği gibi teknoloji, dünyayı bir köye dönüştürüp bizi birbirimize yaklaştırıyor ve muazzam yeni güçler yaratıyor fakat öte yandan da bizler gayet açıkça, bugün bile hâlâ hiçbir şeyi düzeltemediğimizi, Hindistan'daki açlığı yahut Afrika'daki savaşları durduramadığımızı görüyoruz. Bence, gençleri bir tür öfkeye sürükleyen şey esasen bu durumdur.

Kanımca bu baskılar sonucunda siyasetin insan yaşamındaki *yeri* konusunda bir değişiklik olacaktır. Ve demek istediğim, eski, sınırlı türden siyasi düşünceyi uygunsuz kılan şeyin nükleer silahlar olduğu değil. Ulusal çıkarlar peşinde koşmanın böylesine rastgele gelişecek sonuçlara yol açması durumunda ahlak siyasete tabii ki müdahale edecektir. Artık, korktuğumuz şeyin önüne güç ya da yalnızca güç engelleri değil, ahlak engelleri de koymalıyız olabildiğince vakit kaybetmeden. Ama sanırım değişim, daha ziyade buna benzemekle birlikte, bundan daha da derin bir şey. Ahlaki düşünce kanımca bir tür perende atma sürecinde. Değerli

olanın özgürlük olduğu yolundaki varoluşçu düşünce bir irade gücü olarak düşünülmüştür. Değerli olanın insan ruhu olduğu yolundaki mistik düşünce çekici ve uzaktır. Şimdiyse bizler (belki de) değerli olanın yiyecek, barınak, iş ve barış olduğu yolunda, çok daha dolaysız ve felsefi yönden *natüralist* bir tarzda düşünmeye itiliyoruz. Elbette, insan soyu bunların çok önemli insani ihtiyaçlar olduğunu pratikte daima biliyordu ve teorik olarak da yüzyıllardır biliyor zaten; bunlar öylesine önemli ki *hak* deniyor bunlara genellikle. Ama bu temel gereksinimler, dünya hakkındaki düşüncemizde amaçlar ile araçların, ahlak ile siyasetin Makyavelist ayrılığı ve ayrıca, durumları değiştirecek teknolojik gücün açıkça eksikliği yüzünden, hiçbir zaman merkezde yer alamadı ve diğer değerlerin kaynağı olamadı. Ben küçükken, herkesin küçükken düşündüğü gibi özgürlüğü bir moda sanırdım. Daha sonra erdemin bir moda olduğunu hissettim. Şimdiyse özgürlüğün ve erdemin, yiyecek ve barınma düzeyinden *başlayan*, insan yaşamına yaraşır niteliklerle ilgili daha temel bazı düşüncelerle yerine çivilenmesi gereken kavramlar olduğunu düşünmeye başladım. Bu felsefi bakış açısı tabii ki yeni değil. Bir tür faydacılıktır bu: Daha az iyimser, daha ziyade kötümser ama yine de Bentham ve John Stuart Mill'in büyük doktrininin bir akrabası diye tanınabilecek bir düşünce. Ve günümüzün şamatacı gençlerinin birçoğu, her ne kadar belki farkında değillerse de ve bu sıfatı çok sıkıcı bulsalar da faydacıdırlar.

Söylediklerimi dinleyen Marksist eleştirmenler bu noktada, "yani *Marksisttirler* demek istiyorsunuz" diyebilir. Jean Paul Sartre varoluşçuluğu bırakıp da faydacı olduğunda, bu konuda yapılacak tek pratik şey Marksist olmakmış gibi görünüyordu. Elbette Marksizmde güçlü bir faydacılık doktrini katkısı vardır: gayet sıradan türde mutluluklara yönelik bir ilgi. Onun çekiciliğinin önemli nedenlerinden biridir bu. Ama ben söz konusu felsefenin Marksizmin bir biçimi olduğunu sanmıyorum. Militan bir liberalizmdir, bir insan hakları doktrinidir bu; devrim çağrısı yaptığında bile Marx'tan ziyade Mill'e (ya da hatta Zen'e) daha yakın, natüralist, tarihdışı, teoridışı bir düşüncedir. Bu teoridışı düşünce, insan gereksinimlerinin yaşamın artalanında değil en ön planında yatan bir şey olduğunu söyler. Bu, irade gücünün bir çırpınışı ya da belli bir gruba has erdemler kalesi falan değil, insan

yaşamının kalitesidir ve bu konuda düşünmeye nereden *başlanacağını* biliyoruz tabii ki.

G. E. Moore'dan beri bütün düşünürler faydacılığı *natüralist* olduğundan ötürü eleştirmiştir: Bu görüş insanların gerek duyması ve istemesi gereken şeyler yerine, gerçekte gerek duydukları ve istedikleri şeye değer verir ve ayrıca, erdem fikrine yer vermiyor gibi görünmesi de bir nedendir. Fakat insanların gerçekte neye gerek duyduğunu ve neyi istediğini düşünmek, onların görevleri hakkında düşünmek için kötü bir başlangıç da kötü bir yöntem de değildir, her ne kadar bir adamın barınağa gereksinim duyduğunu söylemek onun Shakespeare'e gereksinim duyduğunu söylemekle aynı şey olmasa da. Marx, Kant'ın ısrarla üzerinde durduğu insan doğasındaki bir yarığı kapatmaya çalıştı. Onu kapatmanın daha sağduyulu yolları vardır belki de. İnsanlar neyse o olduğundan ve gereksinim duydukları şeylere gereksinim duyduklarından, özgürlük, demokrasi, gerçek ve aşk önemlidir. Ve bu da meseleye birçok geleneksel faktörle birlikte fakat farklı bir perspektiften, başka türlü bakmaktır. Elbette ki insan doğasıyla ilgili, gelişen her resimde aşikârlıktan başlayıp daha az aşikârlığa doğru giden bir hareket vardır. Belki de en iyisi bu hareketi adım adım, yarığın eskiden kalan, engelleyici dramının üzerinde durmaksızın tartışmaktır. Bunlar çok eski sorunlardır. Ama şimdi, özellikle de artalanın kaybolup gittiği bu çağda en ön plandan başlamakta ve her şeye oradan bakmaya çalışmakta çok açık bir yarar var ve faydacılığı popüler bir felsefe olarak canlı tutan da bu yarardır. Bu düşünce on dokuzuncu yüzyılda işe yaradı ve bugün de yeni bir tarzda yine işe yarayacaktır. Onun salt felsefi bir doktrin olarak hatasız hale getirilip getirilemeyeceğini bilmiyorum ama bu tarzda kusursuz başka bir etik teorinin var olduğunu da bilmiyorum. Galiba Wittgenstein haklı.

Bizler galiba dindışı bir çağa giriyoruz. Marksizm dini bile çekiciliğinin bir kısmını yitirdi. Eski sanılar farklı bir kılıkta ve güçsüz bir biçimde beliriyor ve yeterince doyurucu gelmiyor artık. Fakat ahlaki bir sembolizmden veya geçmişimizle belirgin bir ilişkiden tümüyle yoksun bırakılmış değiliz. Bizler Homeros ve Shakespeare uygarlığının bir parçasıyız hâlâ. "Acelecilik" kültü (bence) en ön plan doktrininin içgüdüsel bir ürünüdür ama ben onu kendi başına bir değişiklikten ziyade, değişimin yerel bir semptomu ola-

rak görüyorum. İnsan doğası neyse o olduğundan, sanat da edebiyat da herhalde kendini kollayacaktır. Her şeyden önce, ön plan, yazarın işini sürdürmesi için gerek duyduğu her şeyi kapsar ve ayrıca bunu yapabilmesi için de direngen ve bir ölçüde geleneksel dürtüler verir ona. Yazar her zaman önemliydi ve şimdiyse, gerçekleri söyleyen ve sözü savunan biri olarak, *elzemdir*. (Çünkü sadece tek bir kültür vardır ve söz de onun temelidir). Yazar bugün bu her iki rolünde de tehdit altında. Ama ben, mücadele isteğinin dinin kaybolmasıyla zayıflamasının muhtemel olduğunu sanmıyorum, bunun tersi muhtemel olabilir. Belki de sonunda romancılar insan soyunun kurtarıcısı olduklarını gösterecektir. Hikâye moda gibi temel bir insan kavramıdır ve romancılar, modadan ya da sanatın kendisinden kaynaklanan nedenlerle, hikâye anlatmayı bırakmaya ne kadar çaba harcasalar da hikâye daima yeni bir biçimde tekrar ortaya çıkacaktır. Diğer her şey resimlerle, bilgisayarlarla yapılabilir fakat insanlarla ilgili hikâyeler en iyi şekilde ancak sözle anlatılır ve bu "en iyi" de derin ve sıradan insan gereksinimlerine verilecek bir karşılık meselesidir.

Ve hikâye anlatılacaksa, eski felsefeler kaybolup gitmiş olsa da erdemler betimlenecektir. Erdemin betimlenmesi, güçlü bir toplumun ve sağlam bir ideolojinin oluşturduğu artalan önünde muhtemelen daha kolaydır. Mr. Knightley'i bir İngiliz beyefendisi ve Levin'i de vicdanlı bir Rus toprak sahibi olarak tanıdığımızda roller, değerleri daha belirgin kılar. Ama büyük sanat bize erdemin, kesin bir toplumsal artalandan bağımsız, insan ve insanın zayıflıkları hakkındaki bilgilerimize daha genel bir tarzda başvurarak tanımlanabileceğini de öğretti. Erdem nedensiz, amaçsız, din ya da toplum tarafından emredilmeksizin gerçek yaşamda çoğu kez olduğu gibi bizi şaşırtarak ortaya çıkar: Acımasız bir savaşın ortasında Patroklos'un merhameti, gönül okşayıcı bir kur sırasında Cordelia'nın doğru sözlülüğü gibi. İnsan yaşamının kadere son derece bağlı oluşu ve ölüm gerçeği, erdemi, belki de yanıltıcı artalanlar ortadan kalktığında gerçekten nedensiz bir şey, yani yeterince yemek yemek ve korkutulmamak gibi kendiliğinden apaçık gereksinimlerle birlikte, varlığımızın mutlak ön planında yer alan bir şey haline getirir. Ve biz onu büyük edebiyat yapıtlarında sanırım böyle görürüz. İyi olmak bir gerekliliktir; insanın hiçbir şeyden ötürü değil, sadece birisinin aç olması ya da

birisinin ağlıyor olması gibi dolaysız ve gayet açıkça görülen nedenlerden ötürü iyi olması gerekir.

Modern dünyanın genel olarak mitolojilerden arındırıcı niteliğinin, edebiyatı yeni ve daha iyi bir konuma getirdiği, daha doğrucu olmaya zorladığı savunulabilir. Aynı şekilde, dinin mitolojiden arındırılmasının ahlak için büyük bir kuvvet ilacı yerine geçtiği çünkü sıradan dindarların geçmişte yalnızca müstesna dindarların yapabildiği bir şeyi, yani yanılsamasız bir dinsel yaşam sürmesini gerektirdiği de savunulabilir (ve savunuluyor gerçekten). Ama her iki tezde de ve aynı nedenlerle biraz aceleci bir iyimserlik var. İnsanoğlu fantezilere gerek duyar. Romancılar potansiyel olarak *en büyük doğrucular*dır fakat usta birer fantezi cambazıdırlar aynı zamanda. Gerek yazarın gerek okuyucunun kendi zevk düşkünü fantezilerinin uğruna sık sık alçaltılamayacak kadar yürekten bir sanat biçimidir bu. İnsanlığın geleceğine baktığımızda görebildiğimiz kadarıyla, insanları neşelendirecek ve muhtemelen onlara çok fazla zarar vermeyecek kötü romanlar olacaktır kuşkusuz. Tümüyle kötü romanların oluşturduğu sonsuz bir manzaranın bile böylesine mutlu ve insani bir gelecek umudu gibi görülmesi, zaman zaman insanı bunaltan o korkunun göstergesidir. Şimdiye dek hâlâ varolan eski konular metafizik tesellisinin yokluğu yüzünden daha da önemli ve yakıcı hale geldi: Bilinen, sıradan aşkın, egoizmin ve insan gereksinimlerinin dünyası. Belki de söylenebilecek en iyi şey, nihayetinde bir yazarın yapabileceği ve yapacağı şeyin bir Budist ustanın söylediklerini taklit etmek olduğudur: "Ben gençken dağların dağ, nehirlerin de nehir olduğunu sanırdım; sonra, yıllarca süren eğitim ve ibadetimin ardından, dağların dağ olmadığına ve nehirlerin de nehir olmadığına karar verdim ve sonunda, çok yaşlı ve bilge biri haline gelince de dağların dağ, nehirlerin nehir olduğunu anladım."

Deneme, *Essays & Poems Presented to Lord David Cecil*,
Der. W. W. Robson, 1970.

Sözlerle Kurtuluş

Sanatın bugün bir saldırıyla karşı karşıya olduğu söylendi bize. Elbette sanatın saldırıya uğradığı çok olmuştur. Diktatörler sanattan daima korkar çünkü onlar bir şeylerin anlamını zorlaştırmak isterken sanat açıklamaya çalışır. İyi sanatçı gerçeği taşıyan bir araçtır, müphem kalmış düşünceleri formüle eder ve dikkat çektiği gerçeklerin görmezden gelinmesi imkânsızlaşır. Diktatörler sanatçıya, susturarak, alçaltarak ya da satın alarak baskı yaparlar. Bu hep böyle olmuştur. Ama bu çağda sanatın sanki her zamankinden bir hayli daha çok düşmanı olduğu kabul edilebilir. Diktatörler tabii ki hâlâ var ve neler yaptıklarını biliyoruz. Ama bu kez bilimden, felsefeden ve bizzat sanatın içinden güçler tehdit ediyor bu geleneksel etkinliği: böylesine alıştığımız, böylesine tabii saydığımız ve belki de göründüğü kadar kararlı ve güçlü olmayan bir etkinlik.

Romantikler bilimin sanatın düşmanı olduğunu içgüdüsel şekilde hissetmişlerdi ve bazı basit ve gayet açıkça görünen hususlarda haklıydılar elbette. Teknolojik bir grup gayet kendiliğinden ve hiçbir kötü niyet taşımaksızın, ustalık kavramını eline geçirip dönüştürerek ve sanat objesi olmayan ama bazen onu taklit eden birtakım objelerin sonsuz üretimini gerçekleştirerek sanatçıyı tedirgin eder. Teknoloji yarı sanatsal birtakım eğlence türleri icat ederek, sanata rakip büyük bir ilgi yaratarak ve dünyayı kavramanın sanata rakip bir tarzını sunarak sanatçının kitlesini çalar.

Elbette bilim sanatçının yalnızca kamuyla ilişkilerini değil, ruhunu da etkiler. "Anti-sanat" denen şey bir roman olayı değildir. Son sanat yapıtları genellikle bir anti-sanat yapıtına benziyor ve gerek yandaşları gerek düşmanları tarafından böyle niteleniyorlar. Sanatçılar, geleneksel toplumun biraz dışında bir iş yapan, duyarlı ve bağımsız düşünürler olma eğilimi kadar, tarihte düzenli aralıklarla birer devrimci veya en azından değişimin birer aracı olma eğilimi de göstermiştir. Bu yüzyılda bizler sanata, devrim adına sanat yoluyla savaş açan bir hareketin, sürrealizmin tamamlanıp biten tarihine tanık olduk. Sürrealist hareket ikiye bölünerek sonlandı tabii; üyelerinin bazıları anti-sanat yoluyla sanata geri dönerken diğerleri sanatı bırakıp siyasete geçtiler. Sürrealizmi yaratan itkiler bizim bugünkü anti-sanat devrimcilerininkinden farklı değildir. Sanatçıların, materyalistçe üreten sanayi toplumuna karşı umumi tiksintiyi benimsemekte kendilerine has bir tarzları vardır. Bu topluma saldırıp onu karikatürize etmek için özellikle mükemmel bir donanıma sahiptirler ve bunu, kendi sanatlarını kasten deforme edip onu bir alay ve bir provokasyona dönüştürerek yapmayı seçebilirler.

*

Sanatı değiştirmek sanatçıların kendi gerçeklik anlayışı olagelmiştir daima. Sanatçılar kendi geleneklerine sürekli tepki gösterir ve onu çok azametli, resmi ve biçemdışı bulurlar. Yalnız, bugünkü tepkiler eskisinden daha bir aşırı görünüyor çünkü özellikle görsel sanatlardan birçok genç sanatçı Avrupa geleneğini tümüyle reddetmek ve sanat fikrinin bizzat kendisine, o geçmişte birçok kuşak tarafından çok iyi bilinen ve çok sevilen idole karşı savaş açmak istiyorlar sanki. Sanat yapıtı ve onun yaratıcısı sanatçı eski büyüklük ve saygınlığının bir kısmını yitirdi. Yazarlar ve ressam-

lar örneğin on dokuzuncu yüzyıldaki kadar saygın değil artık. Ve sanatın kusursuz bir anlatım olduğu fikrine karşı da derin bir güven krizi var. Sanırım yarı sanatsal teknolojik eğlence, son derece kısa ömürlü şeylerin, müthiş çekici bir teknik kusursuzluğa sahip ve bariz iddiasızlıkları nedeniyle tuhaf bir şekilde güvenilir olabileceğini göstererek buradaki sanatçıyı da etkilemektedir. Avrupa sanatı, bir zamanlar içinde yetiştiğimiz ve çok ciddi bir dikkat gerektiren, evrensel gerçekleri verme iddiasında ve dünya hakkında büyük ve karmaşık, kusursuz ifadeler sunan o büyük sanat, bunlara kıyasla çok ulu bir şeydir elbette. Ama bugün birçok insan, özellikle de gençler bu kusursuzluk iddiasına karşı içgüdüsel bir güvensizlik duyuyor. Sanat objesinin sunduğu görünen anlatımın üstünlüğüne karşı çıkmanın bir yolu olarak, sanat objesinin bizzat kendisinin kusursuzluğuna karşı çıkmaya çalışıyorlar. Geleneksel sanat ulu göründüğü *kadar* yalancı gerçek olarak da görülüyor.

Ayrıca, sanata karşı daha önceden de olduğu gibi, yalnız bu kez daha da güçlü olmak kaydıyla, makul ve gayet anlaşılır bir faydacı tepki de var. Zevksiz kişiler elbette hep vardır aramızda ama burada düşündüğüm, Bay Gradgring* gibiler değil, acılar içinde kıvranan bir dünyada, her şeyden önce bir tür oyun olan sanatla uğraşmanın anlamsız olduğunu düşünen, içten ve dürüst kişilerdir. Bu düşüncenin, şiirin bir raptiyeden daha fazla saygınlığa sahip olduğunu reddeden Jeremy Bentham'ın felsefesinde ifadesini bulan, tanıdık, püriten ve Protestan bir şeceresi var. Teknoloji bugün sanatçıyı ve alıcılarını, yalnızca dünyayı gerçek anlamda tehdit ederek değil, dünyanın perişan halini televizyon ekranında gözler önüne sererek de rahatsız ediyor. Sanata saldırma, sanatı görmezden gelme yahut işe yarar hale getirme ya da tanınmayacak bir hale çevirme isteği dünyanın bu teşhirine karşı doğal ve bir şekilde saygıdeğer tepkilerdir. Son yıllarda varoluşçu davranışçılıktan sosyolojik faydacılığa sessizce bir geçiş yapan Batı ahlak felsefesi de buna uyarak, sanata karşı felsefi biçimde gösterilebilecek düşmanca tepkilerden ikisini sergilemiştir gerçekten. Liberal romantizmin felsefedeki son hamlesi olan varoluşçuluk, içtenliğe ve dolaysızlığa değer vermekle, eski ciddi sanata *mauvaise foi* olduğu şeklinde bir eleştiride bulunduğunu düşün-

* Thomas Gradgring, Charles Dickens'ın *Zor Günler* romanındaki kötü namlı okul müdürüdür. Sert mizaçlı, sadece gerçekleri ve sayıları önemseyen insanlar için kullanılan bir terim olmuştur. (y.h.n.)

dürür. "Happening"* varoluşçuluğun has çocuğudur. Aslında romantizmin içten duygular kültünde daima anti-sanat tohumları vardır. Rousseau: Sonun başlangıcı. Öte yandan sosyolojik faydacılık, hümanist olmaktan ziyade bilimsel olmaya yatkınlığıyla, kasti ve hatta yüce gönüllü bir zevksizlik sergiler.

*

Ben burada sanatın bu çok çeşitli düşmanlarının hepsini tartışamam. Yapmak istediğim iki şey var: Sanat hakkında bizi (Batı'da) etkileyen temel bir hastalık olduğunu düşündüğüm şeyi teşhis etmek ve sonuç olarak da bir tavsiyede bulunmak. Bu teşhise yardımcı olmak için de sanatı eleştiren, bu yüzden adı çıkmış ve birçok yönden empati yaratan iki büyük kişiyi, Platon'u ve Freud'u katmak istiyorum konuya. Freud, "Yaratıcı sanatçı sorunu karşısında psikanalizin teslim olması gerekir" diyor. Ama Freud teslim falan olmuyor. Bize diyor ki sanat aslında sanatçının fantezi yaşamıdır ve bu da alıcısının fantezi yaşamını tahrik eder. Sanat yapıtı ikisinin arasında sanki gizli bir rüşvet gibidir. Sanat yapıtının biçimsel ve "masum" estetik cazibesi, alıcıyı daha önce sanatçıyı götürdüğü, bambaşka türden bir uç zevke, yapıta sahte bir kusursuzluk havası veren, danışıklı bir fantezi oyunundaki cinsel doyuma götürür. Yani sanat avutur ama gizli ve kabul edilmez araçlarla yapar bunu; sanat yapıtının kusursuzluğu ve saygınlığı bir anlamda sahtedir.

Aslında Freud, sanata böyle vahşi bir saldırıda bulunamayacak kadar sadık ve geleneksel bir Avrupalıdır. Eleştirisini birtakım övgülerle dolduruyor fakat eleştirisi her halükârda yıkıcıdır yine de. Platon'daysa, sanatçıları ideal devletinden dışlamaya karar verdiğinde kendisini durduracak herhangi bir şey, yani geniş kitlelerce kabul görmüş bu kuruma karşı böyle nazikçe bir saygı yoktur. Platon, sanatçıları belirgin bir şekilde Freud'a has nedenlerden ötürü dışlar. Ona göre sanat, ruhun en aşağı kısmı tarafından, ruhun en aşağı kısmı için ve ruhun en aşağı kısmı hakkında yaratılan, adilere hitap eden bir adiliktir. Sanat kolayca ve zevkle betimleyebileceği, nevrotik diyebileceğimiz kararsız ve gelgeç, değişken şeylerle uğraşır. Kalıcı ve bütünlük kazanmış fakat "il-

* *Happening*, tiyatral doğası olup senaryo dahilinde olmadan, doğaçlama yoluyla yapılan bir çeşit sanatsal etkinliktir. Birçok örneğinde izleyici katılımı önemlidir ve ortaya çıkan estetik etki, tecrübe edilen etkinliklerin bileşimidir. (y.h.n.)

ginç olmayan" iyiliği anlayamaz ya da gösteremez. (Platon özellikle yazarları kastediyor tabii ki). Üstelik sanat bizim "gardımızı gevşetmemize" (Platon'un deyimi) ve "gerçek yaşam" etkinliğinin bir parçası olsa hoş karşılayamayacağımız duygusal maceralara başkasının adına kapılmamıza yol açar. Sanat, sıradan ve bayağı şeyleri yücelten ve zevk düşkünü duyguları mazur gösteren boş bir avuntudur.

Devlet'in sonunda gerçekleşen bu şiddetli saldırı belki de, Platon'un yazarlığı eleştirdiği *Phaedrus*'taki (275) dikkat çekici bir pasajla beraber okunursa daha bir etkili olabilir. Sözcükleri ifade etmek için görsel bir sembolizmin ve sonra tabii ki nispeten bir yeniliğin kullanılmasını kastediyorum. Platon diyor ki yazılı ifadeler ancak *viva voce,* yani yüz yüze gerçekleşen ve gerçekten anlaşılan konuşmaları hatırlatacak bir şey olabilir. Yazılı bir ifade tıpkı bir resim gibi, sadece kendisidir ve yanıt veremez. Taşınıp bir yerden başka bir yere götürülebilir ve bu durumda da kötü niyetli ve bayağı kafalar tarafından alçaltılabilir ve yanlış anlaşılabilir. Yazılı söz daima, kendi içinde bir amaç olarak değil, onu sürekli tazeleyecek gerçek ve doğrudan konuşmanın yardımcı bir öğesi gibi düşünülmelidir. Bu durumda, edebiyat ve sözel sanat, yazıldığına göre bu eleştiriye maruz kalacaktır elbette. Yani Platon sadece (tesadüfen, tedavisi özellikle, yazılan değil de söylenen sözlere dayanan) Freud'un değil, varoluşçu estetiğin ve Marshall McLuhan'ın da geleceğini önceden görüyor sanki.

*

Bence bu iki büyük eleştirmen sanat hakkında bugün belki de bizi sıkıntıya düşüren bir kuşkuya yol açmıştır. Freud ile Platon'un söylediklerinin açıkça kötü sanat için geçerli olduğu hemen söylenebilir elbette: Ruhun en aşağı kısmı, ruhun en aşağı kısmını eğlendiriyor. Ama bu konuda dikkat çekici bir şey varsa, bunun iyi sanat için de geçerli olmasıdır. Çok sayıda sanatçı da dahil olmak üzere birçok kişi şimdi, sanatın sahte bir saygınlık tasladığını, sahte bir avuntu verdiğini ve sanat yapıtının sahte bir bütünlük olduğunu düşünüyor. Birçok görsel sanatçı bütünlüğe saldırarak, bu bütünlüğün sahteliğinin bilincine vardığını gösteriyor. Resimler çerçevesinden düştü, objeler tek bir bakışla kavranamayacak kadar büyük yahut anlamsız derecede karmaşık hale geldi. Basılı sözler de bir şekilde, esasen içtenlikten uzak bir şey olarak görü-

lüyor ve bu yüzden de yalan söylemeyen doğrudan yaşantı, katılım ve happeningler yeğleniyor şimdi.

Aslında, bu korkunç öz-bilinç çağında sanatın büyülü bir hile, sanat yapıtının da yalancı bir nesne olduğunu kabul etmek akıllı ve sağlıklı bir davranış olabilir. Sanat yapıtları tabii ki "maddi nesneler" değildir, gerçi maddi nesnelere az ya da çok yakın bir bağla bağlıysalar da. Ama sanat yapıtı yarı duygusal, kendi içinde bütünlüğe sahip bir tamlık olarak göründüğü sürece *sui generis** bir "nesne" halindedir. W. H. Auden, şiiri bir "tertibat" olarak tanımlar fakat içinde bir herif vardır diye ekler. Bu isabetli imge, sanat yapıtının biçimsel açıdan, sanatı savunan çoğu kişinin sandığından bir hayli daha az kusursuz olduğu yolunda bir şeyler düşündürüyor. Elbette sanatlar arasında fark vardır ve bazı sanat türleri, belki müzik, edebiyat için olanaksız bir kusursuzluk düzeyine varabilir ve burada kastettiğim şey öncelikle edebiyattır lakin söylediğim şey sanırım bütün sanatlar için *mutatis mutandis* geçerlidir. Elbette hiçbir şiir, hiçbir tiyatro oyunu ve *a fortiori*** hiçbir roman, kendimizi ona kaptırdığımızda veya onun hakkında inceleme yapmayıp da muğlak bir şekilde düşündüğümüzde bize göründüğü ve görünmeye çalıştığı kadar aydınlık ve rastlantısallıktan uzak ve kusursuz olamaz. Bir Shakespeare oyunu, onu bir obje gibi gören genel anlayışımızla alacağımız muğlak bir zevki bırakıp da metne döndüğümüzde sıklıkla bize ne kadar da küçük hacimli gelir.

*

Elbette büyülü bir hile var. Ama hileyi fark etmemiz bu hileyi yapana güvenimizin kırılmasını gerektirmez. Bizler Batı'da daima, sanat yapıtı, yani o büyük, güvenli, yetkin, yararlı, göz alıcı, yüce varlık fikriyle belki de biraz fazlasıyla büyülendik. Ve şimdi de sanat objesinin eleştirisi yoluyla, sanat hakkındaki kuşkularımızı dile getiriyoruz ve obje saldırıya maruz kalırsa sanatın da saldırıya maruz kalacağını hissediyoruz. Ben şahsen sanat yapıtının bir biçimsel bütünlük girişimi ve tamamen kusursuz kılınmış bir anlatım olmasının önemine şiddetle inanıyorum. Gerçeği kısa, öz ve net bir şekilde söyleme konusunda bu tür bir girişim disiplininin yerini tutacak başka bir şey yoktur. Bu özel çabanın dünyadaki gizleri ifşa etmekte benzeri yok. Sanat yapıtlarının ge-

* Lat. Benzersiz, tek. (ç.n.)
** Lat. Daha güçlü bir nedenle. (ç.n.)

leneksel tarzda üretiminin bitmekte ya da bitecek olduğunu sanmıyorum. Sanatın insanların sıradan kafa karışıklıklarına, tutarsızlıklarına, rastlantıya, sekse dayandığını ya da bunları kısmen içerdiğini fark ettiğimizde sanata duyulan güven kırılmaz. (Gerçi çok büyük düşünce biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açıyorsa da seks temel olarak bir kafa karışıklığıdır; rulet oyunu bile bu kadar keşmekeş değil). Büyük sanatlar, özellikle edebiyat ama diğer sanatlar da kusurluluğunun öz-eleştirel bir kabulünü taşır yapısında. Kafa karışıklığını ve dünyanın insan aklını çelişini kabullenir ve yüceltir. Tamamlanmamış yalancı nesne, yani sanat yapıtı, kendisi hakkında gayet aklı başında bir yorumdur.

Andrey Sinyavsky, sanatı absürdlükle gerçeği söylemek ve basitliğe yönelmek olarak tanımlamıştı. Bu sözler önemlidir. Sanat, önceden belli olmayan ayrıntıların zevkle fark edilebildiği ve gayet açık gerçeklerin basit bir yetkinlikle ifade edildiği bir dil yaratarak, kaosun ortasında doğruluğa ve isabetliliğe bir yer açar. Yalancı nesnenin kusurluluğunun, kendi şekillendirdiği konuşma tarzındaki aklı başındalığı bozması gerekmez; aslında konunun bu iki yönü birbirini ideal bir şekilde destekler. Bu anlamda bütün iyi sanatlar kendi kendinin en içten eleştirisidir ve biçimsel karmaşıklığının bozuk doğasını basit ve gerçekçi bir ifadeyle yüceltir. Bütün iyi trajediler anti-trajedidir. *Kral Lear*. Lear, sahte trajiği ciddi ve tam canlandırmak ister. Shakespeare'se onu, gerçek trajiği absürd, kusurlu canlandırmaya zorlar.

*

Yani büyük sanat kendi taklitçiliğine, dünyayı güya kusursuz ama yine de kusurlu biçimleriyle temsil edişine karşı namuslu bir öz-eleştirel doğruluk sunarak, dürüstlük ve tevazu duygusu uyandırır. (Yani Platon kısmen haklı olmasına karşın, kısmen de haksızdır). Büyük sanat bizim gerçeğimizin, yani şimdiki bilincimizin en can alıcı yerini, bilimden ve hatta felsefeden bile daha doğru gösterebilir ve tartışabilir. Son olarak, bu keşfin temel araçlarından biri hakkında bir şeyler söylemek istiyorum: Sözler. Sanatın ulaşabildiği gösterişsiz, sahtelikten uzak, insanın içine işleyen netliği göstermek istiyorsak bazı resimleri ve bazı müzikleri düşünebiliriz. (Bach, Piero). Ya da sözlerin Homeros ya da Shakespeare tarafından kullanılışını düşünebiliriz. Ama varlığımızı sürdürebilmemiz ve kurtuluşumuz için gerçekte hangi tür

sanatın en önemli olduğu konusunda kuşku yoktur ve bu da edebiyattır. Sözler ahlaki varlığımızın nihai dokusunu ve malzemesini oluşturur çünkü varlık kazanmak için kendimizi ifade ettiğimiz simgelerin en rafinesi, hoşa gideni ve ayrıntılısı olduğu kadar, en evrensel kullanıma sahip olanı ve en çok anlaşılanıdır da. Bizler ancak sözel hayvanlar haline gelince manevi hayvanlar haline geldik. *Temel* ayrımlar ancak sözlerle yaratılabilir. Sözler ruhtur. Belagat elbette iyi olmanın garantisi değildir ve düzgün konuşamayan bir insan da erdemli olabilir. Ama bir uygarlığın niteliği onun gerçeği ayırt ve ifşa etme yeteneğine bağlıdır ve bu da dilinin kapsamına ve saflığına bağlıdır.

Her diktatör dili alçaltmaya çalışır çünkü insanları şaşırtmanın yolu budur. Ve kapitalist sanayi toplumunun yarı otomatikleşmiş operasyonlarının birçoğu insanları şaşırtmaya ve sözel anlatımdaki duyarlılığı köreltmeye yöneliktir aynı zamanda. Yanlış yönlendirilmiş bazı kişiler yazılı sözlere saldırır hatta; dolayısıyla da sözün bizzat kendisine ve aslında içtenliğe ve gerçek duygulara saldırmış olurlar. Ama dünyamızda sözün yazılı söz demek olduğunu görmeliyiz. Platon, sözlerin ancak yüz yüze konuşma bağlamında kullanıldığı zaman iyi anlaşıldığı, en doğru ve derin anlamını kazandığı konusunda tabii ki haklı. Yazılı sözde kaçınılmaz muğlaklıklar var çünkü. Ve kuşkusuz ki Zen Budizm ya da Wittgenstein felsefesi gibi, sadece *viva voce** aktarılabilecek şeyler de var. Ama bizler bir şehir devletinde yaşamadığımıza göre, basılı yazıyı kullanmak zorundayız ve her ne kadar bu bir tehlikeyse de bir esin kaynağı ve bizi mücadeleye zorlayacak bir şey de olabilir aynı zamanda.

Aklı başındalığı ve doğruluğu bilim insanlarına bırakmak eğilimine kapılmamalıyız. Yazılarımızı daima, Platon'un değindiği tehlikelere karşı koyacak, dilimizi savunacak ve ruhumuzun en derin dokusu olan o malzemeyi usta ve temiz kılacak şekilde yazmalıyız elimizden geldiğince. Matematik ya da bilim öğrenmekte kullanılacak zamanın Latince için ziyan edilmesinden yakınan George Jackson kendi görüş açısından hatalıydı. Bilimin doğruluğu tabii ki hiç küçümsenmeyecek bir önem taşır. Ama dil veya edebiyat çalışması ya da sözün hakkından gelme becerimizi artıracak ve düzeltecek her tür çalışma, aşağılık sahte bilimsel jargona

* Lat. Şifahen, konuşarak. (ç.n.)

ve ruhsuzca zırvalayan gazeteci ağzına ve diktatörlerin insanları şaşırtmalarına karşı, uygarlık, adalet ve özgürlük için, şeffaflık ve gerçek için verilen savaşın bir parçasıdır. İki kültür yok. Yalnızca tek bir kültür var ve sözler de onun temeli; birer insan ve ahlaki ve manevi birer varlık olarak içinde yaşadığımız şey sözlerdir.

*

Daha önce de söylediğim gibi, sözde kusursuz kılınmış bir anlatım olan sanat objesinin yok olacağını ya da yok olması gerektiğini sanmıyorum. Bu tür bir anlatımda bulunmaya çalışmak gereklidir çünkü bu bizim gerçeği ayırt etme ve dile getirme yeteneğimizi sınar ve genellikle de bazı gerçeklerin dile getirilebileceği tek biçim budur. Ve bence, bir yalancı nesne olan sanat yapıtı, nesnelerden ibaret bir gezegende yaşayan ve kendileri de birer yalancı nesne olan varlıkların doğasına tamamen uygundur. Geçmişte olduğu gibi, sanatın anti-sanata galip geleceği, onu kendine mal edeceği kanısındayım. Dünyanın bize ait kısmının anti-metafizik çağıdır bu. Sanatın reddi birçok yönden felsefedeki, dindeki ve bunların bileşiminden oluşan popüler inançlardaki genel metafizik reddinin bir yönüdür. Sahnenin bu şekilde çıplaklaştırılması kesinlikle bir şok yaratıyor insanda. Fakat aynı zamanda belki de iyileştirici bir tür agnostisizmi, doğal bir mistisizmi, şeffaflığı ve dobra dobra konuşmayı ve gayet apaçık, gösterişten uzak gerçekleri, yani sistemin genellikle bizden kopardığı ve kutsallığını bozduğu gerçekleri, bizim gibi nadir yaratıkların kafasından geçen düşünceleri dile getirmeyi makbul sayan yeni bir tevazuyu mümkün kıldı bu. Gerek sanat gerek felsefe, insan varlığının derin ve gayet apaçık ve sıradan şeylerine geri dönüp orada sakince konuşmaya, espriye ve zorlanmamış içten düşünceye bir yer açarak kendilerini sürekli yeniler. Bu ara dönemimiz, özgürlüğün ve sanatın anayurdunun çağı dilerim uzun sürer. Büyük sanatçılar tıpkı büyük azizler gibi mütevazı, basit bir aklı başındalıkla sakinleştirir bizi, Homeros'un, Shakespeare'in ve İncil'in sesiyle konuşur. Sanatçılar ya da diğer bütün söz kullanıcıları olarak, her ne yazarsak yazalım, layık olmaya çalışmamız gereken insan dilidir bu.

Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi'nin
yıldönümü törenindeki Blashfield Konferansı'nın bir bölümü,
17 Mayıs 1972.

Sanat Doğanın Taklididir

Söze başlarken yapacağım alıntı şu: "Sanat doğayı taklit eder" ya da "Sanat doğanın taklididir". Şimdi, öğrencisi olarak gölgesinde yetiştiğim düşünür Wittgenstein bazen dersine, "İçimden şunu söylemek geliyor..." falan diyerek başlar ve sonra da "düşüncelerim kafamın içinde oluşuyor", yahut "şu nesnenin içinde kırmızı var" ya da buna benzer, gayet doğal bir fikir gibi gelebilecek ama dikkat yöneltince çok tuhaf olduğu meydana çıkan bazı sıradan sözler söylerdi. Evet, benim içimden de şunu söylemek geliyor; sanat doğayı taklit eder –sanat doğanın taklididir. Buradaki örnek herhalde resim olacaktır ve bence resim genellikle diğer sanatlar için açıklayıcı bir metafor yerine geçer. İlgimizi çeken bir şeye bakar ve onu başka bir ortamda yeniden yaratırız; şövalesinin başına oturmuş, manzaraya bakan bir ressam imgesi, sanatın

birbirinden farklı biçimlerini düşündüğümüzde aklımızdan geçen önemli bir düşüncedir. Gördüğümüz şeyi değiştiririz; yeniden bir manzara yaratmaya çalışmayız –bambaşka bir şey yarattığımızın gayet iyi farkındayızdır. Öte yandan, bu durumdaki taklit nosyonu çok derindir. Yunanlılar heykelcilik tarihinin belki de yüz yılını, bildiğimiz kadarıyla, insan biçiminin en iyi nasıl taklit edileceğini öğrenmeye çalışarak geçirdiler. Çoğu zaman harika bir güzellikte, deyim yerindeyse çok ilkel ya da naif taklitlerden başlayıp, daha natüralist, içerdikleri sanat azaldıkça giderek aşırı natüralist hale gelen taklitlere dek uzanan ilginç bir salt taklit etme çabasıdır bu ve içinde çok ilginç bir ahlak var.

Ama taklit gerçekte nedir ve taklit sayılan şey nedir? Bu soru hakkında düşünürken kafamız kolayca karışabilir yahut daha ziyade kendi kafamızı karıştırabiliriz. Müzik –ve bütün sanatların müziğin durumuna imrendiği söylenir (gerçi bunun böyle olup olmadığından emin değilsem de)– çok saçma birtakım örnekler sayılmazsa, doğayı taklit ediyor gibi görünmez. Ve şu soru sorulabilir: "Soyut resim doğayla mı ilgilidir?" Ben bunu, "Evet, öyledir" diye yanıtlamak isterdim ama bunun anlamı nedir? Sanattan birazcık uzaklaşır ama yine de kesinlikle sanatla ilgili bir uzlaşıya bağlı kalırsak, bir harita bir kır manzarasına benzer mi? Evet, belli ki bir harita bir kır manzarasına benzemez. Eğer oldukça sıradan ve bilinen durumlar düşünülürse "x"in "y"ye benzeyip benzemediği meselesi her türden uzlaşıya ve tarihsel değişime tabidir. Burada, en iyi, ne demekse artık, taklit türünü tanımlamak için "realizm" sözcüğünü kullanmak ister miyiz? Açıklayıcı bir örnek göstermek için, düşünebileceğimiz en realist ya da doğru taklit eden resmin Hollanda içsel okulu olduğunu söylemek geliyor içimizden –ve böyle bir ressam *trompe l'oeil** tarzına meraklı olsa, o zaman taklidin gerçekten de çok kusursuz olduğu söylenebilir. Ama yine de "Gerçekte gördüğümüz nedir?" diye sorabiliriz. Empresyonist ressamların yapıtlarından bir zamanlar hepimiz rahatsız olduk ama şimdi, "Empresyonistler gördüğünün, Hollandalı ressamlarsa düşündüğünün resmini yapar" gibilerden akıllıca bir şeyler söylemek eğilimi gösterebiliyoruz ve edebiyata dönersek, en gerçekçi romancı kimdir? Jane Austen mi, Flaubert mi, Dickens mı, Virginia Woolf mu, Robbe-Grillet

* Göz aldatıcı, gerçeğe çok yakın resim. (ç.n.)

mi? Bir bilinç akışı romanı, tıpkı empresyonist resim gibi, tamamen temel olan bir şeyi taklit etmiyor mu? Peki, temel olan nedir? Bizler her zaman bu türden bir temel düzeyde yaşamaz ya da hissetmeyiz. Robbe-Grillet'in romanları sıklıkla doğayı, özellikle de fiziksel çevremizi hem de tam olduğu gibi taklit eder. Üstelik burada, estetik değerlerle ilgili sorunları tümüyle konudışı bıraktık. Bunlar meseleyi nasıl etkiler? Taklidin değerle nasıl bir bağlantısı vardır ya da yok mudur? Şimdi bu tanıma, söylemenin içimden geldiği başka bir şeyi, aslında daha önce Keats'in söylediği, "Sanat gerçektir, sanat gerçeğin bir türüdür, sanat doğrudur" sözlerini katmak istiyorum. Keats demişti ki: "İmgelemin güzellik olarak kavradığı şey, daha önce var olsa da olmasa da gerçek olmalıdır." Sanatı önemli kılan nedir, sanatı iyi kılan nedir? Eğer taklidi sanattaki değerin ya da bizzat sanatın –diğer şeylerden ayrı bir şekilde, sanat kimliğinin– tek kriteri sayarsak bazı zorluklarla karşılaşırız ve bunun nedeni yalnızca, taklidin ne olduğunun belirsizliği değil, bazı sanatsal taklitlerin diğerlerinden, oldukça karmaşık bir tarzda daha iyi ya da daha kötü görünmesidir aynı zamanda. Taklit konusunda estetik değer olarak görülen şey nedir? Şöyle bir şeyler söylemek isteriz: "Resim bize bir şeyi anlatır ama roman bize bir şeyi gayet açıkça anlatır. Sanattan bir şeyler öğreniriz; dünyaya bakmayı öğreniriz; sanat bir anlatım türüdür; bilmeye dayalı güçlü bir yönü vardır." Ama yine de gerçek gibi güçlü bir kavramı bu tasvirin içine katabilir miyiz? İyi sanat gerçek, kötü sanat sahte midir? Bu son derece muğlak soruya evet demek geliyor içimden. Şimdi burada edebiyata bakalım. Sanatta eleştirel söz dağarcığına –yani eleştirmenlerin, gayet doğal olarak, sanatın biçimi hakkında ne tür şeyler söylediğine– bakmak öğreticidir bu konuda. Bazı edebiyat eleştirileri salt biçimseldir ama bundan çok daha fazlası ahlakidir ve özellikle de eleştirmenler yazarları bir tür yalancılıkla ya da bir şeyleri yanlış anlatmakla suçlayabilmektedir. Romanlar için kullanılan "duygusal", "yapay", "bayağı", "saçma", "banal" ve buna benzer sözler bir tür sahtelik suçu yüklemektedir. Şimdi bir an dönüp taklit ya da orijinal Yunanca adını kullanacak olursak "mimesis" fikrinin felsefi arka planına bakalım. Platon elbette sanatı esas olarak mimetik ya da taklitsel bir şey olarak görür. Onun adı kabaca üç tür nedenden ötürü sanat düşmanı diye çık-

mıştır denebilir. İlk olarak o, tam anlamıyla bir toplum yöneticisi olan herkes gibi ikna ya da propaganda, mantıkdışı duygular, cazip yalanlar ya da bunlara ek olarak söylenebilecek, uygunsuz ya da yıkıcı gerçekleri söyleyen bir şey olan sanatın gücünden korktu. İkincisi, sanatı dikkatleri doğanın incelenmesinden başka yönlere saptıran baş etken olarak gördü. Sanat, düşünmeyi ve bilinçli bir şekilde kafa yormayı engellerdi. İyilik ve bilgi, Platon'a göre bunların ikisi de aynı yöndeydi. Diyalektik basamağının en üstünde İdealar ya da Biçimler –büyük bir evrensellik taşıyan kavramlar ya da ahlaki aydınlanma kaynakları– vardı fakat sanat ürünleri en alt basamaktaydı. Çünkü onlar önemsiz, özel şeylerin düşünmeden yapılmış taklitleri, üzerinde mantıklı düşünmemiz *gereken* duygular dünyasının sırf ortaya serilmesinden ibaret şeylerdi ve Platon'un *Devlet*'in son cildindeki tartışmasını, yatağın resmini yapan adamı kastederek, ressamın marangozunkinden daha aşağı, son derece gereksiz bir etkinliğin peşinde koştuğunu göstermesini hatırlayacaksınız. Mantıklı düşünce – mesela ölçü– bizi duygusal özel şeylerin ötesine, anlayışa ve dolayısıyla da iyiliğe götürecekti. Üçüncüsü, Platon aynı zamanda sanatı gayet karmaşık bazı psikolojik nedenlerden ötürü de reddetti ve burada düşündüğü, ressamlardan ziyade oyun yazarlarıydı. O, sanatı duygusal bir fantezi gibi görüyordu. Sanat, sanatçının ruhunun en aşağı kısmını ifade eder ve alıcıların da ruhunun en aşağı kısmına hitap ederdi –alıcı sözcüğünü burada, oyunun seyircisini, kitabın okuyucusunu, müziğin dinleyicisini, resme bakanları falan kapsayacak tarzda kullanıyorum. Sanat, gerçeğin yerini alan, onun duygusal bir türeviydi ve bu görüş Freud'un sanat hakkında bazen dile getirdiği görüşünden farklı değildir.

Freud, anlayışının büyük bir kısmını Platon'a borçlu olduğunu her zaman söylerdi. Eros kavramını tabii ki Platon'dan almıştı. Sanat, Freud'a göre aslının yerini alan bir şeydir; "gücün, zenginliğin ve kadınlara duyulan aşkın" yerini alan bir şeydir. Sanat, gerçekte yoksun olunan şeye fantezide sahip olmadır ve yazarın takıntılı fantezilerinin okuyucunun takıntılı fantezilerini tahrik etmesidir. Bu tasvirde beliren sanat yapıtı gayet önemsiz bir şeydir; yazarın aktif fantezileri ile okuyucunun aktif fantezilerinin arasında yer alır çünkü bir uyarandan ibarettir, tıpkı bir macera romanında ya

da romantik bir aşk romanında kahramanın, namı diğer yazarın bütün savaşlarını kazanması, düşmanlarını yenmesi ve sevdiği kızı almasındaki gibi hataları olabilir fakat temelde dürüsttür ve sevimlidir vs. Bu düşünceyi sınırlayan bir durum da elbette sanatın pornografide kullanılmasıdır ve bazı iyi sanatlar da dahil olmak üzere birçok sanatın bu şekilde kullanıldığına kuşku yok. W. H. Auden'in dediği gibi, "Hiçbir şair, yapıtının büyü olarak kullanılmasını önleyemez." Platon'un sanata tepkisi püritencedir ve düzenli aralıklarla yeniden türediği görülen bir tepkidir. Sanat bize bazen birdenbire, biraz gereğinden fazla miktarda, biraz fazla çekici, biraz fazla seksi, biraz fazla zevk düşkünü, biraz fazla karanlık, biraz fazla iddialı, bilinçaltından taşan şeylerle biraz fazla dolu gibi görünmeye başlar. Platon bilinçaltını, temizlendiğinde iyiliğin dostu olabilecekse de düşman olarak görürdü. Platon daima, şairlerin ne yaptığını bilmemesinden ve şeytansı bir kaynağın yahut temizlenmiş anlamında, tanrısal bir kaynağın bulunduğu yapıtlarını açıklayamamalarından yakınır. Ne var ki bu kaynak çoğumuz için şeytansıdır ve tanrısal değildir, tanrısal şeyler daima tehlikelidir zaten. Kurgusal karakterler hakkındaki yorumunda Platon, daima heyecanlı, daima değişken, kötü yönde dinamik ya da şeytansı adamın, bizim için sıkıcı, ılımlı, haddini bilen ve hep aynı kalan iyi adamdan daha ilginç bir karakter olduğunu söyler ve bence yerinde bir eleştiridir bu. Bilinçaltı ve Platon her ne kadar, arındırılmış cinsel enerjinin, yani iyi Eros'un bizi aydınlanmaya götürebileceğini düşünse de uyarıcı ve püritence bir görüş takındığı seks de tabii ki düşmandır. Lafı gelmişken, Aristoteles'in de sanatı taklit olarak gördüğü söylenebilir. Sanırım Yunanlılara göre, sanatın doğanın taklidi olduğu gayet aşikâr bir şeydi fakat Aristoteles bu konuda daha sağduyulu bir görüşteydi tahmin edeceğimiz gibi. Aristoteles sanattan korkmaz, yaşamın sanatla gösterilmesinin (oyun yazarlarını kastediyorum) insanı yücelten bir etkide bulunabileceğini savunurdu ve bu da tabii ki sanatı tıpkı bu yönden idealize eden Romantik hareketten beri bizim için gayet tanıdık bir görüştür –ki bence sanat günümüzde bu yönden idealize edilmiyor ve bu da ilginç bir şeydir. İnsanlar sanat hakkında, Romantik hareketin zirveye çıktığı zamanlardaki kadar iyi şeyler düşünmüyor artık. Platon'un görüşü, tabii ki baş aşağı çevrilerek, sanatı idolleştiren, idealize eden, tam tersi bir sa-

nat görüşüne dönüştürülmeyi bekliyor gibi sanki. Bunu yapan Plotinus oldu ve bir de tabii ki Romantik hareketle özdeşleştirebileceğimiz Schopenhauer. Bu sanat görüşünde sanat bir taklittir tabii ki fakat kişisel şeyleri değil, bizzat İdeaları ya da Biçimleri, yani diyalektik merdivenin en üst basamağındaki şeyleri, en yüksek ürünleri taklit eder. Çok yüceltici bir sanat görüşüdür bu. Schopenhauer'a göre sanatçı doğadan, gizli ve keşfedilecek, çok büyük evrenselliğe sahip biçimleri, entelektüel aydınlığı ve yoğunlaşmış önemi alır. Shelley'in dediği gibi, "Yaşayan insandan daha gerçek biçimler, ölümsüzlüğün yavruları". Sanat yüce bir gerçektir ve sanatçı bir tür rahiptir. Biçim ve sanat objesi sanki evrensel ayrıntılardır ve bu sayede bize doğa hakkında ayrıcalıklı bilgiler verir. Schopenhauer'ın görüşünü çok çekici buluyor ama paylaşmıyorum. Biraz fazla entelektüel ve kuşkuya yer vermeyen bir sanat görüşü bu. Platon biraz fazla kuşkucudur belki ama sanırım onun kuşkusu sanatın ne olduğu hakkında çok daha derin bir anlayıştan kaynaklanıyor. Sanat, rastlantılarla, bilinmeyen olasılıklarla, ayrıntılarla, kendini dışa vurmayla, her türden hileyle, büyüyle çok ilgili bir şeydir. Buradaki büyü fikri sanırım sanatın olağanüstü müphemliğinin özetidir belki de ve Platon bunun gayet farkındadır çünkü kendisi de büyük bir sanatçıdır. Sanat seksle ve bilinçaltıyla ilgili bir şeydir. Sanata karşı zaman zaman tekrarlanan püritence bir tepkiden söz etmiştim: Romantik hareket Tolstoy'da öylesine bir tepki uyandırmıştı ki Tolstoy'un tavrı bazı yönlerden bariz bir şekilde Platon'unkine benziyordu. Tolstoy'da sekse karşı karışık duygular vardı. Sanatta gösterişten ve anlaşılmazlıktan nefret ederdi. Baudelaire ve Verlain'den nefret etmekle kalmadı, Shakespeare'den bile nefret edebildi ve kendinin neredeyse bütün yapıtlarını lanetledi. *Sanat Nedir?* adını verdiği kitabında, *Kafkas Tutsağı** adlı yapıtı ve "Tanrı Gerçeği Biliyor ve Bekliyor" adını verdiği küçük bir öyküsü hariç, kendi kaleminden çıkan her şeyi kötü yazdığını söyler. *Sanat Nedir?* aslında kesinlikle son derece eksantrik olmasına karşın, sanat üzerine çok iyi bir kitaptır ve bu konuda yazılmış iyi kitaplar pek fazla değil. Tolstoy edebiyatın çok basit olmasını ve evrensel şekilde anlaşılmasını istiyor yahut istediğini söylüyor: halk masalları, ahlak öyküleri, me-

* Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Kafkas Tutsağı*, Çev. Mazlum Beyhan, İş Bankası Kültür Yayınları, 2010. (y.h.n.)

seller, fabllar, iyi insanlar hakkında; iyi ile kötü hakkında gayet net hikâyeler. Platon'un istediklerine çok benzer şeyler. Basit, gösterişsiz, müphemlikten uzak ve ıslah edici yani gösterişli, seksi, çekici ve muğlak olmayan yapıtlar. Tolstoy bunlara, sanatın esasen dinsel olduğu, çağının en yüce dinsel anlayışını, her kuşakta yeniden formüle edilecek o anlayışı dile getirmesi gerektiği yolundaki, müthiş derecede yüce gönüllü fikrini ekliyor ve daha sonra yine geri döneceğim bu fikre büyük bir sempati duyuyorum.

Püritenler sanatın iyi şeyler yapmasını, yararlı bir işlev görmesini isterler. İngiltere'de çok uzun bir dönem etkili olmuş F. R. Leavis gibi bir eleştirmen, sanatın ciddi ve olgun olmasını, karakterler ve toplum hakkında derin ve ilginç görüşleri dile getirmesini ister. Böyle bir yaklaşım elbette faydacı bir sanat teorisine doğru gider. Ben burada faydacı teorileri tartışmak istemiyorum. Marksist teori kuşkusuz ki bunların en güçlüsü ve en ünlüsüdür, her ne kadar Marksist faydacı sanat görüşünün birden fazla değişik türden olabileceği söylenebilirse de. Bazı Marksistler edebiyatın devrime hizmet edecek acil broşürler veya insanları ıslah edecek öyküler üretmesi gerektiğini düşünür ve sanırım bu, Platon'un en azından kafasının bir yarısıyla düşündüğü, sanat işe yaramalı görüşüne gayet yakındır. Diğer Marksist eleştirmenler, örneğin George Lukács –en azından, yoldaşları onun sözlerini düzeltinceye dek– bazı ciddi burjuva edebiyat yapıtlarının, özellikle de on dokuzuncu yüzyıl büyük romanlarının derin ve değerli toplumsal analizler içerdiğini ve hatta *mutatis mutandis,* model olarak alınabileceğini söylemiştir. Ben şahsen bu görüşlerin ikisini de kabul edemiyorum [...] fakat açıklayacağım görüş için ana yol olmayan bu çekici yan yoldan geçeceğim yine de. Bence, özgür bir edebiyat aslında topluma, insanlara bir sürü gerçeği bildirerek ve normalde fark edilmeyen bir sürü şeye dikkatlerini çekerek ziyadesiyle yarar sağlar. Ama sanatçının görevi iyi sanat yapmaktır ve bu da bir sorundur; her sanatçı için, bunun –bir anlamda, topluma hizmet etme fikrini taşıması şart olmayan iyi sanatın– en iyi nasıl yapılacağı sorunu yani. Topluma hizmet de kuşkusuz ki sonradan, bir ekstra ya da bir yan ürün halinde çıkacaktır ortaya.

Sanatı temizleme yolunda periyodik arzulardan, püritence tepkilerden ve fazla tantanalı, fazla şişinmiş, fazla cafcaflı hale gel-

miş bazı şeyleri azaltmak için sanki kan boşaltma gibi bir istekten söz etmiştim. Edebiyat teorileri arasında yakın zamanlarda, yapısalcılıktan kaynaklanan daha yerel bir püritenizm vakasıyla karşı karşıyayız ve bu türden edebiyat teorilerini kastetmek için "formalizm" sözcüğünü kullanacağım. Ve bu dinleyici kitlesine formalizm hakkında açıklama yollu bir şey söylemek tabii ki gereksizdir çünkü hepinizin onu benden daha iyi bildiğinizden eminim. Formalizm, dil konusunda bugün çok gerilere dek uzanan bir rahatsızlığın son tezahürüdür -bugünkü haliyle en azından Mallarmé'ye dek gider ve daha geriye gitmek istenirse, Platon da edebiyattan duyduğu şiddetli tedirginliği dile getirmişti ki bunun da temelinde dilden duyulan şiddetli bir tedirginlik vardır. Platon bizzat simge kullanmanın bir sorun olduğunu görmüştü. Bizler bugün, simge kullanan, anlam veren ve bundan doğan sonuçlara katlanması gereken hayvanlar olarak tanımlandığımızı duymaya pek alışığız. Anglosakson dil felsefecilerinin yapıtları çok uzun bir süredir bu sorunlarla, örneğin Bertrand Russell'ın sorduğu ve Wittgenstein'ın yanıtladığı sorularla ilgilidir. "Bir sözcüğün anlamı kullanımıdır." "Simgelerin ifade edemediğini kullanımları gösterir." (*Tractatus*'tan) Bunlar yapısalcı sözlerdir. Wittgenstein'ın yapıtı, gerçekte tözleri dilin kullanımlarında eritme işlemi diye tanımlanabilir. Edebiyat söz konusu olduğunda formalizm bu eski geleneklerin birçoğuna tabii ki saldırmış ve bu saldırılar bütünlük, bütünleşmiş benlik, bütünleşmiş nesne, bütünleşmiş öykü gibi bazı klasik varsayımlara, yani dil ile dünya arasındaki ilişkiyle ilgili bazı gerçeklerin farkına varmadan önce, dil ağının ötesindeki tözler olarak kurduğumuz ya da düşündüğümüz şeylere yönelmiştir -ağın altından sanki sürünerek geçmenin mümkün olduğunu sanmıştık aslında. Benliğin bütünlüğü hakkındaki kuşkular elbette çok yeni bir şey değildir. Benliğin bir algılamalar yığınından ibaret olduğunu söyleyen İskoç düşünür David Hume tarafından da dile getirilmiştir bu. Hume'un, benliğin ve maddi nesnenin harmoniden yoksunluğu, neden kavramının kendine has doğası hakkında, tözlerin nasıl, alışkanlıklar gibi bazı güçlü şeylerin yarattığı yanılsamalar olduğu hakkındaki keşifleri, bizzat Kant'ın dediğine göre, Kant'ı dogmatik uykusundan uyandırmış ve bütünlük fikrini savunmak için çalışmaya koyulmasına yol açmıştı. Edebiyat, bildiğimiz kadarıyla bu kaygılardan

etkilenmemiş değildir; gerçi, mesela Laurence Sterne'in John Locke'un yapıtıyla ilgilenmiş olduğunu biliyorsak da bu düşünceler genellikle felsefeden doğrudan gelip edebiyata girmez. James Joyce ve Virginia Woolf gibi yazarlar dille sanki bir mücadeleye girişir, net bir şekilde resmedilen insan kişisi kaybolup gider, onun yerine empresyonistçe bir bilinç akışı sürer ve sonra hatta bilinç fikrinin bile kaybolup gittiği, nesnelerin ve sahnelerin sözcüklerin içinde eridiği görülür. Jean Paul Sartre felsefenin edebiyat üzerindeki etkisinin bir insan şeklinde somutlaşmış halidir belki de. Bir düşünür olarak bütünleşmiş benlik fikrine saldırır, bilincin kıvamlı, özden yoksun niteliğini keşfeder ve bir yazar olarak kendi bilincini tanımlar. Günümüzün formalizmi bu düşünme çizgisini daha da ötelere ve yeni yollara götürüyor bildiğimiz kadarıyla. Ben bir felsefe öğrencisiyken [H. A.] Prichard[1] adlı bir İngiliz felsefecisinin yazdığı, "Ahlak felsefesi bir hata üzerine kurulabilir mi?" adlı, ünlü bir makale vardı ve şimdi birçok çevrede sorulan sorunun, "Edebiyat bir hata üzerine kurulabilir mi?" olduğu söylenebilir. Bu doktrin, edebiyat idealizmi veya edebiyat birciliği diye tanımlanabilir. Dünyayı, onu tasarladığımız, karakter verdiğimiz ya da kurduğumuz simgelerin ardında, tek başına duruyor gibi tasvir etmemeliyiz; bir anlamda, simgelerden başka bir şey yoktur ve edebiyat artık bu tehdide, realist safsata, sözcüklerin arasından başka bir dünyaya bakma yanılsaması denebilecek şeyi destekleyecek yapıtlar vermeyerek yanıt vermelidir. Yazar, aslında bir anlamda araç falan olmayan aracın kendisine dikkat çekerek durumun gerçeğine hizmet etmelidir. Böyle bir görüş elbette Platon ve Aristoteles'in gösterdiği basit anlayıştaki –yatağın resmini yapan ressam, gerçek yaşamdaki bir sahneyi taklit eden oyun yazarı– taklitten ibaret sanat fikrini dışlayacaktır. Roland Barthes "mimesis" terimini yeni ve sınırlı bir anlamda kabul ediyor –"une mimesis fondée non sur l'analogie des substances (comme dans l'art dit réaliste) mais sur celle des fonctions".[1] Ben şahsen bir formalist değilim ama bu hareketin çok ilginç olduğu kanısındayım. Bunun, herhalde büyük atalarından biri olan sürrealizmle bağlantılı devrimci ya da burjuva karşıtı stilini bir kena-

1. Tözlerin (gerçekçi diye bilinen sanattaki gibi) benzerliğine değil, işlevlerine dayalı bir mimesis.

ra bırakıyorum şimdi. Bu yön, teorinin diğer yönlerinden ayrılabilir ve bizi çok uzaklara götürebilir. Sanırım formalizm konusundaki en temel şey, onun dile ve edebiyata yeni yaklaşım biçimiyle, bütünleşmiş benliğin yok olduğu yolunda bir anlamı ifade etmesidir. Bunun nesnenin ve hikâyenin bütünlüğünü bozan, bütünlüğü bozulmuş benlik olduğu söylenebilir.

Sanat hakkında konuşmaya bu artalanın önünde devam etmek istiyorum ve sonra umarım ortaya atmış olduğum konulara tekrar geri döneceğim. Edebiyat tehlikelidir, bir tür büyüdür. Aynı zamanda çok yüce de bir şeydir; her kuşağa dini anlatır ya da açıklar. Onun sırf sözcüklerden ibaret olduğunu göremediysek, ne demek oluyorsa bu, edebiyat bir şekilde bir hatanın üzerine mi kurulu yoksa? Bunların hepsi doğru olabilir mi? Bence, sanatın büyüsel niteliğinin gözlerde gereğinden fazla büyütülmüş olması mümkün değil. Sanat, kişisel fanteziler yoluyla her şeye kadirlik haline varma girişimidir. Sanat, arzuları gidermenin ve güç tutkusunun yatağıdır. Sanatın yanılsamaya dayalı bütünlüklerin baş yaratıcısı olduğu söylenebilir. Sanatın, hem sanatçının hem alıcısının kişiliklerini birleştirdiği görülür ve bu da bence en çekici yanlarından biridir; yani sanat, yaratıcının kişiliği ile okuyucunun ya da seyircinin kişiliğini, tabii ki çok anlık olabilen, bütünleşmiş bir önem anlamında bir araya getirir. Sanırım bu, sanat yapıtı iyi de olsa kötü de olsa gerçekleşir. Sanat yapıtı, yarım yamalak varlığı yazarın ve okuyucunun, o yaramaz ikilinin önceden varolan fantezileriyle tamamlandığı ölçüde yanılsamaya dayalı bir bütünlüktür ve yine pornografi, sanatçı ile alıcısı arasındaki bu tezgâhın en katıksız halidir. Burada bu işi beceren sadece taslaktır; aslında bu iş sadece bir taslaktır zaten. Ama büyük sanat da böyle bir şeydir. Sanatçılar genellikle bunu gizlemeye çalışır; sanatçılar hilebazdır. Yazarlar takıntılarını gizlemeye çalışır. Yapıtlarında bir takıntının varlığı bazen açıkça bellidir ama bazen de pek o kadar belli değildir, bunun yazarlığın iyi ya da kötü olmasıyla bir ilgisi yoktur. Takıntılarını bazen aşırı duygusallıkla, bazen de yapıta derindeki yapısıyla pek ilgili olmayan bazı değerleri katarak gizlerler. Daha kültürlü yazarlar gereğinden fazla sıcak görünebilecek bir şeyleri soğutmak için ironiyi, espriyi kullanır ya da soyut fikirlerle, entelektüel tefekkürlerle bir nesnellik havası yaratırlar. Bunlar gerek yazarların gerek eleştirmenlerin iyi bildiği hi-

lelerdir; sanatın hileden ibaret olduğunu iddia etmenin diğer bir yoludur bu. Evet, bir bakıma, sanatın büyük kısmı böyledir. Bu bir anlamda, son günlerde bazı kişilerin sanırım sanatçı ile alıcısının doğal düşmanlar olduklarına dikkat çekmek için sık sık söylemeye çalıştığı gibi, okuyucuyla bir savaştır. Her ne kadar ben az önce yazar ile okuyucu bir tertip içindedir dediysem de sanatçı okuyucusuna ya da seyircisine karşı bir anlamda da tetiktedir, ondan kuşku duyar, korkar ve kültürlü bir alıcının onun yapıtında neler arayacağını bilir. Bu şeyler onun gizli saplantılarına gereğinden fazla yakınsa gizlemek için büyük çaba harcayacaktır. Sanat, saplantılı bilinçaltı güçlerle bir savaştır ve bilinçaltının düşman olduğunu söyleyen Platon bir anlamda haklıdır fakat aynı zamanda bilinçaltı sanatın kaynağıdır elbette ve paradoks da bilinçaltı güçler olmazsa sanatın da olmayacağındadır.

Evet ayrıca tepki olarak, sanatın ne kadar olağan ve ne kadar doğal ve ne kadar içgüdüsel olduğunu söylemeliyiz. Resimden ya da müzikten daha derin düşüncelerle dolu gibi gelebilen edebiyat da onlar kadar doğaldır –konuşmanın varlığı durumunda belki daha da doğaldır hatta. Öykü hepimizin her gün kullandığı doğal bir öğedir. Hepimiz birer öykü anlatıcısıyız ve bu yönden hepimiz birer edebiyatçıyız. Akşam eve dönünce gün boyu başımızdan geçenleri anlatırız ve bunu yaparken de yaşadığımız sırada belki gayet sıkıcı ve biçimden yoksun olan hadiseye bir biçim ve bir eğlendiricilik özelliği katarız. Öykü, düşünmenin bir yolu, bilincin ya da kendi olmanın temel biçimidir. En ilkel biçimiyle, duyguların haberleşme yoluyla aktarılmasıyla ilgilidir ve bence sanat açıkçası bir haberleşmedir, böyle olmadığına inandırılmamız için çok büyük bir maharet gerekir. Tolstoy, ormanda kurtla karşılaşıp da sonra eve gelince başından geçeni anlatan çocuğun durumunu bir edebiyat örneği sayar. Gündelik etkinliklerin öyküsü aslında genellikle heyecanlı, genellikle komik ve genellikle insanlarla ilgilidir ve kullanılan dil de değerlendirmeye dayalı bir dildir. Burada, neredeyse her dilin değerlendirmeye dayalı olduğu, dilin değer içinde yüzdüğü söylenebilir. Şu odayı tanımlamaya kalksak, tanımlama sırasında doğal olarak değerlendirmeye dayalı bir sürü terim kullanırız. Değeri normal dilden çıkarmak ancak yapay durumlarda, yapay amaçlar için, örneğin bilimsel ya da yasal nedenlerle ve büyük çabalarla gerçekleşebilir. Hepimiz birer öykü

anlatıcısıyız ve insanlar hakkında öyküler anlatırız, bu öyküleri yalnızca diğer insanlara değil, kendimize de anlatırız. Öykü anlatıcılık etkinliğinde, çevremizdeki dünya hakkında bir hüküm verme, bir değerlendirme yapma tarzımız vardır ve bu da bize kendi kimliğimiz, diğerlerinden ayrılığımız, kendi öz-varlığımız duygusunu verir.

Bütünleşmiş benlik ve bütünleşmiş nesne fikrine saldıran Hume, incelemesini ve felsefi çalışmasını bırakır bırakmaz tüm eski yanılsamalarının, güçlü doğal inanışlarının yeniden eski etkisini kazanacağını kabul etmiştir. Nedir bu öz-varlık? Sanırım bu hem yazarların hem de düşünürlerin muhtemelen hissetmiş olabilecekleri üzere, geçmişte, öz-farkındalık gibi çok basit bir fikri, bir kimlik ya da bir bütünlük sanıp aldanmış olmalarından ötürü şimdi gayet kuşkuyla ve tedirgince baktıkları bir şeydir. Bu konu hakkında düşünürken kendi kendime, "Evet, bu öz-varlık yahut öz-farkındalık ya da bu son derece bulutlu ama çok önemli ve tanınabilir durumu kastetmek için hangi sözcüğü seçiyorsak o, bizde ne zaman vardır?" diye sordum ve kendimi ilk önce bir bahçede tek başına otururken ve sonra da kendimi bir kafede otururken düşündüm ve sonra hatırladım tabii; bunlar aynen Sartre'ın romanı *Bulantı*'nın başlangıcında, kahramanın öz-kimliğini yitirdiği pasajda geçen şeylerdi –ve bu çok ilginç. Adam oturup da bu son derece derin düşünce gerektiren o parktaki ya da kafedeki durumlarda düşünmeye koyulduğu anda her şeyden önce, "ben buyum, ben buyum" diye hissetmeye başlar ve sonra da "ama nedir bu 'ben buyum'?" diye sorar. Edebiyat çok doğal bir şeydir ve bunun nedeni bizim hem kendi öz-varlığımızın yahut öz-farkındalığımızın niteliğiyle ilgilenmemiz –bu konuda kafa yormamız– hem de diğer insanlara karşı sonsuz bir ilgi duymamızdır. Kurguların çoğunluğu insanlar hakkındadır ve kurgunun zorlukları da insanlarla, birer varlık olarak bizimle ve diğer insanlarla ilgilidir. Kurgu yazarının, baş uğraşı ve baş zorluğu karakter yaratmaktır; bu uğraşa karşı nasıl bir yaklaşım takınırsa takınsın ve yapıtındaki karakterlerin varlığı konusunda nasıl bir tarz kullanırsa kullansın bu durum değişmez. En basit anlamda başlıca zaafı kendini yüceltmek, bazı karakterlere karşı çok aşırı bir hassasiyet göstermek ve diğer karakterleri küçültmektir. İnsan bireyselliğinin tüm gizi buradadır işte –birbirimizden ne kadar farklıyız ve niçin bir insanı

sever, diğerinden hoşlanmaz, üçüncü bir kişiye karşı da kayıtsız kalırız ve hiçbir şey bizimle ilgili bu konudan daha önemli olamaz. Her edebiyatçı, hatta karısına büroda başından geçenleri anlatan adam bile, bilse de bilmese de nesnellik, tarafsızlık, gerçek ve adaletle ilgili sorunlarla karşılaşır ve tabii ki kurgu okuyucuları olarak bizler de yazarın izlediği duygusal yoldan gitme ya da gitmeme tercihiyle karşı karşıya bırakılırız. Yazarın sevdiği kişileri kendimizle bir tutmaya, nefret ettiklerini hor görmeye razı mıyız? Kanımca bu, bir kurguyu okurken hemen başlarda ve gayet içgüdüsel gerçekleşen bir taraf tutma durumudur.

Kurgu yapıtı karşısındaki, ahlak yargıcı olarak özgürlüğümüz geniş ölçekte, okumanın zevklerinden biridir elbette. Hamlet hakkında ne düşünüyoruz? Fabrice del Dongo ya da Madame Bovary hakkında neler düşünüyoruz ya da D. H. Lawrence'in Mellors'a yaklaşımına kıyasla Clifford Chatterley'e yaklaşımı hakkında? Tolstoy, Sonia ve Karenin gibi karakterleri alçakça terk mi ediyor? Henry James, Charlotte Stant'ı başından mı atıyor? Burada sanırım doğal olarak, yazar ile karakterinin arasında, sanki karakter dönüp yazara, "Bana haksızlık ettin" diyormuş gibi bir ilişki canlanır gözümüzde. Mauriac kendi Thérèse'si gibi tutarsız bir karakterden yakayı kurtarabilir mi? *Mansfield Park*'taki* Fanny Price gerçekten iğrenç mi yoksa hoş bir kız mıdır? Swann'ın Odette'i sevdiğine inanıyoruz ama Marcel'in Albertine'i sevdiğine de aynı şekilde inanıyor muyuz? Bu tür düşünceler bir eleştiri yöntemi olarak basit ve belki de çok eskimiş gibi görünebilir fakat eleştirmenliğin doğal başlangıcı budur. Öyküler ve romanlar hakkında bu türden doğal düşünceler, yazarın karakterlerine karşı yaklaşımındaki, bazı eleştirmenlerin deyişiyle, karakterlerini "yerleştirişindeki" ahlaki tavrının, gizlemek istemiş olsa bile nasıl açıkça sergilenebileceğini gösterir bize. Edebiyat ahlakın içinde yüzer, dil ahlakın içinde yüzer, kurgusal karakterler ahlaki bir atmosferde yüzer. Elbette farklı ahlaki atmosferler ve ahlaki tonlar vardır ve bu yüzyılda kurgu bunların çok farklı çeşitlerini keşfetmiş ve sergilemiştir. Bir öyküde ahlaki bir atmosfer olmayabileceğini sanmıyorum. Her türlü sanatın pratiği tabii ki ahlaki disiplinidir çünkü fanteziye ve zevk düşkünlüğüne karşı bir mücadeleyi gerektirir. Ama kurgusal edebiyatta özel bir ahlaki boyut vardır çünkü kurgusal edebiyat insan-

* Jane Austen, *Mansfield Parkı*, Çev. Nihal Yeğinobalı, Can Yayınları, 2008. (y.h.n.)

lar hakkındadır ve bence bir şekilde kapalı, bulanık, gizli, muğlak bir tarzda, iyi ile kötü arasındaki savaş üzerinedir.

Çağdaş yazarlar genellikle bunu kabul etmeye pek yanaşmazlar ve Tolkien'in iyi ile kötü arasındaki mücadeleyi konu edindiği gayet açık olan *Lord of the Rings** gibi bir yapıtının popülerlik yönünden büyük bir başarı kazandığını görmek ilginçtir. Şimdi burada yine mimesise, "sanat doğayı taklit eder"e ve "imgelem gerçeği açık eder"e dönmek istiyorum. Ben şahsen, eskimiş taklitçi örneğin sanatçıyı anlamak için hâlâ iyi bir örnek olduğu kanısındayım. Bizler soru soran hayvanlarız, merak doluyuz. On dokuzuncu yüzyıl romanının cazibelerinden biri de toplumsal merakın tatminiydi. Diğer insanlar nasıldır aslında? İnsanlar çok ketumdur. Bazen, "O karakterler ve o roman tamamen fantastik -gerçek yaşamda hiç öyle biri yoktur" denir. Ama tamamen bir öğrenilse, gerçek yaşamdaki insanlar çok hem de çok tuhaftır ama bunu gizlerler çünkü eksantrik ya da hayret uyandırıcı gibi görünmekten korkarlar. Diğer insanlar nasıldır aslında? Kafalarının içinden neler geçiyor? Evlerinin içinde neler oluyor? Her yazar kendisiyle, bazen kendisinin tümüyle dışındaki bir şey arasındaki gerilimin ve ayrıca kendi fantezisinin saplantılı, içedönük gücünün de farkındadır. İmgelem, düş gücü, o diğer şeyi, eskimiş sözcükleri kullanırsak, doğayı, gerçeği, dünya denebilecek şeyi görebilme yetisidir. Bu uzaklık ve başkalık duygusu iyi sanatçılarda varolduğu gibi, din adamlarında da vardır ve Tolstoy'un, sanatın dinsel bir şey olduğu yolundaki görüşünü bu yönden anlamak mümkün. İmgelem, gerçeği algılama ve ifade etme konusunda bir tür özgürlük, yeni bir olanaktır. Ve din sözcüğü ele alınıp da geriye, dinin büyük bir ürünü olan on dokuzuncu yüzyıl romanına bakılırsa, bu yüzyılda yaşadığımız en büyük değişiklik, dinin varlığının değişmeyeceği inancının yitirilmesidir denebilir. On dokuzuncu yüzyılın büyük yazarları, kendilerine ne derlerse desinler, büyük ölçüde dindar insanlardı ve yaşamın dinsel artalanını varlığı değişmez bir şey olarak görüyorlardı. Nispi bir ateizm ya da dinsizlik döneminden sonra teolojide, bir değişim yoluyla dinde yeniden bir dirilme işaretlerinin görülmesi de ilginçtir. Bu ülkenin halkı bunu ne dereceye kadar hissettiğini bilmiyorum ama sanırım İngiltere'de, popüler terimi kullanırsak, dinin kendini

* J. R. R. Tolkien, *Yüzüklerin Efendisi*, Çev. Bülent Somay ve Çiğdem Erkal İpek. Metis Yayınları, 2001. (y.h.n.)

mitlerden arındırdığına, normalde ya da ilk başlarda doktrin olarak görülen birçok şeyin birer mit olarak görülmesi gerektiğini itiraf ettiğine tanık oluyoruz. Gelecekte derin etkileri görülebilecek bir şeydir bu; dini, normal insanın inanabileceği şeylerin yer aldığı yörüngeye geri getirebilir. T. S. Eliot, Hıristiyanlığın kendini daima, bizim inanabileceğimiz bir şey haline gelecek şekilde ayarladığını söylemişti. Yani sanat dinsel terimlerle tanımlanırsa sanırım bu terimler çok eskimiş değildir ve bugünkü dinin işlevi ile bugünkü sanatçının işlevi arasında gerçekten de bir bağlantı kurulabilir. Tolstoy'a göre sanat dinsel betimlemelerdir [ve] sanat her kuşak için, metafizik artalanımız denebilecek şeyle ilişkimizdeki bir şeylerin yeniden formülasyonudur.

İmgelem, gerçeği algılama ve ifade etme konusunda bir tür özgürlük ve yeni bir olanaktır ve bu da sanat hakkındaki yüceltici ve soylu görüşlerden diğer birini ileri sürmek demektir. Sanatçı anladığı bir şey hakkında gerçeği söylemelidir. Bir yazara verilecek en iyi öğüt budur belki de. Sanat yapıtı ne kadar ustaca olursa olsun bu fikre sadık kalmalı, sanatçı bunu düşünmeli ve eleştirmenler de hissetmelidir. Keats'in, "imgelemin güzellik olarak kavradığı şey, gerçek olmalıdır" şeklindeki meşhur sözünün devamı, "daha önceden var olsa da olmasa da"dır ve sanatın paradoksu, yapıtın kendisinin onu doğrulamamız, onun doğruluğunu sınamamız için yöntemler yaratabilmesinin, kendi içsel doğruluk standartlarını koyabilmesinin mümkün olması ve bunun olmasının sanki gerekmesidir. Ve buna bağlı olarak, bugün sık sık edebiyatta olan bitenlerin bir örneği diye gösterilen soyut resim akla gelebilir; bu örnek sıklıkla formalist eleştirmenlerce kullanılır çünkü nesnenin başka bir şeyin içinde çözünüp gitmesi kavramının en belirgin olduğu durum budur. Örneğin Mondrian'ın resimlerinde, bir serinin ilk tablosunda ağaca benzeyen bir şeyin son versiyonda daha ziyade bir sürü kareye ya da dikdörtgene benzer bir şey haline gelişine tanık olunur. İyi soyut resimler öylesine boya sıvamaları ya da karalamaları, boşluklarda rastgele dolaşıp duran biçimler falan değil, ışıkla, renkle ve boşlukla ilgili şeylerdir ve sanırım soyut ressamlar bunun gayet farkındadır. Onlar tam bir özgürlük halinde falan değildir, kendileriyle başka bir şey arasında bir ilişki kurarlar ve yaptıkları resim bize göre, renkleri normalde nesnelerin birer parçası gibi gördüğümüz bir dünyada varolur. Ressam ve yazar, kendilerine yabancı gelen ve

aynı zamanda da anlam verdikleri bir şey olan bu tuhaf içsel ilişki sırasında ilişkiye girdikleri bir gerçeğin bu tuhaf sorunlarıyla karşılaşırlar. Formalizm dikkatimizi, gördüğümüz şeyden duyduğumuz sorumluluk derecesine çeker. Ama yine de imgenin daha önemli kısmı doğasının ötekiliğidir. Biz bir taraftan önem verir lakin aynı zamanda sürekli sınarız ve bu sınamaları, yani gerçeklik sınamalarını yapıtın içine katarız. Roman okuyan bir okurun haklı olarak, yapıt ne denli tuhaf olsa da romanda ahlaki, estetik bir yönelim duygusu, bunun normal dünyayla ilişkisinin ya da görünürdeki ilişkisizliğinin nasıl yorumlanacağı yolunda bir işaret beklemesinde gayet açıkça belirgindir bu. Sanat yapıtları birer bireydir ve her biri bir bireyin yapıtıdır ve sanat yapıtlarını bilimsel bir yöntemle, doyurucu şekilde ele almadaki zorluğun birçok nedeninden biri de budur. Ayrıca, kurgusal yapıt olgusunda konu materyali de genellikle tek tek insanlardır. Kurgusal yapıt, eleştirmen ile sanatçı arasındaki bütünleşmeyi sağladığını düşündüğümüz tüm o kendi kendine yeterli ve yine, genellikle ahlaki hükümler kümesi değildir sadece, aynı zamanda, normal yaşamda verdiğimiz hükümlerle, dışsal hükümlerle, gerçek insanlar hakkında verdiğimiz ve edebiyattaki karakterler hakkında verdiğimiz hükümlerden tümüyle farklı olmayan hükümlerle de ilgili bir şeydir. Bu açıklık, bu sıradanlık kimi püristler* tarafından kötü bulunabilir ve romanın bundan kurtulabilmesi için iyi bir estetik gerekçenin yanı sıra büyük bir ustalık da gereklidir. Ben endişelenmek için bir neden göremiyorum burada. Diğer insanlar her şeyden önce bizim dünyamızın en ilginç tipleri ve bir şekilde de çok esrarengiz yabancılarıdır. Edebiyat bize bir şeyler anlatır ve bir şeyler öğretir. Yazar, karakterlerinin portresini çizerken kendi aklını, doğru sözlülüğünü, adaletini ya da bu niteliklerden yoksunluğunu gayet açıkça gösterir ve bizim aldığımız zevklerden biri de yazarın hükümleri hakkında düşünmekten ve bunlar hakkında bir hüküm vermekten kaynaklanır. Edebiyatın ve genel olarak sanatın diyelim, en büyük mutlulukları bu anlamda ahlaki mutluluklardır.

Bu makale 1978'de Caen Üniversitesi'nde yapılan,
Britanya yazarlığı hakkındaki bir sempozyumun
İngiliz-İrlanda bölümünde sunulmuştur.

* Dil ve üslupta kesinlikten yana kişiler. (ç.n.)

Bölüm Altı

Edebiyat Felsefedeki Hastalıkların İyileştirilmesine Yardım Edebilir mi? 1959-61

"Edebiyat kendi hastalıklarını iyileştirirken bize de yeni bir deneyimin söz dağarcığını ve özgürlüğün daha doğru bir resmini sunabilir."
"Kuruluğa Karşı", 1961.

Yücelik ve Yeni Yenibaştan

Söyleyeceğim şeyler, son günlerde anlaşıldığı gibi bir edebiyat eleştirmenliğine girmez. Benim konum edebiyat ve felsefenin sınırındadır ama bir eleştirmen olmadığımı tekrar önemle vurgulamam gerek. Benim söyleyeceklerim bir eleştirmenin söyleyeceklerinden zaman zaman daha kişisel ve tümüyle daha soyut olacak ve daha sözlerime başlamadan, her ne kadar bir manifesto gibi anlaşılabilir ve dogmatik bir ses tonunu düşündürebilirse de söylediklerimin doğruluğundan tam emin olmadığımı belirtmek istiyorum.

Yapmak istediğim, edebi bir sorunu daha genel olarak siyasi ve ahlaki bir soruna bağlamaktır. Kabaca, "Liberal-demokratik kişilik teorisi yeterli midir?" sorusu ile "En büyük edebiyat yapıtlarının karakteristiği nedir?" sorusu arasında bağlantı kurmak

konuya bir aydınlık getirebilir sanırım. İkinci soru şu biçime de sokulabilir: Tolstoy'u romancıların en büyüğü, Shakespeare'i de yazarların en büyüğü yapan başlıca özellik nedir? Ben burada öncelikle roman üzerinde duracağım ve bu soruna, karakter yaratmakla ilgilenen bir romancı olarak yaklaşacağım. Kişinin gerçeği nerededir ve bu gerçek ne şekilde gösterilebilir ya da gösterilmelidir? Daha doğrusu romanlardaki karakter portresi çizimlerinde son zamanlarda gerçekleşen değişimleri daha genel bazı bilinç değişimlerinin bir belirtisi olarak ele almak istiyorum. Bir süredir, bir bataklığa saplandığımızı söyleme ve romantizme saldırarak bu bataklıktan çıkmaya çalışma modası var ve ben bunu da yapacağım. "Romantik"" sözcüğünü tanımlamanın en iyi yolu onun karşıtını kullanmaktır ve ben onu, genellikle karşılaştırıldığından farklı şeylerin karşısına koyacağım. Ama bunu yaparak anlatmak istediğim şey dilerim katlanılabilecek kadar anlaşılır olur.

Düşünce çizgimi ilk önce felsefe bölgesinde takip edeceğim ve sonra da felsefi bir yapı kurmuş olarak edebiyatı tartışmaya geçeceğim ve Kant'ın bazı fikirleri hakkında konuşarak başlayacağım söze. Kant, özgürlük davasının tüm modern biçimlerinin ve ayrıca modern sanat teorilerinin de çoğunun babasıdır. Bir dereceye kadar romantik kişilik teorisi de olan liberal kişilik teorisinin başlangıcındaki gücünü de daha sonraki zayıflığını da Rousseau ya da Hegel'den ziyade Kant'a yükleyebiliriz. Liberal teoriyi romantik öğelerinin birçoğundan arındırmanın cazip bir şey olduğunu daha sonra savunacağım. "Liberal" sözcüğünü burada, geleneksel tarihsel anlamıyla, John Stuart Mill felsefesinin liberal bir felsefe olduğu anlamında kullanıyorum elbette.

Kant'ın ahlak felsefesi, erdem eşittir özgürlük eşittir akıl denklemine dayanır. Erdem, bir şey *hakkında* bilgiden ziyade mantık düzenini geçerli kılma yetisidir. Biz diğer insanlara, her ne kadar kendimizdeki ya da başkalarındaki aklı, maddi nesneleri bildiğimiz şekilde *bilemediğimiz* doğruysa da (ve Kant'ın agnostisizmidir bu) özel birer eksantrik fenomen halindeki bireyler olarak değil, evrensel aklın birbirine denk sahipleri olarak saygı duyarız. Saf bir akılcılıkta olmadığımızdan, birbirimize karşı şeffaf değilizdir. Duygular ve arzular dünyasının ahlakla hiçbir ilgisi yoktur. Duyguların karmakarışık ve muğlak alanından, tercihte bulunmanın ve eylemin kesin açıklığına, netliğine geçeriz. Kant'ın ilgi-

lendiği ve ahlakla bağlantılandırdığı tek duygu, acıyla karışık bir *Achtung* zevki, yani özgürlüğümüzün –fenomensel varlığımızı sanki ısıran özgürlüğümüzün– bir *yaşantısı* olan, ahlak yasasına karşı saygıdır. Bu büyük kavram elbette, popüler ve varoluşçu *Angst* kavramının doğrudan atasıdır.

Kant'ın sanat teorisi de onun bu ahlak teorisine denk düşer ama bir veya iki özel niteliği vardır. Kant, yücelik ile güzellik arasında bir ayrım yapar ki bence düşünürlerin ilgisini gerektiği kadar çekmemiştir. Kant'ın sanat teorisi kesinlikle yalnızca güzellikle ilgilidir ama bu ayrım onun daha sonra tartışacağım yücelik kavramını da kullanan bütünsel bir sanat teorisini düşündürür. Kant'ın güzellik teorisi, romantizm teori ve pratiğinin büyük bir kısmının anahtarıdır. Güzellik, imgelem ve anlayış arasında kavramsız bir uyum yaşantısıdır. Güzelliğin üretimi olan sanat, ("sık sık düşünülen fakat asla pek dile getirilmeyen") gerçekleri keşfetme ya da bildirme meselesi değildir; daha ziyade bir tür yalancı nesneler üretimidir. Kant'ın ve çoğu romantiğin, sanat yapıtını gayet ufak algısal objelerle benzerlik yönünden düşünmesi dikkate değer. Kant elbette beğeni hükmünü tamamen algısal hükme benzerlik yönünden yorumlamıştır. Oluşturulan şey kendi içinde bütünlüğe sahip, kesinkes amaçsız ama yine de bir amacı varmış havasını veren, kendi için varolan bir nesnedir. Bizler sanatta, benzersiz bir yarı duygusal objeyi dolaysız, sezgisel, açıklanamaz bir şekilde kavramanın zevkini duyarız. Gerçekten çok karmaşık bu teorinin, ne kadar içten ve bildik bir şey gibi görünmesi dikkate değer; ördeğin suya alışması kadar kolayca alışveriyoruz buna.

Akıl işin içinde olmadığından sanatın-objenin oluşturulmasında özgürlük gerekli değildir ama Kant, güzelin iyinin, sanattan alınan zevkin de özgür mantıksal eylemin analoğu olduğunu çünkü bunun temiz, özgür, boş, kendi içinde bütünlüğe sahip ve duyguların, arzuların ya da kişisel eksantrikliğin karmaşasıyla kirlenmemiş bir şeyin yaratılması olduğunu söyler. Sanat hijyeniktir ama bir akıl etkinliği değil, bir tür *oyundur* ve ahlakla bağlantısı da yalnızca analoji yoluyladır.

Şimdi yücelik çok farklı bir meseledir. Kant'ın tanımına göre yüceliğin sanatla hiçbir bağlantısı yoktur. Güzellik imgelem ile idrakin uyumlu olduğu bir yaşantıyken, yücelikse imgelem ile aklın

çeliştiği bir yaşantıdır. Güzellik bizi rahat ettirirken, yücelik bizi parçalar. Aklın, doğanın sonsuzluğunu ve biçimden yoksunluğunu kavrama yolunda yenilgiyle sonuçlanan ama yine de kişiye heyecan veren bir girişiminden kaynaklanan duygusal bir yaşantıdır. Uçsuz bucaksız bir manzarayla, mesela yıldızlı bir gökle yahut Alpler'le karşılaştıkları zaman imgelem ve duyular karşılarındaki şeyi doğru dürüst kavrayamaz, yani bütünsel, tamamlanmış, düzenli bir resim isteyen aklı tatmin edemez. Ama yine de böylesine yenilgiye uğrayan akıl kendi bağımsızlığı ve değeri yolunda yeni bir duygu edinir. Akıl ahlaki bir irade *olduğundan,* yücelik yaşantısı da bir tür ahlaki yaşantıdır, yani bir özgürlük yaşantısıdır. Doğanın sonsuzluğunun ciddi bir şekilde ve hayranlıkla araştırılmasından kaynaklanan manevi gücün bir belirtisidir. Fakat eylemle bağlantılı olmadığından, tam bir ahlaki etkinlik değildir. Eylemde bulunmayan ama sanki muzafferane bir şekilde kendini sezdiren şey ahlaki iradedir. Kant'ın dediği gibi duygusal yazgımızı hatırlatan bir şeydir bu: *Achtung*un analoğu bir yaşantı, yenilgi ile zaferin bir karışımı.

Yücelik teorisine göre anlamsız bir durumla yan yana gelen sonsuz ve harika bir düşüncenin acıklı duygusunu yaşarız. "Kant'ın Alpler'de ne tür duygular yaşadığından kime ne?" diye sorulabilir. Ama bundan öte bir şeyler olsa gerek ve daha sonra tartışacağım gibi Kant'ın görüşü bir trajedi kavramına ve edebiyatla ahlak arasında bir bağlantı teorisine gebedir.

Kant'ın Hegelci torunlarıyla, romantizmin ana akımındayızdır. Kant'a göre ahlak da sanat da bir bilgi meselesi değildir; oysa Hegel, gerçeği, tarihsel ve psikolojik kavramların izlediği bir gelişim sürecine göre tanımlar ve bütünüyle bilinmesinin mümkün olduğunu söylemek ister. Akıl kesinlikle yenilmemiştir; akıl bilgi çemberini tamamlayabilir; burada hiçbir agnostisizm, hiçbir sınır duygusu yoktur. Hegel, erdemi, ilerlemenin öz-farkındalığın artışıyla ölçülebileceği anlamında, bilgiye dayalı tanımlar. Erdem ayrıca gerekli sürecin fark edilmesi anlamında bir özgürlük, yani kendini tanıma şeklindeki bir özgürlüktür. Kant'a göre erdem eşittir mantıksal düzen; Hegel'e göreyse erdem eşittir kendini tanımadır.

Sanat bu evrende, önünde sonunda ötesine geçeceğimiz bir özfarkındalık aşamasıdır. Trajedi de gerçeğin değil, ortaya çıkan gö-

rüntünün bir ürünüdür. Bütünün parçalarının karşılıklı yanlış anlaşılmasıdır. Bütünün kendisi açısından bakılırsa trajedi falan yoktur. Ama bu arada bir çatışma vardır: Benlik kendisiyle mücadeleye kitlenmiştir ve bu mücadele sayesinde gelişmektedir. Hegel'in evreninde tek bir varlık vardır, o da kendi dışında hiçbir şeyi kabul edemeyen ve öteki gibi görünen her şeyi anlamak için mücadele veren bütünlüktür. Bu, Hegel'in Romantik harekete bir armağanıdır ve sonuçlarını henüz telafi edemediğimiz bir şeydir.

Hegel'in karşıtları, onu gayet iyi anlayan ve bunun sonucunda ona karşı sevgiyle nefret karışımı bir duygu besleyenlerle, onu hiç okumamış, okusa da anlamayacak olanlar şeklinde ikiye ayrılabilir. İlk grubun içinden, katıksız romantikler olan Kierkegaardcı ya da varoluşçu Hegelcileri, ikinci gruptansa, romantizmden ancak bir dönem etkilenmiş liberaller olan Hobbesçu ampristleri seçebiliriz. Liberal ikilem, bu farklı iki öğenin yeni bir post-Hegelci kişilik teorisi yaratmada birbirlerine yardım etmemesi olarak görülebilir.

Kierkegaard, bildiğimiz kadarıyla, bireysel insanın Hegelci sistem tarafından yutulmasına karşı mücadele vermişti. Kierkegaard özel bir bireysel yazgı kavramı için mücadele verdi; varoluşçuluğun kökündeki fikirdir bu: Bireysel insan varlığı, tözlerden oluşan bir dünyayla çevrili değildir. Ama Kierkegaard tam bir Hegelcidir. Kendi kendiyle savaş halinde ve bu şekilde birtakım aşamalardan geçerek kendini tanıma yolunda ilerleyen, gayet net, dramatik ve tekbenci bir benlik tasvirini benimsemiş ve mükemmel bir ustalıkla kullanmıştır. Kierkegaard modern varoluşçular gibi sistem karşıtı ve hatta onlar gibi burjuvazi karşıtıdır ama psikolojik yönden ifade edersek, bütünsel insanla ve onun diğer şeylerden soyutlanmış kurtuluş mücadelesiyle ilgilenmiş olması anlamında "totaliter" diye tanımlanabilir. Kierkegaard'ın tanımladığı insan, dinin gizemi dışında yalnızdır. Kierkegaard'ın agnostisizmi (Kant'ın agnostisizmine bir kez daha baktığımızda gördüğümüz gibi) teslimiyetçiden ziyade dramatiktir. Biz her şeyi bilemeyiz – ama bu "her şey", *varolan* bilinecek şeylerdir. Gizlenmiş bir tanrı sayesinde yalnızlığımız tamamlanmış, çemberin tümü çizilmiştir. Tanrı ve yalnız benlik, kalan tüm gerçeği aralarında çevrelerler.

Varoluşçu Hegelcilerden Hobbesçu ampiriklere dönünce çok farklı bir hava solumaya başlarız. Kant'ın estetiği, kültürlü kişiler

ve sanat tüketicileri olarak bize yakın görünürken, Hobbes ve Locke'un konuştuğu evren bize siyasal varlıklar ve daha genelde sağduyu sahibi sıradan kişiler olarak yakın görünür. Bunlar bizim liberalizmimizin bilinen fikirleridir, değişmez kabul ettiğimiz ve kimsenin karşı çıkmadığı basitlikleriyle, İngilizce konuşan dünyanın liberalizmini diğer çeşitlerinden farklı kılan düşüncelerdir. Hobbes, Locke ve Hume'un düşündüğü dünyada bir birey çoğulluğu vardır; bunların hepsi birbirinden tamamen ayrı ve farklı bireylerdir ve bir arada yaşar giderler. Üstelik, Hobbes'a göre dolaylı yoldan, Locke'a göreyse gayet açıkça, varolma hakkına sahip olanlar, hoşgörüyü ve saygıyı hak edenler yalnızca mantıklı veya iyi kişiler değil, nasıl bir niteliğe sahip olursa olsun, ampirik yönden fiilen varolan kişilerdir. Bu hoşgörünün kaynaklandığı agnostisizm Kant'ın ve Kierkegaard'ın dramatik agnostisizmi değil, Locke'un dramatik olmayan, sağduyusal agnostisizmidir. Aslında diğer insanları anlamak ve neyi yapmanın doğru olduğundan emin olmak çok zordur: İnsan yanılabilir, o halde hoşgörülü olmak gerekir. Bu agnostik hoşgörüyü en açıkça, romantik hareketten gerçekten etkilenen fakat ona tümüyle kapılıp gitmeyen Mill geliştirmiştir. Mill'de bir on sekizinci yüzyıl toplum anlayışı vardır. Onun bireyi eksantriktir, benzersizdir, kutsaldır, dehayla doludur ama yalnız *değildir*.

Romantizme karşı bir eleştirinin ortaya çıkmasının gerektiği fakat çıkmadığı gelenektir bu. Romantizm daha başlangıcından beri liberal gelenekle hep iç içe gitmiştir ve ona yaşam veren kan gibi görülmüş olmalı. Ama liberal geleneğin kendisi de daha eski köklere ve ayrı bir varlığa sahip bir şey olarak düşünülürse, onu romantik hareketi eleştirmek hatta *görebilmek* için bir zemin, hâkim bir tepe noktası saymayı kesinkes olanaksız kılacak özellikler de taşıyordu. Ampristlerin kafasında gerçekte, kesinlikle herkesçe benimsenmiş anlayışlara dayalı bir toplum resmi vardı. Onlar insanların dürtülerinden ve toplumsal durumlardan oluşmuş bir sisteme denk düşen bir erdemler sistemi buldular; Hegelcilerse sonuçta tek bir erdemi, kendine hâkim olma konusunda gelişmeyi tanıyordu. Fakat ampristlerin toplum resmi dinamik değildi ve naifti ve Mill için bile geçerlidir bu. Liberalizmle bağlantı kurulabilecek felsefi hareketin altındaki gerçek güç öncelikle ahlaki ya da siyasal değil, bilimseldi ve bu denli bağlı olduğumuz

basit ve güçlü liberal fikirlerin, İngilizce konuşan toplumlardaki fenomensel *şans* diyebileceğimiz bir şeyin yan ürünü ve sonucu olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Ampristleri her şeyden çok ilgilendiren ve teorilerinin ilerlemesini sağlayan şey maddi dünyanın bir resminin oluşturulması, atomik ampirizmin geliştirilmesiydi; felsefi imgelemlerimizde yakın zamanlara dek çok güçlü bir etki yapmış olan atomik ampirizm sahneden ancak kısmen bilimin ayrı bir disiplin olarak gelişmesi ve kısmen de gerek Hume gerek Bertrand Russell tarafından savunulmuş varsayımların Wittgenstein tarafından eleştirilmesi sonucu çekilmektedir. Düşünsel geleneğimizin yakın zamanlarda gerçekleşen bu parselasyonu sayesinde onun bazı yönlerden aşırı basitliğini ve yoksulluğunu tedirgince fark etmeye başladık. Aslında bu geleneğe bir renk ve beden görünümü veren şey romantik hareketten başkası değildi.

Şimdi geri dönüp de bu hastalıklar hakkında daha isabetli teşhisler içeren bir edebiyat görüşüyle hareket etmeye başlamadan önce, felsefedeki bu en son eğilimler hakkında bir şeyler söylemek gerek. Yine burada da çok karmaşık bir konudan çok kısa ve öz bahsetmem gerekiyor. Amaçlarım açısından önemli iki felsefe vardır ve bunlar varoluşçuluk (burada tipik bir örnek olarak Sartre'ın çalışmalarını kabul ediyorum) ve dilsel ampirizmdir (Moore ve Wittgenstein geleneğidir). Kanımca bunların ikisi de edebiyatımızdaki düşüşün belirtileriyle bağlantılandırılabilecek bazı belirtiler gösterir.

Varoluşçuluk ve (kısaca) ampirizmde birçok ortak güdü ve doktrin vardır. Her iki felsefe de geleneksel metafiziğe karşıdır, tözel akıl teorilerine saldırır, püriten bir hava taşır, erdemi bilgiden çok iradeye göre yorumlar, tercihin önemini vurgular, siyasal eğilim olarak açıkça liberaldir ve yeni-Kantçıdır. Ama bunun dışındaki yönlerde çok farklıdırlar.

Ampirizm ideali, anlamın netliği konusunda çok aşırı bir arzuda ifadesini bulan, bilimsel bir idealdir. Böyle bir arzunun sözcüklere bir dereceye kadar düşman olması kaçınılmaz ve bugün birçok çevrede felsefenin temeli sayılan matematiksel mantığın öneminin ve popülaritesinin artmasına şaşmamak gerekir. Öte yandan, ampirik kavramlar varlığını ampirik dillerde bulur ve kesinlikle anlaşılırlıkları, gerçekten varolan bir sistem olarak düşü-

nülen ve anlamların herkesin içeriğini görebileceği bir şekilde oluşturulduğu "olağan dil" kavramından kaynaklanır. Böylece mantıksal yani uzlaşımsal olarak kabul görmüş tanımlamalara bağlı meselelerin ortaya konulmasında tam bir şeffaflık ve kesinlik sağlanabilir. Maddi dünyaya has kavramlarımızı açıklamak için kullanıldığında tatmin edici sonuçlar veren bu teknik, ahlaki kavramları açıklamada pek o denli tatmin edici değildir.

En şiddetli karşıtlarından birinin Amerikalı düşünür Stevenson olduğu dilsel ahlak felsefesi, ahlaki kavramların tam karar anındaki anlamlarını, örneğin "iyi" gibi sözcüklerin tercih durumlarında oynadığı rolü inceleyerek arar. Bu inceleme bize ayrıntılardaki bazı farklarla şunları sağlar: Ahlaki durumlarda, belirli bir derecede önem taşıyan tercihler için genellikle anlaşılabilir nedenler buluruz. Nedenleriyle birlikte tercihlerimiz bizim değer yargılarımızı gösterir ve ahlaki kavram (örn. "iyi" kelimesi) neyin seçileceğini göstermede kullandığımız bir tavsiye aracıdır. Bu tanımın uzlaşımsal, davranışa dayalı ve liberal eğilimli olduğuna dikkat ediniz. Uzlaşımsaldır çünkü ahlak yükümlüsü kişi, kurallara tabi ve uygar bir toplumla çevrili, kısacası olağan dil sistemiyle yani bu konu yönünden en ortak ve en evrensel kabul görmüş düzeydeki ahlaki kavramsal etkinliklerden oluşan sistemle kuşatılmış bir varlık olarak görülmektedir. Davranışa dayalıdır ve burada, akıl hakkında anti-tözcü bir teori ile bir liberal püriten katılığı kol kola girmiştir. Aklın içsel eylemleri yalnızca, dışsal eylemleriyle bilinen bağlantıları sayesinde teşhis edilebildiğinden, bir insan ahlak yönünden, gözlemlenebilir ne yapıyorsa *odur* diyebiliriz. Kant'ın felsefesinde olduğu gibi, ampirik içedönüklükten, belirgin eylemin apaçıklığına geçiyoruz. Bir insanın ne "hissettiği" bizi ilgilendirmez ve hatta neye inandığı da inançlarını belirleyen şey eylemleri olduğu sürece bizi ilgilendirmez. Bu tablo, mantıklı tercih hakkındaki düşüncesi yönünden liberaldir (yeni-Kantçıdır). Burada göz önüne getirilen, Normal Dil İnsanı diyebileceğimiz kişi, metafizik bir inançla ya da bir kurumla simgelenen şeyler gibi kendinden daha büyük bir yapının gölgesinde değildir. Ahlaki bir yükümlü olarak, eylemler ve nedenler arasında kendi sorumluluğuyla tercihte bulunmada tamamen özgürdür ve amprist ahlak felsefesinin en çok kafa yorduğu şeylerden biri de ahlaki yükümlüyü tamamen özgür ve kendi kendine yeterli bir

şekilde resmetmek olmuştur. Başkalarının varlığı hissedilse bile bunlar yalnızca mantıklı eleştiriciler olarak algılanmıştır ancak. Bu insan, Kant'ın insanınkine benzer bir yalnızlık halinde, tek başınadır.

Sartre'ın felsefesinde de aynı yalnız ahlaki yükümlüyü ve tercih anına verilen aynı büyük önemi buluruz fakat dramatik Hegel psikolojisi terimleriyle sergilenmiş halde. Normal Dil İnsanı'nın uzlaşıma ya da geleneğe teslimiyeti simgelediği, Sartre'ın Bütüncül İnsanı'nınsa nevroza teslimiyeti simgelediği söylenebilir; gelenek ve nevroz, anlayışın iki düşmanıdır ve sevginin düşmanları da denebilir bunlara ve günümüz dünyasında bunların birinden, diğerinin yardımına başvurmadan kurtulmak ne kadar zor. Sartre'ın insanı, kendisi hakkında bir mit yaratarak kendini tedavi etmeye çalışan bir nevrotik gibidir. Normal Dil İnsanı kendisinin yaratmadığı bir şeyle, yani normal dille çevrilidir hiç olmazsa. Ama Bütüncül İnsan yapayalnızdır. Bu insanı modern edebiyatın sayfalarından nasıl da iyi tanırız. Bu insan *Angst* çeker ki bu da *Achtung* eksi evrensel akla güvensizlik, yani *Achtung*un saygın ve coşku verici yanının çıkarılmış halidir. O, tercihlerini modern dünyanın vahiysel artalanının –tam bir itikadı gerektiren vahiysel dünya resminin– önünde yapar ve eğer içtense, daima çok uç bir durumda olduğunu bilir. Özlerden yoksun kalmıştır. Sartre varoluşçu edebiyat yapıtlarından söz ederken, "Söz konusu olan daima, tam bir insandır" diyor.

Öte yandan bu insan içsel yaşamına güvenmez ve onu özden yoksun bulur; içsel yaşamında bir özün bulunduğunu varsaymak içtensizlik durumuna düşmektir. Ama kendi durumunu bir mit halinde dramatize eder. Bireyden ziyade, gayet açıkça bir dramın parçası olan bir Hegel insanıdır o. Aynı zamanda, kazara ya da rastlantısal şeyleri küçümseyen bir Hegel insanıdır. (*Bulantı*, rastlantısallığın dehşeti). Sartre'a göre, yaşamlarımızın rastlantısal değil de gerçekleşmesi zorunlu bir şeyin biçimini ve netliğini alması yolundaki istek temel bir insan dürtüsüdür. Bütünsel İnsan'ın yaşadığı dünyada başka kişiler de vardır fakat onlar gerçek anlamda tesadüfen ayrı olan diğer insanlar değildir. Öznenin bilincinin örgütlenmiş, tehdit edici birer uzantısı halinde belirirler. Potansiyel ya da görünürde ayrı bir önem merkezi, bir Hegelci için ister istemez bir tehdit, bir bilinç savaşında kişinin içine dışarıdan gelecek

bir şeydir, tıpkı kişinin kendi içindeki zıt merkezlerin düşünceyle yenilmesi gibi.

Tam [Bütüncül] İnsan için, erdem içtenliktir, cesarettir, iradedir: tam bir özgürlüğün yanılmaz pratiğidir. Erdem bilgi değildir çünkü ahlak hakkında değişmez bir bilginin varlığını iddia etmek bir kötü niyet vakası olur, tıpkı toplumun değişmez saydığı sıradan burjuva toplumsal erdemlerinin birer kötü niyet vakası olması gibi. Varoluşçulukta da amprisizmde de ahlak yükümlüsünü kuşatan yahut onun bir önem merkezi olarak üstünlüğünü tehdit eden her şeye karşı bir korku vardır. Bu anlamda her iki felsefe de tekbencilik eğilimi gösterir. Bu resimlerden hiçbirinde, gerçekten bizim dışımızdaki bir şey konusunda herhangi bir çaba yoktur. Bu resimlerden hiçbiri bize, onların kendi türlerindeki gerçek insanlarla ilgili düşünceleri konusunda bir görüş açısı vermez ve hiçbiri bize kendi ruhsal enerjimizi keşfetme ve denetleme konusunda herhangi bir teknik sunmaz. Normal Dil İnsanı çok soyut, çok gelenekseldir, geleneksel ahlak düşüncesinden oluşan sistemin en yaygın ve muğlak örneğinin kişileşmiş halidir ve Bütüncül İnsan'sa çok somut, çok nevrotiktir, aşırı bir kararın merkezidir resmen, aşırılığın diğer her şeyden yoksun bırakıp anonim hale getirdiği bir adamdır.

Ben bu iki felsefeyi yani dilsel ampirizmi ve Sartrecı varoluşçuluğu, bugün felsefenin liberal geleneğe kattığı bilgeliğin temsilcileri sayıyorum. Onları burada, her ne kadar varoluşçuluğun aslında akademik çevrelerin dışında çok etkili olduğu kanısındaysam da kesin birer etkiden ziyade semptomlar olarak görüyorum. Düşünürler sıklıkla, genel bilinçte pek tutarlı bulunmayan bazı şeyleri açıklar ve kristalleştirir; yani ben genel bilincimizi bugün ya geleneğin ya da nevrozun hükmüne girmiş olarak görüyorum ve bu iki akımda da kendimizi tanıyacağımız birçok özellik var. Söz ettiğim hususların birçoğunu eleştiren kişiler özellikle de varoluşçu gelenekte vardır elbette. Akla hemen Gabriel Marcel ve Simone Weil geliyor ama bu tür eleştirmenler izole kalmıştır çünkü bunlar bizim olduğumuzu düşündüğümüz şeyi hiç temsil etmiyor. Ve aslında çok daha uzun tartışılması gereken bir konu hakkında kısaca bir şey söyleyeceğim sadece; Hıristiyan dini de günümüzde bize kendimizin ve birbirimizin tatmin edici ya da güçlü bir resmini sunabilmiş gibi gelmiyor bana. Bizim olduğu-

muzu düşündüğümüz şeyin sanırım en başarılı portresi bir tarafta Normal Dil İnsanı, diğer tarafta da Bütüncül İnsan'dır. Ve ben şimdi, bu üzücü durumun hem neden hem de sonuç olarak, düzyazı edebiyatımızdaki düşüşle çok yakından bağlantılı olduğunu savunacağım.

Burada, felsefi girişimi bitirip edebiyat konusuna dönerken bazı felsefi kavramları edebiyattaki bazı hastalıkların teşhisinde kullanabileceğimi umuyorum. Burada yine, bir eleştirmen olmadığımı tekrarlayayım. Felsefecilerin yaptığını yapıyorum ben: Soyut bir yapıyı, öğretmek, açıklamak ve üzerinde derinlemesine düşünmeye teşvik etmek üzere sunuyorum. Bu vakadaysa en çok düşünmeyi teşvik geçerlidir. Ve şu ya da bu yapıtın benim kurduğum yapıya pek elverişli bir şekilde uymadığı ortaya çıkarsa gereksiz yere yılgınlığa düşmeyeceğim. Bir şey sadece tartışılsa bile açıklanmış olmasından hoşnut olacağım.

Çağın hâkim felsefesinin, çağın bilincinin resmi olduğunu ve on dokuzuncu yüzyılda İngiltere ve Amerika dışında hâkim felsefenin Hegel felsefesi olduğunu kabul edersek ve bu düşünceyle dönüp on dokuzuncu yüzyıl romanına bakarsak hoş bir sürprizle karşılaşırız. On dokuzuncu yüzyıl romanının, gerçi Hegelcilikle tarihsel anlayışı, tabii ki bir de toplumsal anlayışı paylaşmasına karşın beni ilgilendiren yönden Hegelci olmamasının elbette bir sürü nedeni vardır (en belirginleri de kendi toplumumuzdadır). Büyük on dokuzuncu yüzyıl romanlarının hiç romantik olmaması da aynı şekilde dikkat çekici ve bir bakıma tamamen onların karakteristik özellikleri ve seçkin nitelikleriyle bağlantılıdır. Ben "romantik" sözcüğünü burada, en kısa zamanda izah edebilmeyi umduğum, kendime has, bir ölçüde dar bir anlamda kullanıyorum. O büyük romanların Hegelcilik dışı niteliği yönünden beni en çok ilgilendiren özellikleri sadece birbirinden farklı, çok sayıda kişiyi içermeleridir.

[...] Bu romanlarda, geniş bir toplumsal sahnede, az ya da çok natüralist şekilde sunulan gerçek kişilerin oluşturduğu bir çoğulluk vardır ve bunlar o gerçek kişilere ait, birbirlerine karşı bağımsız önem merkezlerini simgeler. Burada karşılaştığımız şeye bir hoşgörü sergilenmesi denebilir. Büyük romancılar esasen hoşgörülüdür, yani yazarın dışındaki kişilerin varolabilme hakkının ve

kendilerine önemli ve ilginç gelen ayrı varolma biçimlerine sahip olabilecekleri konusunda gerçek bir anlayış gösterirler. Daha sonra baktığımızda, "hoşgörü" sözcüğünün bu kapasitenin en üst durumları için biraz fazla ılımlı kaçacağı kanısına da varabiliriz. Ama "hoşgörü" on dokuzuncu yüzyıl edebiyatı ile liberalizmi birbirine bağlayan bir sözcüktür. Burada, en iyi ve en zengin haldeki liberal ruhu, edebiyatla oyalanırken ve bence, ne kadar tehlikeli olduğu daha sonra ortaya çıkacak romantizm öğeleriyle henüz tehdit edilmemişken görürüz. Büyük romanlar geleneğin de nevrozun da kurbanı değildir. Toplumsal sahne yaşam veren bir çerçevedir ve sıradan karakterlerin içinde yaşadığı birtakım ölü geleneklerden ya da basmakalıp ortam-dekorlardan oluşmuş değildir. Ve romanlarda portresi çizilen kişiler özgürdür, yazarlarından bağımsızdır ve yazarın içinde sıkışıp kalmış kendine has bazı psikolojik çatışmaların dışa vurulmasında kullanılan kuklalardan ibaret değildirler. Edebiyat yapıtı zorunluluğun elinde kısılıp kalmış değildir –böyle bir durum olduğunda nasıl da hemen hissederiz bunu. Büyük romancılar rastlantısallıktan korkmaz ama rastlantısallığı kabul etmek onları banalliğe düşürmez yine de. Bu niteliği ve diğer nitelikleri göz önünde tutarak, bu romancılarla karşılaştırmaya en çok heves ettiğimiz yazar Shakespeare'dir.

Burada düşündüğüm ve büyük romancı dediğim kişiler elbette Scott, Jane Austen, George Eliot ve Tolstoy, özellikle de Tolstoy'dur –bunlara başka isimler de eklenebilir lakin bunlar amacı karşılamaya yeterli. Örneğin, Scott'a romantik olmayan bir yazar demenin paradoksal olduğunun farkındayım ama kastedilen anlam açıksa paradoksa pek aldırmıyorum. Bu yazarlara büyük derken diğer büyüklük türlerini dışlamıyorum –gerçi tezimin bir parçası da bunun muhtemelen büyüklüklerin en büyük türü olduğudur. On dokuzuncu yüzyılda, birinci sırayı esirgemek istemeyeceğimiz ve "romantik" sanının, kanımca daha kolayca verilebileceği diğer önemli romancıları (Dostoyevski, Melville, Emily Brontë, Hawthorne) olduğu doğrudur; kişisel bir çatışmaya sağlam tasarlanmış, kendi içinde bütünlüğe sahip mitler halinde dışa vuruyor izlenimi veren yazarlardır bunlar ve romantizmlerine karşın bunların büyük olduğunu savunmak ters olur. Onların meziyetlerini tartışmanın yeri burası değil. Ama romantik olmayanlar dediğim yazarların yapıtlarını temel alan bir standardı açıklamaya çalışır-

ken, en azından bu kontrastı daha çok açığa çıkaracak bir araç edinilebilir. On dokuzuncu yüzyıl romanlarının özel nitelikleri için birçok neden gösterebiliriz; bu romanları kendilerine has, bugün yok olmuş tarihsel ve toplumsal koşullara bağlayan nedenlerdir bunlar. Ben bunlarla da ilgili değilim. Benim keşfetmek ve kanıtlamak istediğim şey, bence düzyazı edebiyatına ait ya da en azından on sekizinci yüzyıldan beri düzyazı edebiyatına ait olmuş bir değerdir ve bu değer erişilmesi daha zor hale geldiğinde de bir değer olmaktan çıkmaz. Bize, bariz bir şekilde makbul ve iyi şeyleri ne yazık ki olanaksız gibi gösteren (üzüntü belirten iddialarla) kaçınılmazlık doktrinlerinden daima sakınmalıyız.

On dokuzuncu yüzyıl romanına böyle kısaca bir göz attıktan sonra şimdi, romantizmin düşüşe geçmesi denebilecek şeye ve özellikle de romantik sanat görüşünün artık büyük romanların yaratılmasına katkıda bulunmuş güçlerin denetiminde olmadığını gösteren bir edebiyat hareketine bakmak istiyorum. Bu hareketin ilk başlarda sembolizmle bağlantılı olduğunu ve geleneğimizde çeşitli şekillerde, T. S. Eliot, T. E. Hulme, I. A. Richards ve diğer bazı kişilerce temsil edildiğini söylemek isterim. Bu hareketi daha yaygın bir genel eğilimin açık ve mütevazı bir semptomu olarak kabul ediyorum. Bu hareketin modern edebiyat üzerindeki etkisi gerçekten büyük olmuştur bence. Bu daha ziyade şiirle ilgili olarak tartışılan bir konudur ama bence sembolist düşüncelerin gücünü düzyazı edebiyatının gelişiminde de görebiliriz.

Sembolistler, bu heterojen gruba kısaca böyle diyeceğim, elbette romantizme karşı olduklarını iddia ettiler. Hem Eliot hem de Hulme tarafından benimsenen ve kendilerinin anti-romantik diye kabul ettikleri bir tavır, Hulme'nin ifade ettiği, mükemmelliğin Rönesans'tan beri yanlış, insanlara göre düşünülmüş olduğu görüşüyle özetlenebilir. Ve bu tavır müphem, duygusal, belli bir biçimden yoksun ve karmaşık bir sanata ve felsefeye yol açtı. Sembolistler kesinlikle anti-hümanistti ve dilsel ampristler ve Sartrecı varoluşçularla ortak özellikleri, en nefret ettikleri şeyin düzensizlik olmasıydı. Özellikle ampristlerle, tam doğru ve net tanımlama konusunda çok aşırı bir isteği paylaşıyorlardı. "Her şey neyse odur ve başka bir şey değildir." G. E. Moore'un *Principa Ethica*'sının başına koyduğu Butler'ın bu sözü, bir sembolist slogan da olabilirdi pekâlâ ve Hulme de Moore'u bir müttefik olarak selamlamıştı gerçekten.

Ama sembolistlerin doğru anlatım hevesi ve düzensizlikten kaçış arzusu çok özel bir biçim almıştı. Hulme'nin dediği gibi, "Küçük ve kuru şeylerdeki güzelliği bulmalıyız." Sembolistler duyularla, özellikle de görme duyusuyla büyülenmişti. Onların istediği, imge ya da simge tipinde, küçük, temiz, yankılı ve kendi içinde bütünlüğe sahip şeylerdi. Güzel olan şey ayrı olmalı ve hissedilebilir bir objeye benzerliğiyle kavranmalıydı. Gerçekten de hissedilebilir –"duyguları bedensel olarak aktarmak"– fakat içeriğinden arındırılmış bir obje yaratmak sembolistlerin idealiydi. İstedikleri şeyin, hissedilebilir bir dünyaya kavuşmak fakat onu rastgele ve tutarsız değil de sezgisel bir şekilde öğrenmede sanattan yardım almak olduğu söylenebilir. Düzyazı edebiyat onların ilgi alanlarına en uzak sanat biçimiydi ve tıpkı ampristler gibi ve kabaca onlarınkiyle aynı nedenden ötürü dilin rastgele ve yüzergezer niteliğinden rahatsız oluyorlardı. Dil bir *pis allert* idi [gidilecek son yerdi]. Bir sanat yapıtının ideali, "demek istemek değil, olmak"tı. Edebiyat da dahil olmak üzere, sanat kendi içinde bütünlüğe sahip, benzersiz şeylerin yaratımı olmalıydı.

Şimdi, bu görüşlerin Kant'ın güzellik teorisinin yeni bir biçimde sunulmuş halinden başka bir şey olmadığı gayet açıktır ve böyle olmakla da başlangıçtan beri romantik hareketin içinde varolmuş bir şeydir. Buradaki mesele de Kant'ta olduğu gibi, rastgelelikten duyulan bir korku ve düzensiz fenomenler dünyasının içine, kusursuz ve rastlantıya bağlı olmayan bir biçim ve düzeni saplama arzusudur. Olması kaçınılmazlığa karşı az ya da çok gizlenmiş bir hayranlık, ilk zamanlarda, derbeder bir yaşamı daha şiddetle seven daha Rousseauvari öğelerle birlikte romantizmin daima bir karakteristiği olmuş ama daha yakın zamanlarda daha da güçlü olduğunu göstermiştir. Korkulan şeyler tarihtir, gerçek varlıklar ve gerçek değişimdir, olup olmayacağı belirsiz, düzensiz, sınırsız, sonsuz derecede kişisel ama yine de anlatılamayacak kadar sınırsız olan ne varsa her şeydir; arzulanan şeyse kendi önemi tümüyle kendi içinde, zamandışı ve tutarsızlıktan uzak bütünlüktür. Sembol için, bir insanın analoğu olduğu ama bu insanın gerçek bir insan olmadığı söylenebilir. Sembolde bireye has bir benzersizlik ve diğerlerinden ayrı olma hali vardır ama gerçek birey sınırsız ve tümüyle tanımlanamaz olmasına karşın sembolün kendi içinde bir bütünlüğe sahip olduğu sezgisel yolla

hissedilir: Bireylik kavramının, olması kaçınılmazlık biçiminde hissedilebilir kılınması, içeriğinden arındırılmasıdır o. Platon sanata karşı güvensizlik duyardı çünkü sanat değişken ve gerçekdışı şeyleri taklit ederdi; sembolistlerse Platon'un hoşuna gidecek bir sanat istiyordu.

Konuyu biraz daha inceleyecek olursak, sembolist akımın hoşgörüsüz ve anti-liberal olduğunun keşfedilmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Bu akımın rastlantısallıktan ve tarihten korkusu, kendilerine has karmakarışık modern görüşler taşıyan, gerçekten varolan karmakarışık modern kişilerle dolu, gerçekten varolan karmakarışık modern dünyaya karşı bir korkudur. Hulme ve Eliot, bu dünyanın karşısına gelenekleri ve dogmaları, Eliot'un Dante için söylediği sözü kullanırsak, "düşüncenin düzenli ve güçlü ve güzel olduğu" ortaçağ dünyasının farz edilen apaçıklığını ve temizliğini koydu. Modern yaşamın ayrıntılarına karşı bu çok aşırı korkunun yalnız Eliot değil, Tolstoy tarafından da ifade edildiğini fark etmemiz tuhaf ve düşündürücüdür. Tolstoy *Sanat Nedir?*'inde, "Günümüzün en iyi romanlarından ayrıntıları çıkarın, ne kalır geriye?" diye sorar. Ve Tolstoy fena halde rastgele türden ayrıntılarla dolu romanın karşısına mesellerin ya da halk masallarının temiz basitliğini, bir anlamda, dinsel bir idrakin sembolünü koyar. Öte yandan Tolstoy kendi vaaz verdiği şeyi yaşamının ileri günlerine dek uygulamamıştır. Ve Eliot, Tolstoy'unkinden farksız bir ruh haliyle, cahil bir okur kitlesini yarı eğitimlilere tercih edeceğini söylemiştir.

Eliot tabii ki liberal kişilik görüşü dediği şey hakkındaki ahlaki eleştirisini gayet açıkça on yedinci yüzyıl sonrasının "duyarlıktan kopuş"tan mustarip edebiyatı hakkındaki estetik eleştirisine bağlar. Romantik şiirde katılık yoktur, hiçbir şeyi bize doğrudan sunamaz çünkü romantik liberal kişiler karşılaştıkları şeylerin varlığı ve üstünlüğüyle değil, kendi kişiliklerinin duygusal dile getirilmesiyle ilgilidir sadece. Eliot romantizme has bu, kişiliğe tapınmayı ve dıştaki bir üstünlüğü reddetme halini hümanizm, romantik hareket ve püritenler yoluyla, Shakespeare'in yapıtlarına dek geriye götürür ve onun tavrına karşı hoşnutsuzluğun dile getirileceği yer burasıdır.

Eliot'un liberal kişilik görüşüne karşı eleştirilerinin bazı yönlerine sempatiyle bakıyorum ve bunları kısaca açıklayacağım. Onun

eleştirisinde beğendiğim husus, liberal görüşü, kişinin dışındaki gerçek bir şeylerin varlığını fark etmenin gerektirdiği disipline önem vermemekle suçlamasıdır. Onun eleştirisinde beğenmediğim konuysa, kendimizin dışında fark edeceğimiz şeyin *ne* olduğu, bireyin karşısına neyi koyacağımız hakkındaki görüşüdür. Eliot'a göre bireyin dikkate alması gereken şey, edebiyatta yani şiirde "nesne" ve yaşamda, ahlaktaysa "gelenek" ya da "dogma"dır. Yani dikkate alınacak şey her iki durumda da bizden ayrı ve gerçek bir şey olarak yaklaşmamız gereken "diğer kişi" değildir. Buna karşı çıkmamın iki nedeni var: Birincisi, Bay Eliot'un geleneklere inancı bana biraz aşırı geliyor; onun "Altın Buzağı'ya tapmak bile hiçbir şeye tapmamaktan iyidir" görüşüne katılamıyorum ve ikincisi de Eliot bizim, Hobbes, Locke, Mill ve diğerlerinin teorik yardımıyla geleneğimize yerleştirdiğimiz bir şeyi yani ne kadar eksantrik, kişisel, düzensiz ve genellikle sıkıcı olursa olsun, bireysel kişiye sırf bu niteliğinden ötürü saygı duymayı ve onu dikkate almayı bir kenara bırakmaya pek hevesli görünüyor. Ve bir şeyi dikkate almanın bir yönü de onu anlamaya çalışmak için yeterli bir ilgi göstermektir.

Edebiyatın, özellikle de düzyazı edebiyatın devreye girdiği ya da devreye girmesinin gerektiği yer işte burasıdır. Biraz fazla mütevazı bir ad vererek hoşgörü dediğim ve büyük yazarların hepsinde rastladığımız o meziyetin en büyük örneği olarak Shakespeare'den söz etmiştim. Shakespeare'in yazdığı sayfalar, gerçekliğini kavradığı ve kendisinden tamamen farklı bir şey olarak gösterdiği özgür ve eksantrik kişiliklerle doludur. Shakespeare yazarların en görünmezidir ve benim kullandığım anlamda, yazarların en gayri romantiğidir. Şimdi, gerek yazar gerek okuyucu olarak, özgürlük sorunuyla yüzleşmeden romana yakından bakmak olanaksızdır. Ama Bay Eliot özgürlükle bu bağlamda nasıl yüzleşiyor ona bakalım. Eliot'un yazdığı yazılardan anladığım kadarıyla, kendisinin bugüne dek herhangi bir romandan hoşlanıp hayran kaldığından emin değilim. Ama kendisi *After Strange Gods* adlı yapıtında on dokuzuncu yüzyıl romanları hakkında birtakım ilginç yorumlarda bulunuyor. Jane Austen, Dickens ve Thackeray'e nitelikli övgülerde bulunuyor çünkü onlarda "kişilik... uygun olduğu yere daha yakındır. Dünyalarını eleştirmede kullandıkları standartlar pek yüksek değilse de hiç olmazsa kendi

türettikleri şeyler değildir". Ama Bayan George Eliot'la, son zamanların düşüşü başlar: Bayan Eliot "dönemin sıkıcı rasyonalizmini" sergiler ve "o günden beri gördüğümüz tüm o tehlikeli ve eksantrik ahlakçılarla aynı soydandır." Nevroz ile gelenek arasında bir seçim yapmak gerektiğinde Bay Eliot'un geleneği seçmesi şaşırtıcı değildir. Onun böyle davranmasına yol açan *bazı* gerekçelere saygı duyulabilir ve bunu birazdan kanıtlayacağım.

Ama tercihini Bayan George Eliot'un aleyhine kullanması önemlidir ve benim görüşümce bağışlanamaz. Çünkü Bayan Eliot karakterlerine, onları özgür ve ayrı birer varlık olarak var edecek kadar saygı ve sevgi gösterme konusunda zaman zaman nerdeyse Tolstoy düzeyinde tanrısal bir kapasite gösterir. Bay Eliot'u kızdıran şey bu özgürlüktür ve buna salt karmaşık ve direngen bir romantizmle bakıyor. Ama bu, kategorileri birbirine karıştırmaktan başka bir şey değildir. Bayan George Eliot'unki gibi karakterler yaratabilmek için gereken disiplin, sınır tanımaz, direngen bir dediğim dedikliğin tam tersidir. Aslında burada Bay Eliot'un hoşuna gitmeyen şey, bazı karakterlerin ve yazarlarının bağımsız ve geleneklere uymayan tavırlarıyla sergilenen modern dünyadır. Ayrı kişiler yaratmada buna benzer bir disiplini gösteren Jane Austen, Bay Eliot'un suçlamasına maruz kalmaz çünkü Austen özgür kişilerini eski, geleneksel bir dünyaya koyar. Bay Eliot "özgür"ün iki anlamını birbirinden ayırt edemiyor: "Yazardan bağımsız" anlamında bir "özgür" ile "bağımsız düşünen" anlamında bir "özgür"ü. Fakat işin doğrusu, Bay Eliot'un tüm duruşunu düşünürsek, aslında kendisini özgürlüğün bu her iki anlamından da nefret etmeye adamıştır ve Jane Austen'in, kendi görüşü yönünden, Bayan George Eliot kadar büyük bir tehdit olduğunu fark edememesi sadece romanla yeterince ilgilenmemesi ve romanı pek ciddiye almaması yüzündendir. Yani görüşümü başka bir şekilde dile getirecek olursam, "özgür"ün bu iki anlamı birbirinden tamamen ayrılamaz. Büyük romancılar yetiştirebilen ve büyük romancıları takdir edebilen bir toplum, farklı kişilerin varlığına karşı hoşgörü ve saygının ve bağımsız düşüncenin akla getirdiği her şeyin gelişebileceği bir toplumdur. Yani Bay Eliot Shakespeare'den korkmakta ve çok farklı varolma biçimlerine karşı bu gönüllü hoşgörüde, daha doğrusu bundan alınan zevkte, modern bir dünyanın başlangıcını görmede kendi görüşünce haklıdır.

Bay Eliot'un romandan pek hoşlanmadığını savunmuştum. Aslında kendisi, didaktik amaçlar için kullandığı zamanlar dışında, *düzyazıdan* hoşlanmıyor bence. Bu çok önemli. Eliot kendi yapıtları hakkında, "Düzyazıdaki düşünme sırasında ancak fikirlerle meşgul olmak caizdir, oysa şiir yazarken gerçeklerden başka bir şeyle ilgilenilemez" diyor. Ve ben onun genel olarak düzyazının o anlamda, gerçeklerle ilgilenmeye pek elverişli bir şey olmadığına inandığı kanısındayım. Böyle bir inanç tabii ki tümüyle sembolist tarza girer. Sembolist anlam ideali yani mümkün olabildiğince bir *nesneye* benzeyen, yansılı ve kendi içinde bütünlüğe sahip bir sanat yapıtı ideali, normal dilin düzensiz özelliklerinin önüne birtakım engeller çıkarmıştır. Örneğin Mallarmé bu güçlüklerin üstesinden gelebilmek için çok aşırıya kaçar. Sembolistlere göre dil sanki biraz fazla "yayılmıştı". Dil ancak onu düğüm edip bağlayabilirlerse bir değer taşırdı. Dil "demek istemek değil, olmak"tı. Bu bakış açısıyla, şiir düzyazıdan çok daha yararlıydı – aslında düzyazı sanattan çıkarılabilir, sanat âleminden tamamen dışlanıp, uygulamaya daha uygun olduğu açıklama ve öğretme işlerine bırakılabilirdi pekâlâ.

Bu görüşün Sartre tarafından, "yaşanan söz ile karşılaşılan söz" arasına bir ayrım koyduğu *Edebiyat Nedir?* adlı kitabında gayet açıkça dile getirilmesi çok anlamlıdır. Şiir karşılaşılan sözdür; bizim dışımızdadır, ayrıdır, nesnemsidir ve bütündür. Düzyazıysa yaşanan sözdür, içinde yaşadığımız ve bir araç olarak görmemiz gereken ve bir şeyleri açığa vurmada kullandığımız dildir. Yani şiire Kantçı romantik sanat yapıtı anlayışıyla bakılmalı, düzyazıysa yararlı, bilgilendirici ve esasen didaktik bir şey olarak görülmelidir. Sartre bu ayrımı yaparken düzyazıyı savunduğunu düşünüyor; düzyazıyı, bilgi vermesi ve şiirsel olmaya yeltenmemesi gerektiğini belirterek savunuyor. Bu görüş, örneğin düzyazı dilinin sanki intihar girişimi denebilecek bazı dejenerasyonlarına karşı protesto olarak bir yer bulabilir. Ama ben bunun düzyazıyı savunmak için iyi bir yol olmadığı ve aslında sadece, ona ihanet etmenin diğer bir yolu olduğu görüşündeyim.

Bay Eliot'un dile yaklaşımını, daha önce yaptığım ve sembolist-romantik tavrı açıklayacak ve modern edebiyata bence pek uymayan boyutlar için ipucu veren bir formül olarak kullanılabilecek ayrıma göre tanımlayabiliriz. Eliot liberal kişilik görüşünü

eleştirir çünkü bu görüş bireyin tamamen kendi içine çekilmesini teşvik ediyormuş gibi görünür ona. Bu eleştiriye biraz sempatiyle bakıyorum. Ama bireyin, gerçeği dikkate alınması gereken *dışı* nedir diye sormak gerekir. Eliot buna şu yanıtı verir: Nesneler ve gelenekler. Nesnelere yönelik dikkatimiz uygun bir hale gelirse sanat biçimini alır ve söz konusu dil de şiir biçimini alır. Geleneklere yönelik dikkatimiz uygun bir hale gelirse didaktik düşünsel düzyazı biçimini alır. Eliot, kendi dışımızda dikkat etmemiz gereken şeyin diğer insanlar olduğunu *söylemiyor*. Dolayısıyla, diğer insanların varlığıyla en çok ilgili sanat biçimi olan imgelemsel düzyazı edebiyatına yer vermemesi şaşırtıcı değildir. Eliot ve Sartre gibi birbirinden çok uzak iki eleştirmende bilinçli biçimler alan bu gelişmeler sonucunda da romanın düşüşü için gereken sahne hazırdır. Bugün muzafferane bir şekilde son aşamasına giren romantik sanat teorisi, romanı ya gizli kılığa bürünmüş bir şiir ya da bilgi verici bir düzyazı parçası, bir broşür, bir insan belgeseli ya da bir gazetecilik ürünü olmaya mahkûm ediyor sanki.

Şimdi dönüp İngiltere ve Amerika'daki modern edebiyata bakacak olursak, açıkladığım bu modeli görmek sanırım zor değildir. Modern roman, ciddi roman iki aşırı uçtan birine doğru gitmek eğiliminde: Roman ya şiir olma dileği taşıyan ve insanın durumu hakkında çok önemli bazı gerçekleri sıklıkla bir mit biçiminde aktarmaya çalışan yoğun bir metafizik objedir ya da belgesel hatta belki didaktik havası veren, halihazırdaki kurum ve gelenekler ya da tarihten birtakım konular hakkında yorumlar sunan gevşek bir gazetecilik epiğidir. Bize nesneler ya da gerçekler sunuluyor. Elimizden yitirdiğimiz şeyse kişilerdir. Modern Fransız edebiyatında her iki türden dikkate değer örnekler var. İkisi de edebiyata, rastlantısal olanı gerçekleşmesi zorunluya dönüştürmek için baktıklarını kabul eden Sartre ve Simone de Beauvoir'ın kendi romanları konusunda rastlantısala teslim olmaya gayet hevesli olmaları ilginçtir. Burada, biçimi ve "evrensel anlamı", biçimsizliğe ve kasten gelip geçiciliğe seve seve feda etmişlerdir. Kısmen yeteneklerinin niteliğinden ötürü, kısmen de bizzat kendilerinin söylediği üzere belirli bir didaktik amaçtan ötürü gerçekleşmiştir bu. Sonuçta elimizde, bir tarafta muazzam boyutlu, belli bir biçimden yoksun, günün sorunlarına değinen ve parlak bir gazetecilik örneği olmaya yakın, *Mandarinler* adlı bir roman; diğer

taraftaysa Camus'nün, insanın durumu hakkında, küçük boyutlu, kompakt, kristalleşmiş, imgelemsel bir düzyazı yapıtının olabileceği kadar ekonomik, yankılı ve nesnemsi, kendi içinde bütünlüğe sahip bir mit olan *Yabancı*'sı var. Her ne kadar bunu uzun uzadıya yapmak insana zevk verebilirse de örnekleri çoğaltmanın pek bir anlamı yok ve kanımca bundan çıkacak tek şey de küçük metafizik romanların toplumsal epiklerden daha iyi olduğudur. Nevroz, gelenekten daha çok kâr getiriyor. Sağlam tasarlanmış nesnemsi kitaplar, genelde diğerlerine göre daha iyi yazılmış, daha yaratıcı bir şekilde düşünülmüş ve tümüyle daha esinli ve hevesli yapıtlardır. Bunun için bir sürü neden ileri sürülebilir. On dokuzuncu yüzyıl toplumu, içinde yaşarken güvenli, ona karşı mücadele verirken de heyecanlı, çaba harcamaya değer ve ilginçti; oysa bugünün toplumu bunun tam tersine, korku veren, şaşırtıcı, denetimsiz ya da sınırlayıcı ve sıkıcı bir şey gibi geliyor. Ve öte yandan da toplumun ötesine baktığımızda tümüyle bir kıyamet sahnesini, oradan oraya giden füzeleri, hidrojen bombalarını ve her şeyi tamamen insanın durumuna ve bütünsel insana göre düşünmek istememize yol açan her türlü şeyi görüyoruz.

Modern edebiyat bize nevrozun, tekbenci bir biçim olarak mitin zaferini sunuyor. Toplumsal epiklerimiz yaratıcı canlılıktan yoksun ve karakter yaratmaktan daha ziyade yerleşik kurumların araştırılmasıyla ilgililer. Öte yandan, edebiyatımızın en iyi ve güçlü kısmını temsil eden metafizik romanlarımızda kahramanlar yalnızdır, eşlik edeni yoktur ya da kendisinin diğer öğelerinden başka bir eşlik eden yoktur kendilerine. Burada Hegel hâlâ kraldır ve bu durum, kişiler arasındaki mücadelenin aslında tek bir karakterin kafasının içindeki mücadeleden ibaret olduğu, romantizmin en son, en saf ve su katılmamış biçimidir. Bu tür yapıtlarda karakterlerin gayet amansızca yazarın iradesine tabi kılındığını hissederiz. Karakterler özgür değil artık. Yazar onların özgür kalmasını istemiyor zaten. Özgür olsalar yazarın ayağına dolaşırlar. Yazarın kitabı, kendini keşfetmeye çalışarak kendi kurtuluşunu hazırlama girişimidir. Sembolistlerin sembol yahut imgelerini, gerçek bireyin bir analoğu, bireylik düşüncesinin hissedilir kılınması şeklinde tanımlamıştım. Benim nevrotik romantik dediğim edebiyatın baskın çıkması sonucunda, gerçek bireyin romandan kaybolmaya yüz tuttuğunu ve yerini de edebiyat yapıtının bizzat

kendisi *olan* sembolik bireyin aldığını görebiliriz. Natüralist karakter kavramı romancıların amaçlarının ve eleştirmenlerin araçlarının arasından büyük ölçüde kayboldu. Ve yeni romanlardan kişilik olarak hatırlayabildiğimiz karakter sayısı ne kadar az. En çok hatırladığımız kişilikler tek bir kişinin bütün kitabı yuttuğu vakalardadır: *Yabancı*'nın kahramanını hatırlıyoruz, *The Catcher in the Rye*'ın* kahramanını da hatırlıyoruz. Ama bu da tabii ki yazarın illa otobiyografik anlamda olması gerekmeyen, bunaltıcı şekilde hep var olmasının sonucudur. Hatırladığımız şey yazarın kendisi veya onunla ilgili çok önemli bir şeydir. Oysa Tolstoy'un ya da George Eliot'un yapıtlarını düşünecek olursak, Tolstoy'u ya da George Eliot'u değil, Dolly'yi, Kitty'yi, Stiva'yı, Dorothea'yı ve Casaubon'u hatırlarız.

Bu durumu kabullenmemiz gerektiğini düşünemiyorum. Aslında dikkatli bakılırsa tehlike, bu durumu kabullenmemizden ziyade bu durumdan kesinlikle gayet hoşnut olmamızdadır. Ama böyle yapmakla, düzyazı edebiyatın özel niteliklerinden birini oluşturan önemli bir şeyden vazgeçmiş oluyoruz. Şiir bize gerçekleri söyleyebilir ya da bir nesne olma çabasına girebilir. Şiir *The Vanity of Human Wishes*** [İnsan Arzularının Beyhudeliği] ya da bir *Bâteau ivre**** [Sarhoş Gemi] olabilir. Ama roman, bireyin özel sorunuyla yapıtın *içinde* yüzleşmek zorundadır. O sorunu çözmek zorundadır ve kanımca bu sorunu, kurgusal bireyi yaratıcısının aklının bir parçasından ibaret kılıp ya da ona geleneksel bir toplumsal birim gibi davranıp özgürlüğünden yoksun bırakarak çözmek büyük olasılıkla bir hatadır. Burada hatadan söz etmenin romanı rezil etmekle hiçbir ilgisi yok. Hemen her sanat yapıtı bir hatadır. Asıl mesele, bu tip bir hatanın dert edinmekten hiçbir zaman vazgeçmememiz gereken bir şey olmasıdır. Halihazırdaki toplumsal koşullarda hangi yapıtların en az çabayla ve doğal olarak yazıldığı da öne sürdüğüm kuralların hiç gözetilmediği büyük yapıtların varlığı da ayrı birer konudur. Gerçi ben büyük romancılar hakkında sonuçta başkaları hakkındaki farkındalıklarının niteliğine göre hüküm vermemiz gerektiğini ve bunun romancılar için en yüksek düzeyli ve en can alıcı test olduğunu söyleme cüre-

* J. D. Salinger, *Çavdar Tarlasında Çocuklar*, Çev. Coşkun Yerli, Yapı Kredi Yayınları, 2006. (y.h.n.)

** Samuel Johnson'ın bir şiiri. (ç.n.)

*** Arthur Limbaud'un 100 dizelik bir şiiri. (ç.n.)

tinde bulunacağım. Ama çağın mizacı hakkında ve nevrotik dediğim yapıtların değeri hakkında ne düşünülürse düşünülsün, bazı eleştirel varsayımlarda diretmek ve bazı değerlendirme ve karşılaştırma standartlarını canlı tutmak gerekir yine de. Bunu yapmadığımız ve bence, savunduğum şekilde yapmadığımız sürece, Walter Scott'un ve Tolstoy'un günümüzün en övülen romancılarından neden şaşırtıcı derecede daha üstün olduğunu anlayamaz veya anlatamayız. Ve açıklayamadığımız bir şeye inanmaktan da vazgeçebiliriz. Mesafe duygumuzu yitiririz ve yazık olur.

Son zamanlarda, kitaplardaki kişilerin, belgesel bir kitaptan beklenen minimal benzerlikler dışında, gerçek insanlar gibi olmasını talep etmiyoruz artık. Ve bizler belki de özgür ve yaşamdakine benzer bir karakter yaratmanın hemen hemen olanaksız derecede zor bir şey olduğunu fakat bu çabayı harcamaya değeceğini unutmak eğilimine kapıldık. Bence düzyazı edebiyatın esas gücünü oluşturan bir şeyden bu denli çabucak vazgeçilmesi, ayrıca bilimin insanları kişiliğe teknik bir gözle ve dallara ayrılmış bir şekilde bakmaya yöneltmesinden ve felsefenin tam kişiliği tasavvur edecek bir düşünme tarzından yoksun bırakmasından ve hatta çok dar bir görüş tarzını yaygınlaştırmasından ötürü de tehlikelidir. Bay Eliot liberal kişilik anlayışını sığlıkla suçlamakta haklıydı. Ve burada edebiyatın, gerek bizim gerek kendisi için tanıklık etmeye çağırılmasında yarar var.

Romancılardan bunları hep akıllarında tutmasını istemek onların didaktik birer yazar olmasını istemek değildir. Tam tersine, daha önce savunduğum gibi didaktik yazarlık paradoksal olarak romantik sanat görüşünün cezasını veren intikam meleğidir ve söz ettiğim değerlerden vazgeçilmesini gerektirir. Edebiyatın ya bir oyun (kendi içinde kalan şeylerin yaratılması) ya da didaktik (gerçeklerin mantıksal bir şekilde dile getirilmesi) olması gerektiği, tarihi Kant'a dayanan ve romantizmin esasını oluşturan bir safsatadır. Düzyazıyı ya şiir *manqué** ya da gazetecilik olmaya mahkûm eden bu görüş bence şiire uygulandığında bile yanıltıcıdır. Düzyazıya uygulandığındaysa çok tehlikeli olabilir gerçekten. Nesir edebiyatı dünyanın diğer hiçbir sanatın *ifşa* edemeyeceği bir yönünü ifşa edebilir ve bu ifşanın gerektirdiği disiplin öncelikle bu sanatın *mükemmel* disiplinidir. Ve roman hususunda, bu şe-

* Şiir olmak isteyip de olamayan anlamında. (ç.n.)

kilde ifşa edilecek en önemli şey diğer insanların var olduğudur ve bunun ifşa edilecek tek şey olması da gerekmez elbette fakat diğerleriyle karşılaştırılamayacak kadar önemli bir şeydir bu.

Aslında, hatanın yalnızca kaynağı olarak değil çözümünün anahtarı olarak da dönüp Kant'a bakabiliriz yine. Kant güzellik yaşantısını, yani bir amaç taşımayan ve kendi içinde bütünlüğe sahip yalancı nesneyle ilgili sükûn dolu düşünceyi, yücelik yaşantısının yani doğadaki sonsuzluğun allak bullak eden ani görüntüsünün karşısına koyar; yücelik yaşantısı *sadece* ruhsal yahut ahlaki bir yaşantıdır ve Kant'a göre sanatla bir ilişkisi yoktur. Ama bir sanat teorisi, sanat yaşantısının ruhsal bir yaşantı olduğunu göstermelidir. Bu durum bazı sanat dallarında diğerlerine göre açıkça geçerlidir ve evrensel kılınmasının, yani *her* sanat dalı ruhsal bir yaşantıdır diyebilmenin gerekip gerekmediği burada tartışılamayacak kadar geniş bir meseledir. Benim tezimin amacı yönünden, romanın sanatsal yaşantısının ruhsal bir yaşantı olduğu yeterince açık görünüyor ve ruhsallığın olmadığı yerde sanatın da olmayacağını söylemek isterim. Hatayı yaratan Kant, çaresini de sunuyor çünkü yücelik teorisi bir sanat teorisine dönüştürülebilir. "Yücelik", doğal dünyanın belli bir biçimden yoksun, sonsuz gücünü takdirden kaynaklanan bir zevk ve ruhsal gücün bir yenilenişidir. Bu teori, seyreden kişinin Alpler'e değil de insan yaşamına has dehşetli görüntülere baktığını düşünecek olursak, bir trajedi teorisi olmaya ne kadar da yakın gerçekten.

Aslında bu, bizim dışımızdaki muazzam ve farklı bir gerçeğin farkına varmanın verdiği, ilk önce bir dehşet ve sonra yeterince anlaşılınca da bir coşku ve manevi bir güç yaratan duygudur. Ama bu yaşantıyı bize en önemli biçimiyle getiren şey fiziksel doğanın değil, diğer bireysel insanlardan oluşan çevremizin görüntüsüdür. İşte bu çokluğun ve çeşitliliğin hiç de kolay olmayan idrakine gerçekten varabilirsek, bize coşku ve manevi güç veren bu türlü türlü görüntüdür ve Kant'ın deyimiyle bize duygusal yazgımızı hatırlatır. Elbette ki bunun idraki yalnızca sanatın konusu değildir. Ama sanat, en azından sanatın bazı türleri bu idrakle çok yakından bağlantılıdır; bu idrak olmadığında sanat da yoktur ve var olmayı başardığında da bu kaynaktan gelen ruhsal, manevi bir gücü vardır.

Burada resmedilen şey Kant'ın yücelik düşüncesinin çok benzeridir ama yine de çok önemli bir fark vardır aralarında. Kant'ın insanı, dağların ya da denizin karşısında tek başına durur ve aklının özgür gücünden ötürü muhalifçe bir gurur duyar. Aklının o anda yenildiğinin, karşısındaki şeyi tam anlamıyla kavramaktan acizliğinin bilincinde olduğu doğrudur ama bu yenilgide alçaltıcı veya üzücü bir şey yoktur; tam tersine, mantığının değeri hakkında daha çok bilinç kazanmasını sağlar. Oysa kanımca, insanoğlunun türlü çeşitliliğiyle karşılaşan insan dehşet kadar zevk de duyabilir ama, karşısındaki şeyi gerçek anlamda görse de bir üstünlük duygusuna kapılmaz. Hoşgörüyle paralel giden, benlik merkezli olmadığından dramatik olmayan bir agnostisizme maruz kalır. Diğer insanları anlamak hiç bitmeyen bir uğraştır. Bu insan, Pascal'ın, "İnsanda ne kadar maneviyat varsa ilginç insanları o kadar keşfedebilir. Sıradan kişiler insanların arasındaki farkları göremez" dediğinde kastettiği anlamda bir "maneviyat" edinecektir. Ve buradaki maneviyata verilecek daha iyi bir isim akıl değil, hatta hoşgörü de değil, sevgidir.

Bay Eliot, Jane Austen'i standartlarının çok yüksek olmamasına karşın kendisi tarafından yaratılmamış olmasından ötürü överken, onun bir sanatçı olarak başarısıyla (yani kendisi dışındaki bir şeyleri görebilmesiyle), betimlediği topluma yönelik (muhafazakâr olduğu için beğendiği) tavrını birbirine karıştırıyor demiştim. Büyük ama muhafazakâr olmayan bir sanatçı, yani Bayan George Eliot'sa onun olumsuz tavrıyla karşılaşmıştır. Ama yine de Bay Eliot kendi yapıtlarını göz önüne alarak ve bir siyasetçi değil, salt bir sanatçı olarak düşünüp, "Bir sanatçının gelişmesi sürekli bir kendini feda etme, kişiliğinin sürekli bir şekilde yok edilmesi sürecidir" dediğinde, bu meseleyi gayet iyi anlamıştır. Bu dediği tamamen doğrudur. Sanat, kişiliğin dışa vurulması değil ele alınan konudan kendini sürekli dışarı çıkarabilme sorunudur. Roman yazmaya kalkışan herkes bu sorunu, kurgusal karakterlerle uğraştığı zaman aldığı özel biçimiyle fark eder. Kendisinin dışında, alelade bir kuklanın ötesine geçebilecek bir karakter yaratabilecek midir? İnsan gündelik anlamda ne denli "diğer insanlarla ilgili" olursa olsun, bu ilginin onu kendisi olmayan gerçek bir karakter yaratmak için gerekli bilgiye eriştiremediğini nasıl da çabucak fark eder. Bana öyle geliyor ki insanın buradaki

eksikliğini manevi bir eksiklik olarak görmemesi mümkün değildir. Ve erdeme, ahlaka bu bağlamda göründüğü haliyle bakmak onun genel niteliği hakkında bir fikir verebilir belki bize. Burada, edebiyat kusurlarının teşhisi bizi ahlak felsefesine ve liberalizmin felsefesine döndürür yine.

Erdem, birtakım eylemler ya da kurallar yahut anlayışlar arasından bir seçim yapmakla da bir atılımda bulunmak için kişiliğinden sıyrılmakla da esasen veya doğrudan ilişkili değildir. Erdem diğer insanların var olduğunu gerçekten idrak etmekle ilgilidir. Özgürlük de budur aslında ve bir sanat yapıtı yaratmanın bir özgürlük mücadelesi olarak hissedilmemesi mümkün değil. Özgürlük bir tercih değildir, her şey silinip gittiğinde yaptığımız bir hamledir sadece. Özgürlük, bizden tümüyle farklı şeyleri bilmek, anlamak ve bunlara saygı duymaktır. Erdem bu anlamda bilgi olarak yorumlanmalıdır ve böylece bizi gerçeğe bağlar. Kantçılar bilgiyi erdemden dışlamakla ve Hegelciler de erdemi, diğer her şeyi dışlayan bir kendini tanıma haline sokmakla yanlış yapmıştır. Aslında erdem olan bilgi ve düş gücü, romancının, karakterlerinin varolmasını sağlamada, özgürlüklerine saygı göstermede ve onları, diğerlerinin gerçekliğini idrak etmeye çalıştıkları o en önemli faaliyet alanındayken incelemede kesinlikle gerek duyduğu türden bir erdemdir. Aslında sanatçı iyi insanın analoğudur ve daha özel bir anlamda da bizzat iyi insanın *kendisidir*: kendisinin değil, diğer şeylerin onu tüketmesine izin veren bir âşık. Ve gayet eminim ki "negatif yetenek" sözüyle kastedilen şey de budur.

Ben, liberalizmi romantizmden ayırmak gerektiğini savunmuştum. Bunu yapabilmek için bütünsel bir insan, yani John Stuart Mill'in sempatiyle düşlediği fakat varolma hakkını felsefi yönden koruyamadığı, ne yapacağı belli olmayan eksantrik vatandaş kavramını bilime, felsefeye, siyasi teorilere hatta bazı edebiyat biçimlerinde bizzat edebiyata karşı savunmaya bilinçli bir şekilde hazır olmamız gerekir. Düzyazı burada bizim sağlığımızı korumaya yardımcı olabilir ama natüralist karakter fikrini terk ederek değil tabii ve ayrıca bunun bir sanat olarak düzyazının en çok ilgilendiği şeylerden biri olması rastlantı değildir. Edebiyat, sanat ve siyaset yalnızca gerçekle ilgilenmelidir. David Hume, aslında doğru olmayan bir şeyin siyasette doğru olabileceğini söylediğin-

de siyasi felsefe tarihinin en önemli yarı gerçeğini dile getirmişti belki de. Öyle görünüyor ki aslında yanlış olan bir şey, siyasette de doğruluğunu sonsuza kadar sürdüremez ve Kant'ın mantıklı varlık kavramıyla da yeterince yaşadık.

Henry James'in iki sözünü alıntılayarak bitirmek istiyorum. İlki Balzac ve karakterleri hakkındaki meşhur sözü: Balzac o kişileri tanıdığı için sevmiyordu, onları sevdiği için tanıyordu. Ve bu söz burada söylemek istediklerimin özünü ifade ediyor. İkinci sözüyse James bir mektubunda yazmıştır. Pierre Loti'nin bir romanında, âşık olmuş iki kişiyi betimleyen bir pasajı alıntılamış ve sonra pasaj hakkında şunları yazmış: "Bu pasajda belki de benimki gibi imalar ve ritimden oluşan o tuhaf *belagata* benzer bir şeyler bulacaksın; edebiyatın en enfes düzeyindeyken verdiği ve onun yüce değerini, her şeyi yutan zamana karşı direnişini yaratan şey budur."

Şimdi bize nerdeyse tuhaf gelen bu sözler, romanların her şeyden önce sözcüklerle yazıldığını hatırlatıyor bize. Sözcüklere karşı romantik bir saldırının sonuçlarından hâlâ çektiğimizi savunmuştum. Ya bir şair ya da bir gazeteci olan romancı düzyazıyı kullanması gerektiği gibi kullanmıyor. Sözcüklerle yazılan edebiyat da kişilerin gerçekten düşlenerek yaratıldığı edebiyat gibi yok oluyor. Ve Henry James'in sözüyle son olarak, sanatı yaşamdan kesinkes farklı kılan şeye, biçim meselesine dönebiliriz. Biçim, sevginin zaafı ve tehlikesidir, ister sanatta ister yaşamda olsun: Bir durumun sonunu iyi bitirmek, bir karakter hakkında hüküm vermek. Ama fark, sanatta bir biçim *olmasının* gerekmesi, yaşamdaysa gerekmemesidir. Ve her sanatçı bu zorunluluğa, yani biçimin geri dönüşsüz bir şekilde kristalleştiği ana ulaşmaktan hem korkar hem de ona bir özlem duyar. Her romancı için geçerli bir zaaf vardır ve bu da modern romancıların bence çok çabucak teslim olduğu, tatmin edici bir mit anlamında bir biçim geliştirilir geliştirilmez bir romanın halledilmiş, güçlüklerin aşılmış olacağı düşüncesidir. Oysa bu biçimin geliştirilmesi sadece başlangıçtır. Bunun ardından gelen, biçimi katılaşmaktan korumak için bireysel karakterlerin bu biçime rağmen özgürce gelişmesi yoluyla verilen çok daha zor bir savaş vardır. Burada her şeyden önce, karakterlerin önceden bilinemezliğine saygı gösterilmesi gerekir. Önceden bilinemezlik savunulmalıdır çünkü kişi-

liğin özüdür. Ve romanın sözcüklerle yazıldığını hatırlamanın, James'in söylediği o "imalardan ve ritimden oluşan belagatı" hatırlamanın böylesine önemli hale geldiği yer burasıdır. Roman, özgür karakterlerin yaşamasına elverişli bir yuva olmalıdır ve biçimi gerçekle, önceden bilinemeyen her türlü tuhaf tarzıyla birlikte bağdaştırmak en üstün düzyazı sanatıdır.

Deneme, *Yale Review,* Aralık 1959.

Kuruluğa Karşı

Arz etmek istediğim yakınmalar öncelikle şiirle değil düzyazıyla ve yine öncelikle dramla değil romanlarla ilgili ve bunlar gayet kısa, basitleştirilmiş, özetlenmiş ve mümkün olduğunca sınırlanmış halde. Bunlar "yazarın işlevi" hakkında kesin bir tanımlamanın iması şeklinde yorumlanmamalıdır. Yazarın işlevi, yazabildiği en iyi romanı yazmaktır. Benim söyleyeceklerim genel olarak liberal demokrasilerde, özel olarak da sosyal devletlerde, bir anlamda her ciddi eleştirmenin ilgilenmesi gereken bir konu olarak günümüz edebiyatının artalanıyla ilgilidir.

Bizler, dinsel dogma, imge ve buyrukların büyük ölçüde güç kaybettiği, bilimsel ve anti-metafizik bir çağda yaşıyoruz. İki savaştan ve Hitler deneyiminden sonra hâlâ kendimize gelemedik. Bizler Aydınlanma'nın, romantizmin ve liberal geleneğin mirasçı-

larıyız ayrıca. Bizim ikilemimizin öğeleri bunlardır ve baş karakteri de bence insan kişiliği konusunda son derece sığ ve zayıf bir fikirle kalakalmışlığımızdır. Bunu açıklayacağım.

Felsefe tıpkı gazeteler gibi çağının hem yol göstericisi hem aynasıdır. Şimdi Anglosakson felsefesine ve Fransız felsefesine kısaca bir göz atalım ve bu iki hikmet deposundan insan kişiliği hakkında nasıl bir resim edineceğimizi görelim. Anglosakson felsefesinin üzerindeki en büyük iki etki Hume ile Kant olmuştur ve günümüzün felsefi kişilik kavramında bu iki büyük düşünürün etkilerini görmek zor değildir. Bu kavram, materyalist bir davranışçılığın ve dramatik bir birey anlayışının tek başına bir irade halinde birleştirilmesinden oluşur. Bunlar birbirlerine gizlice destek olurlar. Hume'dan Bertrand Russell'a dek gidersek, matematiksel mantığın ve bilimin dostça yardımlarıyla, gerçeğin sonuçta bir maddesel atom miktarı olduğu ve bütün önemli tezlerin böyle kavranan gerçekle doğrudan ya da dolaylı yoldan bağlantılandırılması gerektiği fikrine varırız. Bu duruş en güçlü şekilde Wittgenstein'ın *Tractatus*'unda özetlenmiştir. Ama yeni felsefe, özellikle Wittgenstein'ın daha sonraki yapıtı ve Gilbert Ryle'ın ondan türetilmiş yapıtı bunu biraz değiştiriyor. Humecu atomik resim bırakılıp bunun yerine kavramların, oluştukları kamusal dile yapısal bağımlılığını vurgulayan (birçok yönden takdir uyandıracak) kavramsal türden bir analize geçiliyor. Bu analiz, modifiye edilmiş bir davranışçılık haline geldiği akıl felsefesinde çok önemli sonuçlar vermiştir. Kabaca, benim içsel yaşamım tıpkı başkaları için olduğu kadar benim için de sadece kamusal kavramların, yani ancak açıkça belli davranışlar temeline dayanarak oluşturulabilen kavramların uygulanmasıyla var olan bir şey olarak tanımlanabilir.

Bu, resmin sadece bir tarafı, yani Humecu ve post-Humecu tarafıdır. Öteki tarafta bireyin Kant'tan, ayrıca Hobbes'dan ve John Stuart Mill aracılığıyla da Bentham'dan gelen, özgür bir rasyonel irade şeklindeki resmini buluruz. Kant'ın metafizik artalan planının çıkarılmasıyla bu birey tek başına görünür. (Bu birey Kant'ın görüşünde de bir anlamda yalnızdır, yani kendisinden gerçek anlamda farklı diğer kişilerle karşı karşıya değildir). Faydacı bir optimizmin katkısıyla gayet eğitilebilir biri olarak görünür. Bazı modern psikolojilerin katkısıyla da bilim ve sağduyu

yönünden makbul yöntemlerle kendini tanıyabilir biri olarak görünür. Yani karşımızda, etik hakkındaki birçok yeni yapıtta ve kanımca, popüler bilinçte de geniş ölçüde göründüğü haliyle modern insan vardır.

Bu insanın, örneğin Stuart Hampshire'ın *Thought and Action** adlı kitabında rafine bir resmini buluruz. Bu insan mantıklıdır ve öz-farkındalık derecesinin, en sıradan mahkemelere ve kamusal anlayışa göre değişiklik gösterebilmesi dışında tamamen özgürdür. Ahlak yönünden konuşursak, üzerinde düşündüğü her şeye hâkimdir ve eylemlerinden tümüyle sorumludur. Ondan yüce hiçbir şey yoktur. Kullandığı ahlak dili pratik bir yol göstericidir, yaptığı seçimlerde kullandığı araçtır ve tercihlerinin kanıtıdır. İçsel yaşamı, eylemleri ve tercihleri ile inançları olarak ayrılır ki inançları da birer eylemdir çünkü bir inanç ancak ifade edilmesi sayesinde teşhis edilebilir. Ahlaki tezleri, kararlarla desteklenmiş ampirik gerçeklerin referansıdır. Gerek duyduğu tek ahlaki sözcük "iyi"dir (ya da "doğru"dur), yani karar ifade eden bir sözcüktür. Mantıklılığı, gerek dünya gerek kendisi hakkındaki gerçeklerin farkındalığıyla ifade bulur. Onun için temel erdem içtenliktir.

Fransız felsefesine dönersek, bu felsefenin en azından popüler imgelemde en çok tutunmuş kısmında, yani demek istediğim, Jean-Paul Sartre'ın yapıtlarında esasen aynı resmi bulabiliriz. Sartre'ın birçok şeyi Hegelci kaynaklardan almış olmasına karşın bu resmin bu kadar aşırı Kantçı olması çok ilginçtir. Burada da birey yalnız ve tamamen özgür olarak resmedilmiştir. Ondan üstün bir gerçek, özgürlük dereceleri yoktur. Bir tarafta psikolojik arzulardan ve toplumsal alışkanlıklardan ve önyargılardan oluşan bir yığın, öteki tarafta irade vardır. Daha Hegelci olan bu karakterde, ruhta bazı dramlar canlanır elbette fakat iradenin diğer şeylerden yalıtımı değişmez. *Angoisse* bu nedenledir. Sartre'ın felsefesini birçok entelektüel için çekici kılan özel anti-burjuva havası da bu nedenledir; bilinen geleneksel kişilik resmi ve bunun erdemleri *mauvaise foi* kuşkusu altındadır. Burada da tek gerçek erdem içtenliktir. Sartre felsefi yönden ve diğer yönlerden ne kadar çok eleştiri alsa da bu güçlü resmin imgelemimize yerleşmiş olması bence rastlantı değildir. Marksist eleştirmenler bu resmin liberal kişilik teorisinin özünü simgelediğini savunmakta haklıdır belki de.

---

*Stuart Hampshire, *Thought and Action*, University of Notre Dame Press, 1981. (y.h.n.)

Ama (Marksizm bir kenara bırakılırsa) diğer fenomenolojik teorilerin Sartre'ın yapamadığını yapmaya çalıştığı ve ruhun farklı bir resmini sunmuş önemli düşünürlerin var olduğu söylenecektir. Evet ama yine de manzara hakkında bildiğim kadarıyla henüz fenomenolojiden, benim tanımladığımdan esastan farklı ve yaratıcı güç yönünden onunla rekabet edebilecek (Marksist olmayan) bir tanımlamanın çıkmış olduğundan kuşkuluyum. Felsefenin aslında böyle bir tanımlamayı yaratamayacağı söylenebilir. Bundan emin olmadığım gibi bu geniş konu beni burada pek ilgilendirmiyor. Ben sadece, liberal dünya için aslında felsefenin şu anda bize ruhun bundan daha bütüncül ve güçlü bir resmini sunamayacağı yolundaki inancımı dile getirmek istiyorum. Şimdi tekrar İngiltere'ye ve Anglosakson geleneğe geri dönüyorum.

Sosyal devlet sonuçta büyük ölçüde sosyalist düşüncenin ve sosyalist çabaların ürünü olarak ortaya çıktı. Bir mücadeleyi sonlandırmış gibiydi sanki ve varılan bu sonla da temel konularda bir yorgunluk geldi. İşçi Partisi'nin ilk tüzüğünün diliyle bugünkünü karşılaştırırsak tipik bir düşünce ve dil fakirleşmesi görürüz. Sosyal devlet "siyasal ampirizmin" armağanıdır. Siyasal ampirizm bize, *teoridışı* bir şekilde düşünülüp kavranabilecek, tümüyle cazip ama sınırlı bir dizi hedef gösterdi. Bunun peşinden koşmakla, bu düşüncenin siyaset sahnemizin doğal olarak daha teorik kanadına baskın hale gelmesini kabul ederek, teorilerimizi büyük ölçüde yitirdik. Merkezi kavramımız hâlâ Mill'in "mutluluk eşittir özgürlük eşittir kişilik" denkleminin zayıf bir biçimidir. Faydacılığa karşı bir isyan gerekiyordu ama birçok nedenlerden ötürü bu gerçekleşmedi. 1905'te John Maynard Keynes ve arkadaşları G. E. Moore'un felsefesini sevinçle karşıladılar çünkü Moore yaşantı kavramını eski yerine getirdi yine: Moore, dikkati, eylemlerin mekaniğinden içsel yaşama çevirdi. Ama Moore'un "yaşantı"sı çok sığ bir kavramdı ve basit, ulaşılabilir, ampirik amaçların baskın çıktığı bilimsel bir çağ daha davranışçı bir felsefeyi yeğledi.

Burada yitirdiğimiz neydi? Ve belki de hiçbir zaman sahip olamadığımız şey neydi? Genel bir kavram yitiminden, ahlaki ve siyasal söz dağarcığımızı yitirmekten mustaribiz. İnsanın ve toplumun çeşit çeşit erdemini gösteren yaygın, esaslı bir resmi kullanmıyoruz artık. İnsanı, ondan üstün değer ve gerçeklerden oluşan bir artalanda görmüyoruz artık. İnsanı, kolayca kavranabi-

lecek ampirik bir dünyayla çevrili, cesur ve çıplak bir irade halinde resmediyoruz. Zor bir gerçeklik fikri yerine, kolay bir içtenlik fikrini koyduk. Hiçbir zaman sahip olamadığımız şey elbette doyurucu bir liberal kişilik teorisi yani özgür, bağımsız ve ahlaki bir varlık olarak çok şey öğreneceği zengin ve karmaşık bir dünyaya bağlı insan teorisidir. Liberal teoriyi olduğu gibi satın aldık çünkü insanları, artalandan vazgeçmek pahasına, özgür olduklarını düşünmeye teşvik etmek istedik.

Aydınlanma'nın ortaya koyduğu, insan kişiliğiyle ilgili sorunları hiçbir zaman çözemedik. Elimizdeki çeşitli kavramların arasından asıl sorun kaçıp gitti ve şimdi durumumuz tuhafça, on sekizinci yüzyıldaki durumun bir analoğudur. Eğitimin ya da daha ziyade teknolojinin hayırlı sonuçları konusunda akılcı bir iyimserliği koruyoruz hâlâ. Ve bunu, romantik bir "insan durumu" kavramıyla, her şeyden soyutlanmış ve yalnız bir birey resmiyle, Hitler'den beri garipçe keskinleşmiş bir kavramla birleştirdik.

On sekizinci yüzyıl bir rasyonalist alegoriler ve ahlaki meseller çağıydı. On dokuzuncu yüzyıl (kabaca) büyük romanlar çağıydı ve roman, kişilik ideali ile sınıf idealinin dinamik bir sentezinin üzerinde gelişti. On dokuzuncu yüzyıl toplumu dinamik ve ilginç olduğundan ve (Marksist bir nosyonu kullanırsak) kategoriler ile bireyler o çağda birbiriyle kaynaşmış gibi görünebildiğinden, on sekizinci yüzyıl sorunlarının çözümü ertelenebilirdi. Ve bu çözüm bugüne dek ertelendi. Şimdiyse, toplum yapısının on dokuzuncu yüzyıla kıyasla ilginçliğini ve canlılığını yitirdiği, sosyal devlet ekonomisinin bizi düşünmeye zorlayacak bazı dürtüleri ortadan kaldırdığı ve bilim değerlerinin böylesine değişmez sayıldığı günümüzde, aslında Aydınlanma'dan beri yahut hangi tarihe koymak isterseniz artık, liberal dünyanın başlangıcından beri varolan son derece karanlık ve kafa karıştırıcı bir ikilemle karşı karşıyayız.

Yirminci yüzyıl edebiyatını on dokuzuncu yüzyıl edebiyatıyla karşılaştırırsak önemli birtakım zıtlıklar fark ederiz. Bir şekilde, on sekizinci yüzyıla yani rasyonel alegorileri ve ahlak meselleri çağına, insan doğası hakkındaki düşüncenin üniter ve tek olduğu çağa geri dönmüş olduğumuzu söylemiştim. On dokuzuncu yüzyıl romanı (bu terimleri biraz cüretkâr ve kabaca kullanıyorum; istisnalar elbette vardır) "insanın durumu"yla ilgilenmezdi; toplumda mücadele veren, birbirinden farklı, gerçek bireylerle ilgile-

nirdi. Yirminci yüzyıl romanıysa genellikle ya kristal halinde ya da gazete gibidir ya insanın durumunun portresini çizen fakat on dokuzuncu yüzyıldaki gibi "karakterler" içermeyen küçük, yarı alegorik objeler ya da büyük, biçimden yoksun, yarı belgesel objeler ve soluk geleneksel karakterler aracılığıyla, ampirik gerçeklerin yol açtığı dobra dobra öyküler anlatan, on dokuzuncu yüzyılın yozlaşmış uzantısıdır. Bu edebiyat türlerinin hiçbiri yukarıda değindiğim sorunla uğraşmıyor.

Bu durumda, düzyazı kurgu edebiyatımız ya kristal halinde ya da gazetevariyse, hemen denecektir ki kristal halindeki yapıtlar genelde daha iyidir. Daha ciddi yazarların yaratmak istediği şey bunlardır. Bu konuda, sembolist hareketle, T. E. Hulme ve T. S. Eliot gibi yazarlarla, Paul Valéry'yle, Wittgenstein'la özdeşleştirdiğimiz "kuruluk" idealini hatırlayabiliriz. Bu "kuruluk" (küçüklük, netlik, kendi kendine yeterlilik) romantizmin hak ettiği bir cezadır. Aslında daha geç bir aşamadaki romantizmdir bu. Katıksız, net, kendi kendine yeterli "sembol" yani tesadüfen, hem liberalizmin hem de romantizmin babası olan Kant'ın sanatın olmasını istediği şeyin örneği, yalnız ve kendi kendine yeterli bireyin analoğudur. İnsancıl ve devrimci "karmakarışık" öğelerin gücü tükenince, romantizmin bu dünyaya ait olmama halinden geriye kalan budur. Sanatın zaafı, en büyükler dışında bütün sanat yapıtlarının teslim olduğu zaaf olan avutmadır. Teknolojiden korkmuş ve (İngiltere'de) felsefe tarafından terk edilmiş ve (Fransa'da) basitleştirilmiş dramatik teorilerle karşılaşmış modern yazar, bizi mitler yahut öykülerle avutmaya çalışır.

Genelde, yazarın gerçeği içtenlik, imgelemi de fantezidir. Fantezi ya biçimden yoksun hayaller (gazetevari hikâyeler) ya da küçük mitler, oyuncaklar, kristallerle kendini gösterir. Bunların her biri kendi tarzınca bir tür "düş gereksinimi" yaratır. Hiçbiri gerçeği yakalayamaz: Bunlar "fantezi"dir, "imgelem" değil.

"Sembolist" anlamda, sembolün asıl yuvası şiirdir. Ama sembol orada bile kaçamaklı bir rol oynayabilir çünkü sembolizmde, şiirleri oluşturan sözcüklere düşman bir şeyler vardır. Diğer alanların benim kısaca "sembolist idealler" diyebileceğim şey tarafından istilası, düzyazıda bir çöküşün gerçekleşmesine katkıda bulunmuştur elbette. Belagatın modası geçmiştir hatta "stil" bile, bu terimin çok katı bir anlamı dışında, demodedir.

Düşünür olarak birbirinden çok farklı kişiler, T. S. Eliot da Jean Paul Sartre da düzyazının değerini küçümseme ve düzyazıya hiçbir imgelemsel *yaratıcılık* işlevi vermeme eğilimindedir. Şiir, dilsel yalancı nesnelerin yaratımıdır; düzyazıysa açıklamak ve sergilemek içindir, esasen didaktik, belgesel, öğretici bir şeydir. Düzyazı, düşünce yönünden saydamdır ancak *faute de mieux** sözcüklerle yazılır. En etkili modern üslupçu Hemingway'dir. Landor gibi yazmak bugün artık neredeyse düşünülemeyecek bir şeydir. Modern İngiliz romanlarının çoğu aslında *yazılmamıştır*. Onların, pek bir şeylerini yitirmeden başka bir tarza kayabileceği hissedilir sanki. Düz bir dile canlılık katıp da hakkını vererek, düş gücüyle dolu bir şey haline getirebilmek için Nabokov gibi bir yabancı ya da Beckett gibi bir İrlandalı olmak gerek.

Sanatın çağın dinsel idrakinin bir ifadesi olduğunu söyleyen Tolstoy, sanatı kişinin algılamayla vardığı coşkunluk sırasındaki bir imgelem olarak gören Kant'a kıyasla gerçeğe daha çok yaklaşmıştı. Sanat ile ahlak yaşamı arasındaki bağlantı zayıfladı çünkü bizler ahlak dünyasında da biçim ve yapı duygumuzu yitiriyoruz. Dilci ve varoluşçu davranışçılık, yani romantik felsefemiz sözcük dağarcığımızı küçülttü ve içsel yaşama bakışımızı basitleştirdi ve yoksullaştırdı. Liberal bir demokratik toplumun insanı düzeltme teknikleriyle ilgilenmemesi, erdemin bilgi olduğunu kabul etmemesi, bakışı feda etme pahasına tercihe önem vermesi doğaldır ve bir sosyal devletin de liberal demokratik toplumun temellerini araştırma yolundaki dürtüleri zayıflatması doğaldır. Siyasal nedenlerle, kendimizi yaşamın önemli amaçları hakkında bilmemiz gereken her şeyi biliyormuşuz, tamamen özgür ve sorumluluk sahibiymişiz gibi görmeye teşvik edildik. Ama Hume'un, aslında yanlış olduğu halde siyasette doğru olabileceğini söylediği şeylerden biridir bu ve siyasette de doğru mudur gerçekten? Farklı bir özgürlük imajına sahip, romantik olmayan, post-Kantçı bir liberalizm gerekli bize.

Özgürleşmenin tekniği John Stuart Mill'in sandığından daha zordur. Felsefelerimizin verdiğinden daha fazla kavram gerekir bize. Özgürlük derecelerine göre düşünebilme ve gerçeğin metafizikdışı, totaliter olmayan ve dindışı anlamda üstünlüğünün tarifini yapabilir hale getirilmemiz gerek. Bilime körü körüne duyulan

* Daha iyisi bulunamadığından kullanılan. (ç.n.)

bir inanç ve hepimizin mantıklı ve tamamen özgür olduğumuz varsayımı, gerçek dünya hakkında tehlikeli bir meraksızlığa, gerçek dünyayı bilmenin güçlüklerini takdir edememe haline yol açar. Kendimiz merkezli içtenlik kavramını bırakıp, başkaları merkezli gerçeklik kavramına dönmeliyiz. Bizler her şeyden yalıtılmış özgür seçiciler, düşündüğümüz her şeye hâkim kişiler değil, niteliğini fantezilerle, sürekli ve bunaltıcı şekilde deforme etmeden duramadığımız bir gerçeğin içine batmış cahil yaratıklarız. Şimdiki özgürlük resmimiz düş gibi bir kolaylığa teşvik ediyor bizi; oysa bize gereken şey ahlaklı yaşamın zorluğu ve karmaşıklığıyla, kişilerin opaklığı hakkında yeni bir anlayıştır. Varoluşumuzun özünü resmetmede dayanacağımız daha çok kavram gerekli bize; ahlaki ilerleme, kavramların zenginleştirilmesi ve derinleştirilmesiyle gerçekleşir. Simone Weil ahlakın bir irade değil, dikkat meselesi olduğunu söylemişti. Dikkat konusunda yeni bir söz dağarcığı gerekli bize.

Edebiyatın, özellikle de daha önceleri felsefe tarafından yerine getirilen bazı görevleri devralarak çok önemli hale geldiği yer işte burasıdır. Edebiyat sayesinde yaşamımız hakkında bir yoğunluk duygusunu yeniden keşfedebiliriz. Edebiyat bizi teselli ve fantezi**ye** karşı güçlendirebilir, romantizmin hastalıklarından kurtulmamıza yardım edebilir. Bir görevinin olduğu söylenebilirse budur elbette. Ama düzyazı bunu yerine getirecekse daha önceki görkemine yeniden kavuşmalı, belagat ve hatiplik geri gelmelidir. Ben belagatı gerçeği söyleme girişimiyle bağlantılandırıyorum. Albert Camus'nün yapıtı geliyor aklıma burada. Onun bütün romanları *yazılmıştır* ama sonuncusu, her ne kadar ilk ikisi kadar çarpıcı ve başarılı değilse de gerçeği söyleme yolunda daha ciddi bir girişim gibi geliyor bana ve belagatla kastettiğim şeyi gösteriyor.

Şiddetle bu denli ilgilenen modern edebiyatta kötülüğün inandırıcı resimlerinin böyle az olması tuhaftır.

Kötülüğü hayal edemiyor olmamız, doğru saydığımız, kolay, dramatik ve Hitler'e rağmen iyimser kendi resimlerimizin bir sonucudur. Biçim konusunda, imgeler yönünden karşılaştığımız zorluklar –ya kristal halinde ya da gazetemsi yapıtlar üretme eğilimimiz– durumumuzu gösteren bir semptomdur. Biçim, sanat yapıtını kendi kendine yeterli ve gerçekte kendi kendini tatmin eden bireye benzeyen küçük bir mite dönüştürerek yoldan çıkara-

bilir. Dikkatimizi romantizmin avutucu düş gereksiniminden, kuru sembollerden, düzmece bireylerden, sahte bütünlükten çevirip gerçek, anlaşılmaz insan kişisine yöneltmemiz gerek. Bu kişinin tözel, anlaşılmaz, bireysel, tanımlanmaz ve değerli ve her şeyden önce liberalizmin temel doktrinidir.

Liberal özgürlük fikrinin içi boşluğu ne kadar eleştirilirse eleştirilsin, yitirilmiş bir bütünlüğün onarılması konusunda ne denli çok söz edilirse edilsin, Marksizmle zıt düşülecek yer işte burasıdır. Gerçek, verili bir bütün değildir. Fantezinin karşıtı olan imgelemin esası bunun idrakidir, rastlantısallığa saygıdır. Avunmak arzumuzun bir tezahürü olan biçim anlayışımız, gerçeğin uzaklaşan, zengin bir artalan olduğu yolundaki anlayışımız için bir tehlike olabilir. Biçimin, net kristal gibi yapıtların, basitleştirilmiş fantezi-mitlerin avuntusuna karşı, bugün çok demode hale gelmiş natüralist karakter fikrinin yıkıcı gücünü seferber etmeliyiz.

Gerçek insanlar mitleri yıkar, rastlantısallık da fanteziyi yıkar ve imgelemin yolunu açar. Rastlantısallığın büyük ustası Rusları düşünün. Çok fazla rastlantısallık da sanatı gazeteciliğe dönüştürebilir elbette. Ama gerçek kusurlu olduğundan, sanat da kusurluluktan pek fazla korkmamalıdır. Edebiyat daima, gerçek insanlar ile imgeler arasındaki bir savaşı simgelemelidir ve edebiyata şimdi gereken şey gerçek insanlar hakkında çok daha güçlü ve daha karmaşık kavramlardır.

Ahlakta ve siyasette kendimizi kavramlardan yoksun bıraktık. Edebiyat kendi hastalıklarını düzeltirken bize yeni bir yaşantıya has bir söz dağarcığı ve daha doğru bir özgürlük resmi verebilir. Ve bununla bizler mesafe duygumuzu yenileyerek, sanatın da bütün insan çabalarının yanlış olduğu bir alanda yaşadığını hatırlayabiliriz. Belki de hem imgeleri hem insanları en üst düzeyde yaratmayı Shakespeare'den başka başarabilen biri yoktur ve hatta *Hamlet* bile *Lear*'le karşılaştırılınca ikinci sınıf kalır. Ancak en büyük sanat yapıtları avutmaksızın güç verir bize ve W. H. Auden'in deyişiyle, onları bir büyü gibi kullanma girişimlerimizi boşa çıkarır.

Deneme, *Encounter*, Ocak 1961.

Bölüm Yedi

Platon'u Yeniden Okumak, 1964-86

"Bize, Freud ve Marx hakkında anlamlı şeyler söyleyebilecek, estetik ve siyasi görüşler türetilebilecek bir ahlak felsefesi gerek. Düşünürlerin artık böylesine nadiren andığı sevgi kavramının yeniden merkezde yer alabileceği bir ahlak felsefesi gerek bize."

" 'Tanrı' ve 'İyi' üzerine", 1969.

Kusursuzluk İdeali

Bazen felsefenin hiç ilerlemediği söylenir, ya kızgınlıkla ya da bundan bir tatmin duyarcasına. Bu kesinlikle doğrudur ve bence bu disiplinin değişmez ve hiç gücenilmeyecek bir karakteristiği, felsefenin bir anlamda hep ilk başlangıcına dönmeye çalışmasının gerekmesidir; bunu yapmak hiç de kolay değildir. Felsefede iki yönlü bir hareket vardır: ayrıntılı teoriler kurma yönünde bir hareket ve yeniden, basit ve gayet apaçık gerçeklere geri dönüş hareketi. McTaggart zamanın gerçekdışı olduğunu söyler; Moore buna, kahvaltısını az önce yapmış olduğu karşılığını verir.[1] Bu her iki yön de gereklidir felsefeye.

1. G. E. Moore (1873-1958) ve J. E. McTaggart (1866-1925) Cambridge'de birbirlerinin çağdaşıdır. McTaggart'ın zamanın gerçekdışılığı hakkındaki tezlerinin –örneğin *The Nature of Existence* adlı yapıtına bakınız– Moore'u felsefe yapmaya ittiği söylenir. Moore idrak ve "iyi"liğin nesnelliği sorunlarıyla uğraştı –örneğin bkz. *Principa Ethica.*

Ben bu tartışmada bir geri dönüş hareketine, gidilen yolun tersine bir gidişe yeltenmek ve varılan konumun ne kadar sağlam olduğunu görmek istiyorum. Günümüz ahlak felsefesinin söz konusu konumu, birbiriyle bağlantılı iki nedenle tatmin edici gelmiyor bana: Hem bazı gerçekleri görmezden geliyor hem de başka teorilerle ilişkiye girmeye veya onlara geçmeye izin vermeyen tek bir teoriyi dayatıyor. Felsefenin hemen hemen her zaman böyle yaptığı doğrudur ama düşünürlerin buna hiçbir zaman uzun süre tahammül edemediği de doğrudur. Beni ilgilendiren ve sanki unutulmuş ya da "teoriden uzaklaştırılmış" gibi gelen ve biraz cüretli bir dille, olgusal gerçekler diyeceğim şeyler, üzerinde kafa yorulmamış bir yaşamın erdemli olabileceği ve sevginin ahlakın en önemli kavramlarından biri olduğudur. Çağdaş düşünürler bilinci sıklıkla erdeme bağlarlar ve hep özgürlükten söz etmelerine karşın, sevgiden söz ettikleri çok enderdir. Ama bu son iki kavram arasında bir ilişki olsa gerek ve bence hem Sokrates'in hem de erdemli köylünün hakkını vermek mümkün olmalı. Bu türden "-meli, -malı"ların içinde felsefenin en derin kaynakları ve dürtüleri vardır. Ama yine de görüş alanımızı genişletmek amacıyla bir an için kendi geleneğimizin dışındaki felsefi teorilere geri dönmeye kalkarsak, aydınlatıcı bir bağlantı kurmanın çok zor olduğunu görürüz.

Profesör Hampshire *Though and Action*'ın sondan bir önceki bölümünde der ki: "Bir akıl teorisinin kuruculuk görevi, nihai değer yargılarının gayet net ifade edilebileceği bir terimler sistemi sağlamaktır." Bu şekilde bir anlayışla, akıl felsefesi ahlak felsefesinin artalanıdır ve modern etik bazı değerleri ifade edilemez kılan sanki yeni bir dil oluşturma eğilimindeyse, bunun nedenleri bugün geçerli akıl felsefesinde ve kesin bir ruh tasviri yapmanın çekiciliğinde aranmalıdır. İnsan, akıl felsefesinin gerçekte Profesör Hampshire'ın öğütlediği temel ahlaki konuları ayırıp sınıflandırma görevini yerine getirmemiş olduğunu düşünüyor; akıl felsefesi daha ziyade insan doğasıyla ilgili bir teori kılığına bürünmüş özel bir değer yargısını dayatmıştır bize. Felsefenin bugüne dek bunun *dışında* herhangi bir şeyi yapıp yapamadığı düşünmemiz gereken bir sorudur. Ama modern düşünürler analitik ve tarafsız olduklarını iddia ettiklerine göre, bunu yapabilme konusunda her türlü başarısızlığın bir yorumunu yapmak gerekiyor demektir. Ve ruh

hakkında, geniş kapsamlı bir analiz değilse de en azından daha geniş ya da farklı bir alanı kapsayacak başka bir tasvir yaratma yolunda bir girişimle felsefi düşünceye yeni yerler açılmalıdır. Bizler birer ahlaki yükümlü olarak, neleri mantık nedeniyle yapmamız gerektiğini, neleri de insan doğası nedeniyle yapmamız gerektiğini ve neyi yapmayı tercih edebileceğimizi bilmek isteriz. Böyle bir programı dile getirmesi kolaysa da gerçekleştirmesi herhalde mümkün değildir. Ama bu başlıklar altında neler *yapabileceğimizi* keşfetmek için bile, halihazırda var olandan çok daha derin ve karmaşık bir kavramsal sistem gerekir kesinlikle.

Modern etiğin anlaşılmaz konularının altında yatan, akıl felsefesindeki bazı sorunlar üzerinde tartışmaya devam etmeden önce G. E. Moore hakkında bir şey söylemek isterim. Moore bu resmin çerçevesi gibidir sanki. Moore yapıtlarını yazdıktan sonra bir sürü şey oldu ve onu tekrar okurken inandığı şeylerin ne kadar çoğunun bugün artık felsefi yönden sağlam olmadığını görmek şaşırtıcıdır. Moore, iyinin duygusal bir gerçek, bir şeyle simgelenemeyen ve tanımlanamayan, gizemli bir nitelik, bir bilgi meselesi ve (doğrudan söylemese de) onu görebilmenin bir ölçüde, ona sahip olmak demek olduğuna inanıyordu. İyiyi güzelin bir analoğu gibi düşünüyordu ve kendisi ne derse desin, iyiliği dünyanın gerçek bir öğesi saydığı için bir "natüralist"ti. Ardından gelenlerin onun söylediklerini hangi yönlerden ve ne kadar büyük ölçüde düzelttiğini biliyoruz. Moore, "İyi'nin anlamı nedir?" sorusu ile "Hangi şeyler iyidir?" sorusunu birbirinden ayırmakta gayet haklıydı (dendi) fakat ikinci soruyu yanıtlamada birincisi kadar hatalıydı. İyinin tanımlanamaz olduğunu söylemekte haklıydı fakat onun bir niteliğin adı olduğunu söyleyerek hata yaptı. İyi tanımlanamaz çünkü değer yargıları bireyin iradesine ve tercihine bağlıdır. Moore, iyiyi düşünürken estetiğimsi bir görüntüsel imge kullanmakla hata yaptı (diye devam etti onu eleştirenler). Böyle bir bakış, yani iyiyi güzelin analoğu halinde kavramak ahlak yükümlüsü yönünden düşünsel bir yaklaşımı mümkün kılıyor gibi görünebilir, oysa bu kişiyle ilgili asıl mesele, onun esasen ve kaçınılmaz şekilde bir *etken faktör* olmasıdır. Ahlakı kavramak için gereken imge, dendi, görsel bir imge değil, hareketsel bir imgedir. İyi ve güzel birbirinin analoğu değil, tam tersi fikirlerdir. İyi, dünyanın bir parçası gibi değil, dünyaya yapıştırılmış, çıkarılabilir bir etiket

gibi düşünülmelidir; ahlak yükümlüsü ancak bu şekilde sorumlu ve özgür biri gibi resmedilebilir. Ve gerçekten, bizzat Moore da iyinin anlamı ile çağrışımını birbirinden ayırırken bu gerçeğin yarı yarıya farkındadır. İyi kavramı gizli bir nesnenin adı değil, mantıklı her insanın kullandığı bir araçtır. İyi, bir anlama ya da bilme meselesi değil, iradenin bir fonksiyonudur. Böylesine devam edip gider Moore'un söylediklerine yapılan düzeltmeler ve ben hemen hemen her konuda Moore'la aynı fikirde olduğumu, onu eleştirenlerin görüşünü paylaşmadığımı peşinen söylemek isterim.

"İyinin" iradenin bir fonksiyonu olduğu fikri çekiciliğiyle felsefeyi şaşkına döndürdü çünkü birçok sorunu bir anda çözüverdi: Metafizik varlıklar gitti ve ahlaki hükümler esrarengiz ifadeler değil de ikna edici sözler yahut emirler ya da kurallar gibi, çok daha kolay anlaşılır şeyler olarak görülmeye başlandı. Bu fikirde kendiliğinden bir aşikârlık var ama bunun makullüğü yalnızca yararlılığına ya da ahlaki yaşam hakkındaki normal bilgilerimize dayanmasına bağlı değil. Çoğu daha yakın zamanlarda işlenmiş olan ahlak psikolojisine tamamen uygun düşüyor aynı zamanda. Ben şimdi bu psikolojinin bazı yönlerini irdelemek ve bunun izini, Wittgenstein'ın bazı tezlerinin başlangıcı ve temeli diye düşündüğüm şeye dek sürmek istiyorum. İlk önce bu psikolojinin bize sunduğu "insanı" çizecek, sonra bu insanın en önemli özellikleri hakkında yorumda bulunacak ve sonra da böyle bir imge için öne sürülen radikal imgeleri tartışmaya geçeceğim.

Modern ahlak felsefesinin "insan"ını gösteren resmim için Profesör Hampshire'ın iki yapıtını, yani onun *Thought and Action* adlı kitabını ve *Disposition and Memory* adlı konferans metnini kullanacağım. Hampshire'ın görüşü bence, evrensel kabul aranmaksızın oldukça merkezi ve tipiktir; birçok modern ahlak felsefecisi tarafından hiç değişmez gibi görülen şeyleri tartışma ve gayet ayrıntılı irdeleme gibi büyük bir meziyeti vardır. Hampshire, her şeyden kopuk bir gözlemci gibi görülen (ve İngiliz ampristlerinin pek sevdiği) insanı bırakmamız ve onu daha ziyade eyleme doğru sürekli akan bir amaçlar akıntısının içinde, diğer nesnelerin arasında gezinen bir nesne halinde resmetmemiz gerektiğini savunur. Bize metaforlar sağlayacak olan şey görüntü değil, dokunma ve harekettir: "Eğer görüntü analojisini takip ede-

cek olursak şeylere dokunulması, el sürülmesi ve bunların kullanılması yanlış anlatılmış olur." Eylemler kabaca, kamusal dünyada oraya buraya hareket eden şeylerle örneklenir. "Dünyada teşhis edilebilir bir değişikliğe yol açmayan" hiçbir şey eylem sayılmaz. Hangi tür şeyler böyle teşhis edilebilir bir değişiklik olabilir? Burada, "dış dünyayı oluşturan şeyler ve kişiler ile benim ya da bir başkasının anbean alacağı duyuları ve izlenimleri" birbirinden ayırt etmemiz gerekir. "Gerçek" olan şey, farklı gözlemcilere açık olması mümkün olan şeydir. İçsel ya da ruhsal dünya dış dünyada ister istemez bir parazittir, "parazitçe ve gölgeli bir niteliğe" sahiptir. Bir düşünme işleminin kesinliği "[onun] farklı bakış açılarından bakan gözlemciler tarafından teşhis edilebilme, gözlenebilme ve tanınabilmesine" bağlıdır; "bir gerçeğin kesin olması için bu şarttır". "İşitilebilir bir konuşma ya da görülebilir bir eylem yoluyla bir ifadeden yoksun akıl etkinliğinin gerçekliği ancak bir gölge oyununun gerçekliği kadardır. Fakat onun hakkındaki bir tanım, konuşma yahut eylem yoluyla doğal bir şekilde ifadesinin tanımından türetilir. "Fiilen hiçbir soru sorulup yanıtlanmaksızın, iletişim sırasında değil de kafada gerçekleşen onaylama, gölgeli bir onaylama ve gölgeli bir eylemdir." "Düşünme, hayal kurma ya da dalıp gitme durumunun tersine, ister eylem ister hüküm verme sırasında olsun, bir sonuca yönelmeksizin düşünülemez." Dahası: Düşünce ve inanç, irade ve eylemden ayrıdır. "Olağan konuşma ve düşünme sırasında, düşünce ile eylem arasında mümkün olabildiğince kesin bir ayrımı korumaya çalışırız." Düşünce kendi başına bir eylem değil, eyleme başlangıçtır. "Yaptığım şey, sorumlu olduğum şey içindir ve özellikle benim kendime dair bir ifademdir. Düşünce temelde, benim müdahalem yani benim irademin müdahalesi olmaksızın kendi biçimini alır ve kendi yolunu takip eder. Ben kendimi irademle bir tutarım. Düşünceyse en saf halinde, kendi yönünü kendi belirler... İradenin ilk faaliyeti gerçekleştiğinde düşünce kendi yolunda, evrensel kurallara göre harekete başlar. Hiçbir iradesel eylemle, dikkatin kasıtlı yön değiştirmesiyle, düşünce işlemine müdahale edilemez ve düşünce işlemi süreklilik durumunu korur." Bunlar çok önemli savlar. Bunun ardından, "inancın" iradeye tabi bir şey olmadığı gelecektir. "Görünen o ki ben bir şey hakkındaki inancımı bir başarı halinde sunamam çünkü böyle sunarsam onu bir *inanç* olmaktan çıkar-

mış olurum." Bu alıntılar *Thought and Action*'ın ikinci bölümünün son kısmındandır.

Hampshire, Ernest Jones konferansındaki *Disposition and Memory*'de iki şey yapıyor: *Thought and Action* tezlerini daha polemiksel bir biçimde özetliyor ve Freud'un koruyuculuğuna sığınarak aşağıda uzun uzadıya tartışacağım bir "kişisel doğrulama" fikrini sunuyor. *Disposition and Memory*'den: "Amaç, her türlü bilinç eksikliği lekesinden korunması gereken bir kavramdır." Ve, "düşünsel kavramların karakteristiği, fiziksel kavramların tersine, uygulanma koşullarının ancak asıllarının analiz edilmesiyle anlaşılabilmesidir." Bunlar daha önce *Thought and Action*'da savunulmuş düşüncelerin kısa ve öz yeniden ifadesidir. Hampshire bu kez ek olarak bize "ideal şekilde mantıklı insan"ın bir resmini de sunuyor. Bu insan "tüm anılarının anı olarak farkındadır... İstekleri, kesin bir gelecekteki kesin olasılıklara bağlıdır... Halihazırdaki durumunu geçmişin bilinçsiz anılarından ayırt eder... ve bir eylemde bulunmak için dürtülerini, durumunun nesnel bir şekilde gözlenmiş özellikleri dahilindeki içgüdüsel gereksinimlerinin tatmininde bulur". Bu ideal insan mevcut değildir çünkü üstüne kat kat yazılar yazılmış parşömenlere benzeyen "mizaçları" okuması çok zordur ve bunun bir nedeni de ideal mantığın bizi "sanatsız, düşsüz ya da hayalsiz, içgüdüsel gereksinimlere bağlı olmadan sevilen ve sevilmeyen şeylerden yoksun" bırakmasıdır. Gerçi pratikte değilse de teoride, "sonsuz bir psikanaliz" mizacın mekanizmasını açığa çıkarabilir ve davranış konusunda mükemmel bir kehaneti mümkün kılabilir ama Hampshire böyle ideal bir bilginin bilimsel bir yasa halini alamayacağını lakin temelini ve doğrulamasını kişinin tarihinden alacağını vurguluyor (ve bu da konferansın en önemli noktasıdır). Hampshire'ın bize sunduğu çok inandırıcı imgenin birbiriyle bağdaşmayan öğeler içerdiğini daha sonra tartışacağım. Kabaca, akla "mantıksal" bakış ile "tarihsel" bakış arasında bir çelişki vardır ve bu kısmen, mantığın hâlâ modası geçmiş bir bilim anlayışına bağlı kalmasından kaynaklanır. Zira beklenen bir şeydir.

Kendi görüşümü daha sonra Hampshire'ınkinin zıddı halinde, oldukça net ve bölüm bölüm tanımlamayı yararlı buluyorum ve Hampshire'ın görüşünden, ayrıntı yönünden zengin olmasına rağmen, geniş alıntılar yapmak gerekli oldu. Dediğim gibi son

günlerde ahlak psikolojisi ve hatta siyaset konusunda yazılmış çoğu şeyin ardında Hampshire'ın insanının az ya da çok açıkça gizlenmiş olduğu görülecektir. Hampshire birçok yazarın değişmez saydığı bir artalanı adamakıllı irdelemiştir ve bu nedenle değerlidir. Bu "insan" başka bir nedenden dolayı da tanıdıktır denebilir ayrıca: Günümüzün hemen hemen bütün romanlarının kahramanıdır. Bu kişinin karakteristiklerine bakıp, bunları şimdilik tartışmadan not edelim. Hampshire amacın netliğini vurguluyor. "Bütün sorunlar amaçta bir araya gelir" diyor ve kendi psikolojisinde amaçla ilgili olarak sadece gayet açık bir, "gerekir" sözcüğünü kullanıyor. Yaptığımız şeyi bilmemiz gerekir. Durumumuz hakkında tam bir bilgiyi ve tüm olanaklarımız hakkında net bir fikre varmayı hedeflememiz gerekir. Düşünceler ve amaçlar kesin, açık hedeflere yöneltilmelidir; aksi takdirde hayalden başka bir şey değildir. "Gerçek", başka gözlemcilere açık olabilmelidir. "İçtekiler", yani açık eylemlerimiz arasında kalan şeyler ya bir kişiliğe ait olmayan düşünceler yahut eylemlerimizin "gölgesi" ya da bir özden yoksun hayallerdir. Düşünsel yaşam kamusal yaşamın bir gölgesidir ve mantıken böyle olması gerekir. Kişisel varlığımız açıkça tercihlerde bulunan irademizin hareketleridir. Diğer şeylerden soyutlanmış haldeki iradeyi resmetmeye muazzam bir ilgi gösterilmiştir. İrade, inançtan, akıldan, duygulardan soyutlanmıştır ve yine de benliğin asıl merkezidir. "Ben kendimi irademle bir tutarım." İrade inançtan ayrılmış ve böylece, inancı yaratan aklın yetkinliğine ve de eylemden ötürü sorumluluğa halel gelmemiştir. Benim sorumluluğum (tümüyle kişidışı olma çabasındaki) bilgimin ve (tümüyle kişisel olan) irademin bir fonksiyonudur. Ahlak, net bir şekilde düşünme ve bundan sonra diğer insanlarla dıştaki işlere yönelme meselesidir.

Bu görüşle, ahlakın bir dükkâna gitmeye benzetildiği söylenebilir. Dükkâna tamamen sorumlu bir özgürlük duygusuyla girer, malların özelliklerini nesnel şekilde tahmin eder ve bir tercihte bulunurum. Nesnelliğim ve ayırt etme yeteneğim ne denli güçlüyse seçebileceğim ürünlerin sayısı da o denli çok olacaktır. (Burjuva kapitalist ahlakına dayalı bu anlayışın Marksist bir eleştirisi gayet yerinde olacaktır: Dükkânda bir sürü malın mı, yoksa "sadece doğru malların" mı varolmasını istemeliyiz?) Alışveriş hem eylem hem de mantık olarak herkes için ortak bir şeydir. İra-

de aklın üzerinde bir etki yapamayacağından, "içsel yaşam" ahlaki bir evren olarak düşünülmeyecektir. Akıl tarafsız tanımlamalarla meşguldür ve sık sık söz ettiğimiz ideal gözlemci olmayı hedefler. Değer terminolojisi iradenin öncelik hakkı olacaktır fakat irade bir görüş değil, salt tercih, salt eylem olduğundan, aslında yalnızca "iyi" ya da "doğru" gibi eylem sözcüklerine gerek duyar. Çok ayrıntılı bir normatif söz dağarcığına sahip olmak, bizim tanımladığımız, ya ders kitaplarında ya da kurgusal metinlerde geçen insanın karakteristiği değildir. Modern etik "iyi"yi, yani soyutlanmış iradenin ilişkini olan o boş eylem sözcüğünü analiz eder ve öteki değer terimlerini görmezden gelmek eğilimindedir. Kahramanımız bir "gerçekçi" olmayı hedefler ve içtenliği de temel ve belki de tek değer olarak görür.

Burada bize sunulan güçlü imge, bu üç kavramın birleştiği bir anlamda davranışçı, varoluşçu ve faydacıdır. Bir şeyin eylem anlamına gelmesini ve eylem olmasını herkes tarafından gözlenebilir olmaya bağlamasıyla davranışçıdır; tözel benliği bir kenara bırakması ve her şeye gücü yeten yalnız iradeyi öne çıkarmasıyla varoluşçudur; ahlakın sadece kamusal eylemlerle ilgili olduğu ve olabileceği varsayımıyla da faydacıdır. Öte yandan aynı zamanda demokratik denebilecek bir görüştür bu çünkü ahlakın yalnızca belli bir zümrenin erişebileceği bir başarı değil, her normal insanın doğal bir fonksiyonu olduğunu savunur. Başka bir deyişle, bu pozisyon Kantçı liberalizm ile Freud tarafından kutsanmış Wittgenstein mantığının mutlu ve verimli bir evliliğini simgeler. Ama bu da beklenen bir şeydir; karşımıza çıkan, karmaşık ve analizi zor bir şeydir aslında. Şimdi, yanıtlanması gereken farklı soruları birbirinden ayırıp sınıflandırmaya çalışayım.

Yukarıda taslağını çizdiğim insan imgesini hem yabancı hem de inanılması güç buluyorum. Yani daha doğrusu şöyle: Basit birtakım ampirik itirazlarım var (insanların ille de yahut esasen "böyle" olduğu kanısında değilim), felsefi itirazlarım var (kanıtları inandırıcı bulmuyorum) ve ahlaki itirazlarım var (insanların kendilerini böyle resmetmesi *gerektiği* kanısında değilim). Bu türden itirazları kafada birbirinden ayrı tutmak nazik ve zor bir iş. Daha sonra da buna rakip olan kendi resmimi sunmaya çalışacağım. Ama şimdi her şeyden önce, bize sunulan "içsel yaşam" teorisini daha bir ayrıntılı irdelemek istiyorum. Bu teoriye karşı ilk

olarak, muhtemelen güçlü bir içgüdüsel tepki gösterilecektir: Ya dıştakinin gerçekliğinin, içtekininse yokluğunun vurgulanmasından hoşnut olunacak ya da (benim gibi) bunun böyle olamayacağı, çok önemli bir şeyin eksik olduğu hissedilecektir. Ve "içsel"in öyle ya da böyle önemli olduğu düşünülüyorsa, onun statüsüyle ilgili savların eleştirilmesinde daha bir hararetli olunacaktır. Bu türden eleştiriler çok ötelere dek uzanan sonuçlar verebilir çünkü açıkça görülen "hareketlerin" arasında "içeride nelerin olup bittiği" sorunu, tercihin statüsü, özgürlüğün anlamı ve tüm olarak, iradenin mantıkla, aklın arzuyla ilişkisi sorunu hakkındaki görüşümüze bağlıdır. Ben şimdi, düşündüğüm şeyi bu varoluşçu-davranışçı türden ahlak felsefesinin en radikal savı, ruhsal kavramların genetik şekilde analiz edilmesi gerektiği ve içselin dışsal üzerinde bir parazit olarak düşünülmesi gerektiği savını kilit taşı sayıyorum.

Bu sav, "kişisel" şeylerin statüsü hakkında daha genel ve bugüne dek çok bilinen savın özel bir tezahürü şeklinde düşünülürse daha iyi anlaşılır. Bizim felsefe geleneğimizin, Descartes döneminden başlayıp çok yakın zamanlara dek hep kafaya taktığı, değişik isimler alan bir varlık vardır: *Cogitatio,* duygu-izlenim, duygu-veri. Her kişi için özel olan bu varlık, kişinin şaşmaz ve kesin bir *bilgiye* sahip olduğu bir *tezahür* diye düşünülür. Bu, Descartes tarafından, ünlü bir tartışmanın başlangıç noktası olarak alındı ve İngiliz ampristlerince, düşünmenin bir aracı olarak tanımlandı. Tuhaf bir şekilde çekici ve kolayca kavranan *Cogitatio* ya da duygu-veri kavramı diğer şeylerin yanı sıra içsel şeylerin biri rastgele, diğeriyse mantıksal olmak üzere iki anlamdan biri yönünden kişisel olabileceğini düşündürür. Size bir sırrı söyleyebilir ya da söylemekten kaçınabilirim ama size duygu-verimi (mantıksal) bir şekilde gösteremem.

Uzun ve değişik bir tarihin ardından bu kavram bugün düşünürler tarafından artık büyük ölçüde terk edilmiştir. Terk edilmesine yol açan genel sav iki çatal uca sahiptir. *Cogitatio*'ya karşı sav kısaca, (a) böyle bir varlığın kamusal bir kavramın yapısal bir bölümünü oluşturamayacağı, (b) böyle bir varlığın içgözlemle teşhis edilemeyeceğidir. Yani, (a) böyle bir şey yararsızdır, (b) böyle bir şey yoktur. İkinci sav daha sonradan ampirik ve mantıksal savlar olarak ayrılmıştır. Ampirik sav, içgözlemle saptanabilecek şeyle-

rin çok az ve çok bulutlu olduğu, mantıksal savsa bunların teşhisinde her halükârda güçlükler olduğu yolundadır. Genel savdaki iki öğeden (a), (b)'den daha çok dikkat çekmiştir çünkü (a) mat edici bir öğe olarak görülürken (b)'ye sadece yardımcı bir öğe olarak bakılmıştır. Eğer bir şeyin yararı yoksa onun var olup olmadığı pek önemli değildir. Ben kısaca, bir şeyin yararsız olmasından ötürü, başka bir şeyin var olmadığının çok acele iddia edildiğini savunacağım. Fakat ilk önce bu sava daha ayrıntılı bakalım.

Düşünsel kavramlar hakkındaki savın genel savın özel bir tezahürü olduğunu söyledim. Genel savlar ancak "kırmızı" gibi basit, düşünsel olmayan kavramlara uygulandığında çok isabetlidir. "Kırmızı", kişisel bir şeyin adı olamaz. Kavramların yapısı onların kamusal yapısıdır ve bunları kamusal durumlardaki buna denk düşen işlemler oluşturur. Verili herhangi bir kamusal yapıyı oluşturmada ne kadar başarı kazanabileceğimiz ampirik bir sorudur. Sözde içsel şey bilinemediği gibi (Descartes) kullanılamaz da (İngiliz ampristleri). Hume mavinin kayıp tonu hakkında kaygılanmakta haksızdır ve nedeni de bir insanın onu resmedip resmedemeyeceği yahut onun bunu yapmış olduğuna ikna olup olmayacağımız değil, içsel resmin ister istemez ilgisiz ve bu kavrama sahip olmanın kamusal bir beceri olmasıdır. Önemli olan benim kafamdaki renk imgeleri ya da bunların yokluğu değil, trafik ışıklarında durup durmamamdır. Ben duyularımın bana, öğrenmiş olduğum kamusal şemalar aracılığıyla gösterdiği şeyleri teşhis ederim ve bu benim tarafımdan başka türlü *bilinemez* çünkü bilgide kamusal bir sınanmadan gelen bir katılık vardır. Wittgenstein bu durumu *Untersuchungen*'de şu şekilde özetler: "Bir duyguyu ifade eden bir cümleyi 'nesne ve isim' modeline göre kurarsak nesne ilgisiz bir şey olarak önemini yitirir."

"Kırmızı" örneğini çok katı çizgilerle sınırlayan bu tez, "isimlerini" düşünsel kavramların oluşturduğu "nesneler" olarak varsayılabilecek, çok daha bulanık içsel varlıklar örneğinde daha da katı gibi görülebilir. Her şeyden önce, insan kendi kendine yarı saçma bir şekilde diyebilir ki ben felsefe yaptığımda kırmızıyı hissedişim özel olarak benim "edindiğim" bir şeye benziyor ve bu küçük, net şeyi bile kendime has özel bir veri olarak "sürdürmeme" izin verilmiyorsa, "karar" ve "arzu" gibi kavramlara bağlı, fena halde bulanık içsel fenomenleri "sürdürmeyi" nasıl düşüne-

bilirim ki? Elbette ben bu ikinci durumlarda kavramın "daha dış" yüzüne güvenmekle daha da mutlu olurum çünkü içyüzü çok muğlaktır. Bunu, düşünsel kavramlar vakasında genetik tezin gücünü gösterecek biçimde açıklayayım.

Wittgenstein bu bağlamda tabii ki düşünsel kavramların yanı sıra fiziksel kavramları da tartışır. Ama tartışmasında tuhaf bir suskunluk göze çarpar. Hiçbir ahlaki ya da psikolojik genellemede bulunmaz. Kendini sadece, birinci şahıs olarak kullanılan bir düşünsel kavram fiilinin kişisel bir şey hakkındaki bir bildirim olmadığını çünkü herhangi bir kontrol işleminin yokluğunda birisinin doğru ya da yanlış söylediğinden söz etmenin bir anlam taşımadığını belirtmekle sınırlar. Wittgenstein içsel verilerin "ifade edilemez" olduğunu da bunların "yokluğundan" insan kişiliğiyle ilgili özel bir şeyin çıkarılabileceğini de savunmuyor; söylediği sadece şudur: "İçsel nesne" fikrine hiçbir anlam verilemez. "Kişiye özel, açıkça belli bir tanım" yoktur. Wittgenstein'ın, şeylerin nasıl *göründüğü* konusunda yanılmış olma fikrine bir anlam verilemeyeceği görüşünde haklı olup olmadığını ve onun pozisyonundan insan doğası hakkında meşru bir sonuca varılıp varılamayacağını daha sonra tartışacağım. Ben şimdi (onun dışındaki kişiler tarafından) *çıkarılmış* sonuçlara ve bu tezin Hampshire, Hare, Ayer, Ryle ve diğerlerinde birtakım varyasyonlarla bulduğumuz gelişmiş biçimine bakmak istiyorum.

Daha önce de söylediğim gibi bu tez, sözde içsel veriler, sanki daha belirgince gölgeli ve hatta sorumsuzca yok olma eğilimi gösterir olduğunda, oran yönünden daha da güçlü bir şekilde bastırır gibidir. Bu tür vakalarda salt ampirik düşünceler (yukarıda değinilen (b)'nin ampirik altbölümleri) özellikle güçlüdür. Ben diyorum ki, "Evet, karar vermeliyim. Pekâlâ. Gideceğim." Burada belki de içgözlemle görülecek hiçbir şey olmamıştır, kim bilir? Ve eğer olmuşsa bile bir karar değildir. Burada genetik bir analizden söz edildiğinde neyin kastedildiğini görüyoruz. Karar verme kavramını nasıl *öğrendim* ben? "Karar verdim" diyen ve sonra da harekete geçen birini gözleyerek. Başka nasıl öğrenebilirdim ki? Ve bununla da meselenin özünü öğrendim. Davranışçı bir kavramdan yola çıkıp düşünsel bir kavrama "geçmedim". (Düşünsel kavramları içsel kavramlara "yanıltıcı şekilde" bağlayan normal dil, fiziksel kavramları da doğrudan dışsal kavramlara bağladığından,

fiziksel kavramların genetik analizi pek açıklayıcı olmayacaktır). Bir kararın, daha dikkatli düşünüldüğünde, içgözlemle saptanabilir bir hareket olduğu görülmez. Bu kavramın daha içsel bir yapısı yoktur; bu onun dışsal yapısıdır. Daha da basit bir örneğe bakalım. Öfkeyi kıskançlıktan nasıl ayırt ederim? Kişiye has iki tür düşünsel veriyi birbirinden ayırt ederek değil kesinlikle. "Öfkeyi" ve "kıskançlığı" nasıl *öğrendiğimi* düşünelim. Duyguları tanıtan şey kişiye has özel bir nesnenin değil, dışadönük tipik bir davranış biçiminin belirmesidir. Bunun da kendi ruhsal durumlarımızı adlandırmada yanılabileceğimizi düşündürdüğü gözden kaçmamalıdır.

İnsanların protesto etmeye ve bağırıp çağırmaya ve kendilerinden alınan bir şey olduğunu haykırmaya başlayabileceği nokta budur. Elbette, karar verip de eyleme geçmeme diye bir şey de vardır. Elbette, *kişiye has* kararlar da vardır. Elbette, içsel uzay yörüngesinde, öyle ya da böyle kolayca teşhis edilen bir sürü şey vardır. İçerisi, bu tezin ima etmeye çalıştığı gibi sessiz ve karanlık değildir. Düşünürler bu protestoları sakince yanıtlayacaktır. Bunlara tabii ki bir anlam verilebilir: Adam karar vermiş ama yapmamıştır. Yani gideceğini söylemiştir ve gideceğine inanmamız için nedenler vardır ama başına bir tuğla düşmüştür. Yahut onun gitmesi fikri, yaptığı ya da söylediği diğer birçok şeyle uyum içindedir ama yine de gitmemiştir. Ama tüm bunlar kararın fiilen uygulanması kadar açıktır, kişiselliği onun kadar azdır. Ve düşünülürse, bizim vakamız kadar başka birinin vakasında da yerine getirilmemiş bir karar düşüncesine başka bir yöntemle de herhangi bir duygu yüklemenin zor olduğunu kabul etmek gerekir. "Kişiye has" kararlar var mıdır? Kendi kendime bazı sözler söyledim. Ama karar mı verdim gerçekten? Bu soruyu yanıtlamak için, bildirdiğim şeyin kişisel özünü değil de *bağlamını* incelerim.

Ne var ki elbette bizim tanıyabileceğimiz, içgözlemle teşhis edilebilecek şeyler *vardır* denecektir. Bizim imgelerimiz *var*, kendi kendimize konuşuyoruz vs. Genetik tez bunların hiçbir şey olmadığı anlamına mı geliyor? Peki, diye yanıt verilecektir, şunlara bir bakalım. Gölgeli tarzdaki bu veriler kabaca, görsel imgeler, sözel düşünceler ve tam anlamıyla sözel ya da görsel olmamasına karşın yine de birer "varlıkmış" gibi görünen diğer imge, düşünce ve duygular olarak ayrılabilir. Bunları diğer insanlara göstereme-

yeceğim tamamen doğrudur. Elbette onları sınırlı bir şekilde tanımlayabilirim; imgelemimden geçenleri ya da kafamda "söylediğim" sözleri tanımlayabilirim. Ruh halim hakkında metaforik tanımlamalar da yapabilirim hatta.[2] Ama bunların değeri nedir ki? Üzerinde fazla düşünmeden farz edilebileceğinden daha muğlak ve seyrek rastlanır şeyler olan bu verilerin, benim dile getirilmiş düşüncelerimin bildirdiği şeyin "ta kendisi" olduğu iddia edilemez. Tanımlamalarımı, anlamları normal kamusal kurallara bağlı normal kamusal sözcüklerle yaptığıma dikkat etmek gerekir. İçsel sözcükler de dışsal sözcüklerle aynı şekilde bir "anlam" alır ve ben imgelerimi sadece "bilebilirim" çünkü onların "ait olduğu" kamusal şeyleri bilirim. Kamusal kavramlar kişisel şeylere karşı, bu çok açık anlamda baskındır; içtekileri, dıştakiler hakkındaki bilgim aracılığıyla, hatta kendi adıma bile ancak "teşhis" edebilirim. Ama her halükârda, bu tanımlamaların doğruluğunu sınayacak bir şey yoktur ve Wittgenstein'ın dediği gibi, "Bu seremoni niçin?" *Salt* içsel şeylerin sözde bildirimiyle, belki ampirik psikologlar dışında kim ilgilenir ki? Ve psikologların bile, içgözlemden gelen bu tür "kanıtların" değeri hakkında ciddi kuşkuları var artık. Benim *gerçekten* falanca şekilde düşünüp düşünmediğim ya da filanca şeye karar verip vermediğim veya öfke ya da kıskançlık ya da hoşnutluk duyup duymadığım, ne kadar eksik ve ilkel olsa da açıkça varolan bağlam tarafından gerektiğince belirlenecek ve sadece belirlenebilecektir. Benim X'i yapmaya karar verdiğim, içgözlemle teşhis edilebilecek hiçbir şey vuku bulmamış olsa da X'i yapacağımı içtenlikle söylemiş ve yapmışsam doğru olacaktır. Ve aynı şekilde, içgözlemle teşhis edilebilecek bir şey de vuku bulabilir ama dışsal bir bağlamdan tümüyle yoksunsa o şeye bir karar denemez. Wittgenstein'ın dediği gibi, "kendisiyle birlikte dönen başka hiçbir şey olmadan döndürülebilen bir dişli, mekanizmanın bir parçası değildir".

Bu radikal kanıtlar bence belli bir alan için kesinlikle geçerlidir. Bunlar, İngiliz amprizmini sıkıntıya sokmuş bazı sorunları net ve kesin bir şekilde çözer gerçekten. Şaşmaz bir iç gözün yanıltıcı imgelerini yok ederek, örneğin idrak ve evrensellikle ilgili sorunların kusursuzca sonuçlanmasını sağlarlar. Hume ve

---

2. Ryle, *Aristotelian Society Ek Sayı*, 1952'de bu düşünce "günlüklerini" ve "tarihlerini" tartışıyor.

Berkeley'de genel anlayışa ters düşen bir sürü şey şimdi giderilebilmektedir. Ama daha önce söylediğim gibi, Wittgenstein artalanda bir sfenks gibi dururken başkaları daha öteye gidip, daha muğlak ahlaki ve psikolojik sonuçlar çıkarmak için acele ettiler. Wittgenstein yeni Kantçılığın, varoluşçuluğun ve faydacılığın girmek için acele ettiği bir boşluk yarattı. Ve diğer alanlardaki kesin başarıları sayesinde saygınlığı yükselmiş olan tezlerin, yukarıda ana hatlarını çizdiğim kişilik imajını nasıl makul görünen bir şekilde desteklediklerine ve daha doğrusu dayattıklarına dikkat etmek gerekir. "İçsel yaşam" sisli, büyük ölçüde namevcut olduğundan ve her halükârda, "mekanizmanın bir parçası olmadığından", iyi konusunda boş hayallere dayalı bir yaklaşımı benimsemenin *mantıken* imkânsız olduğu meydana çıkacaktır. Ahlak bir eylem olmalıdır çünkü ruhsal kavramlar ancak genetik olarak analiz edilebilir. Hayal metaforları değil, hareket metaforları uygun görülür. Ahlak, mantıktan aldığı tam destekle, kişiye has şeyleri hor görür. Davranışla kurtuluş kavramsal bir zorunluluktur. Benim *ne* yaptığım yahut ne olduğum özel ve kişisel bir şey değildir ve ancak kamusal kavramlarla ve nesnel gözlemciler tarafından tanınabilmek anlamında bana dayatılır. Kendini tanımak açıkça görünür bir şeydir. Akıllar kamusal akıl, kurallar kamusal kurallardır. Akıl ve kural kişidışı bir tür zorbalığı, kişisel irade de buna karşı tam bir bağımsızlığı simgeler. Makine gayet amansızdır ama karar verici kişi karar anına dek bu makinenin dışındadır. Ahlak tam eylem noktasında yer alır. "Nesnel" olduğum konu benim denetimimde değildir; ona mantık ve gözlemciler karar verir. Benim "öznel" olduğum şeyse başıboş, yalnız, özden yoksun bir iradedir. Kişilik salt irade noktasına doğru geri çekilir.

Şimdi, güçlü bir şekilde berkitilmiş bu pozisyona karşı bir saldırıya kalkmak hiç kolay değil ve dediğim gibi saldırmak *isteyip istemediğimize* ya da durumdan hoşnut olup olmadığımıza karar vermekte mizacımız rol oynayacaktır. Ben durumdan hoşnut değilim. Wittgenstein'ın uyarıcı sözünü bir amentü belleyerek buna alternatif bir görüş sunmaya gayet ihtiyatlı bir şekilde başlayayım: "Kendimizi felsefi düşünceye kaptırdığımızda falanca sözü söylemeden duramamamız, onu söyleme yönünde karşı konulmaz bir eğilim duymamız, bir *hükme* zorlandığımız ya da bir durum hak-

kında hemen bir idrake vardığımız ya da bilgi sahibi olduğumuz anlamına gelmez."

Bu tartışmaya dayanak bulmak amacıyla, önümüzde bir örnek bulunmasında yarar var: Hepimizin az ya da çok gördüğü ve zaman zaman söz ettiği bir şey. Bu örneğe uyan çok farklı türden bir sürü şey vardır ama benim içimden ilk olarak bir *ritüeli*, örneğin içsel rızanın gerçek bir eylem gibi göründüğü dinsel bir ritüel olayını seçmek geçti. Ritüel: İçsel bir olayın hem nedeni hem de kanıtı olan dışsal yapı. "Söz veriyorum" lafını söylerken gerçekten bir söz verdiğim söylenebilir; edimsel bir söylemdir bu. Fakat dinsel bir bağlamda "pişmanım" sözünü içtenlikle söylediğimde gerçekten pişman mıyım; gerektiği bir durumda sadece, yürekten üzgün olduğumu söylediğimde "yürekten üzgün" müyüm? Bundan sonra yaşamımı düzeltsem bile, böyle midir bu? O kadar açık değil bu ve gerçekten zor ve ilginç bir soru. Ama ben belki birtakım özel güçlükler doğuracağı hissedilebilecek dinsel bir örnek değil, daha sıradan ve gündelik bir örnek verme kararındayım. Örnek şu:

A adını vereceğim bir anne, G diyeceğim gelinine karşı düşmanlık hissediyor. A, G'yi çok iyi kalpli ama tam anlamıyla bayağı değilse de biraz asaletten, kibarlıktan, incelikten yoksun bir kız olarak görüyor. G şımarıklık ve samimiyet eğilimleri gösteriyor, görgü kurallarına pek uymuyor; sert, bazen kesinlikle kaba, hep olgunlaşmamış bir şekilde davranan, can sıkıcı biri. A, G'nin aksanından ya da giyinme tarzından hoşlanmıyor. A, oğlunun kendi düzeyinin altında biriyle evlendiğini düşünüyor. Şimdi, verdiğimiz örneğin amacına uygun olsun diye, çok "doğru" bir insan olan annenin kıza hep iyi davrandığını, gerçek görüşünün anlaşılmasına hiç izin vermediğini varsayalım. Örneğin bu yönünü daha belirgin kılmak için, genç çiftin göçmen olarak gittiğini ya da şimdi G'nin ölmüş olduğunu farz edebiliriz; amacımız, bu olay tamamen A'nın kafasında oluştuğunda sorun olan şeyi ortaya koymaktır.

A'nın G hakkındaki ilk düşünceleri böyledir. Zaman geçer ve muhtemelen A, şiddetli bir kederle ve G'nin sabitleşmiş bir portresiyle ve "Zavallı oğlum sersem, adi bir kadınla evlendi" gibi basmakalıp bir lafın (kestirme bir söz kullanmam mümkünse) tutsağı olmuş bir halde kalır. Ama bu örnekteki A kendini eleşti-

rebilen, karşısındaki şeylere dikkatle ve *adaletli* bakabilen, entelektüel ve iyi niyetli bir insandır. A kendi kendine der ki: "Ben eski kafalı biriyim ve gelenekçiyim. Belki de önyargılı ve dar görüşlüyüm. Belki de bir kibarlık budalasıyım. Kesinlikle kıskancım. Bu meseleye tekrar bir bakayım." Burada A'nın G'yi dikkatle gözden geçirdiğini yahut en azından onun hakkında kafa yorduğunu, sonunda G'ye bakışının yavaş yavaş değişmeye başladığını farz ediyorum. Eğer G'nin şimdi orada olmadığını yahut ölmüş olduğunu kabul edersek, bu durumda değişikliğin G'nin davranışında değil, A'nın kafasında gerçekleşeceği kesindir. G'nin adi değil, hayat dolu ve sade, asaletten yoksun değil, içinden geldiği gibi davranan, gürültücü değil, neşeli, hep olgunluktan yoksun ve can sıkıcı biri değil, gençlikle dolu hoş biri olduğu falan keşfedilir. Ve daha önce söylediğim gibi *ex hypothesi*, A'nın dışa karşı, başından beri hep iyi olan davranışı hiçbir şekilde değişmemiştir.

Yukarda "adaletli" ve "entelektüel" gibi sözcükler kullandım ki bunlar A'nın etkinliği hakkında makbul bir değer yargısını ima etmektedir ve ben aslında A'nın görüşündeki değişimin beğeni uyandıracağı bir olay düşlemek istedim. Ama tabii ki gerçek yaşamda A'nın yaptığının yerinde bir şey olup olmadığına karar vermek çok zor ve bu konuda fikirler farklı olabilir ve bu da ilginçtir. A'yı etkileyen çok farklı dürtüler olabilir: adalet duygusu, G'yi sevme yolunda bir gayret, oğluna karşı sevgisi ya da doğrudan, onu talihsiz ya da hata yapmış biri gibi görmeye karşı bir isteksizlik örneğin. Bazı kişiler "o kadın kendi kendini kandırıyor" derken bazıları da kadını etkileyen şeyin sevgi ve adalet duygusu olduğunu söyleyecektir. Ben, ikinci saptamayı uygun bulduğum bir vakayı resmediyorum.

Bu örnekte *olup bitenler* başka şekillerde de tanımlanabilir elbette. Ben bunu sadece, bir dizi normatif sıfatın yerine başka bir dizi normatif sıfat koyarak tanımlamayı tercih ettim. Ama bu olay örneğin, A'nın hayal gücüne yahut basit ya da karmaşık metaforlara dayalı da tanımlanabilir. Ama şimdi, tanımlanan "şeyin" tam olarak ne olduğunu düşünelim. Burada özel bir zorluk çıkaracak bir şey olmadığı savunulabilir. Ahlaki bir hükümde bulunmak amacıyla, "eylemleri" çeşitli yollardan tanımlayabiliriz. Bu vakadaki yollardan biri, A'nın G'ye iyi davranmaya karar verdiğini ve öyle yaptığını söylemektir ve bu durumda A'nın kişisel duyguları

önemsiz olacak, bu konuyla ahlaken bir ilgisi bulunmayacaktır. Fakat A'nın ahlaki eylemler listesine, onun dışarıdan belli olan tavrında görünenden daha fazlası konmak istenirse, bunun dışındaki materyal için, "hangi anlamda 'ahlaki' ve hangi anlamda 'eylem'?" diye sorulması gerekir. Elbette, eğer A'nın düşünceleri *farklı* dışsal eylemlerin başlangıcıysa, o zaman bu düşünceler o eylemlerin "gölgesi" olduğundan ve niteliklerini ve önemlerini onlardan aldıklarından, o eylemlere "ait" kabul edilebilir; gerçi içsel kısmı ayırt etmenin ve onu dışsal kısma, onun bir koşulu halinde bağlamanın güçlüğü hayli büyük olabilir yine de. Ama bu vakada ne söyleyeceğiz?

Hampshire bize şöyle diyor: "Düşünce, gerek eylem gerek hüküm olarak bir sonuca yönelmedikçe hayalden ya da dalıp gitmekten öte bir şey olarak düşünülemez... Düşüncenin içsel bir monolog olduğu fikri eğer düşünce çıkış noktasına yöneliyor gibi bile değilse, dış dünyaya tamamen boş gelir... Bu durumda, düşünce ve inanç, cümlelerin büyülenmiş gibi ve ezberden tekrarlanmasından ya da kafada ipsiz sapsız fikirlerden ayırt edilemez." Şimdi konuya bu noktada girmeye çalışabilecek bir şeyi, Tanrı'nın gözünü tartışmanın dışında bırakalım. Eğer A'nın ruhsal olayları, varoluş ve taşınan önem yönünden bu metafizik tanığa bağlı değilse, onları bir hiçten ibaret olma yahut en azından bir hayal olarak tanımlanma yazgısından kurtarmak isteyecek miyiz ve eğer istiyorsak bunu nasıl yapacağız?

A'nın içsel yaşamına *kuramsal* bir statü vermek de mümkündür elbette: " 'A'nın G hakkındaki görüşü değişmiştir' sözü, *eğer* A içinden G hakkında konuşursa bu kez üç yıl önce söylediklerinden farklı şeyler söylüyor *demektir*." Bu analiz bazı güçlüklerden uzak durur ama tıpkı fenomenalizm gibi, başka bazı güçlüklerle karşılaşır. Bu kuramsal önermenin özü, bu sürede A'nın kafasında olup bitenlerin hiçbiriyle bağdaştırılamaz. Ve tabii ki bir fikir değişikliği genellikle, içgözlemle teşhis edilebilecek herhangi bir şey işin içine karışmaksızın, yeni bir görüşün sadece dile getirilmesi biçimini alır. Ama burada gerçekleşen, ne kadar muğlak olursa olsun, içgözlemle teşhis edilecek en azından bir şey, *ex hypothesi* vardır ve bu da söz konusu şeyin statüsüdür. Anlam vermeye çalıştığımız düşünce her halükârda, A'nın bu arada *aktif* olduğu, bir şey *yaptığı*, takdir ettiğimiz bir şeyi, yapmaya değer bir şeyi yaptı-

ğıdır. Bu arada A ahlaken aktif hale gelmiştir; söylemek istediğimiz ve felsefi yönden söylenebilecek şey budur.

Bu noktada, benim varoluşçu davranışçılık dediğim görüşü savunanlar şunu diyecektir belki: Tamam. A'nın davranışı hiç değişmediğinden, kadın fikrini değiştirmiştir demenin, doğruluğunu kimsenin bilmediği kuramsal bir önermenin doğru olduğunu söylemek dışında ne anlama geldiğini görmenin zor olduğu bu durumda, A'da içgözlemle teşhis edilebilir bir materyal ya yoktur ya vardır ve bunların neler olduğuna bakalım. A, kafasında G'ye bir şeyler söylediğini düşleyebilir, G'yi kafasında sözel olarak betimleyebilir ve G'nin görsel imgeleri hakkında derin derin düşünebilir. Fakat olup biten bu şeylerin anlamı nedir? Burada, "cümlelerin büyülenmiş gibi ve ezberden tekrarlanması" değil de ciddi bir hüküm sayılması gereken şey nedir? A'nın içgözlemle teşhis edilebilen şeylerinin, araştırıldığında muğlak ve tanımlanması zor şeyler çıkması kuvvetle muhtemeldir ve hatta A'nın (en iyi olasılıkla) kendi kendine konuşurken net sözel ifadeler kullandığını düşünsek bile, bu ifadenin niteliği ve anlamı kamusal dünyanın bir fonksiyonudur. Eğer dışsal bağlamla mantıksal bir şekilde bağdaşıyorsa, kadının papağan gibi değil, ciddi bir şekilde "konuştuğu" düşünülebilir ancak.

Ayrıca, denecektir belki parantez içinde, içsel düşüncelerin niteliği, düşünmede kullanılan simgelerin kamusal anlamı yoluyla oluşturulur. (Örn. bkz. Ayer, *Thinking and Meaning*). Bu da, "anlatılamaz yaşantı" falan gibi savları çürütecektir. Düşünürler daha yakın zamanlarda "gölge" görüşünü, yani düşünceye has duyguyu simgeler yoluyla değil de genel bir bağlama dayalı düşünce şeklinde ele almanın önemini vurgulamayı yeğlediler. Ama bence bu hususları birbirinden ayırmak gerekir. Bunlar "benliğin" yahut "iradenin" tamamlayıcı iki resmini simgeler; bunlar mantıksal kurallar ağının dışı olarak, bu kuralların zorbalığının riskine nerede girileceğine karar vermede özgürdürler ama bunun ardından kişidışı bir karmaşanın içinde kalmışlardır. Ne söyleyeceğime karar verebilirim ama söylediğim sözcüklerin geldiği anlam değildir bu. Ne yapacağıma karar verebilirim ama yaptığım eylemin önemini kavramış değilim.

İçinden yahut açıkça "karar verdim" diyen ama hiçbir eylemde bulunmayan biri (diye devam eder varoluşçu davranışçılık tezi),

koşullar ne kadar lehine olursa olsun karar vermiş değildir. Kamusal eylemlerden önce kafada verilen kararlar, eylemin "gölgesi" gibi düşünülebilir ve bu sanı da en uygun adı "karar" olan bir karmaşanın parçası olmalarından ötürü alırlar sadece. Gerçi burada bile, eğer içsel öğe için kullanılmışsa, "karar" terimi ancak lütfen verilmiş bir sandır çünkü içsel kısmın niteliğini ya da varlığını ve dışsal kısımla bağlantısını doğrulayacak bir şey yoktur. Ama yine de pek suya sabuna dokunmadan ve herkesin anladığı şekilde "zihinsel karar" veya "içsel eylemler" vs dediğimiz, bir tür dışsal yapısı varolan ve istersek içsel kısmının da resmini çizebileceğimiz, belki de doğal olarak çizeceğimiz durum budur. Fakat A'nın olayında, farz edilen içsel bir değişime tekabül edecek dışsal bir yapı değişimi olmadığından, yani gölgesi içsel olaylar olduğu iddia edilebilecek bir dışsal olaylar dizisi bulunmadığından, burada "etkinlik" kavramına bir anlam verilip verilemeyeceği kuşkuludur. A'nın içsel gelişimine verilmeye çalışılan kategorik anlam, yukarıda söz edilen kuramsal anlam durumuna düşecektir. Ve kuramsal önermenin doğru olup olmadığı A tarafından bile bilinemez ve A'nın kafasında gerçekleşmiş hiçbir şey olmadığı da doğru olabilir. Yani A'nın *içsel yönden* aktif olduğu düşüncesinin boş olduğu görülür. Yalnızca dışsal bir etkinlik, dolayısıyla yalnızca dışsal bir ahlaki etkinlik vardır ve içsel etkinlik dediğimiz şeyse bunun akla düşmüş gölgesidir sadece. Ve teselli edercesine denecektir, niçin buna kafayı takalım ki? Kant'ın dediği gibi, bize emredilen şey komşumuzu patolojik anlamda değil, pratik anlamda sevmektir.

Felsefede, söylemek için karşı konulmaz bir itki duyulan şeyin söylenmesinin sanki amansızca engellendiği o çileden çıkaran anlardan biridir bu. Ve tabii ki Wittgenstein'ın dediği gibi, bir şeyi söylemek için karşı konulmaz bir itki duyulmasının, işin içinde *başka* bir meselenin olduğu anlamına gelmesi gerekmez. Burada dikkatli olalım. Yukarıdaki analize tepki gösterirken iddia etmek *istemediğim* bir şey kesinlikle var ve o da ruhsal durumlarımız hakkında yanılmaz yahut üstün bir bilgiye sahip olduğumuzdur. Düşündüğümüz ya da hissettiğimiz şeyler hakkında yanılabiliriz; tartışma konusu bile değildir bu ve davranışçı analize güç veren şeylerden biri de onun bu gerçekle hakikaten çok net bir şekilde bağdaşmasıdır. Burada söz konusu olan farklı bir şeydir, bir anlamda, seçkin bir etkinlik anlamına gelmeyen bir *etkinlikle* ilgili bir şeydir.

Şimdi, bu analize karşın, A vakasını nasıl gördüğümü kabaca normal yoldan ama yine de henüz bir kanıttan yoksun olarak söylemeye çalışayım; psikanalizle bağdaşmayan ve doğru çıkması halinde psikanalizin doğru olamayacağını gösteren bir görüştür bu. Psikanaliz A'yı "dışarıdan içeriye doğru" tanımlanmış resmeder: A'nın bireyselliği iradesindedir ve onun "hareketleri" olarak anlaşılır. Psikanaliz A'yı sürekli aktif, ilerleme kaydeden biri yahut onun içsel eylemlerini kendine ait ya da varolmanın sürekli dokusunun bir bölümünü oluşturan bir şey olarak anlamaz: "Varolmanın dokusu" gibi metaforlara kesinlikle eleştirel bakar. Evet ama burada bu tür metaforlar olmadan yapabilir miyiz? Üstelik felsefi bir önyargısı olmaksızın bu durumu tanımlamak isteyen birinin aklına neredeyse karşı konulmaz bir şekilde gelen şey görsel hayal metaforu değil midir? Doğal metafor bu değil mi? A, G'ye *bakıyor*, G'ye dikkat ediyor, dikkatini onda yoğunlaştırıyor. A bir iç mücadele halindedir. İmgeleminde G'nin gülünç halleriyle eğlenmek isteğine kapılabilir örneğin. (Tuhaf şekilde, diğer resimde *mücadele* fikrine pek yer yoktur). Ve A'nın buradaki etkinliği, tuhaf ve sisli bir şey olmak şöyle dursun, bize bir şekilde ziyadesiyle tanıdık gelen bir şeydir. Buna benzer mücadelelerin anlatıldığı sayısız roman vardır. Bu türden bir mücadeleyi herkes, hangi sözcükleri kullanacağı konusunda sıkıntıya düşmeden betimleyebilir. Daha önce de dediğim gibi bu etkinlik çeşitli şekillerde tanımlanabilir ama bunların içinde çok doğal olanı, "iyi" gibi birincil ve genel ahlaki sözcüklere nazaran ikincil ahlaki sözcükler denebilecek, özelleşmiş normatif sözcükleri kullanarak yapılan tanımlamadır. A, G'yi "kendini beğenmiş" olarak görmekten vazgeçip "neşeli" olarak görmeye başlıyor vb. Bu ikincil sözcüklerin önemi hakkındaki yorumumu daha sonra yapacağım. Yine, ayrıca şöyle bir şeyi söylemek zorunda hissediyor insan kendini: A'nın etkinliği özellikle *kendisine aittir*. Bu etkinliğin ayrıntıları *o* kişiliğin ayrıntılarıdır ve kısmen bu nedenle ancak kişisel olarak gerçekleştirilebilecek bir etkinlik olabilir bu. A *bu* şeyi başka birisiyle konuşarak yapamazdı. Hampshire, "Kesin gerçek sayılacak bir şey çok sayıda gözlemciye açık olmalıdır" der. Ama bu yarı bilimsel, kesin bir şekilde saptanmamış gözlemcileri bireyleştirme kavramı bunun gibi bir vakaya gerçekten uygulanabilir mi? Burada bir etkinlik vardır ama gözlemci yoktur ve potansiyel gözlemciler fikri

ortaya sürülürse bu gözlemcilerin *yeterlilik düzeyi* sorunu ortaya çıkacaktır. A'nın etkinliğini karakterize etmek zordur ama bunun nedeni bu etkinliğin muğlak olması değil, *kesinlikle ahlaki olmasıdır*. Ve aşağıda kısaca açıklamaya çalışacağım gibi güçlüğün merkezine yaklaşmış oluyoruz.

A'nın *ex hypothesi* yapmaya çalıştığı şey G'yi sadece doğru görmek değil, ona âdil ya da sevecen bakmaktır. Bunun hemen akla getirdiği çok farklı bir özgürlük imajına dikkat ediniz. Özgürlük, soyutlanmış bir iradenin kişidışı bir mantıksal karmaşanın ansızın içine giriverip sonra birden çıkıvermesi değil, herhangi bir şeyi net görmeye yönelik, ilerleyen bir girişimin fonksiyonudur. A'nın etkinliği esas olarak, ilerleyen, sonsuza dek mükemmelleştirilebilecek bir şeydir. Bu girişimin yanılmaz olduğunu iddia etmek bir yana, bu yeni resim zorunlu bir yanılmazlık kavramıyla yapılmıştır. A sonsuz bir uğraşa girmiştir. A'yı karakterize etmek için "sevgi" ve "adalet" gibi sözcükleri kullanmaya başladığımız anda, onun durumunu gösteren kavramsal tüm resmimize ilerleme yani mükemmelleşme düşüncesini katmış oluruz ve ahlaki kavramların genetik analizinden farklı bir analizini gerektiren de bu düşüncenin varlığından başka bir şey değildir.

Ben şimdi, aklın varoluşçu-davranışçı resmi karşısındayken, özel birtakım içsel olayların kimliği hakkında sonsuza dek laf edip durmaya devam etmenin ve A'nın, sanki bir dizi kesin ve nesnel küçük şeyler yapıyormuşçasına "etkin" olduğunu savunan bir açıklamaya girişmenin anlamsız olduğunu düşünmek eğilimindeyim. "Bir bildirimin olmaması", "bir etkinliğin olmamasını" gerektirmez. Ama bunu işlemek için gereken şey bir tür anahtar değiştirme, farklı bir cepheden saldırıya geçmedir. Bir an durup, bir şeyin kimliğinin saptanmasının gözlemcilere ve kurallara bağlı olduğunu söyleyerek gayet makul görünen, bizi doğrudan, ruhsal kavramların genetik analizine götüren o fikir hakkında düşünelim. Bir şey, eğer çok sayıda kişi kırmızı tanımını kabul ederse gerçekten kırmızıdır; daha doğrusu bu, kırmızı gerçekte ne anlama geliyorsa odur. Eğer insanlar bir insanın "karar verme" kavramının kurallarına uyduğunu aşağı yukarı kabul ederse, bu kişi gerçekten karar vermiştir. Karar vermek bu kurallara uymak demektir ve yükümlü kişi tek yargıç değildir. Eylemler "kamusal dünyada dolaşıp duran şeylerdir" ve bu hareketlerin ne-

ler *olduğuna* karar verecek nesnel gözlemciler fiilen ve potansiyel olarak hazırdır.

Daha önce de söylemiştim, Wittgenstein bu fikri ahlaki kavramlara uygulamadığı gibi, ahlaki evrenin bir bölümünü oluşturduğu sürece bunun ruhsal kavramlarla herhangi bir ilişkisini bile tartışmaz. (Ruhsal kavramların ahlaki evrene ait olduğuysa, tezim yönünden kesinlikle en önemli husustur). Ama bu fikirle ilgili bir sınır da konmamıştır ve ben bir sınır koymak istiyorum. Bu kimliklendirme fikrinin bu kadar ileriye gitmesini sağlayan şey bence kısmen, Hume'un bıraktığı yerden devralınmış olan kayıtsız şartsız bir bilim anlayışıdır.

Hume, "daha sonraki" düzenlenişleriyle maddesel dünya denen şeyi meydana getiren çeşit çeşit atomlardan, katı, küçük ve kesin duyu-verilerinden ya da belirtilerden oluşan bir resim çizmişti. Modern felsefenin Kopernik Devrimi* (" 'Belirtiler' hakkında 'bilgi' sahibi olamazsın") kesinlik fikrini içeriden alıp dışarıya çıkardı; neyin kesin olduğunu kamusal kurallar belirleyecekti artık. "Bir belirti hakkında yanılma"ya bazen bir anlam verilip verilemeyeceği hâlâ tartışılabilir. Burada tartışmaya kesinlikle yer vardır ama bu tartışma hiçbir zaman çok radikal bir hal almamıştır. Devrimin genel kurallarının içinde kalmıştır bu tartışma ve bu devrimin önemini tartışmak mümkün değilse de bu devrim sonuçta şimdiye dek diğer yönlerden Hume'un bir devamı haline gelmiştir. (Örneğin J. L. Austin'in yapıtı, duyu-izlenim fikri hakkında yapılmış çok ayrıntılı ve zekice bir cin çıkarmadır. Fakat Austin yine de Hume ve Russell'ın eski, kişidışı atom dünyasının yerine kişidışı bir dil dünyası koymakla bir şekilde eskisini "korumuş" oluyor). Düşünürlerin karakterize etmeye, daha doğrusu doğrulamaya çalıştığı şey, yine de bir "gerçeklerin kişidışı dünyası" fikridir: İradenin bir soyutlanma haline sıçrayacağı katı, nesnel bir dünya. Olgusal gerçekleri belirleyen ve oluşturan şey bir yerden diğer bir yere kaymış ama radikal "gerçek" anlayışı hemen hemen aynı kalmıştır. Mantık (yani kişidışı kurallar) burada bilime felsefi bir model lütfetmiştir.

* Bilimsel bilginin, sentetik tümel önermelerin, realist bir tavır ve zihnin nesnelerine uyduğu varsayımıyla hiçbir şekilde açıklanamayacağını düşünen ve tümel olan, yalnızca geçmiş ve şimdi için değil, gelecek için de geçerli olan bilgiyi açıklamak üzere, zihin ile nesneleri arasındaki ilişki için yeni bir varsayım bulmak zorunda kalan Kant'ın, ünlü astronom Kopernik'ten etkilenerek gerçekleştirdiği, nesnelerin zihne ve zihnin işlemlerine ya da faaliyetlerine uyduğu teziyle belirlenen devrime verilen ad. (y.h.n.)

Bu model için güçlük yaratan şey kişiler ya da bireyler kavramıdır; ahlaktan ayrılamayan bir kavramdır bu. "Belirti" ve "gerçek"le ilgili ve bize son derece tanıdık gelen tüm o söz dağarcığı ister eski İngiliz ister modern ampristlerce kullanılsın, insan bireyine uygulandığında çok kör ve kabadır. Örneğin kendi kafasında, "hissettiği" bir şeyin pişmanlık olup olmadığını saptamaya çalışan bir insanı düşünün. Bu araştırma tabii ki bazı kamusal kurallara tabidir, yoksa *bu* araştırma olamaz ve bunun bu araştırma olup olmadığı konusunda kuşkular ya da tartışmalar olabilir. Ama bunlar bir yana, söz konusu etkinlik, "kişidışı dil dünyası"nın *prise* [hâkimiyet] yönünden ancak sorunlu, son derece kişisel bir etkinlik olarak kalmalıdır; yoksa bu, böyle bir kişidışı dünyanın varlığını kuşkulu hale getiren bir etkinliktir. Burada bir birey, bir kavramın özelleşmiş bir kişisel *kullanımında* bulunmaktadır. Elbette kendisi bu kavramı ilk önce çevresindekilerden edinir fakat onu alıp kendi özel dünyasına katar. Bu tür kavramlar böylesi kullanımlara uygundur ve bunların kullanımı kısmen, kullananın *tarihinin* bir fonksiyonudur. Modern felsefenin iki koruyucu azizi Hume ve Kant, her biri kendine has bir tarzda, tarihi ve tarihin ima ettiği "kişiye özel"lik nosyonunu hor görür. Malum mantık ve malum bilim anlayışı da tarihi hor görür.

Ama tarihsel birey "içeri alındığı" anda bir sürü şeyin farklı söylenmesi gerekir. Örneğin "nesnel gerçek" düşüncesi, "bilimle tanımlanan dünya"ya göre değil de kişinin ilerleme kaydeden yaşamına göre anlaşılacak olursa çok önemli modifikasyonlar geçirir. Yaşayan bir kişiliğin ana karakteristiği olan aktif bir "yeniden değerlendirme" ve "yeniden tanımlama", genellikle bireysel tarihin bir fonksiyonu olan bir gözden geçirme prosedürünü akla getirir ve gerektirir. Pişmanlık, bir insanın yaşamının farklı zamanlarında farklı şeyler ifade edebilir ve tam anlamıysa bu yaşamın bir bölümüne hastır ve bağlam dışında anlaşılamaz.

Özellikle, bireyin tarihiyle ilgilenen bir "bilim" vardır tabii ki: Psikanaliz. Ve Profesör Hampshire'ın, sonunda, bilimsel bir "nesnellik" kavramından ayrılmayı hiç gerektirmeyen bir kararlılıkla yöneldiği şey psikanalizdir; Hampshire tarihsel bireyi gayet yerinde bir şekilde benimser fakat onu bu yöntemle yönlendirmeyi umut eder. Hampshire ideal bir psikanaliz nosyonu sayesinde, bireyin gözden geçirme prosedürünü kişidışı bir artalanda yorum-

lar. Psikanalizci, her nasılsa "orada. olan" biri, Tanrı'nın gözü rolünü oynayan sonsuz yetkin bir gözlemci olarak resmedilir. Hampshire pratikte değilse de teorik olarak, "bireysel bir vakada, sonsuz bir psikanalizle, eğilimler ve davranışlar hakkında tam, eksiksiz bir açıklamaya ulaşmanın" mümkün olduğunu kabul eder. Ama herhangi bir psikanalizci niçin her şeyin ölçüsü olsun ki? Psikanaliz karmakarışık, gelişmemiş bir bilimdir ve öyle değilse bile bildiğim kadarıyla bize onun kavramlarını temel kavramlar olarak görmemiz gerektiğini kanıtlayabilen bir tez yoktur. "İdeal psikanaliz" yanıltıcı bir düşüncedir. Varolan sistemler içinde, kapsamının genişletilmesiyle böyle bir ideale ulaşabilecek olan yoktur. *Ahlaki* bir sorundur bu ve burada söz konusu olan şey ahlakın ve insan doğası hakkında bir inceleme olarak felsefenin, bilimin boyunduruğundan ya da daha ziyade bilimin felsefecilere ya da düşünen diğer insanlara rahat vermeyen yanlış fikirlerinin boyunduruğundan kurtarılmasıdır. Bilim ile felsefe arasında epey yakın zamanlara dek net bir ayrım olmadığından, bu konu kendini daha önce hiç bu kadar yakıcı bir şekilde göstermemişti. Felsefenin geçmişte bilim oyunu oynamasının nedeni kısmen kendini bilim sanmasıdır.

Gerek Kıta'ya has, gerek Anglosakson versiyonlarıyla varoluşçuluk, bu sorunu gerçek anlamda yüzleşmeksizin çözme girişimidir: bireye boş ve tek başına bir özgürlük, isterse "gerçeklere karşı gelebileceği" bir özgürlük yakıştırarak çözme girişimi. Aslında resmettiği şey, bilimsel gerçekler denizinin ortasındaki küçücük bir adada tek başına bırakılmış bireyin korkunç yalnızlığı ve bilimden ancak iradenin çılgınca bir sıçrayışıyla kurtulabilen ahlaktır. Ama bizim durumumuz böyle değil. Bu konuyu basitçe ve düşünmüş olduğumuz A ve gelini örneğine dayanarak ifade edersek, A'ya, G'ye karşı davranışı hakkında tam bir psikanalitik açıklama yapılmış olsa da kadının böyle bir açıklamayla sınırlı kalması gerekmez. Bunun nedeni ne A'nın, kendisini körleştiren, anlamsız, huysuzca bir özgürlüğe sahip olması ne de (Hampshire'ın yeğlediği, daha karmaşık bir görüşe göre) kadının o zaman psişik güçlerini daha büyük bilgiden oluşan bir temel üzerine yeniden yerleştirebilir hale gelmesidir. Bunun nedeni, örneğin belli bir ahlaki ya da dinsel anlayışı tercih eden kadının, bu düşünceleri kabul etmek zorunda olmamasıdır. Bilim bazı noktalarda ahlaka

öğütte bulunup ahlakın yönünü değiştirebilir ama ahlakı, dolayısıyla da ahlak felsefesini içeremez. Özgürlük ile bilgiyi birbirinden ayıran ve bilgiyi (eleştirilmeden kabul edilen bir "kişidışı nedenler" fikri vasıtasıyla) bilimin alanında bırakan bir felsefenin bu konunun önemini görmezden gelmesi daha kolaydır. Fakat A'nın bilimden ve amprist felsefenin bilimsel imgede yarattığı "gerçekler dünyasından" bağımsızlığı, yalnızca kadının dokunaklı iradesine değil, gören ve bilen aklına da dayalıdır. Ahlaki kavramlar bilimin ve mantığın yarattığı katı bir dünyanın *içinde* gezinip durmaz. Onlar farklı amaçlar için farklı dünyalar yaratır.

Şimdi ahlaki kavramların, ruhsal fenomenleri genetik olarak açıklayan davranışçı görüşle tamamen ilgisiz olmasına yol açan şeyi daha kesin bir şekilde açıklamaya çalışayım. Burada iki fikri birbirine bağlamak istiyorum: birey fikri ve kusursuzluk fikri. Sevgi, birey hakkındaki bilgidir. G'yle karşılaşan A hiç bitmeyecek bir görevin içine girmiştir. Ahlaki görevler karakteristik açıdan sonsuzdur ve bunun nedeni yalnızca, bizim çabalarımızın sanki verili bir kavramın "içinde" kusurlu durması değil, biz hareket ettikçe ve baktıkça ayrıca bizzat kavramlarımızın da değişmesidir. Burada, kaçınılmaz bir kusurluluktan ya da sevginin veya bilginin daima bizden uzağa giden ideal bir sınırından söz etmek, belki "düşmüş" insan durumuna bir gönderme gibi görülebilir ama buna hiçbir özel dogmatik anlam verilmemesi gerekir. Bizler ne melek ne de hayvanız, insan bireyler olduğumuzdan, birbirimize karşı davranışlarımızda böyle bir hal vardır ve bu da ampirik bir olgu ya da o terminolojiyi yeğleyenlerce, bir sentetik *tümel* gerçek olarak görülebilir.

Bir ruhsal kavramın içine ideal bir sınır nosyonunun girmesi onun anlamının genetik analizini bozar. (Hampshire kusursuzluk fikrinin yalnızca tek bir kavrama, yani amaç kavramına ulaşmasını kabul eder. Fakat ideal sınırı bilimsel kılarak bu kavramı ahlaktan kurtarmaya çalışır). Şimdi bunun nasıl olduğunu görelim. "Sevgi" ruhsal bir kavram mıdır ve eğer öyleyse genetik olarak analiz edilebilir mi? Küçük kuzusunun Mary'yi sevdiğine kuşku yok* çünkü okuluna kadar onun peşinden gidiyor ve bu kavramı, bu sözcüğü, "öğrenmenin" anlamlarından biri yönünden, o bağ-

* Yazar, "Mary had a little lamb" isimli, yaygın olarak tekerleme şeklinde söylenen, Amerikan halk hikâyesine gönderme yapıyor. Hikâyede Mary isminde bir kızın, onu okul dahil her yerde takip eden kuzusu anlatılır. (y.h.n.)

lamda öğrenebiliriz pekâlâ. Ama böyle bir kavram söz konusu olduğunda mesele burada bitmez. (Başlamaz da tabii). Burada sözcükler bizi yanıltabilir çünkü sözcükler genellikle değişmez ama kavramlar değişir; kırk yaşınızdaki cesaret imgesi yirmi yaşınızdakinden farklıdır. Derinleşen, her halükârda değişen ve karmaşıklaşan bir süreç gerçekleşir. "Bir sözcüğün anlamını bilmenin" iki manası vardır ve bunlardan biri normal dille bağlantılıdır ama diğeri pek öyle değildir. Bir değer kavramı hakkındaki bilgi, verili bir kişidışı sistemi devreye sokarak değil, bir şekilde, derinlemesine kavranılarak edinilecek bir şeydir. Üstelik eğer ahlak esasen değişime ve gelişime bağlıysa, ahlak hakkında bazı felsefecilerin düşündüğü gibi demokratik olamayız. Salt mantıklı olmakla ve normal dili bilmekle, gerekli tüm ahlaki sözcüklerin anlamını "bilemeyiz". Anlamları öğrenmemiz gerekebilir ve bizler tarihsel insan bireyleri olduğumuzdan, anlayışın hareketi ileriye, özel kişiselliğin gelişimine, ideal sınıra doğrudur ve geriye, kişidışı bir kamusal dilin hükmü altındaki bir oluşuma doğru değildir.

Burada söylediklerimin hiçbiri yeni değil; buna benzer şeyler Platon'dan beri hep söylenmiştir ve bireyi merkez alan Hıristiyan etiğinin klişeleşmiş sözleri halinde belirir. Platon geleneğine daha yakından bakarsak şimdiki tartışma soyut ve somut evrensellikler hakkındaki eski tezleri hatırlatır bize. Benim görüşüm şöyle ifade edilebilir: Ahlaki terimler somut evrensellikler olarak görülmelidir. Ve burada birisi çıkıp da "Tamam, ama bunu niçin ahlaki kavramlarda bırakalım; niçin bütün evrenselliklerin somut olduğunu söylemeyelim?" derse, ben de buna yanıt olarak, "Gerçekten" derim, " niçin olmasın?" Kırmızıyı niçin ideal bir son, sonsuza dek öğrenilecek bir kavram, bireysel bir sevgi konusu olarak görmeyelim ki? Bir ressam, "Siz 'kırmızı'nın anlamını bilmiyorsunuz" diyebilir. Bu, bilim ve mantık tarafından köşeye sıkıştırılmış değer düşüncesini bir karşı saldırıyla, bütün bilgi alanını yeniden kaplamak üzere geri getirmek olur. Ama bu farklı bir tartışmanın bir parçasıdır ve burada benim ilgilendiğim konu bu değil. Belki de bütün kavramlar böyle düşünülebilir; benim şimdi tek savunduğum, bazı kavramların böyle düşünülmesi gerektiğidir.

Ahlakın merkezi kavramının, "Bundan ötürü mükemmel olasın" buyruğunun ışığında sevgiyle tanınabileceği düşünülen "bi-

rey" olduğunu öne sürerken, burada başvurabileceğim felsefi desteğe karşın, savunduğum şey sadece belli bir zümreye has, özel bir şey değildir kesinlikle. Aslında sıradan insanlar için varoluşçuluğunkinden çok daha bildik bir imaj olurdu bu. Bizler iyiliği normalde varolmanın sürekli dokusuna ait erdemlere dayanarak anlar ve değerlendiririz. Ve iyiliği başka bir kişiden öğrenmeyi zor kılan da gerçek yaşamda örneklenen erdemlerin tarihsel, bireysel niteliğidir. "Doğru bir eylemi kopya etmek doğru eylemde bulunmak demektir" (Hampshire, *Logic and Appreciation*) denebilir pekâlâ ama güya kopya etmem gereken biçim hangisi? Biçimin bu şekilde ayırt edilmesinin hayli kolay olduğu ve böyle basit bir anlamda rasyonalitenin işe yarar bir fikir olduğu günümüz felsefesinde herkesçe bilinen bir şeydir. Ve tabii ki bazı uzlaşımsal amaçlara yarayabilir gerçekten. Fakat ahlakın karakteristik özelliği, uzlaşımsal düzleme tümüyle yaslanılamayacağı ve bazı yönlerden de yaslanılmaması gerektiğidir.

Bu bağlamda, Kant'ın *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*'nde bize, kişisel İsa'yla karşı karşıya geldiğimizde kendi içimizdeki rasyonalite biçimine geri dönmemiz ve gördüğümüz adamı takdir edip etmediğimize karar vermemiz gerektiğini söylediğindeki tavrının muğlaklığını düşünebiliriz. Varoluşçu görüşün ardındaki desteğin Kant olduğu iddia edilir sıklıkla ve bu sözlerin hemen, varoluşçuluğun bütün türlerinin benimsediği o, benliğe geri dönüşü, tek başına iradenin katıksızlığını savunduğu kabul edilebilir. Ben burada tam bir sorumluluk ve özgürlükle tek başına duruyorum ve ben ancak bana makul gelen, açıkça belli bir niyetle yapabileceğim şeyi layıkıyla ve sorumlu bir şekilde yapabilirim. Ama Kant'ın bir varoluşçu değil, bir "metafizik natüralist" olduğu unutulmamalıdır. Bizzat akıl onun için ideal bir sınırdır; aslında onun "Akıl İdeali" terimi, ahlaki etkinliğin karakteristik özelliği olan o sonsuz kusursuzluk isteğini gayet net ifade eder. Onun aklı, "normal dilden" ve uzlaşılardan gelen "edinilmiş" ya da "verili" bir akıl değildir ve öte yandan, onun insanı da tümüyle rehbersiz ve yalnız değildir. Burada ahlaki bir gerçek, sonsuz uzak olmasına karşın gerçek bir standart vardır; anlamanın ve taklit etmenin güçlükleri varlığını sürdürür. Ve İsa'ya mı yoksa Akıl'a mı bakacağımız bir şekilde belki de bir taktik ve mizaç meselesidir. Kant özellikle, bir kişiye ya da kuruma körü körüne bir itaatin yarata-

cağı tehlikelerden etkilenmişti. Ama (varoluşçuluk tarihinin gösterdiği gibi), insanın ideali kendisinde bulması gibi müphem bir düşüncenin getireceği tehlikeler de aynı derecede çoktur. İçeriye, Akıl'a değil de dışarıya, İsa'ya bakma tezine göre benlik öylesine göz kamaştırıcı bir şeydir ki *ona* bakan kişi ondan başka hiçbir şeyi göremeyebilir. Ama dediğim gibi bakış ideale yöneltildiğinde doğru formülasyon, dinsel dogmayla katı şekilde belirlenmemiş bir anlamda tarih ve taktik meselesi olacak ve idealin anlaşılması her vakada ancak kısmi kalacaktır. Erdem söz konusu olduğunda, sıklıkla, anladığımız şey açıkça anlayabildiğimizden fazladır ve *baktıkça gelişiriz*.

Şimdi, bence bu işlemin gerçekte nasıl olduğunu daha ayrıntılı anlatayım. Dilerim bu bana savunduğum görüşün statüsünü gün ışığına çıkarma ve bunu özellikle dilci felsefeyle bağlantılandırma olanağı verir. Bir derinleşme ya da karmaşıklaşma, bir öğrenme sürecinden, yani ahlaki kavramlarda, ideal bir sınırla ilişkilerinden ötürü varolan bir boyutta gerçekleşebilecek bir ilerlemeden söz etmiştim. A ve gelini örneğini tanımlarken, normatif-tanımlayıcı sözcüklerin, özelleşmiş veya ikincil değer sözcüklerinin ("adi", "doğal" vs gibi) oynadığı önemli role dikkat çektim. Bu sözcükler aracılığıyla, "kavramların bireyi kuşatması" diyebileceğimiz bir şey gerçekleşir. Bu sözcüklerin kullanımı öğrenmenin hem aracı hem de semptomudur. Öğrenme, insanlar bu sözcükleri özel dikkat eylemlerinin bağlamında, gerek alenen gerek kafalarında kullanırken gerçekleşir. (A, G'yi gözden geçiriyor). Önemle vurgulanması gereken bir husustur bu. Sözcüklerin zamandışı olmadığına, sözcüklerin söylenişinin tarihsel durumlar olduğuna bazı düşünürlerce ve bazı nedenlerle dikkat çekilmiştir. (Strawson[3] Tanımlamalar Teorisi'ne saldırırken buna dikkat çekmiştir). Ama bu durumun düşündürdüklerinin tümü, sözde zamandışı akıl imgesi gibi sonuçlarıyla modern felsefemizde tam olarak incelenmemiştir. Platon'un *Phaedrus*'un sonunda belirttiği gibi, sözcüklerin bizzat kendisinde bir hikmet yoktur. Ancak bazı kişilere bazı zamanlarda söylenen sözcükler hikmet doğurabilir. Üstelik sözcüklerde hem mekânsal-zamansal hem de kavramsal bir bağlam vardır. Bizler bağlamlara dikkat ederek öğreniriz, dağarcığımız

3. P. F. Strawson (d. 1919), savaş sonrasının önemli bir analitik düşünürü; zamanın hüküm süren dilci felsefesine katkıda bulunmuştur. *Individuals* adlı yapıtın ve güçlü bir Kant incelemesi olan *The Bounds of Sense* adlı çalışmanın yazarı.

hedefteki şeylere gösterilen yakın bir ilgi sayesinde gelişir ve başkalarını ancak onların bağlamını bir dereceye kadar paylaşabilirsek anlayabiliriz. (Sıklıkla da paylaşamayız). Ortak bir nesnenin çevresinde gruplanmış kişilerin bazı sözcükler kullanması çok önemli ve yaşamsal bir insan etkinliğidir. Sanat eleştirmeni bize ancak, aynı nesneyle karşı karşıyaysak ve sanat eleştirmeninin kavramlar sistemi hakkında bir şeyler biliyorsak yardımcı olabilir. Her iki bağlam da bizim "daha çok şey görme" yönünde, "onun gördüğünü görme" yönünde hareket edebilme yetimizle bağlantılıdır. Burada, sık sık olduğu gibi estetik bir analoji ahlaka yardımcı olur. A'ya ancak, hem G'yi tanıyan hem de kavramsal sistemini A'nın anlayabildiği yahut o bağlamda anlamaya başladığı birisi yardım edebilir. Bir kavramlar sistemini anlama konusunda ilerleme genellikle, ortak bir nesnenin karşısında yapılan normatif-tanımlayıcı konuşmaları dinlerken gerçekleşir. Ben, verdiği örnek konusunda, bir ilerlemeden veya iyiye doğru bir değişimden söz etmiştim ama bu değişim elbette kötüye doğru da olabilir (ve daha sıklıkla görünen de budur). Gündelik konuşmaların ahlaken tarafsız etkinlikler olması gerekmez ve insanları tanımlamada kullanılan bazı tarzlar kötüleyici ya da yanlış olabilir. Zarif bir kavramlar grubu çok güçlü bir kötüleme aracı da olabilir. Hem iyi hem de kötü normatif sözcüklerin özellikle karakteristiği, değerlendirilmeksizin anlaşılamayacakları grupların ya da kalıpların içinde bulunmalarıdır. Bir eleştirmen bize bir resimde "fonksiyonel renkler" ya da "önemli bir biçim" olduğunu söylediğinde, onun sözlerini anlamamız için yalnızca resmi değil, eleştirmenin genel teorisi hakkında bazı şeyleri de bilmemiz gerekir. Aynı şekilde, her ne kadar bu terim teknik bir jargona ait değilse de A, G'nin "bayağı" olduğunu söylediğinde, bu kullanımını ancak, yalnızca G'yi değil, A'yı da tanırsak tam olarak anlayabiliriz.

Dilin, dikkat edilmesi gereken bağlama bağımlılık halinin yarattığı sonuçlar vardır. Dilin özel durumlara ve mizaca bağlılığı genelde kabul edildiğinden çok daha fazladır. Anlayışların, anlayış olarak ortak olması gerekmez. Çok kıt ama buna karşın yetersiz olmayan şeylerden çıkan anlayışlar da olabilir. "Anlatamam. O kadını tanıman lazım." Eğer ortak nesne yoksa konuşma bitebilir ve aynı sözcükler farklı dinleyicilerde farklı sonuçlara yol açabilir. Bu, kafada çok aşikâr bir şekilde belirebilir ama felsefe çoğu kez,

aşikar olanın söylenebileceği uygun bir bağlam bulma meselesidir. İnsanlar birbirlerinin karşılıklı dikkat hedefi değilse yahut ortak bir dikkat hedefleri yoksa, özellikle ahlakla ilgili bazı yönlerden birbirlerine karşı kapalıdırlar çünkü bu durum ortak bir sözcük dağarcığının kullanılma derecesini sınırlar. Biz dili bakış bağlamında geliştiririz: Görme metaforu yine. İçsel olaylara yaklaşımda ayrıcalık fikrine ahlaken kuşkulu yaklaşılmıştır çünkü bu, diğer bazı şeylerin yanı sıra kişileri "mantıksal tezlerin yer aldığı normal dünyadan" ayırır. Ama dilin kaçınılmaz özel bağlamsal hali bunu zaten yapmaktadır ve çok basit ve gayet alışılmış düzeyde konuşmalar dışında, böyle bir normal dünya yoktur. Birçok ahlakçı bu sonuca varmaktan korkar ve bundan kaçınır çünkü bu, aklın işleyişine karşıt gibi görünür ve akıl bilimsel bir model olarak yorumlanır. Bilimsel dil kişidışı ve kesin ama yine de bir ekip çalışmasının amaçları yönünden kolayca kavranabilir olmaya çalışır; kolayca kavranabilirlik derecesi birtakım pratik amaçlara göre belirlenebilir. Biliminkine nazaran çok daha karmaşık ve değişim gösteren gerçeklerle bağlantılı ahlak diliyse sıklıkla kaçınılmaz bir şekilde mizaca ve duruma özeldir ve kavranamaz.

Sözcükler bizim en ustaca simgelerimizdir ve insani yapımız onlara bağımlıdır. Dilin canlı ve radikal doğası, eğer unutursak cezasını çekeceğimiz bir şeydir. Örneğin, sanki ikisi aynı statüdeymiş gibi, biri edebi-insani, diğeriyse bilimsel olmak üzere "iki kültürden" söz etmek tümüyle yanlıştır. Yalnızca bir kültür vardır ve bu kadar ilginç ve bu denli tehlikeli bilim şimdi bunun önemli bir kısmını oluşturuyor. Ama kültürün en özlü ve temel yönü edebiyat çalışmasıdır çünkü insan hallerinin nasıl tasvir edileceğinin ve nasıl anlaşılacağının eğitimidir bu. Bizler bilim insanı olmadan önce birer insan ve birer ahlak yükümlüsüyüz; bilimin insan yaşamındaki yerinin de *sözcüklerle* tartışılması gerekir. Shakespeare'i bilmenin herhangi bir bilim insanını bilmekten önemli olmasının ve bunun hep böyle kalacak olmasının nedeni budur ve "bilimin bir Shakespeare'i" varsa, adı Aristoteles'tir.

"Dikkat" sözcüğünü kullandım ki bunu, bireysel bir gerçeğe yöneltilmiş tam ve sevgi dolu bir bakış fikrini ifade etmek için Simone Weil'dan aldım. Bunun aktif bir ahlak yükümlüsünü gösteren karakteristik ve gerçek bir gösterge olduğu kanısındayım. "Karakteristik" ve "gerçek", mantıksal ve normatif bir iddia da ta-

şır ve söylediklerimin ne kadarının bir tavsiye, ne kadarınınsa bir tanımlama olarak alınması gerektiğini aşağıdaki satırlarda tartışacağım. Her halükârda, bir teori ister normatif ister mantıksal olsun, ne kadar çekiciyse o kadar çok şey açıklar ve yapısı da bize o ölçüde, normal yaşamdan bildiğimiz temel şeyler olarak görünür. Ben şimdi sözüme devamla, sunacağım görüşün insan özgürlüğü hakkında varoluşçu görüşten daha doyurucu bir tanımlama getireceğini göstermek istiyorum. Hem bu sanı taşıdığını iddia eden Sartre gibi hem de böyle bir iddiada bulunmayan Hampshire, Hare, Ayer gibi düşünürleri hep birlikte, varoluşçu sınıfına soktum. Bu her iki grubun da karakteristik özelliği, gerçek kişinin boş bir seçici irade halinde görülmesi ve bunun karşılığı olan, görüşten ziyade hareketin önemine yapılan vurgudur. Bu vurgu varoluşçuluğun anti-natüralist eğilimlerine uygundur. "Ahlaki bakış" hakkında konuşmakta bir anlam yoktur, *ahlaken* bakılacak bir şey yoktur çünkü. Ahlaki bir görüş yoktur. Normal gözle görülecek normal bir dünya vardır sadece ve bunun içinde hareket eden bir irade vardır. Varoluşçuluğun, Kantçı ve sürrealist denebilecek iki kanadı birbirinden, eylemlerin *mantığına* yönelik ilgileri derecesiyle ayırt edilir; bu ilgi sürrealist uçta sıfıra dek iner.

Bizim İngiliz düşünürleri tabii ki bu mantıklarla çok ilgilidir ve daha önce söylediğim gibi ahlaki mantığın kavranabilirliğine, yalnızca belli bir grup tarafından değil, herkes tarafından anlaşılabilirliğine önem verirler. Ama bu mantıkların oluşturulmasının (ve bu da gerçekten, bu mantıkların kişidışı karakterlerini vurguladıkları yerdir) ahlak yükümlüsünü hiçbir suretle dünyayla ya da dünyadaki özel kişisel bağlamlarla birleştirmediğini ya da bunlara bağlı kılmadığını söylerler. Ahlak yükümlüsü kendi mantığını herkese açık durumdaki normal gerçeklere göre ve bunları gözden geçirerek, özgürce seçer ve eylemini yapar. Bu işlem, özgürlüğün uygulanmasıdır. Bu hayli bilinçli ve kendine yeterli bir varlık halindeki insan imgesi, bazı düşünürlerce bir *veri*, örneğin Hampshire gibi diğerlerince de bir norm olarak sunulur; gerçi Hampshire bu norma bilimsel bir artalan sağlamaya dikkat eder.

Şimdi gayet basitçe, bunun gerçekçi olup olmadığını, kendi yaşantılarımızdaki ahlaki tercihlerin böyle olup olmadığını soralım. Varoluşçular ahlaki tercihin, tercih anında sık sık ortaya çıkan tu-

haf bir boşluktan kaynaklanan garip·özelliğini tanımladıklarından, bir avantaja sahip oldukları hemen görünebilir. Tercihler elbette farklı bilinç, önem ve zorluk düzeylerinde gerçekleşir. Basit, kolay, önemsiz bir tercih sırasındaki gayet belirgin mantık-karar-eylem ya da sadece mantık-eylem ardışıklığının ötesinde "nelerin olup bittiğine" bakmaya gerek yoktur ve bu tür tercihlerin "kişidışı" sayılması yerindedir. "Gidecek miyim? Ah evet, gideceğimi söylemiştim." Fişimi alıyor, paramı ödüyorum. Ama zor ve kafa yoran tercihler sıklıkla, çok söz edilmiş bu boşta kalmışlık yaşantısına yol açar: Bu, mantıkla sınırlanmamışlık duygusuna yani. Bu duygu varoluşçuluğun her iki kanadınca da hoş karşılanmıştır. Kantçı kanat bunun mantık yönünden bağımsız olduğumuzu gösterdiğini ve sürrealist kanatsa bunun mantık diye bir şeyin olmadığını gösterdiğini savunur. Bu boşluk yaşantısı gerçekten, özgürlük nosyonunun yalnız bir iradenin hareketinden ibaret olduğunu mükemmelen doğruluyor gibidir. Tercih dışa doğru bir hareketti, çünkü olabileceği başka bir şey yoktur.

Ama durum böyle midir ve bu yaşantıdan böyle hoşnut olmalıyız mıyız gerçekten? Bununla ilgili daha can sıkıcı bir husus, bu konuda Kantçılık ile sürrealizm arasında sert bir dönüş yapan Sartre'ın bir noktaya vurduğu darbedir. *Quand je délibère les jeux sont faits.* Tercih anlarında dünyadan böylesine tuhaf bir şekilde kopuksak eğer, gerçekten bir tercihte bulunuyor muyuz; *kendimizi* bu boş, sersem iradeyle bir tutmakta haklı mıyız gerçekten? (Hampshire: "Kendimi irademle bir tutarım.") Burada, daha aşırı varoluşçuların (örneğin Dostoyevski'nin) düşüncesine hiç de uzak olmayan bir düşünsel tepkiyle, determinizme doğru, fatalizme doğru, özgürlüğü tümüyle bir yanılsama olarak görmeye doğru sapılabilir. Ben düşünürken zarlar çoktan atılmıştır. İçimdeki, benim için karanlık olan güçler kararını zaten vermiştir.

Arada bir fark varsa, bu düşüncenin diğerinden daha az çekici ve daha az gerçekçi olmasıdır. Bizler tam bir özgürlük imgesi ile tam bir determinizm imgesinden birini seçmek zorunda mıyız yani? Bu konunun daha dengeli ve daha aydınlık bir açıklamasını yapamaz mıyız? Ben, eğer resmin içine yukarıda söz ettiğim *dikkat* ya da bakma fikrini sokarsak bunu yapabileceğimizi savunuyorum. Ancak *görebildiğim* bir dünyada tercihte bulunabilirim ve burada söz edilen "görme", net bir görüşün, ahlaki imgelem ve

ahlaki çabanın bir ürünü olduğu anlamına gelen, ahlaki anlamda bir görmedir. Ayrıca bir de "çarpıtılmış görüş" vardır elbette ve "gerçek" sözcüğü burada kaçınılmaz şekilde normatif bir sözcük olarak ortaya çıkar. A adaletli ve sevgi doluysa G'yi gerçekte olduğu gibi görür. *Görebildiği* şey insanı genellikle, neredeyse otomatik bir şekilde zorlar. Eğer daha önceki dikkat faaliyetini görmezden gelir de yalnızca tercih anının boşluğunu göz önüne alırsak, özgürlüğü dışa doğru bir hareketle bir tutmamız kuvvetle muhtemeldir çünkü ona kimlik namına verilecek başka bir şey yoktur. Ama dikkat faaliyetinin nasıl olduğunu, nasıl hiç durmaksızın sürdüğünü ve tüm çevremizdeki değer yapılarını nasıl fark edilmeden kurduğunu görürsek, tercih işinin çoğu kısmının o can alıcı tercih anlarından daha önce bitmiş olmasına şaşmayız. Bu bizim özgür olmadığımız anlamına gelmez kesinlikle. Ama bizim özgürlük faaliyetimizin hep sürüp giden küçük bir iş olduğunu ve kritik anlarda oraya buraya doğru hiç engellenmeden yapılan müthiş bir sıçrama falan olmadığını gösterir. Bu görüşe göre, ahlak yaşamı durmaksızın hep sürüp giden bir şeydir ve açıkça bir tercihin yapıldığı anlar arasında şalteri kapatılan bir şey değildir. Önemli olan da bu tercih anları arasında olup bitenlerdir aslında. Ben genelde, "dikkat" sözcüğünü çok iyi bir sözcük olarak ve "bakmak" gibi daha genel bir terimi de nötr bir sözcük olarak kullanmak istiyorum. Tabii ki psişik enerji, dünyanın sistematik bir söz dağarcığıyla tamamlanan (A, G'yi şımarık-adi-olgunlaşmamış olarak görüyor), gayet inandırıcı ve tutarlı fakat yanlış resimlerini oluşturmaya doğru kayar, yani bu yöne daha büyük bir şevkle kayar. Dikkatse bu yanılsama hallerine karşı koyma çabasıdır.

Bu görüşe göre bizler herhalde diğer görüşte resmedildiğimiz kadar özgür değiliz çünkü diğer görüş kaçınılmaz yazgımız (sürrealistler) ya da belki ulaşılabilecek hedefimiz olan (Kantçılar) mükemmel bir özgürlük durumu sunar bize. Hampshire'a göre özgürlük, kristal kadar net amaçlar taşıma meselesidir. Ama benim savunduğum, ahlakı bireylere, insan bireylere ya da başka tür bireysel gerçeklere yönelik dikkatle bağlantılandıran görüşe göre, mücadele ve ilerleme daha muğlak, tarihsel koşullara daha çok bağlı ve genellikle de bilinci daha az net bir şeydir. Ahlakın yalnızca bir ön koşulu değil, bizzat ahlaki bir kavram olan özgürlük

burada bilgi nosyonundan ayrılamaz. Bilgi olan şey, bizim gayet doğal olarak, "kusursuz bir dikkat" sayesinde açığa çıktığını düşünmeye itildiğimiz o "gerçek", elbette çeşit çeşit insan kişiliği ve durumunun varlığına karşın, çok uzak ve ideal bir anlamda, bütün insanlar için "tek", yegâne nesne halinde görülecektir. Hemen hemen tüm düşünürlerin, iyiliği şu ya da bu şekilde, bilgi olarak tasvir etmesi ahlak felsefesinin derin bir paradoksudur ve bunu bir ayrıntı halinde, "gerçeği" sanki "tek"miş gibi göstermek, bazı ahlaki konularda yanlış birtakım önyargıları da barındırır gibidir. Bu son söz edilen güçlüğün keskin bir şekilde farkına varılması, yakın zamanlarda bazı düşünürler için, "natüralizmin bir safsata olmasını" aksiyomsal hale getirmiştir. Ama ben ciddi sağduyu düzeyinde ve ahlakın niteliği hakkında sıradan, felsefedışı düşünce düzeyinde, iyiliğin bilgiyle bağlantılandırıldığının tamamen aşikâr bir şey olduğunu savunuyorum; normal dünya hakkında, neyse bu artık, güya bilimsel bir kişidışı bilgiyle değil de gerçekte olanın net ve dürüst idrakiyle, karşılaşılan şeyin sadece gözleri açıp bakmaktan değil, kesinlikle gayet iyi bildiğimiz bir ahlaki disiplinden gelen, sabır ve adaletle ayırt edilmesi ve keşfiyle bağlantılandırıldığının yani.

Öyleyse bu "boşluk", varoluşçuların bize bu denli çok söz ettikleri *Angst* yaşantısı nedir? Eğer onların düşüncesiyle saf bir özgürlük yaşantısı olarak anlaşılamıyorsa nedir bu ve sahiden gerçekleşen bir şey midir? Bunun içerdiği bir sürü farklı durum vardır belki de. Fakat en merkezdekini, kavramın kalbini sanırım daha ziyade, bilincin, kendi doğrudan kontrolünde olmayan kişiliğin gücünü ve yönünü idrak ettiği zaman hissettiği bir tür korku olarak tanımlayacağım. Sayısız "bakış", iradeye o an, belli bir durumda, (iyi de olsa kötü de olsa) *zoraki* sunulmuş bir dünyayı fark etmiş, keşfetmiştir ve irade o an her şeyin o olması gerektiği fakat aslında böyle olmadığı hissiyle dehşete düşmüştür. *Angst*, idealler ile kişilik arasında bir çelişki hissedildiği zaman gerçekleşebilir. Belki çok basit bazı kişiler bundan kaçar ve bazı uygarlıklar hiç yaşamamıştır bunu. Popüler ve modern biçimiyle aşırı bir *Angst*, kişiliğin ancak bilinçli ve her şeye kadir bir iradede bulunabileceğine tutkuyla inanmış kişilerin bir hastalığı ya da kötü bir alışkanlığıdır ve inanç yanlış çıkmadıkça durum bir yanılsama mahiyetini sürdürecektir. Pratik olarak iradenin, biçimlenmiş ki-

şiliği bir faciaya yol açmaksızın (bir şey *göremediği* bir dünyada *hareket etmeye*) ne kadar zorlayabileceğine karar vermek açıkça çok nazik bir ahlaki sorundur. *Angst* kavramı, atasından, yani Kant'ın iradenin zayıflığından duyulan keder ile iradeyi kendine çeken gerçek hakkında esin verici farkındalığın birleştiği *Achtung*undan (hassas iradeden ötürü keder, rasyonel iradeden ötürü sevinç) dikkatle ayırt edilmelidir elbette. Bu farkındalığın ya da bu inancın yitirilmesi gerçekten ciddi bir alarm durumu olan *Angst*a yol açar. *Angst*la, yani iradenin güçsüzlüğü ve kişilikle bağlantısızlığı haliyle coşan ya da coşmaya çalışanlar, yukarıda söz ettiğim gibi fatalizme ya da tam bir sorumsuzluğun içine düşme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

İradeye *zoraki* sunulan ve fark edilmesi ve keşfedilmesi çok ağır bir süreç olan bir dünyaya göre düşünürsek, tercihin yeri kesinlikle farklıdır. Ahlaki değişim ve ahlaki başarı yavaştır; bizler kendimizi birdenbire değiştirebilmek anlamında özgür değiliz çünkü görebildiğimiz ve dolayısıyla da istediğimiz ve istemeye zorlandığımız şeyleri birdenbire değiştiremeyiz. Bir şekilde, kesin bir tercih bu kez o kadar önemli gibi görünmüyor; pek belirleyici değil (çünkü "kararın" çoğu başka yerde) ve çaba harcayarak "oluşturulacak" bir şey olduğu pek net değil. Eğer gerektiğince dikkat kesilirsem seçeneğim kalmaz ve bu da hedeflenen en nihai durumdur. Bu bir şekilde, Hampshire'ın, çabalarımızın sanki bir dükkânda mümkün olabildiğince çok mal olması gibi, mümkün olabildiğince çok sayıda, birbirinden farklı davranış olasılığını kavramsallaştırmak yoluyla özgürlüğümüzü artırmaya yönelik olduğunun farz edildiği tanımının tersidir. İdeal durum bunun tam tersine, daha ziyade bir tür "zorunluluk" gibi sunulur. Azizlerin söz ettiği ve her sanatçının hemen anladığı bir şeydir bu. Bir insana, bir şeye, bir duruma yöneltilen sabırlı, sevgi dolu bir bakış fikri iradeyi engellenmemiş bir hareket olarak değil, "itaate" daha çok benzeyen bir şey olarak gösterir.

Yani irade ve akıl, ahlaki yükümlünün birbirinden tamamen ayrı yetileri değildir. İrade, iyi de olsa kötü de olsa inancı sürekli etkiler ve ideal durumda onu gerçeğe yönelik sürekli bir dikkat vasıtasıyla etkileyebilir. Simone Weil, "İrade, kararlılık değil itaattir" dediğinde kastettiği şey budur. Ahlaki yükümlüler olarak bizler âdil bakmaya, önyargıları yenmeye, zaaflardan kaçınmaya,

hayal gücümüzü denetlemeye ve frenlemeye ve düşüncemizi yönlendirmeye çalışmalıyız. İnsan, kişidışı rasyonel düşünür ile kişisel bir iradenin kombinasyonu değildir. İnsan, gören ve gördüğüne göre istek duyan, görüşünün yönü ve odaklandığı yer üzerinde sürekli ve hafiften bir kontrole sahip bütünleşmiş bir varlıktır. Bu resmin artalanında sıradan insana tanıdık gelmeyecek hiçbir şey yoktur bence. Ama normatif "gerçek" sözcüğüne tek ve düzenlenmiş bir artalan anlamı vermeye çalışırsak felsefi güçlükler çıkabilir. Oysa bu sözcük, sınırlarının anlaşılması koşuluyla felsefi bir terim olarak kullanılabilir. Gerçek olan şey, tam anlamıyla sistematikleşmeden "nonampirik" olabilir. Bazı durumlarda sevginin sabırlı gözüne görünen "gerçek", sıradan insanın tam anlamıyla kavrayabileceği bir fikirdir. A, G'ye karşı âdil olmaya çalışırken ne yaptığını bilir ve biz de onun ne yaptığını biliriz.

Her sanatçının gerçeğe boyun eğme şeklindeki irade nosyonunu, yani ideal olarak, yapılacak hiçbir seçimin olmadığı bir pozisyona varan bir itaati takdir ettiğini söylemiştim. Benim önerdiğim ahlak psikolojisinin büyük meziyetlerinden biri de sanat ile ahlakı birbirinin karşısına koymaması, bunları tek bir mücadelenin iki farklı yüzü halinde göstermesidir. Varoluşçu-davranışçı görüş sanat hakkında tatmin edici bir açıklama yapamaz; sanat, oyunumsu bir etkinlik, keyfi, "kendi için" bir şey (tanıdık gelen bir Kantçı-Bloomsbury sloganı), tam anlamıyla rasyonel olamamamızın bir yan ürünü gibi görünür. Böyle bir sanat görüşü tabii ki kabul edilemez. Felsefi teorilerden geriye, gayet emin olduğumuz basit şeylere geri dönüş şeklindeki o çok önemli hareketlerden birini yerine getirirken, büyük sanat yapıtları hakkında ve bunların içerdiği ahlaki anlayışlar ve temsil ettikleri ahlaki başarılar hakkında bildiklerimize dönmeliyiz yeniden. İyi ve güzel birbirinin karşısına konmamalı, aynı yapının büyük birer parçası olmalıdır. Güzelliğin doğa yoluyla doğrudan beğendiğimiz tek manevi şey olduğunu söyleyen Platon, güzelliği iyinin başlangıç bölümü olarak görür. Yani estetik durumlar birer ahlaki durum şeklindeki ahlakın tam bir analojisi değildir. Erdem *au fond,** iyi insanda da sanatçıda da hep aynı şeydir çünkü doğaya bencillikten uzak bir bakıştır; söylemesi kolay ama başarması çok zor bir şeydir bu. Derin düşünen sanatçılar bunu sık sık dile getirmişlerdir. (Örneğin

* Fr. Aslında. (ç.n.)

Rilke, Cézanne'ı överek, "anonim yapıtlarda sevginin yok edilmesinden" söz eder. Clara Rilke'ye mektup, 13 Ekim 1907).

Varoluşçu-davranışçı görüş, iradeyi akıldan ayrılmış saf bir hareket olarak görmek ve aklı da ("nesnel" olması için) normatif sözcüklerin kullanımından yoksun bırakmak istediğinden, böyle düşünen ahlaki yükümlü sadece "iyi" ve "doğru" gibi son derece boş ve genel ahlaki terimlerle yetinebilir, daha doğrusu yetinmeye zorlanır neredeyse. Bu boş ahlaki sözcükler, burada iradenin boşluğuyla uyum halindedir. İrade tamamen özgür olacağına göre, onun hareket edeceği dünya normatif karakteristiklerden arınmış olmalı ve böylece ahlak da tümüyle, saf bir tercihin ibresinin ucunda olabilmelidir. Bence, *per contra*, birincil ve genel sözcüklerin tümüyle bir kenara bırakılabileceği ve bütün ahlaki eylemlerin ikincil ve özel sözcüklerle yapılabileceği söylenebilir. Eğer biz ahlaki yükümlüyü, görebildiği gerçeğe boyun eğmeye zorlanan biri olarak tanımlarsak, o zaman bu kişi "Bu doğrudur", yani "Ben bunu yapmayı tercih ediyorum" demeyecek, "Bu, A B C D'dir" (normatif-tanımlayıcı sözcükler) diyecek ve eylem de doğal olarak bunun peşinden gelecektir. Boş bir tercih gerçekleşmeyeceğinden, boş sözcüklere de gerek yoktur. Ama benim niyetim asla, "iyi" terimini değerden düşürmek ya da kaldırıp atmak değil, Moore'un sahneye çıkmasından önce taşıdığı değerini ve saygınlığını yeniden kazandırarak onarmaktır. Daha önce, dikkatin bireylere yöneltilmesi çabalarından ve bir sevgi faaliyeti olarak gerçeğe boyun eğmekten söz etmiş ve bizim karşımıza ahlaki bağlamda ideal hedefler yahut Aklın İdeaları olarak "gerçeğin" ve "bireyin" çıktığını savunmuştum. İyi kavramının yaşadığı yer kesinlikle burasıdır. "İyi": "Gerçek": "Sevgi". Bu sözcükler birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Ve burada, yakın zamanların felsefesinde saçma bir anlam verilmiş olan, iyinin tanımlanamazlığı yolundaki derin anlamı geri getiriyoruz. İyi yalnızca, Moore'un ardıllarınca savunulan nedenlerden ötürü değil, çekici fakat sonu gelmez bir gerçeği kavramanın sonsuz güçlüğü yüzünden de tanımlanamaz. Moore, iyinin hem *var olduğunu* hem de onun aslında ne olduğu hakkında hiçbir şeyin söylenemeyeceğini ifade etmeye çalışırken, sandığından daha yakındı gerçeğe. Eğer iyinin idraki bireyin ve gerçeğin idrakiyse, o zaman iyi, gerçeğin sonsuza dek ele geçmez karakterini taşır.

Sunduğum imgenin bir ya da her ahlaki eyleme aydınlık getirecek bir formül değil, ahlakın genel bir artalanı olarak düşünülmesi gerektiğini birçok kez savundum. Ahlak konusunda, bildiğim kadarıyla herhangi bir formül yoktur. Bizler her zaman birey olmanın peşinde koşan bireyler değiliz; kusursuzluk fikrinin manyetik çekimine her zaman karşılık vermeyiz. Sıklıkla, mesela hesaplarımızı öderken ya da diğer önemsiz gündelik eylemlerimizi yaparken gerektiği gibi davranan ya da normal kamusal nedenlerle basit tercihlerde bulunan "herhangi biri"yizdir sadece ve bazı düşünürlerin analiz etmek için özellikle seçtiği durum budur. Üstelik, kişiliğin tümünü bağlayan ve özelleşmiş, yalnızca belli bir gruba has bir bakışa ve dile yol açabilecek bir ahlak fikrinin *ahlaki* tehlikelerinin de gayet iyi farkındayım. Ahlakın kişisel ve kamusal düzeyleri arasındaki alışveriş sıklıkla her ikisinin de yararınadır ve normalde kaçınılmaz bir şeydir gerçekten. Aslında, "uzlaşımsal" düzey genellikle göründüğü kadar basit değildir ve ben çocukken söylediğim o, sözleri tuhaf gelen "Kim süpürse Tanrım bir odayı senin kanunlarınla/ Güzel kılar onu ve yaptığını"* ilahisi pek aptalca söylenmiş bir şey değildir. Dikkat etme işi hep sürüp gider ve görünüşte boş ve gündelik anlarda bizler "bakarız" ve birikmiş halleriyle böylesine önemli sonuçlara yol açan o küçük bakış eylemlerimizi gerçekleştiririz.

Ayrıca ben, idrakin ya da yürek temizliğinin eylemden daha önemli olduğunu iddia ediyormuş gibi anlaşılmak da istemem; düşünürlerin Moore'un ima ediyor olmasından korktuğu şeydir bu. Açıkça görünen eylemler kendi içlerinde tam anlamıyla ve gayet açıkça önemlidir ve ayrıca bunlar vazgeçilmez asıl öğeler ve içsel sahnenin kendiliğindenlikleri olduğundan ötürü de önemlidir. İç, *bu* anlamda, dışsız olamaz. Burada kastettim şey yalnızca, dışsal ritüellerin içsel yaşantılara yer açtığı değil, açık eylemlerin başka türlü boşaltılamayacak psişik enerjilerin boşalmasını sağladığıdır. Bilinçsizce yaptığımız, öylesine bir davranıştan ötürü, beklemediğimiz mükâfatlar görürüz sık sık; ince davranış nosyonu için açılan bir yerdir bu. Ben, insan kişiliğinin dinamiği hakkında daha karanlık, tam bilinçli olmayan, daima rasyonel olmayan bir imgeyi benimsememiz gerektiğini savundum. Arka-

* George Herbert'e ait, ilahi şeklinde uyarlanmış "The Elixir" isimli şiirinden dizeler. (y.h.n.)

mızdaki bu karanlık varlıkla bazen soyut kurallara göre davranmaya, hayalleri ve onlardan gelecek karşı konulmaz enerjiyi görmezden gelmeye karar verebiliriz ve sonunda bazen, enerjinin de hayalin de beklenmedik bir şekilde hep hazır olduğunu fark edebiliriz. Böyle bir sıçrayışa ne zaman kalkışılacağına karar vermek en zor ahlaki sorunlardan biridir. Ama bildiğimizin ötesine sıçrasak da bildiğimize tutunmaya çalışmak zorundayız yine de. İrade, bilgiden çok fazla uzaklaşamaz ve bizim gündelik besinimiz dikkattir.

Benim burada sunduğum şey elbette, ahlaki yükümlüler veya ahlaki terimler hakkında "tarafsız bir mantıksal analiz" değildir ve böyle bir şeymiş gibi davranma çabası da yoktur bunda. Örneğin Hampshire tarafından sunulmuş resim de bizzat kendisinin parantez içinde kabul ettiği gibi tarafsız değildir elbette. (*Thought and Action*, Bölüm İki). "İki farklı kişilik kavramı arasında bir ayrım yapılmalıdır... İnsanların teorik görüşlerine ve dinsel inançlarına her şeyden daha çok önem verildiği bir toplumda, bir insanın inançları diğer insanlara karşı davranışı kadar sorumluluğunun da bir parçası sayılabilir." Üstelik Hampshire bunu "faydacı bir kültürün" karşısına koyuyor ve burada bir "karardan" söz ediyor ve rakip bir teoriyle arada varoluşçu "kestirme bir yol" daima vardır: "O resmi kullandın fakat o resmi kullanmayı sen *seçtin*" mesela. Bu, varoluşçu resmi nihai ve kesin kılmak demektir. Teorime yönelik, bu türden baltalamaları dışlamak istiyorum. Bunun normatif bir teori olduğunu söylemek, serbestçe bir tercih meselesi olduğunu söylemek değildir; modern felsefe bu düşüncelerin ikisini birbiriyle eşitlemiştir ama benim itiraz ettiğim şey de bu eşitlemedir zaten. Açıkçası ben metafizik bir teori taslağı, bu tür teorilerde karakteristik olan dolambaçlılık niteliğini taşıyan, sonuca varmayan, dogmatik bir natüralizm sunuyorum. Rakip teori de aynı şekilde dolambaçlı ve daha önce açıkladığım gibi o teorinin radikal tezlerinin vardığı geniş kapsamlı ahlaki ve psikolojik sonuçları pek inandırıcı kıldığı kanısında değilim.

Düşünürler hep insan ruhunu resmetmeye çalışmıştır ve ahlak bu resimlere gerek duyduğundan ve daha önce savunduğum gibi, bilim de ahlakı zorlayabilecek bir konumda bulunmadığından, düşünürlerin normal ahlakımızın eksiği olan sistematik bir açıklayıcı artalanı tamamlamaya devam etmemeleri için hiçbir neden

görünmüyor. Hampshire, "Bir akıl teorisinin kuruculuk görevi, nihai değer yargılarının gayet net ifade edilebileceği bir terimler sistemi sağlamaktır" demişti ve ben de bunu yazımın başında alıntıladım. Benim düşündüğüm şeyin de ahlaki ilerlemenin niteliğini ve ahlaki hataları ve bir ahlaki mizacın diğerinden ayrılmasının nedenlerini derinlemesine düşünmekte ve kavramakta bize yardımcı olacak zengin ve verimli kavramsal şemalar sağlama yönünden, bunun aynısı bir iş olduğunu söylemek istiyorum. Ve dilerim, insanların kafasını varoluşçu teoriye niçin taktığını benim teorime dayanarak açıklamanın mümkün olduğunu ama bunun tersinin mümkün olmadığını savunarak, teorimin varoluşçu rakiplerini çürütebilmesini sağlamışımdır. Bildiğimiz büyük felsefe geleneğine yazılmış küçük bir dipnot olarak sunduğum bu taslak hakkında, her halükârda, yeni ve verimli düşünce alanlarını birbiriyle bağlantılandırabilme, aydınlatabilme, açıklayabilme ve yaratabilme konusundaki yeterliliğine göre hüküm verilmelidir.

1962'de Kuzey Galler Üniversitesi'nde verilen
Ballard Matthews Konferansı'ndan alınmıştır.

"Tanrı" ve "İyi" Üzerine

Felsefe yapmak kendi mizacını irdelemek ve aynı zamanda da gerçeği keşfetme girişiminde bulunmaktır. Günümüzün ahlak felsefesinde bir boşluk var gibi geliyor bana. Felsefenin çevresindeki diğer alanlar gelişiyor (psikoloji, siyasi ve sosyal teori) ya da çöküyor (din) ama tüm bunlar felsefe, birincilerin değişime uğrayan değerlerini karşılayamadan, ikincininkileriyse kurtaramadan oluyor. Modern psikoloji terminolojisini ve değerlerle ilgili terminolojiyi birbirine bağlamaya hiç olmazsa çalışacak, yaşayan bir felsefi psikolojiye gerek var. Bize, Freud ve Marx hakkında anlamlı şeyler söyleyebilecek, estetik ve siyasi görüşler türetilebilecek bir ahlak felsefesi gerek. Düşünürlerin artık böylesine nadiren andığı sevgi kavramının yeniden merkezde yer alabileceği bir ahlak felsefesi gerek bize.

Bizim yaşayan bir felsefeye sahip olduğumuz söylendi, üstelik bu felsefe geçmişteki Avrupa felsefesine yakışır bir mirasçıydı: Varoluşçuluk. Bu felsefe şimdiye dek sahneyi öylesine istila etti ki kendilerine varoluşçu demeyen düşünürler bile, örneğin bir sürü dilsel analizci fiilen varoluşçu kavramlarla çalıştı. Ben, varoluşçuluğun bize gereken felsefe olmadığını ve uydurup yamamayla da olamayacağını savunacağım. Varoluşçuluk gerçekten de geçmişin mirasçısı olmasına karşın, (bana öyle geliyor ki) gerçekçi olmayan ve aşırı optimist bir doktrindir ve bazı sahte değerlerin taşıyıcısıdır. İnsanların şimdi bu felsefi boşluğu doldurmaya kalkıştığı "hümanizm" gibi daha dayanıksız amentüler için daha da belirgince geçerli bir şeydir bu.

Varoluşçuluğun en büyük meziyeti, hiç olmazsa birlikte yaşanacak bir felsefe olduğunu iddia etmesi ve böyle olmaya çalışmasıdır. Kierkegaard, Hegelci sistemi, sonradan bir barakada veya en azından kapıcı odasında yaşamaya başlayan biri tarafından inşa edilmiş büyük bir saraya benzetmişti. Bir ahlak felsefesinin içinde yaşanmalıdır. Varoluşçuluk, popüler bir felsefe olabilme ve (örn. Oxford düşünürleri) kendi peşinde koşmayanların ve hatta belki varlığından haberdar bile olmayanların kafasına girebilme becerisini gösterdi. Ama varoluşçuluk, eyleme geçmeyi esinlendirebiliyor olmasına karşın, bana öyle geliyor ki bunu taşıdığı gerçekle değil, bir tür romantik kışkırtmayla yapıyor ve ibreleri sıklıkla da yanlış yönü gösteriyor. Wittgenstein felsefede Kartezyen çağını sona erdirdiğini savundu. Varoluşçu tipte bir ahlak felsefesiyse hâlâ Kartezyen ve egosantriktir. Kısacası, kendi benlik resmimiz gereğinden fazla büyük hale geldi; gerçekdışı bir irade kavramını soyutladık ve kendimizi bununla bir sayar olduk; kendimizin dışında varolan gerçek hakkındaki görüşümüzü yitirdik ve ilk günahla ilgili doğru dürüst bir kavramımız yok artık. Kierkegaard, "Günahı görmezden gelen bir etik tümüyle yararsız bir bilimdir" derken doğru söylüyordu, her ne kadar, "ama günahı tanırsa da *eo ipso** kendi alanının dışına çıkar" diye eklediyse de.

Kant Akla, Hegel ise Tarihe inanır ve bunların ikisi de birer dışsal gerçeğe inanç biçimidir. Bunların ikisine de inanmayan ama yine de geleneğin içinde kalan modern düşünürler özgürlükten yahut olsa olsa içtenlikten, Britanyalı düşünürlerse gündelik

* Lat. Sırf bu yüzden. (ç.n.)

akla uygunluktan başka bir erdemi kalmamış, çırılçıplak bir benlikle kaldılar. Felsefe diğer cephelerindeki eski tözel "benlik" resmini sökmekle meşguldü ve etik, bu kavramı ahlaki amaçlar yönünden tekrar ele alabilecek gibi görünmüyordu. O zaman da ahlaki yükümlü, soyutlanmış bir irade prensibi ya da psikoloji yahut sosyoloji gibi diğer disiplinlere devredilmiş, kütle halindeki bir varlığın içine ya da yanına yerleşen incir çekirdeği kabilinden bir bilinç halinde resmedildi. Bir tarafta iradenin maceralarının Luciferci felsefesi, diğer yanda da doğal bilimler. Böylece, ahlak felsefesi, daha doğrusu ahlak, yalancı bilimsel bir çeşit determinizmle kol kola rahatça yürüyen sorumsuz ve başıboş bir dediğim dedikliğe karşı savunmasızdır. Makinenin gücü hakkında hiç bilinmedik bir duygu, makineden aşağı atlama hayaliyle birleşmiştir. Sartre'ın genç hali ve çok sayıda Britanyalı ahlak felsefecisi Kant'ın dünya görüşünün bu son sek damıtımının temsilcisidir. Dürtülerin incelenmesi amprik bilime teslim edilmiştir; dürtüler karmaşasının ve üstelik erdemler karmaşasının yerini irade almıştır.

Britanya felsefesinin Moore'dan sonraki tarihi, modern etiğin özel ikilemlerinin yoğunlaştırılmış bir minyatürünü simgeler. Özellikle Russell'ın, sonra da Wittgenstein'ın verdiği biçimiyle ampirizm, etiği neredeyse felsefenin dışına itti. Ahlaki hükümler olgusal ya da güvenilir şeyler değildi ve *Tractatus* dünyasında yerleri yoktu. Moore, tuhaf bir "ahlaki gerçekler" metafiziğini savunmasına karşın, bize, "Hangi şeyler iyidir?" sorusunu " 'İyi'nin anlamı nedir?" sorusundan dikkatle ayırt etmemiz gerektiğini söylerken tavrını koydu. İkinci sorunun yanıtı iradeyle ilgiliydi. İyi tanımlanamazdı (natüralizm bir safsataydı) çünkü önerilen her iyi, her birey tarafından bir "geri çekilme" hareketiyle gözden geçirilebilirdi. Kantçılığın bu biçimi, bu söylemini hâlâ sürdürüyor. Wittgenstein Kartezyen ego ya da tözel benlik fikrine saldırmış, Ryle ve diğerleri de bu saldırıyı geliştirmiştir. Bir "normal dil" çalışması, epistemolojinin daha önceleri "benliğin" etkinliklerine ya da yetilerine dayanarak tartışılan, çeşitli parçalardan oluşmuş sorunları çözdüğünü (genellikle haklı olarak) iddia etti. (John Austin'in birtakım algılama sorunlarıyla ilgili kitabı *Sense and Sensibilia*'ya* bakınız).

* John L. Austin, *Sense and Sensibilia*, Oxfrod University Press, 1962. (y.h.n.)

Etik bu sahnede yerini aldı. Ahlaki ifadeleri duyguların haykırılması ya da dile getirilmesi sınıfına sokan çocukça girişimlerden sonra, faydacı bir atmosfer taşıyan, daha derin bir yeni Kantçılık gelişti. Burada, ahlaki yükümlünün ("geri çekilme" yetisine sonsuza dek sahip) ayrıcalıklı bir irade merkezi olduğu fikri korunmuştur ama modası geçmiş "benlik" artık onun üzerini örtmediğinden, ahlak alanı söz konusu olduğunda bu kişi "normal dilin" kavramlarıyla hareket eden, soyutlanmış bir irade gibi görülür. (Wittgenstein'ın bu resmi başkalarına önermesine karşın kendisinin hiç kullanmamış olması ilginçtir). Böylece, irade ile bilimsel bir konu olarak ruh, birbirinden ve felsefenin geri kalan kısmından ayrılmıştır. Normal dil kültü tarafsız olma iddiasıyla paralel gider. Daha önceki ahlak felsefecileri bize ne yapmamız gerektiğini söylerdi, yani Moore'un her iki sorusuna da yanıt vermeye çalışırlardı. Dilsel analiz doğrudan doğruya, insan ahlakı fenomenine hiçbir ahlaki hükümde bulunmaksızın felsefi bir tanım verebileceğini iddia eder. Aslında, sonuçta ortaya çıkan insan davranışı resminde gayet açık bir ahlaki eğilim vardır. Dilsel analitik insanın özellikleri (bağımsız olabilme, mantıklılık anlamında) özgürlük, sorumluluk, öz-farkındalık, içtenlik ve bir sürü faydacı sağduyudur. Günahın ve sevginin hiç adı bile geçmez tabii. Marksizm görmezden gelinmiştir ve psikolojiyle bütün bir *uzlaşma* girişimi yoktur, her ne kadar Profesör Hampshire, bizi kusursuzca kendimizin farkında ve tamamen ayrı ve özgür kılan "kusursuz bir psikanaliz" düşünerek, öz-farkındalık fikrini ideal bir uç noktaya doğru geliştirmeye çalışsa da.

Dilsel analiz elbette etiğe metafizikle ilişki sorununu getirir. Etik, ampirizmin bir biçimi olabilir mi? Oxford ve Cambridge geleneğindeki birçok düşünür buna evet yanıtını verir. Bu geleneğin en büyük meziyetlerinden biri sahte bütünlüğün her türlü biçimine saldırmasıdır ve bunu görmezden gelmek istemem. Düşünürlerin geleneksel esini fakat ayrıca da geleneksel kusuru her şeyin tek olduğuna inanmaktır. Wittgenstein, "Görelim" der. Bazen sorunlar birbiriyle tamamen bağlantısız çıkar ve hiçbir sistemle yakın ilişkisi bulunmayan tipte çözümler gerektirir. Her şeyin tek olduğuna ikna olup olmamak belki de bir mizaç meselesidir. (Benim mizacım birciliğe yatkın). Ama şimdi, eğer (Hume, Kant ve Mill'in bir karışımı olan) Britanya geleneğinin gevşek ampirik eti-

ğini reddediyorsak, ayrıca daha formel varoluşçu sistemleri de reddediyorsak, bunların yerine metafizik teori denmesi gereken bir şeyi mi koymak istediğimiz sorusunu biraz erteleyelim. Ben size, yaygın ve herkesçe bilinen resmi nasıl gerçekdışı saydığımı söyleyeyim. Bunu yaparken de Simone Weil'a borcum gayet belirgin hale gelecektir.

Günümüzün ahlak felsefesi çoğunlukla hem muğlaklıktan uzak hem de iyimser görünür. Muğlaklıktan uzak bir iyimserlik Anglosakson geleneğinin bir parçasıdır elbette ve ahlaki kavramları normal dile dayanarak analiz eden bir felsefenin sıradan bir başarıyı betimleyen gevşek bir resim sunmasında şaşılacak bir şey yok. Bence, gerçi bazı tersine tezahürlerin olmasına karşın, varoluşçuluğun saldırısı da doğrudur. Otantik bir varoluş tarzı akılla ve irade gücüyle ulaşılabilir olarak sunulmuştur. Varolan atmosfer bunu kuvvetlendiriyor ve kendisini bir elite mensup gibi hisseden okurda bir tatmin duygusu yaratmak eğiliminde. Sıradan insan yaşamını hor görmeyle birlikte, kişisel kurtuluşa duyulan inanç, yazarı gerçek bir karamsarlığa düşmekten korur. Yazarın kasveti yüzeyseldir ve sevincini gizler. (Sanırım bu durum Sartre için de Heidegger için de farklı şekillerde geçerlidir, her ne kadar, ikinciyi anlayabildiğimden hiçbir zaman pek emin olamadıysam da). Bu yaklaşımlar, hemen hemen olanaksız derecede zor olan iyiliği ve neredeyse başa çıkılmaz ve muhakkak evrensel bir durum olan günahı simgeleyen Hıristiyan teolojisinin kaybolan imgesiyle kontrast oluşturur.

Ama modern psikoloji bize ilk günah doktrini denebilecek, çoğu düşünürün ya reddettiği (örneğin Sartre) ya da görmezden geldiği (Oxford ve Cambridge'dekiler) yahut zararsız kılmaya çalıştığı (örneğin Hampshire) bir doktrin sağlamıştır. Modern psikolojinin bu bağlamından söz ettiğimde kastettiğim şey öncelikle Freud'un çalışmalarıdır. Ben "Freudcu" değilim ve Freud'un şu ya da bu görüşünün doğruluğu burada beni pek ilgilendirmiyor ama Freud'un insan ruhu hakkında çok önemli bir keşifte bulunduğu ve açtığı alanda hâlâ en büyük bilim insanı olduğu bence çok açıktır. Onun bize, düşmüş insanın gerçekçi ve gayet ayrıntılı bir resmini sunduğu söylenebilir. Eğer bu resmin genel hatlarını ciddiye alırsak ve aynı zamanda da ahlak felsefesi yapmak istersek, bugün geçerli olan irade ve dürtü kavramlarını çok esaslı şekilde

yeniden gözden geçirmemiz gerekecektir. Freud teorisinde bana bu amaçlar yönünden doğru ve önemli görünenler şunlar: Freud insan doğası hakkında tümüyle karamsar bir görüş benimser. Ruhu, büyük ölçüde kendi tarihi tarafından belirlenen, doğal bağlantıları cinsel, muğlak ve kişinin kendisi tarafından anlaşılması ya da denetim altına alınması zor olan egosantrik ve mekaniğimsi bir enerji sistemi olarak görür. İçgözlemler ancak karışık dürtülerin derindeki dokusunu gösterir ve fantezi akıldan daha büyük bir güçtür. Nesnellik ve kendini değil başkalarını düşünmek insanoğlunun doğal nitelikleri değildir.

Elbette Freud bunları, insanları iyi kılmayı değil, üzerinde çalışılabilir kılmayı amaçlayan bilimsel bir tedavi bağlamında söyler. Eğer bir ahlak felsefecisi böyle şeyler söylerse bunları sadece bilimsel kanıtlarla değil, felsefeye uygun kanıtlarla da doğrulaması gerekir ki aslında böyle şeyler söylerse çok yeni bir şey de söylemiş olmaz. Çünkü bunlara kısmen benzer görüşler felsefede daha önceden, Platon zamanından beri dile getirilmiştir, Bize genel doğasını bilimin yardımı olmadan kavrayabileceğimiz bir mekanizma hakkında daha fazla bilgi sağladıkları ve de psikolojiyi görmezden gelmek bir karışıklığa yol açabileceği için Freud ve takipçilerini dikkate almak gereklidir. Bazı düşünürler (örn. Sartre) geleneksel psikanaliz teorisini bir tür determinizm olarak görür ve her türlüsünü reddetmeye hazırdır ve psikanaliz teorisini görmezden gelen düşünürlerin böyle davranmalarının nedeni kısmen, onları ilgilendiriyor olması gereken ruhun tezahürlerini bilime bırakmaya hazır olmalarıdır. Ama tüm bir felsefi teori olan determinizm düşman değildir. Felsefi bir teori olarak determinizm tam anlamıyla doğrulanmamıştır; kararlar veren ve görüşlerini formüle eden insanlarla ilgili sorunların doğal bilimlerin tarafsız diline çevrilmesinin prensip olarak mümkün olmadığı savunulabilir. (Hampshire'ın, *The Freedom of the Individual* adlı kitabının son bölümünde bu konuda yaptığı kısa ve öz tartışmaya bakınız). Buradaki sorun ahlak felsefesiyle uyumlu olmak ve insan davranışlarından birçoğunun egosantrik türden mekanik bir enerjiyle yapılmış olması durumunu açıklayacak yöntemler önermektir. Ahlaki yaşamda düşman, şişman ve amansız egodur. Ahlak felsefesi, bu egonun ve (eğer varsa) onu yenmek için kullanılacak tekniklerin gerektiğince tartışılmasıdır ve geçmişte

de bazen böyle olmuştur. Bu yönden, ahlak felsefesinin dinle paylaştığı birtakım amaçlar vardır. Bunu söylemek tabii ki ahlak felsefesinin tarafsız olmayı hedeflemesi gerektiğini de yadsımaktır aynı zamanda.

İyi bir insan nasıldır? Kendimizi ahlaken daha iyi bir hale nasıl getirebiliriz? Kendimizi ahlaken daha iyi bir hale *getirebilir miyiz*? Bunlar düşünürlerin yanıtlamaya çalışması gereken sorulardır. Bunları düşünürken iyi insan hakkında pek bir şey bilmediğimizi fark ederiz. Tarihte, geleneksel olarak iyi oldukları düşünülen insanlar vardır (İsa, Sokrates, bazı azizler falan) ama bu insanlar hakkında daha derin düşünmeye çalışırsak, haklarındaki bilgimizin çok kıt ve muğlak olduğunu ve muhteşem anları bir kenara bırakılırsa, onların iyi birer insan oldukları yolundaki anlayışımızı renklendiren baş öğenin, konuşmalarındaki yalınlık ve dolaysızlık olduğunu fark ederiz. Ve iyi olma konusunda çağdaş adayları düşünürsek, eğer haklarında bildiğimiz bir şey varsa, onların büyük olasılıkla çapraşık ya da daha yakından incelersek zayıflıklarla dolu kişiler olduklarını fark ederiz. İyilik hem çok ender hem de resmedilmesi çok zor görünür. Bunun en inandırıcı şekilde rastlandığı kişiler basit insanlardır –çok çocuklu, kendini iyi ifade edemeyen, fedakâr annelerdir örneğin– ama bu vakalar da hiç aydınlatıcı değildir.

İyilik (ve erdem) düşüncesinin yerini Batı ahlak felsefesinde büyük ölçüde, doğruluk almıştır ve bunun belki de bir içtenlik kavramıyla desteklenmiş olması önemlidir. Bu bir ölçüde, insan etkinliklerinin sürekli bir artalanını yitirmesinden kaynaklanan doğal bir sonuçtur: ya Tanrı'nın ya Aklın ya Tarihin ya da benliğin oluşturduğu sürekli bir artalanın yitimi. Bir iğne kadar ince olan ahlak yükümlüsü, seçici iradenin çabucak yanıp sönen parıltısı halinde belirir. Ama varoluşçuluğun bizzat kendisi, elbette hem Fransız hem Anglosakson çeşitleriyle, kendi savlarının paradokslarını gayet dürüstçe kendisi açık etmiştir. Sartre bize, düşündüğümüz anda zarların çoktan atılmış olduğunu söyler ve Oxford felsefesi de dürtüler hakkında ciddi bir teori geliştirmemiştir. Ahlak yükümlüsünün özgürlüğü, daha doğrusu onun ahlaki niteliği yaptığı tercihlerdedir ve onu bu tercihlerde bulunmaya hazırlayan şeyin ne olduğu henüz söylenmemiştir bize. Sartre bir taraftan, bizim bir şekilde daha önceden varolan durumlardan birini tercih

ettiğimizi palavradan bir cüretle kabul ederken, öte yandan da bir kafa karışıklığıyla buna tercih adını verir. Richard Hare, "niyet" gibi ruhsal verileri teşhis etmenin felsefi yönden zor olduğunu, insanın ahlaken kendi fiili tercihlerinden mütevellit olduğunu söylemenin daha doğru olacağını savunur. Görünürdeki dürtülerin eylem gerektirmemesi, Sartre tarafından, sorumsuz bir özgürlüğün muğlak bir önerme olduğunu iddia etmek için gereken ipucu gibi görülmüştür; dürtülerin "içgözleme" kolayca karşılık vermemesi birçok Britanyalı düşünür tarafından, bunları bir tarafa bırakmanın ve bunların yerine "nedenlerden" söz etmenin bahanesi sayılmıştır. Bu görüşler ahlak yolcusuna hiç yardımcı olamayacağı gibi tamamen gerçekdışıdır üstelik. Ahlaki tercih gizemli bir meseledir genellikle. Kant böyle düşünüyordu ve bu gizemi, katıksız mantıklı bir ahlak yükümlüsü ile kişidışı bir mekanizmanın arasındaki, fark edilmeyen bir dengeye göre resmediyor ve bu iki taraftan hiçbiri bizim normalde kişilik olarak düşündüğümüz şeyi simgelemiyordu; bu yönden, varoluşçu felsefenin çoğu, her ne kadar gizliden de olsa Kantçıdır. Ama tercihin gizeminin başka bir şekilde anlaşılması gerekmez mi?

Biz Freud'dan, "mekanizmayı" son derece bireysel ve kişisel, aynı zamanda da çok güçlü ve sahibi tarafından kolay anlaşılmayan bir şey olarak resmetmeyi öğrendik. Psikanalizin benliği yeterince tözeldir kesinlikle. Varoluşçu tercih resmi, ister sürrealist ister rasyonel olsun gerçekdışı, aşırı iyimser ve romantik görünür çünkü kendine has bir yaşamı olan, en azından sürekli bir artalan olarak beliren bir şeyi görmezden gelir ve iyi ile kötünün sırlarının bulunacağı yer, o yaşamın dokusudur kesinlikle. Burada, ne özgürlüğün, içtenliğin esin verici düşünceleri ve iradenin kararları ne de sade ve sağlıklı bir rasyonel görev bilinci kavramı bizim gerçek halimizin hakkını verecek kadar derin görünür. Bizim gerçek halimiz daha ziyade, tercihlerin ve görünür iradesel eylemlerin aralıklarla ve sıklıkla belirsiz, yine sıklıkla da tercih anlarının arasında hüküm süren sistemin durumuna bağlı meydana gelen karmaşık bir enerji sistemi gibidir.

Bu böyleyse, ahlak felsefesinin ana sorunlarından biri şöyle formüle edilebilir: Doğal olarak bencilce bir enerjiyi, tercih anları geldiğinde doğru davrandığımızdan emin olabileceğimiz bir şekilde arıtmada ve yönlendirmede kullanılacak teknikler var mı-

dır? Eğer böyle teknikler varsa, bunların sadece psikolojiğimsi terimlerle, hatta belki de tam psikolojik terimlerle tanımlanıp tanımlanmayacağını ya da bunlar hakkında daha sistematik bir felsefi tarzda tartışılıp tartışılamayacağını da sormalıyız. Geleneksel felsefede ve teolojide, iyiliğin, güçlü bir egosantrik mekanizmaya hemen hemen olanaksız bir karşı koyuş olduğunu iddia eden karamsar bir görüşün eskiden beri varolduğunu savunmuştum. Platon'a göre bu duruma uygun olan tekniği daha sonra tartışacağım. Bunların içinden bize çok yakın ve daha bildik olanı, en yaygın pratiği dua etmek olan dinin teknikleridir. Tanrısız bir dünyada böyle bir teknikten ne yarar gelir ve bu teknik, asıl sorumuza hiç olmazsa kısmen bir yanıt oluşturacak şekilde dönüştürülebilir mi?

Aslında dua bir rica değil, sevginin bir biçimi olan Tanrı'ya dikkattir sadece. Bununla paralel giden bir fazilet, kişiliğin ampirik sınırlarını aşan insanın çabalarına gelecek insanüstü bir yardım fikri vardır. Bu dikkat nasıl bir şeydir ve dine inanmayanlar da böyle bir etkinlikten yararlanmayı düşünebilir mi? Şimdi bu konuyu, bu dikkatin geleneksel hedefinin nasıl bir şey olduğunu ve kendine tapanları nasıl etkilediğini düşünerek takip edelim. Ben Tanrı'nın *tek, mükemmel, insanüstü, temsil edilemez ve ister istemez gerçek bir dikkat hedefi* olduğunu ve ayrıca ahlak felsefesinin tüm bu karakteristikleri taşıyan merkezi bir kavramı barındırmaya çalışması gerektiğini savunacağım. Bunları teker teker tartışacağım ama bunlar büyük ölçüde birbirinin içine girer ve üst üste biner.

İlk önce, bir dikkat hedefi nosyonunu ele alalım. Dine inanan kişi, özellikle de eğer tanrısı bir insan şeklinde düşünülüyorsa, düşüncelerini enerji kaynağı olan bir şeye yoğunlaştırabilmek gibi şanslı bir durumdadır. Böyle bir yoğunlaştırma faaliyeti bu sonuçlarla, insanlar için doğal bir şeydir. Âşık olmayı düşünün. Ayrıca, âşık olmaya engel olmak için çaba harcamayı ve böyle bir durumda, dikkatin yöneltileceği başka bir hedefe doğan gereksinimi düşünün. Cinsel aşkın ya da nefretin, öfkenin ya da kıskançlığın güçlü duyguları karşısında "katıksız irade" genellikle pek bir işe yaramaz. Kendi kendine, "Âşık olmaktan vazgeç, öfke duymaktan vazgeç, adaletli ol" demenin pek bir yararı yoktur. Gereken şey, farklı bir kaynaktan gelen, farklı türde enerji sağlayacak

bir yönelimdir. Burada, yönelme ve bakma metaforlarına dikkat ediniz. Yeni Kantçı varoluşçu "irade" salt hareket ilkesidir. Ama bizim nasıl değiştiğimizi tanımlamada ne kadar yetersiz kalır. İnsanın aşktan bizzat kendi isteğiyle kurtulması bir irade sıçraması değil, yeni dikkat hedefleri ve böylece de başka bir şeye yoğunlaşmanın sağladığı yeni bir enerji edinmektir. Yönelme metaforu, hatırı sayılır bir "iradesel çabanın" harcandığı anları da kapsayabilir gerçekten ama kesin iradesel çabalar tüm durumun ancak bir kısmıdır. Tanrının, yani dikkat edilen tanrının güçlü bir (genellikle iyi) enerji kaynağı olduğu psikolojik bir gerçektir. Başka bir psikolojik gerçek ve ahlak felsefesinin önemli gerçeklerinden biri de herkesin dikkatini değerli şeylere, yani erdemli kişilere, büyük sanat yapıtlarına ve belki de (daha sonra tartışacağım) iyiliğin kendisine yönelterek ahlaki bir destek alabileceğidir. İnsanoğlu doğal olarak "bağlıdır" ve bir bağlantının acı verici ya da kötü gelmesi halinde yerine derhal, bir dikkat girişimiyle destekleyeceği başka bir bağlantı geçer. Bunda da "zamanı geldiğinde" iyi davranabilmemizin kısmen, belki de büyük ölçüde, alışık olduğumuz dikkat hedeflerinin niteliğine bağlı olmasında da tuhaf ya da mistik hiçbir şey yoktur. "Hak olan ne varsa, muteber olan ne varsa, âdil olan ne varsa, saf olan ne varsa, sevimli olan ne varsa, hakkında iyi söylenen ne varsa, eğer bir fazilet ve eğer bir sitayiş varsa onları düşünün."*

Eğer Tanrı fikri bir kenara bırakılırsa, değerin bir anlamda *üniter* olduğu ya da hatta sadece tek bir yüce değer kavramının varolduğu anlayışını kavramak olanaksız gelebilir. Birbirinden bağımsız ahlaki değerlerin bir sürü farklı türü niçin olmasın ki? Niçin bu konuda her şey tek olsun? Dünyanın tımarhaneleri her şeyin tek olduğuna inanmış kişilerle dolu. "Her şey tektir"in, en yükseğin dışındaki her düzey için tehlikeli bir sahtelik olduğu söylenebilir ve bunun farkına varılabilir mi? Ahlaki dünyanın tekliğine ve ayrıca hiyerarşik düzenine inanmanın psikolojik bir önem taşıdığı gayet açıktır. "Her şeyin bir anlamı olsa gerek" yahut "en iyi karar burada" anlayışı, kişiyi ümitsizliğe düşmekten korur; zorluk, bu teselli verici anlayışı yanlış kullanmamaktadır. Bir düşünce teselli haline gelir gelmez onu kötüye kullanma eğili-

* İncil'den, Filipililer 4:8'e gönderme yapılıyor: "Sonuç olarak, kardeşlerim, gerçek, saygıdeğer, doğru, pak, sevimli, hayranlık uyandıran, erdemli ve övülmeye değer ne varsa, onu düşünün." (y.h.n.)

mi güçlenir; Tanrı fikrinin inananların kafasında yozlaşmasını önleme konusundaki geleneksel sorun buradan doğar. Aklın doğal olarak hep tekliği aradığı doğrudur; örneğin bilimde teklik varsayımı arayanları hep ödüllendirir. Ama bu tehlikeli fikir ahlakta nasıl kullanılabilir? Bir hükümde "normal dilin" kullanılmasını istemek boşunadır çünkü uğraştığımız kavramlar normal dille sergilenemeyen ya da normal sözcüklere net bir şekilde bağlanamayan şeylerdir. Normal dil felsefeye elverişli değildir.

Fakat erdemler hakkında düşünürken normal dil durumundan başlayabiliriz. Erdem kavramı ve onları adlandıran bildik sözcükler önemlidir çünkü bunlar bulanıklığa yatkın bazı yaşantı parçalarının içgözleme daha açık olmasına yardımcı olur. Erdemlerin niteliği hakkında kafa yorduğumuzda, bu bizi sürekli bunların birbirleriyle ilişkilerini düşünmeye götürür. Sistematik bir biçimde ifade etmek elbette zor olabilirse de değerlerin bir "düzeni" olduğu fikri ortaya çıkar. Örneğin cesaret hakkında kafa yoruyorsak ve bunun niçin bir erdem olduğunu, hangi tür cesaretin en üstün olduğunu, cesareti atılganlıktan, barbarlıktan, küstahlıktan vb ayıran şeyin ne olduğunu düşünüyorsak, yapacağımız açıklamada diğer erdemlerin adını kullanmak zorundayız. Cesaretin en iyi türü (bir insanın bir toplama kampında fedakârca davranmasını sağlayan cesaret türü) metanetli, sakin, ılımlı, akıllıca, sevecen olanı ve... Aslında bu tam doğru bir tanımlama olmayabilir ama doğru türde bir tanımlamadır. Dünyada, erdemlerin bir araya geldiği tek bir yüce prensibin varolup olmadığını ve bu prensibin adının sevgi olup olmadığını aşağıda tartışacağım. Burada savunduğum tek şey, düşünmenin ahlaki dünyayı birleştirmek eğilimi gösterdiği ve ahlaki derinlik arttıkça birleştirmenin de güçleneceğidir. Adaletli olmak nedir? Bunu ancak, adalet ile diğer erdemler arasındaki ilişkileri kavradıkça anlamaya başlarız. Böyle bir düşünme, iyiliğin değişik yüzlerini adlandırmak için zengin ve çok çeşitlenmiş bir söz dağarcığı gerektirir ve bunu yaratır. En son zamanlardaki ahlak felsefesinin bir kusuru da farklı erdemleri tartışmaktan kaçınması ve doğrudan, içtenlik ya da güvenilirlik yahut özgürlük gibi daha yüksek bazı kavramlara geçmeyi yeğleyerek (bana öyle geliyor ki) sınanmamış, boş bir teklik fikrini dayatması ve önemli bir alanda kullanılan ahlaki dilimizi yoksullaştırmasıdır.

Bir "dikkat hedefinden" ve kaçınılmaz bir "teklik" duygusundan söz etmiştik. Şimdi de üçüncü olarak, çok daha zor bir fikir olan "insanüstülük" üzerinde düşünmeye geçelim. Şimdiye dek söylenmiş olanların hepsi metafiziğe değinmeden söylenebilir. Ama şimdi şöyle sorulacaktır: İnsanüstü bir otoriteden mi yoksa psikolojik bir aygıttan mı söz ediyorsunuz? Bana öyle geliyor ki bu ya da şu biçimiyle insanüstülük fikri ahlaka aittir ama bunu yorumlaması kolay değil. Bu konu, bu türden diğer geniş ve kavranması zor konular gibi sahte biçimler almaya çok yatkındır. Modern ampirizmin yarattığı sahte bir insanüstülük ve sahte bir teklik de vardır; aslında ahlakın dışlanmasından ve duygusal bir dil, birtakım buyruklar, davranış biçimleri, yaklaşımlar yönünden karanlık bir olgu düzeyine düşürülmesinden başka bir şey olmayan bir insanüstülüktür bu. "Değer", gerçeğin fonksiyonları dünyasına, bilimin ve gerçek olgularla ilgili düşüncelerin dünyasına ait değildir. Yani başka bir yerde yaşamalıdır. Değer bu yüzden bir şekilde insan iradesine bağlandı; bir gölgeyle birleşen başka bir gölge gibi. Bunun sonucuysa, etik kitabı denen bir sürü şeyin getirdiği kasvetli bir ahlaki tekbenciliktir. Birçok farklı biçim alan sahte insanüstülüğü eleştirmede kullanılacak bir aracı bize Marx, yabancılaşma kavramıyla vermiştir. Fakat insanüstülük diye bir şey gerçekten var mıdır yoksa bu düşünce her zaman, insanların duyduğu bir gereksinim sonucu, bomboş göğe yansıyan bir hayal midir sadece?

Burada tam emin olmak zor. Ahlakın iyiliğin, gerçeğin bir biçimi olduğu varsayımından başlanabilir. Kişisel bir düş dünyasında yaşayan gerçekten iyi insan fikri kabul edilemez görünüyor. İyi bir insan son derece tuhaf biri olabilir elbette ama çevresi hakkında, en önemlisi de diğer insanların varlığı ve talepleri hakkında bazı şeyleri bilmesi gerekir. Ahlakta (ve sanatta da) faziletin en baş düşmanı kişisel fantezidir: Kişiyi kendi dışındaki şeyleri görmekten alıkoyan, kendi kendini büyüten ve teselli eden arzuların ve düşlerin dokusu. Rilke, Cézanne'ın "hoşlandığı şeyi" değil, "varolan şeyi" resmettiğini söylemişti. Bu hiç kolay bir şey değildir ve gerek sanatta gerek ahlakta bir disiplin gerektirir. Burada, sanatın ahlakın mükemmel bir analoğu ya da hatta bu yönden bir ahlak durumu olduğu söylenebilir. Başka bir şeyin, doğal bir nesnenin ya da muhtaç bir insanın varlığına dikkat etmek için varolmayı

bırakırız. Vasat sanatta fantezinin istilasını, benliğin kendini dayatmasını, gerçek dünya hakkındaki her türlü düşüncenin bulandırılmasını belki de vasat davranışta görüldüğünden daha da belirgin görebiliriz.

Dikkatin yönünün dışa, benlikten uzağa dönük olmasının daha doğru olduğu kabul edilebilir ama gerçekçilik fikrinden insanüstülük fikrine geçişin çok uzun bir adım gerektirdiği de söylenebilir. Ama ben bu iki fikrin birbiriyle ilişkili olduğu kanısındayım ve bunların ilişkisi bilhassa güzelliği takdir etme olgumuzda görülebilir. Buradaki bağlantı, yok edilemezlik ya da bozulamazlık kavramıdır. Gerçek anlamda güzel olan şey "erişilemez" ve sahiplenilemezdir. Heykel kırıktır, çiçek solar, yaşantı geçip gider ama bozulmaktan ve ölümlülükten etkilenmeyen bir şey vardır. Bize teselli veren hemen hemen her şey sahtedir ve bu düşüncenin dejenere olup muğlak bir Shelley mistisizmine dönüşmesini engellemek kolay değildir. Kişi suretinde insanüstü bir Tanrı fikri söz konusu olduğunda, bu fikrin dejenerasyonu pek kaçınılmaz gibi görünür; teologlar şu anda bile kürsülerinde bu dejenerasyonun sonuçlarını yok etmeye çalışmakla meşguller. Sanattaki ya da doğadaki güzellik olgusunda, zamansal süreçten kopmuşluk duygusu belki de ahlak alanına transferi pek kolay olmayan, biçimin kusursuzluğu ve "hâkimiyet" kavramlarıyla birleşir. Burada, bunun bir analoji mi yoksa örnek mi olduğundan emin değilim. Güzelliğin kendisini, iyiliğin kendisini göremediğimiz şekilde görebiliyormuşuz gibidir sanki. (Platon bunu *Phaedrus*, 250 E'de söyler). Güzelliğin insanüstülüğünü *yaşayabilirim* fakat iyinin insanüstülüğünü (sanırım) yaşayamam. İyi davranışlar iyiyi, güzel şeylerin güzelliği içerdiği gibi içeremez çünkü güzellik kısmen duyularla ilgili bir meseledir. Yani biz insanüstü bir iyiden söz ediyorsak, oldukça daha karmaşık ve toplama kampındaki fedakâr insanı bile görsek duyumsanamayacak bir şeyden söz ediyoruzdur. Burada, eğer dinsel bağlantılarından arındırılabilse "iman" sözcüğünü kullanmak geliyor insanın içinden. "Gerçek anlamda güzel olan şey bozulamaz ve yok edilemez." "İyilik bu dünyada değildir." Bunlar oldukça metafizik sözler gibi sanki. Bunlara net bir anlam verebilir miyiz, yoksa bunlar "söylemesi insanın içinden gelen" şeyler midir sadece?

Sanırım insanüstülük fikri bu noktada, aşağıda daha çok tartışacağım iki ayrı fikirle bağlantılıdır: *Kusursuzluk* ve *kesinlik*. İyi davranışa yönelen "doğru bir yönün" var olduğundan, iyiliğin "gerçekten bir anlam taşıdığından" emin değil miyiz ve bir standarttan emin olmak, psikolojik ya da başka türden ampirik terimlere indirgenemeyecek bir süreklilik fikri taşımaz mı? İnsanüstü bir şeyin yalnızca fikrinden ve ayrıca denebilir ki bir dereceye kadar gizemlilik taşıyan insanüstü bir şeyin kendisinden kaynaklanan psikolojik bir güç olduğu doğrudur ve bunun da "dikkat" adı altında daha önce ileri sürülmüş şeylerle bağlantısı vardır. Fakat örneğin Freudcu ya da Marksist terimlerle yapılacak indirgemeci bir analizin burada, yüksek ve dokunulmaz bir biçiminin varolması gerektiğinden emin olan bu kavramın ancak dejenere biçimine uygulanması uygun olabilir gibi geliyor. Bunun çok zor bir fikir olmayı sürdürdüğünü kabul etmek gerek. Dünyanın gizemi ve şerri hakkında uyanıkça düşünmeyi gerektiren gerçekçilik ile bozulmamış bir iyi duygusu arasında –bu ikincisi teselli verici bir düşten ibaret hale gelmeksizin– nasıl bağlantı kurulabilir? (Sanırım ahlak felsefesinin önüne bu çok önemli bir sorun olarak çıkıyor). Keza, dine inanmayan, herhangi bir şekilde mistik falan da olmayan birinin çeşit çeşit iyi davranış vakalarının ardındaki soyut bir iyilik "biçimini" kavraması nasıl bir şeydir? Bu düşünce, erdemler arasındaki bir ilişki, artı, hükümlerden eminlik yolunda salt öznel bir duygu gibi çok daha anlaşılır bir nosyona indirilemez mi?

Bu noktada, bu sorulara yanıt verebilme umudu bizi buna bitişik ve yakın ilişkili "nitelikler" hakkında düşünmeye götürebilir: *Kusursuzluk* (mutlak iyi) ve *zorunlu varoluş*. Bu nitelikler birbiriyle gerçekten o denli yakından bağlantılıdır ki bazı bakış açılarından aynı şeydirler. (Ontolojik kanıt). Kusursuzluk fikrinin (meziyet yahut ilerleme fikrinin tersine) gerçekten önemli olup olmadığı ve nasıl bir rol oynayabileceği hakkında kafa yormak garip gibi gelebilir. Evet, şeyleri ölçmek, birbiriyle karşılaştırmak ve ne kadar iyi olduklarını bilmek gerekli midir? Bizi ilgilendiren ya da düşündüren her alan için sanırım evet deriz buna. Bir insan etkinliği alanını (mesela ressamlığı) derinlemesine kavramak, üstünlük derecelerinin giderek açığa çıkmasını ve sıklıkla da aslında çok iyilerin çok az olduğunun ve kusursuzun varolmadığının açı-

ğa çıkmasını getirir. İnsan davranışlarının giderek kavranması da buna benzer. Dereceleri, mesafeleri, standartları algılamaya başlarız ve daha önceleri "dokunulmaz" saymaya hazır olduğumuz bazı şeyleri pek o kadar kusursuz görmeme eğilimine girebiliriz. (Bunun elbette hoşgörü meziyetinin işlemesini engellemesi gerekmez: hoşgörü göstermek basiretli olabilir, olması gerekir daha doğrusu). Yani kusursuzluk fikri bir faaliyet alanında giderek artan bir yön duygusu yaratarak işlev görür. Bunu söylemekle çok şaşırtıcı bir şey söylemiş olmuyoruz belki de ve bir indirgemeci, giderek netleşen bir karşılaştırma yeteneğinin ardında başka bir anlamın daha varolmasının gerekmediğini söyleyebilir. Kusursuzluk fikri sanki boş bir şey de olabilir.

Şimdi, davranış olgusunu düşünelim. "Bundan ötürü mükemmel olasın" buyruğu nedir? "Bundan ötürü biraz düzelmiş olasın" demek daha makul olmaz mıydı? Bazı psikologlar standartlarımız çok yüksek olursa nevrotikleşeceğimiz konusunda bizi uyarır. Bu bağlamda, sevgi düşüncesi ister istemez ortaya çıkar gibi geliyor bana. Kusursuzluk fikri (bir sanatçı, işçi, ahlak yükümlüsü olarak) bizi etkiler ve muhtemelen değiştirir çünkü en değerli olana yönelik bir sevgi uyandırır bizde. Vasat bir ahlaki standarda duyduğumuz katıksız sevgi, vasat bir sanatçıya duyduğumuzdan daha fazla değildir. Kusursuzluk fikri doğal bir düzenleyicidir aynı zamanda. Onun *ışığıyla*, B'ye yüzeysel olarak benzeyen A'nın aslında B'den daha iyi olduğunu fark ederiz. Ve bu, en üstün düşünceye herhangi bir şekilde "vâkıf olmadan" gerçekleşebilir ve daha doğrusu, böyle gerçekleşmelidir. Aslında, bizim ona vâkıf olamamamız onun doğal bir niteliğidir. Moore ve takipçileri tarafından bayağıca bir anlam verilmiş İyinin "tanımlanamazlığı"nın gerçek anlamı budur. O daima ötededir ve onun *hâkimiyetini* sürdürdüğü yer işte o ötesidir. Ve bu sözcük orada doğal yerinde gibi görünür ve bu işlemi en iyi görebildiğimiz yer sanatçıların yapıtlarıdır. Gerçek sanatçı, yapıtının sürekli bir ilişki halinde bulunduğu ve dışsal gibi görünen bir şekilde tekrardan ilişkiye geçtiği bir kusursuzluk kavramına tabidir. İnsan tabii ki bu kusursuzluk idealini kendi kendine, "Shakespeare gibi yazmak istiyorum" ya da "Piero gibi resim yapmak istiyorum" diyerek "ete kemiğe" büründürmeye çalışabilir. Fakat insan, Shakespeare'in ve Piero'nun, her ne kadar hemen hemen tanrı gibilerse de tanrı falan olmadığını ve bunu

kendi başına ve farklı yoldan becermesi gerektiğini, sanatsal ve eleştirel ayrıntıların ötesinde, gizemli olduğu kadar "boş" olmayan, manyetik ve temsil edilemez bir iyi idealinden başka bir şeyin olmadığını bilir elbette. Ve bu da insan davranışları küresinde yer alır.

Şöyle bir şey sorulabilir belki: Bunlar, çaba harcama yahut ilerleme ya da bunlara hangi statüyü verecekseniz onun psikolojisi hakkında ampirik genellemelerden ibaret şeyler değil mi? Bu sadece "bu böyle yürür" ya da "bu sanki böyleymiş gibidir" meselesi mi? Şimdi, eğer tartıştığımız şey İyi değil de Tanrı olsaydı yanıtın ne olabileceğini düşünelim. Tanrı *zorunlu* bir şekilde vardır. Oysa varolan diğer her şey rastlantısal olarak vardır. Bu ne anlama gelebilir? Ben, Tanrı'nın varlığı hakkında, ontolojik türden bir kanıtın, yani tesadüfen, günümüzdeki "mitlerden arındırma"nın bir sonucu olarak şimdi teolojide giderek artan bir önem kazanması gereken bir kanıt dışında, akla yakın bir "kanıt" olmadığını varsayıyorum. Dikkatle düşünülürse, ontolojik kanıtın da tam bir kanıt değil, daha ziyade, ancak belli miktarda bir yaşantı temelinin üzerinde güvenli olabilecek, açıkça bir iman ikrarı olduğu görülür (bunun ancak inanmışlar için geçerli bir şey olduğu kabul edilir sıklıkla). Bu iman ikrarı çeşitli şekillerde dile getirilebilir. Tanrı'ya duyulan arzunun karşılık göreceği kesindir. Benim Tanrı kavramım kendi gerçeğinin kesinliğini içerir. Tanrı, kuşkuyu ve göreceliği benzersizce dışlayan bir sevgi hedefidir. Böylesi karanlık ifadelere tabii ki pek sempatiyle bakmayan analitik düşünürler, bunların içeriğini psikolojik olgular ile metafizik saçmalıklar olarak ikiye ayırırlar ve Handel'in söylediği, "Ben Kurtarıcımın yaşadığını *biliyorum*" sözünün pekâlâ felsefi bir tez olarak kabul edilebileceğini söyleyebilirler. "Tanrı" hakkında haklı olup olmadıklarını bir kenara bırakıyorum fakat İyinin kaderi ne olacak peki? Bu konudaki güçlükler de ötekilere benzer görünüyor. Hangi statüyü verebiliriz iyi idealine bağlanmış görünen kesinlik fikrine? Yahut iyiyi içtenlikle istediğimiz takdirde bunun bir mükafatını görmemiz gerektiği anlayışına? (Fazilet kavramı kolayca dindışı kılınabilir). Burada formüle edilen şey bir "sanki"ye ya da bir "böyle yürür"e benzer gibi görünmüyor. Burada tabii ki Tanrı örneğinde olduğu gibi yanıltıcı bir anlam taşıyan "varolmak" sözcüğünün güçlü maddesel çağrışımından kaçın-

mak gerekir. Fakat aynı şekilde, psikolojik bir açıklaması hemen bulunabilecek, kesinlik konusundaki salt öznel inanç da pek yeterli gelmiyor. Dikkatli bir dilsel analizci bu sorunu hiçbir artık bırakmaksızın, zararsız sayacağı kısımlara bölebilir mi gerçekten?

Araya giren bu tartışmadan sonra şimdi, daha önceleri normatif bir anlamda kullanılmış, yani gerçek olanı bilmenin fantezi ya da yanılsama halindeki bir şeyi bilmekten daha iyi olduğunun varsayıldığı "*realizm*" fikrine geri dönersek konuya biraz aydınlık getirilebilir. İnsanoğlunun gerçeğe pek fazla tahammül edemeyeceği doğrudur ve gerçekle yüzleşmek için nasıl bir çaba harcanacağının ve bunun tekniklerinin düşünülmesi, hem "İyiyle" birlikte gittiği görünen zorunluluk ya da kesinliğin aydınlatılmasına yarayabilir hem de sevgi kavramıyla ilgili "iradenin" ve "özgürlüğün" yeniden yorumlanmasına götürebilir bizi. Yine burada da anahtar, sanattır gibi geliyor bana. Sanat hem insanların fantezide teselli arama yolunda neredeyse karşı konulmaz eğiliminin hem de buna karşı koyma ve bu karşı koymanın başarılmasıyla gelen gerçeğin görüntüsüne karşı koyma çabasının en makul örneklerini sunar. Başarı nadirdir aslında. Hemen hemen tüm sanatlar fantezi tesellisinin bir biçimidir ve gerçeğin görüntüsünü getirmeyi başaran sanatçı pek yoktur. Sanatçının yeteneği, sahibine teselli vermeyi, onu büyük göstermeyi ve onun kişisel saplantılarını ve isteklerini yansıtmayı amaçlayan bir resim yaratmaya, gönüllü bir şekilde harcanabilir ve bu doğaldır. Benliği susturmak ve dışlamak, doğayı net düşünebilmek ve resmedebilmek kolay değildir, ahlaki bir disiplin gerektirir. Büyük bir sanatçı, yapıtı yönünden iyi bir insandır ve gerçek anlamda da özgür bir insandır. Sanatın tüketicisinin, üreticisininkine benzer bir görevi vardır: Sanatçının o yapıta koymayı başardığı kadar gerçeği görmek ve "onu bir büyü olarak kullanmak"tan kaçınacak kadar disiplinli olmak. Sanattaki ya da doğadaki güzelliği takdir etmek sadece (tüm güçlüklerine karşın) varolan en kolay manevi faaliyet değil, iyi yaşama (onun sadece analojisine değil, gerçeğine) tamamen uygun bir giriştir aynı zamanda çünkü gerçeği görebilmek uğruna bencilliğe set çekmektir. Büyük sanatçılar elbette birer "kişiliktir" ve kişisel stilleri vardır; Shakespeare bile, çok ender olsa da zaman zaman kişisel bir saplantısını açığa vurur. Fakat en büyük sanat yapıtları "kişi dışıdır" çünkü bize dünyayı, başka bir dünyayı değil kendi dünya-

mızı gösterir. Bizi sarsacak ve hoşumuza gidecek kadar açık gösterir bunu çünkü bizler gerçek dünyaya bakmaya hiç alışık değilizdir. Sanatçılar biçim yaratıcılardır yine tabii ki. Biçim iddiası ve "ne kadar biçim" sağlanması gerektiği sorusu sanatın baş sorunlarından birini oluşturur. Ama en çok etkilendiğimiz ve aydınlandığımız durum, biçimin gerçek bir şeyi soyutlamada, keşfetmede, göstermede kullanılmasıdır. Platon, "Ruhun en iyi kısmını gerçekte varolan en mükemmel şeyi görmeye yöneltme gücü *technai*de vardır" der (*Devlet*, VII, 532). Bu, büyük sanatın eğitici ve gerçeği ifşa edici rolünün gayet iyi bir tanımlamasıdır. Shakespeare ya da Tolstoy'un karakterleri yahut Velasquez ya da Titian'ın resimleri sayesinde öğrendiğimiz şeyleri düşünün. Burada öğrenilen, insan doğasının gerçek niteliği hakkında, sanatçının doğru ve sevecen bakışıyla bakılırsa, sıradan yaşamın benmerkezci hayhuyunda bulunmayan bir açıklıkla görülen şeydir.

Büyük sanatın bize, gerçek şeylere nasıl bakılacağını ve bunların ele geçirilmeksizin ve yararlanılmaksızın, benliğin açgözlü organizması tarafından kendine ait kılınmaksızın nasıl sevileceğini öğretmesi de önemlidir. Bu *kopma* faaliyeti, algılanan şey ister bir insan ister bir ağaç kökü ister bir rengin tonu ya da bir sesin titreşimi olsun, zor ve değerli bir şeydir. Doğanın aşırı duygusallıktan uzak seyredilmesi de aynı kopuş niteliğini gösterir: Bencilce düşünceler gider, görülen şeylerin dışında hiçbir şey kalmaz geriye. Bencillikten uzak dikkatin bu özel türünü çeken şey güzelliktir. Burada, doğruluğun ve iyi bakışın sanatçı ya da seyirci için nasıl bir rol oynadığı gayet açıktır: Aşırı duygusal olmayan, diğer şeylerden kopmuş, bencil olmayan, nesnel bir dikkat. Ahlaki durumlar için de buna benzer bir doğruluğun gerektiği gayet açıktır. Bence, İyinin hâkimiyeti bize gerekli bir şey gibi görünür çünkü iyilik için gereken gerçekçilik (gerçeği kavrayabilme yetisi), doğru olanı kavrama konusunda akılsal bir yetidir ki bu da kendiliğinden benliğin bastırılmasıdır aynı zamanda. *O halde, iyinin zorunluluğu, gerçeği sergilemekle ilgili her teknikte varolan zorunluluğun bir yüzüdür.* Yani gerek sanatçının gerek bir ahlak yükümlüsünün, gerçekçiliği ahlaki bir başarı gibi görmesinde elbette, ahlak alanı için geçerli başka bir varsayım daha vardır: Doğru görüş doğru davranışa yol açar. Bu basitçe, aydınlatıcı bir totoloji halinde söylenebilir: Fakat aslında bence deneyime başvurarak sağla-

nabilir bu. Diğer insanların ayrılığı ve farklılığı ne denli fark edilir ve diğer insanın kendi başına buyruk olmayı istemek gibi birtakım gereksinim ve taleplerinin olduğu ne denli görülürse, bir insanı bir nesne gibi görmek o denli zorlaşacaktır. Büyük sanat yapıtlarını büyük yapan şeyin gerçekçilik olduğu da bunun bir kanıtıdır.

Eğer sanat denen ipucunun gösterdiği yönde gitmeye devam edip de bize neyin gerçek olduğunu söyleyerek iyiyi getireceği varsayılan yeti hakkında sorular sorarsak, şefkat ve sevgi düşüncesi de akla gelecektir doğal olarak. Doğru görüşün elde edilebilmesi için önce benliğin bastırılması gerekir denemez sadece. Büyük sanatçılar kendi konularını bir adalet ve merhamet ışığında görür (ve acıklı, saçma, iğrenç ya da hatta kötü de olsalar doğrudur bu). Doğanın tersine, dikkatin yönü dışa, her şeyi sahte bir tekliğe indirgeyen benlikten uzağa, dünyanın büyük ve şaşırtıcı farklılığına doğrudur ve dikkati bu şekilde yöneltebilme yetisi sevgidir.

Bu noktada durup, ortaya çıkan insan kişiliği resmi ya da ruh düşünülebilir. Ruhun fanteziden kurtarılışı, sevebilme, yani *görebilme* kapasitesindedir. İnsanların saygın amacı özgürlük, fanteziden kurtulma yani sevecenliğin gerçekçiliğidir. Benim fantezi dediğim şey, yani körleştirici benmerkezci amaçların ve imgelerin büyümesi, güçlü bir enerji sistemidir ve çoğu zaman "irade" yahut "istem" denen şeylerin çoğu bu sisteme aittir. Bu sisteme karşı koyan şeyse, sevginin esinlendirdiği ve sevgiden ibaret olan, gerçeğe yönelik dikkattir. Sanat ve doğa vakasında bu dikkat derhal güzellikten alınan zevkle ödüllendirilir. Ahlak vakasındaysa, gerçi bazen ödül varsa da bir ödül fikri yoktur. Özgürlük tam anlamıyla bir irade faaliyeti değil, daha ziyade bir doğru görüş yaşantısıdır ve uygun hale geldiği zaman eyleme yol açar. Önemli olan, eylemlerin ardında ve aralarındaki boşlukta yatan ve onları harekete geçiren şeydir; temizlenmesi gereken bu alandır. Tercih anı geldiğinde eylemin niteliğini belirleyen şey muhtemelen dikkatin niteliğidir. Bilinçli olarak tekrarlanan motifler ile bazen yanlışlıkla bir özgürlük yaşantısı sayılan hareketler (*Angst*) arasındaki tuhaf ayrımı yaratan şey budur. Ama bu tabii ki iyi "irade çabalarının" daima yararsız ya da daima sahte olduğunu söylemek değildir. Belirgin ve doğrudan bir "irade" özellikle engelleyici bir faktör

olarak rol oynayabilir. (Sokrates'in koruyucu cini sadece yapılmayacak şeyleri söyler).

Böyle bir resimde, içtenlik ve kendini tanıma gibi çok bilinen meziyetler o kadar önemli görülmez. Bu sadece fantezi mekanizmasının dışındaki şeylerle kurulan bir bağlantıdır ve mekanizmanın kendisini gözden geçiren, özgürleştirici bir tetkik değildir. Mekanizmanın sıkı bir tetkiki çoğu kez sadece onun gücünü artırır. İnsanın kendi makinesinin etraflıca anlaşılması anlamında bir "kendini tanıma", çok basit bir düzey dışında genellikle bir yanılgıdır gibi geliyor bana. Böyle bir kendini tanıma tabii ki tedavi nedeniyle yapılan bir psikanaliz sırasında gerçekleşebilir ama "tedavi" bu sözde bilginin doğru olduğunu kanıtlamaz. Diğer her şey gibi benliği de âdilane görmek zordur ve net bir görüşe ulaşmak başarıldığında da bunun karşılığında benlik daha küçük ve nispeten daha az ilginç bir şeydir. Gerek sanatta gerek ahlakta böyle bir görüş açıklığının baş düşmanı, sado-mazoşizm gibi teknik bir ismin verildiği sistemdir. Bu sistemin tuhaf hüneri bir taraftan dikkati ve enerjiyi sürekli tekrar benliğe yöneltirken bir taraftan da iyinin akla yakın, sanki neredeyse dosdoğru zirveye çıkıyormuş gibi gelen taklitlerini yaratabilmesidir. Rafine bir sado-mazoşizm, zevk düşkünlüğünün kaba bayağılıklarıyla tahrip edilemeyecek kadar iyi bir sanatı tahrip edebilir. İnsanın kendi benliği ilginçtir, dolayısıyla kendi dürtüleri ilginçtir ve kendi dürtülerinin değersizliği ilginçtir. Efendi ile köle, iyi benlik ile kötü benlik arasındaki sözde ilişki de büyüleyicidir ki bunlar şaşırtıcı şekilde, böyle tuhaf uzlaşmalarla sonlanır. (Kafka'nın şeytanla yatakta sonlanan mücadelesi).* Kötü benlik acı çekmeye razıdır fakat iki benlik birbiriyle dost olmadıkça ve boyun eğmek çok kolay veya en azından zevkli olmadıkça boyun eğmeye razı değildir. Gerçekte iyi benlik gerçekten çok küçüktür ve iyi görünen şeylerin çoğu öyle değildir. Gerçek iyi, kötünün zalim bir dostu değil, ölümcül düşmanıdır. Acı çekmenin kendisi bile burada şeytani bir rol oynayabilir ve suç ve ceza düşünceleri, hünerli bir benliğin en etkili araçları haline gelebilir. Acı çekme düşüncesi kafayı karıştırır ve bazı bağlamlarda (örneğin "kendini içtenlikle sınama" bağlamında) bir

* Yazar, muhtemelen Kafka'nın şu aforizmasından bahsediyor: "Kötü'nün elindeki en ayartıcı silah, savaşa çağrıdır. Kadınlarla yapılan savaşa benzer ki sonu yatakta biter." Franz Kafka, *Aforizmalar*, Çev. Osman Çakmakçı, İş Bankası Kültür Yayınları, 2010. (y.h.n.)

arınma kılığına girebilir. Ender görülen bir şeydir bu çünkü acı gerçekten çok şiddetli olmadıkça, ilginç olmaktan çok uzaktır. Platon, felsefe acının incelenmesidir demez, ölümün incelenmesidir der (*Phaidon*,* 64 A) ve bunlar birbirinden tümüyle farklıdır. Ahlaki düzelmenin acıyı gerektirdiği genellikle doğrudur fakat acı yeni bir yönelimin yan ürünüdür ve hiçbir şekilde kendi başına bir amaç değildir.

Sevginin en uygun hedefi olan gerçekten ve özgürlük olan bilgiden söz ettim. Bu tartışmada dolaşıp duran "iyi" sözcüğü hakkında şimdi daha net düşünülmesi gerekir. İyinin kendisi herhangi bir şekilde "bir dikkat hedefi" olabilir mi? Ve bu sorun "gerçek sevgisiyle" nasıl bağlantılandırılabilir? Duanın, yani en büyük ve en etkili dinsel tekniğin yerine geçecek bir şey var mıdır? Eğer iradenin tercih anlarında harcanan enerjisi ve şiddeti, bizim gerçek bağlantılarımızı belirleyen dikkatin niteliği kadar önemli görünmüyorsa o dikkati nasıl değiştirip saflaştırabilir ve daha gerçekçi kılabiliriz? Kullanabileceğimiz tek ya da en önemli bilinç gücü iradenin *via negativa*sı, yani kötü hareketleri zaman zaman engelleyebilme yetisi midir? Bence, gerçi tanımlaması güç bir şeyse de duanın analoğu bir şey vardır ve benliğin daha büyük hünerleri sıklıkla bozabilir bunu; burada düşündüğüm şey dinselimsi bir tefekkür tekniği değil, sıradan insanın ahlaki yaşamında yer alan bir şeydir. Dinsel ayin ve ritüellerden giderek arınan ve felsefe tarafından eski, tözel benlik kavramı (birçok yönden haklı nedenlerle) yok edilen bir dünyada tefekkür düşüncesini anlamak ve savunmak zordur. Dinsel ayin, ruhun görünmeyen içsel eylemine görünebilir dışsal bir yer sağlar. Belki dinsel ayin kavramının da bir analoğuna gerek vardır ama çok ihtiyatlı yaklaşılmalıdır buna. Davranışçı etik, eylemden önce ya da ayrıca, kesinlikle "kafanın içinde" gerçekleşen her şeyin tanınabilirliğini sorgulayarak önemini yadsır. Sanatta ya da doğada güzelliğin takdir edilmesi, sıklıkla bize fani bir manevi yaşantı gibi görünür ki gerçekte bir iyi enerji kaynağıdır. Ama bu kadar etkili bir yaşantı nosyonunu, insanlar ya da eylemler hakkında düşünülen durumlara yaymak kolay değildir çünkü dikkatin konusu ahlaki bir şey olunca, düşüncenin netliği ve dikkatin saflığı daha zor ve muğlak hale gelir.

* Platon, *Phaidon*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2013. (y.h.n.)

İyi idealini düşüncenin merkezinde tutmanın bana çok önemli geldiği ve ayrıca onun tanımlanamaz ve temsil edilemez karakterinin önemini görebileceğimiz yer burasıdır. *İrade değil, İyi insanüstüdür.* İrade, ruhun bazen değerli bir amaç için kullanılan doğal enerjisidir. İyi, erdemli davranmaya niyetliliğin ve görüş bulanıklığının (belki de neredeyse her zaman olduğu gibi) bir arada varolduğu durumlardaki dikkat odağıdır. Daha önce de söylediğim gibi güzellik burada İyinin gözle görülebilir ve erişilebilir yüzü halinde belirir. İyinin kendisi görünmez. Platon, iyi insanı sonunda güneşe bakabilen biri olarak resmetmişti. Mitin bu kısmının ne anlama geldiğinden hiçbir zaman emin olamadım. Bunun bir dikkat yoğunlaşma merkezi olarak İyiyi simgeliyor olması uygun gibi görünüyorsa da İyinin pek "görünebilir" bir şey olduğu düşünülemez çünkü o yaşanamaz ya da simgelenemez ya da tanımlanamaz. Güneşin nerede olduğunu az ya da çok biliyoruz elbette lakin ona bakmanın nasıl bir şey olduğunu düşünmek pek o denli kolay değil. Belki de gerçekten yalnızca iyi insan biliyor bunun nasıl bir şey olduğunu yahut belki de güneşe bakmak muhteşem bir göz kamaşmasıdır ve hiçbir şey görmemektir. Platon'un mitinin en mükemmel gelen anlamı, İyinin bize her şeyi gerçekte olduğu gibi gösteren bir ışık kaynağı olduğu fikridir. En zor zekâ probleminde bile ve acının ya da günahın fark edilmesi gereken durumlarda *a fortiori*, doğru görüşün her türlüsü ahlaki bir meseledir. Başından sonuna dek hep aynı erdemler, sonunda da hep aynı erdem (sevgi) gereklidir ve fantezi (benlik) bizi bir otu görmekten alıkoyduğu gibi, başka bir insanı da görmekten alıkoyabilir. "İyiler" hakkında giderek artan bir farkındalık ve onların saf haline ulaşmaya yönelik (genellikle ancak kısmen başarılı olabilen), bencillikten arınmış girişimler ahlak dünyasının tekliği ve bu dünyadaki her şeyin birbirine bağımlılığı hakkında farkındalığın giderek artmasını sağlar. Teki arayan akıl, "iman" imgesidir. Büyük bir sanat yapıtını giderek daha çok anlamanın nasıl bir şey olduğunu düşünün.

Amaçlanması gereken şeyin özgürlük ya da doğru davranış değil, iyilik olduğunu söylemek sanırım sözel bir hedeften öte bir şeydir; gerçi doğru davranış ve alçakgönüllülük anlamında özgürlük de İyiye yönelik dikkatin doğal yan ürünleridir. Doğru davranış elbette kendi başına çok önemlidir ve önemini kavra-

mak zor değildir. Ama bu, düşüncenin yalnızca başlangıç noktasını sağlamalı, sonucunu vermemelidir. Doğru davranışla birlikte, kesin yükümlülük alanının sürekli genişletilmesi de yerinde bir erdem kriteridir. Eylem aynı zamanda, kaynağını aldığı bağlantılardan oluşan artalanı, iyi ya da kötü, doğrulama eğilimi gösterir. Eylem fazilet ya da bunun tersi için bir fırsattır. Fakat ahlakın amacı yalnızca eylem olamaz. Ruhun özlü ve sürekli gelişen bir bağlantı mekanizması olduğu yolunda, ahlakın görev edinmesi gereken arındırma ve yeniden yönlendirme hakkında daha net bir anlayışın olmaması halinde "özgürlük" hemen yozlaşıp kendini dayatmaya ve "doğru davranış" da bir tür *faydacılığa* dönüşür. Bilimsel anlayışlı bir ampirizm etik çalışmasını tümüyle yutmak olmadığına göre, düşünürler bizim doğal psikolojimizin kendi dışındaki kavramlarla nasıl değiştirilebileceğini gösteren bir terminoloji yaratmak için çalışmalıdır. Bana öyle geliyor ki İyi düşüncesi hakkındaki Platon metaforu burada gayet elverişli bir resim sunuyor. Bu resme tabii ki (bana, hemen hemen tüm düşünürlerin biraz fazla iyimser bakıyor gibi geldiği) doğal psikoloji hakkında gerçekçi bir anlayış ve ayrıca, insan yaşamında kesinliğin tamamen eksik olduğunun kabulü de eklenmelidir. İyinin amaçla hiçbir ilgisi yoktur; amaç fikrini dışlar daha doğrusu. "Her şey boştur", etiğin başlangıcı ve sonudur. İnsanın kendi aklı da dahil olmak üzere, her "doğal" şeyin değişime, yani zorunluluğa tabi olduğu bir sahnenin ortasında iyi olmanın en gerçek yolu, "hiçbir şey için" iyi olmaktır. O "hiçbir şey için", aslında, İyi fikrinin görünmezliğinin ya da temsil edilemez boşluğunun hissedilen ilişkinidir.

Ahlak felsefesine, eğer insanın yazgısı, düşüncesini gerçek sorunlarla uğraşmak için oluşturulmamış bilimsel kafada bir ampirizmden kurtaracaksa, yeni ve bence daha gerçekçi, daha az romantik bir terminolojinin gerekli olduğunu savunmuştum. Dilcilik felsefesi böyle bir ampirizmle el ele vermeye çoktan başlamıştır ve varoluşçu düşüncenin çoğunluğuysa ya iyimser hayaller ya da kesinlikle Luciferci bir şeymiş gibi geliyor bana. (Heidegger Lucifer'in kişileşmiş halidir belki de). Ama bu noktada biri çıkıp, bunların hepsi iyi de tek sorun bunların hiçbirinin gerçek olmaması diyebilir. Belki de her şey boştur, *her şey* boştur ve insanları umutsuzluğa düşmekten kurtaracak, saygın bir düşünsel yol yok-

tur. Gerçek dünya umarsızca kötüdür ve siz, gerçekçilikten söz edenler, bu konuda daima gerçekçi olmaya çalışmanız gerekmez mi? İyi hakkında böyle mucizevi bir tarzda söz etmek, pek fazla gizlemeksizin, eskimiş Tanrı kavramından söz etmekten başka bir şey değil. Ama "Tanrı" gerçekten teselli edici ve cesaret verici bir rol oynayabilir hiç olmazsa. Tanrı'yı ya da bir insanı sevmekten söz etmenin bir anlamı var ama bir kavram olarak İyiyi sevmekten söz etmenin pek bir anlamı yok. "İyi"nin, bir kurgu olarak da olsa "Tanrı"dan vazgeçme niyetleri olmadığından, bir çeşit umut yaratıp sürdürmek için hayallerinde bir "İyi" uyduran, mistik düşünceli birkaç kişinin dışında hiç kimseye bir esin vermesi, hatta anlaşılması bile mümkün değil. Bu resim, salt hayali bir şey olmasından öte, yararlı bir şey bile olamaz. İnsan soyunun sürmesi için basit, bilinen, faydacı ve varoluşçu görüşlerle birlikte, biraz ampirik psikolojiye ve belki de düzeltilmiş bir Marksizme güvenmek çok daha iyi. Son söz o günün ampirik sağduyusu olmalıdır. Özelleşmiş etik söz dağarcıklarının hepsi sahtedir. Eskiden kalma, ciddi metafizik arayışlar modası geçmiş Allah Baba kavramıyla birlikte artık bırakılsa çok iyi olur.

Ben de kendi kendime bu şekilde düşünmeye genellikle yarıdan daha fazla bir oranda razıyım. Felsefede, insanın makul derecede genel ve nesnel bir şey mi söylediğini, yoksa yaptığının sadece, kendi kişisel korkularına karşı, kendi mizacına has bir bariyer oluşturmaktan mı ibaret olduğunu kestirmek sıklıkla zordur. (Bir düşünür hakkında, "Onun korktuğu şey nedir?" diye sormak daima önemli bir sorudur). İnsan elbette iyi olma çabasının anlamsız yahut olsa olsa müphem ve önemsiz bir şey çıkmasından veya Nietzsche'nin tanımladığı gibi çıkmasından ya da sanatın büyüklüğünün kısa süreli bir yanılsama olmasından korkuyor. Tezlerimin "statüsü" hakkında aşağıda kısaca bir şeyler söyleyeceğim. Sahneye şöyle bir bakışın umutsuzluk uyandırdığı kesinlikle doğrudur. Aslında zorluk, her şeyi görmekte. Eğer kişisel bir Tanrı'ya inanılmıyorsa günah "sorunu" yoktur ama günaha ve insanların acılarına doğru şekilde bakmada neredeyse başa çıkılmaz bir güçlük vardır. Resmi bozmadan ve bir yandan da onu katlanılmaz hale getirmeden dikkati başkalarının ya da kendi acılarına ve günahına yoğunlaştırmak çok zordur. (Örneğin daha önce söz ettiğim sado-mazoşist numaralarda). Bunu ancak en bü-

yük sanatçılar başarabilir ve bunun başarılabileceğini gösteren tek genel kanıt budur. Kant'ın yücelik nosyonu olağanüstü ilginç, belki Kant'ın düşündüğünden bile daha ilginç olmasına karşın bir tür romantizmdir. Heybetli ve müthiş şeylerin görüntüsü insanı gerçekten coşturabilir ama bu genellikle pek kusursuz bir tarzda değildir. Varoluşçu düşüncenin çoğu, romantikçe kendini dayatmanın bir biçiminden öte gitmeyen böyle bir "düşünme akımı" tepkisine dayanır. Bir insanı toplama kampında fedakâr davranmaya yönelten şey bu değildir. Fakat insanlarla ilgili şeylere sevecenlikle bakma yolundaki ciddi girişimlerde otomatikman, "burada bundan öte bir şeyler var" fikrini düşündüren bir şey vardır. Bu "burada bundan öte bir şeyler var", eğer dinselimsi bir ereklilikle yoldan çıkarılmayacaksa, çok küçük bir sezgi kıvılcımı halinde, sanki metafizik bir konumda fakat metafizik bir biçimde olmayan bir şey olarak kalmalıdır. Ama bana öyle geliyor ki bu kıvılcım gerçektir ve büyük sanat da bunun gerçekliğinin kanıtıdır. Sanat daha doğrusu, insan soyunun oyuncul bir eğlencesi olmanın çok ötesinde, onun temel sezgilerinin asıl yeri ve metafiziğin kuşkulu adımlarının her seferinde geri dönmesi gereken merkezdir.

Mistiklerin elitine gelince, "elit" terimine hayır derim. Elbette felsefenin kendi terminolojisi vardır ama bu terminolojinin tanımlamaya çalıştığı şeyin normal yaşamdan çıkarılıp atılmış olmaması gerekir ve bence bu vakada durum bunun tersidir. Ahlak daima dine, din de mistisizme bağlanmıştır. Ortadaki terimin yok olması ahlakın esasen aynı fakat elbette daha zor bir durumda kalmasına yol açıyor. Ahlakın artalanı esas olarak bir tür mistisizmdir eğer bununla kastedilen şey İyi gerçeğine zaman zaman deneyimle bağlantılanan, formüle edilmemiş bir öze sahip, dogmatik olmayan bir inanç anlamına geliyorsa. Erdemli köylü, teolojik aygıtın ortadan kalkmış ya da modifikasyona uğramış olmasına karşın bileceğini biliyor ve bilmeye de devam edecek kanımca, gerçi bildiği şeyi nasıl söyleyeceğini bilemiyorsa da. Bu görüş elbette, en inandırıcı felsefi kanıtlara bile boyun eğmez ve her tür ampirik zeminde kolayca saldırıya uğrayabilir. Ama ben erdemli köylünün de çaresiz kalacağı kanısında değilim. Geleneksel Hıristiyan boş inancı, en kötüsünden en iyisine dek her türlü davranışa uygun olagelmiştir. Yeni boş inançlar olacaktır kuşku-

suz ama bazı insanların komşusunu sevmeyi bir şekilde başaracağı gerçeği değişmeyecektir. Bence (eğer varsa) "kurtuluş araçları" esasen herkes için aynıdır. Karmaşık ve gizli bir doktrin yok. Hepimizde bir şeyleri eleştirebilme, değiştirebilme ve miras aldığımız kesin ödevler alanını genişletebilme yetisi var. İyi temsil edilemez ve tanımlanamaz. Hepimiz ölümlüyüz ve hepimiz aynı şekilde, zorunlulukların ve kaderin merhametine kalmış durumdayız. Bütün insanların kardeş olduğunu gösteren asıl manzara budur.

Bu tartışmanın statüsü hakkında belki pek bir şey yok yahut belki de gereğinden fazla şey var. Ortada bir tartışma varsa, o zaten yoğun bir şekilde gerçekleşmiş demektir. Felsefi tartışma denen şey hemen hemen daima sonuçsuzdur ve bu tez de tezlerin en güçlülerinden biri değil. Bu, bir tür faydacılık ya da bir "sanki" felsefesi falan değil. Birisi çıkıp da bana, "Yani siz İyi İdealinin varlığına gerçekten inanıyor musunuz?" diye sorsa, "Hayır" derim, "insanların Tanrı'nın varlığına inandığı gibi inanmıyorum". Yapılacak tek şey bazı özellikleri göstererek ve bu özellikleri görünür kılmak için yerinde metaforlar kullanarak ve uygun kavramlar yaratarak bazı yaşantı alanlarına başvurmaktır. Dilci düşünürlerin en ampirik kafalılarının yaptığından fazlası da değil, eksiği de değil yani. Tam determinizmin felsefi ya da bilimsel bir kanıtı olmadığından, ruhun ampirik psikolojiden bağımsız bir kısmının varolduğu düşüncesine bir şey denemez en azından. Ben böyle bir bağımsızlık iddiasını mekanizmanın kendisi hakkında katı ve çok ampirik bir görüşle birleştirmek istiyorum. İçimizdeki, gerçekle ilgilenen ve iyinin çekimine kapılan o çok küçük "özgürlük" alanı hakkında aynı derecede güçlü ve belki de karamsar bir açıklama yapmak istiyorum.

Bunun günlük tezahürlerinde sevginin rolünden söz etmemiştim. Eğer büyük sanattan bir "kanıt" olarak söz edilecekse, sıradan insan sevgisi insanüstü bir iyi prensibinin daha da çarpıcı bir kanıtı değil midir? Platon bunu bir başlangıç noktası olarak almaya hazırdı. (Bir sürü başlangıç noktası vardır). Bunun bir anlamda en önemli şey olduğunu kabul etmemek olanaksız fakat insan sevgisi normalde gereğinden fazla hükmedici ve ayrıca farklı bir görüşe yer veremeyecek kadar "mekanik"tir. Burada, sevginin kendi doğasıyla ilgili bir paradoks var. En yüce sevginin bir an-

lamda kişidışı bir şey olduğunu sanatta gerçekten görebiliriz fakat insan ilişkilerinde, çok kısmi tarzlar dışında pek açıkça göremeyiz kanımca. Sanatın yeri yine benzersizdir. İnsanüstü bir manyetik merkez halindeki İyi imgesi bizim için, ahlaki yaşam hakkındaki düşüncelerimizde kullanabileceğimiz en bozulmaz ve gerçekçi resim gibi geliyor bana. Buradaki, eğer varsa felsefi kanıt ahlaki "kanıtın" aynısıdır. Ben özellikle, iyilikle bağlantılı olduğunu fark ettiğimiz gerçekçilikle ve büyük sanatta sergilenen sevgi ve kopuşla ilgili yaşantılardan gelen kanıtlara dayanacağım.

Tüm bu makale boyunca, "Tanrı'nın olmadığını" ve dinin etkisinin hızla yok olduğunu savundum. Bu savların ikisine de karşı çıkılabilir. Ama şüphe götürmediği görülen bir şey varsa, ahlak felsefesinin yılgın ve kafası karışık bir halde olduğu ve birçok çevrede güvenilmez ve gereksiz görüldüğüdür. Felsefi benliğin yok olmasıyla birlikte bilimsel benliğin içinin güya güvenli bir şekilde doldurulması, etikte, şişirilmiş fakat içi boş bir irade kavramına yol açtı ve benim başlıca saldırdığım şey de budur. Kesin savlarımın nereye kadar anlamlı olacağından emin değilim. Tekliği aramak çok doğaldır ama bunun, çok doğal olan diğer birçok şey gibi yığınla yanılsamadan başka bir şeye yol açmaması da muhtemeldir. Emin olduğum bir şey varsa, faydacılığın, dilsel davranışçılığın ve tanıdığım her türlü biçimiyle bugünkü varoluşçuluğun yetersizliği, daha doğrusu yanlışlığıdır. Emin olduğum diğer bir şey de ahlak felsefesinin teorik matematik kadar ya da "yararsız" saf tarih araştırmaları kadar önem taşıyan saf bir etkinlik ya da verimli bir alan olarak korunması ve varlığının sürdürülmesi gerektiğidir. Etik teori geçmişte toplumu etkilemiş ve sıradan insana dek uzanmıştı ve bunun gelecekte böyle olamayacağını düşünmek için geçerli bir neden yok. Sanat insan soyunun gerek kolektif gerek bireysel kurtuluşu için kuşkusuz ki felsefeden önemlidir ve edebiyatsa her şeyden önemlidir. Ama katıksız, disiplinli, profesyonel bir düşüncenin yerine konabilecek başka bir şey olamaz ve değerli kavramları yaratmayı ve bilimin giderek artan gücünü yönlendirebilmeyi ve denetleyebilmeyi umut edebileceğimiz yer işte bu iki alan, yani sanat ve etiktir.

Deneme, *The Anatomy of Knowledge*,
Marjorie Grene (Der.), 1969.

İyinin Diğer Kavramlar Üzerindeki Hâkimiyeti

İnsanlarda bilinç gelişimi metafor kullanımına ayrılmaz bir şekilde bağlıdır. Metaforlar sadece dışsal dekorasyonlar ya da hatta yalnızca yararlı modeller değil, durumumuz hakkındaki farkındalığımızın temel biçimleridir de: Mekân metaforları, hareket metaforları, görüntü metaforları. Genelde felsefe ve özelde de ahlak felsefesi geçmişte sık sık en önemli imge olarak benimseyeceği şeylerle ve bunların varolanlarının netleştirilmesi ve yenilerinin geliştirilmesiyle uğraşmıştır. Böyle bir imge oyunundan ibaret olan felsefi tartışma yani büyük metafizik sistemler, genellikle bir sonuca varmaz ve günümüzün birçok düşünürü tarafından değersiz bir şey olarak görülür. Bu türde bir tartışmanın statüsü ve nitelikleri tabii ki birçok sorun yaratır. Ama bazı kavramları me-

tafora başvurmaksızın tartışmak olanaksız geliyor bana çünkü bu kavramların kendisi derinlemesine metaforiktir ve analiz edilip de metaforik olmayan bileşenlerine ayrıldığında tözlerinden bir kayıp olması kaçınılmazdır. Modern davranışçı felsefenin bazı ahlaki kavramlar hakkında giriştiği bu tür bir analiz bana başarısız geliyor. Bu girişime yol açan dürtülerden biri de ahlak felsefesini "nötrleştirme", taraf tutmayan bir felsefi ahlak tartışması yaratma isteğidir. Metaforlar sıklıkla daha basit ya da sade terimlerle yapılan analizlerin içerebileceği bir ahlaki yük taşır. Bu bile yanlış gibi geliyor bana. Ahlak felsefesi taraf tutmaktan kaçınamaz ve sözde tarafsız düşünürlerin tek farkı gizlice taraf tutmalarıdır. Ahlak felsefesi en önemli insan etkinliğinin incelenmesidir ve kanımca bunun için iki şey gereklidir. İnceleme gerçekçi olmalıdır. İnsan doğasında, diğer hipotetik manevi varlıkların doğasının tersine, bazı keşfedilebilir nitelikler vardır ve bunların her tür ahlak tartışmasında uygun bir şekilde ele alınması gerekir. İkincisi, bir etik sistem bir ideali tavsiye etmekten başka bir şey yapamayacağına göre, değerli bir ideali tavsiye etmelidir. Etik sadece sıradan ve normal davranışların analizi olmamalı, iyi davranış hakkında ve bunun nasıl başarılacağı hakkında bir hipotez de olmalıdır. Düşünürler, "Kendimizi daha iyi hale nasıl getirebiliriz?" sorusunu yanıtlamaya çalışmalıdır. Ve yanılmıyorsam bunun yanıtı kısmen, en azından açıklayıcı ve inandırıcı metaforlar halinde gelecektir. Kendi tercih ettiğim metaforları ve bayrağının altında savaştığım düşünürleri kısaca açıklayacağım.

Fakat ilk önce tezimin iki temel savından çok kısaca söz etmek istiyorum. Eğer bunların ikisinden biri reddedilirse daha sonra gelecekler pek inandırıcı olmaz. Ben insanoğlunun doğal olarak bencil olduğunu ve insan yaşamında dışsal bir amaç ya da τέλος [yeterlik] olmadığını varsayıyorum. İnsanların doğal olarak bencil olduğunun, onlara ne zaman ve nerede baksak, çok az sayıda belirgin istisnaya rağmen kanıtlarla doğrulandığı görülür. Modern psikolojinin bu bencilliğin niteliği hakkında bize söylemiş olduğu bazı şeyler var. Ruh hep kendiyle ilgilenen, tarihsel bir biçimde tanımlanmış bir bireydir. Bazı yönlerden bir makineye benzer; çalışması için enerji kaynaklarına gerek duyar ve bazı etkinlik biçimlerine yatkınlığı vardır. O pek övülen tercih özgürlüğünün alanı genellikle pek geniş değildir. En baş eğlencelerinden

biri hayal kurmaktır. Tatsız gerçeklerle yüzleşmek istemez. Bilinci normalde, dünyayı göreceği saydam bir cam değil, ruhu acıdan korumak için programlanmış, az ya da çok fantastik bir hayal bulutudur. Benliğin düş gücüyle şişirilmesi ya da teolojik nitelikte kurgular yoluyla sürekli teselli arar. Sevgisi bile çoğu kez bir benlik ispatıdır. Sanırım bizler kendimizi muhtemelen bu gayet can sıkıcı tarifle tanıyabiliriz.

İnsan yaşamında dışsal bir amaç ya da τέλος [yeterlik] olmadığı görüşünü savunmak bunun karşıtını savunmak kadar zordur ama ben basitçe savunacağım bunu yine de. İnsan yaşamının kendi kendine yeterli bir şey olmadığını düşündürecek hiçbir kanıt göremiyorum. Yaşamda gerçekten birçok biçim ve amaç vardır ama düşünürlerin ve teologların hep aradığı, genel ya da sanki dışarıdan doğrulanan türden bir biçim yahut amaç yoktur. Bizler göründüğümüz gibiyiz; zorunluluklara ve kadere tabi, ölümlü, geçici yaratıklarız. Yani benim görüşümce, geleneksel anlamda bir Tanrı yoktur ve geleneksel anlamdan başka bir anlam da yoktur zaten. Bonhoeffer, "Tanrı bizim Tanrı yokmuş gibi yaşamamızı istiyor" dediğinde korkarım sözcükleri yanlış kullanmıştır. Aynı şekilde, Tanrı'nın yerini alacak metafizik yedekler –yani Akıl, Bilim, Tarih– de sahte tanrılardır. Yazgımız incelenebilir ama haklı bulunamaz ya da tam olarak açıklanamaz. Kısacası, biz buyuz işte. Ve insan yaşamında başka bir anlam ya da bütünlük varsa ve bunun düşü bizi hiç rahat bırakmıyorsa, bu başka bir şeydir ve kendisinin dışında hiçbir şey içermeyen insan yaşantısında aranmalıdır.

Kendi içine kapalı ve amaçsız bir yaşam fikri elbette sadece bizim kendi çağımızın umutsuzluğunun ürünü değildir. Bilimin ilerlemesinin doğal ürünüdür bu ve uzun bir dönemde gelişmiştir. Kant'la başlayan, varoluşçuluk ve günümüzün analitik felsefesiyle devam eden uzun bir dönemin nedenidir aslında. Bu felsefe döneminin baş karakteristiği kısaca şöyle ifade edilebilir: Kant Tanrı'yı kaldırdı ve onun yerine insanı Tanrı yaptı. Bizler hâlâ Kant insanının ya da Kant'ın Tanrı-insanının çağında yaşıyoruz. Kant'ın Tanrı'nın varlığı konusunda kanıt denen şeyleri kesin bir şekilde göz önüne sermesi, düşünen aklın sınırları konusundaki analizi, mantıklı insanın değerini gösteren etkili portresiyle birlikte, onu belki de düş kırıklığına uğratabilecek sonuçlar vermiş-

tir. *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*'nde bu kadar güzel resmedilmiş, İsa'yla bile karşılaştığında kafasını çevirip kendi vicdanının muhakemesini yapmaya ve kendi mantığının sesini dinlemeye koyulan insan, ne kadar bildik bir şeydir, ne kadar tanıdık gelir bize. Kant'ın ona vermeye razı olduğu çok azıcık bir metafizik artalandan da kurtulmuş olan bu insan, birçok romanın ve ahlak felsefesi kitabının özgür, bağımsız, yalnız, güçlü, mantıklı, sorumlu ve cesur kahramanı olarak hâlâ bizimledir. Bu çekici fakat yanıltıcı yaratığın *raison d'être*ini* çok uzaklarda aramaya gerek yok. O, bilim çağının ürünüdür, kendinden emin ve mantıklıdır ama yine de keşiflerinin açığa çıkardığı maddesel evrene yabancılığının giderek daha çok farkına varmaktadır; bir Hegelci olmadığından (Batı etiğine baskın imgesini veren Hegel değil, Kant'tır çünkü) onun yabancılığının çaresi yoktur. O, liberal devletin ideal yurttaşı, baskıcı diktatörlere karşı bir uyarıdır. Çağın gereksindiği ve takdir ettiği erdem yani cesaret vardır onda. Kant'tan Nietzsche'ye ve Nietzsche'den de varoluşçuluğa ve bir şekilde ona çok benzeyen Anglosakson etik doktrinlerine geçmek çok uzun bir adım gerektirmez. Aslında Kant'ın insanı yaklaşık yüz yıl önce, Milton'un yapıtında** çok görkemli bir bedene kavuşmuştur; ona yakışan ad Lucifer'dir.

Bu post-Kantçı ahlak felsefesinin merkezinde değer yaratıcı irade nosyonu vardır. Daha önceleri bir anlamda gökte yazılı duran ve Tanrı tarafından doğrulanan değerler, insan iradesine düşmüştür. İnsan aklından üstün hiçbir gerçek yoktur. İyi ideali, içi, insanın tercihi tarafından doldurulabilmesi için tanımlanamaz ve boş bir halde kalır. Hâkim ahlak kavramı özgürlüktür veya özgürlük, irade ve güç olarak tanımlanan cesarettir muhtemelen. Bu kavram insan etkinliğinin oldukça ayrı bir zirvesinde bulunur çünkü tercihin yarattığı ikincil değerlerin doğrulayıcısıdır. Sanat, tercih, karar, sorumluluk, bağımsızlık öne çıkar bu püriten kökenli ve katı felsefede. İnsan doğasıyla ilgili bu imge hakkında olumlu bir şey olarak, siyasi liberalizmin esin kaynağı olduğunu söylemek gerekir. Ama Hume'un bir zamanlar isabetle dediği gibi, iyi bir siyasi felsefe her zaman iyi bir ahlak felsefesi değildir.

*Fr. Varolma nedeni. (ç.n.)

**John Milton, *Kayıp Cennet*, Çev. Enver Günsel, Pegasus Yayınları, 2007. (y.h.n.)

Bu izlenim gerçekten katıdır ama yine de buna eklenmesi gereken bir şey var. Bu her şeyden sorumlu yalnız insanın katı resminde duygusal yaşama hangi yerin bırakıldığı sorulabilir. Aslında duyguların çok önemli bir yeri vardır. Duygular Kant'ın ve peşinden gelen tüm romantik hareketin açık bıraktığı bir arka kapıdan girerler. Püritenizm ve romantizm doğal partnerlerdir ve biz hâlâ onların partnerliğini yaşıyoruz. Kant, duyguların akılla ilişkisi hakkında çok ilginç bir teoriyi savunur. Duyguları resmen ahlak yapısının bir parçası olarak görmez. Sevgiden söz ettiğinde, bir mantıklı davranış meselesi olan pratik sevgi ile sadece bir duygu meselesi olan patolojik sevgiyi birbirinden ayırmamız gerektiğini söyler bize. Karmaşık ve sıcak ampirik ruhu aklın temiz işlemlerinden ayırmak ister. Ama *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*'nin bir dipnotunda bir duyguya, yani *Achtung* duygusuna yahut ahlak yasasına duyulan saygıya ikincil bir yer verir. Bu duygu, uyandırmasa da eşlik ettiği bir görev kabulünün yarattığı, acı verici türden bir gururdur. Bu, (varoluşçu *Angst*a benzeyen) gerçek bir özgürlük yaşantısıdır; tutkularla sürükleniyor olmamıza karşın, mantıklı davranışta da bulunabilirliğimizi fark etmedir. Bu kavramın yakın akrabasıysa Kant'ın o güzel Yücelik kavramıdır. Biz Yüceliği doğanın yahut insan yazgısının korkunç rastlantısallığıyla karşılaşıp da mantıksal gücün gururlu bir ürpertisiyle kendimize geri döndüğümüzde yaşarız. Ne kadar zavallıyız ama bilincimiz sonsuz değerli yine de. Burada konuşan Şeytan değil İblis'tir.

Kaybedecekler içindir,
Acıyla doluysa da bu entelektüel varlık,
Sonsuzluğa dek gezinen o düşünceler...[1]

Duyguların sahneye, değerli mantıksal varlık statümüzün bir yan ürünü olan kabul edilebilir, gayet acılı bir heyecan olarak dönmesine izin verilir.

Ama Kant'ta bir dipnot olarak ve yan bir konu halinde beliren şey, onun felsefesinin Romantik hareketle geçirdiği gelişimde çok önemli bir yer alır. Bunu, romantizmin ölüm düşüncesini acı çekme düşüncesine dönüştürmek eğiliminde olduğunu söyleyerek

1. John Milton, *Paradise Lost*, Kitap II.

özetleyeceğim. Bu elbette, insanların çağlar öncesinden beridir yapmaktan geri duramadığı bir şeydir. İnsanlığın icat ettiği düşünceler arasında, azap çekilen araf düşüncesinden daha çok teselli gücüne sahip olanı pek yoktur. İyinin kucağında acı çekerek kötüyü geri satın almak: Bundan daha tatmin edici ya da bir romantiğin diyeceği gibi daha heyecan verici bir şey olabilir mi? Aslında Hıristiyanlığın merkez imgesi tam da bu gayrı meşru dönüşüme göredir. Kierkegaard'ın daha sonraki bir yapıtında yer alan *Imitatio Christi*, bu konuda romantik zevk düşkünlüğüne mükemmel bir örnektir, her ne kadar toplumuna bazı gerçekleri söylemek için gerçekten acı çekmiş büyük ve çok sevilen bir düşünür hakkında bunu söylemek nahoş gibi görülebilirse de. Gayet heyecan verici, acı çektirici bir özgürlük fikri Kantçı resmin püriten yarısının katılığını hemen yumuşatmaya başlar ve bu, ölüm fikrinin evcilleştirilmesi ve güzelleştirilmesiyle, bir yalancı ölüm ve yalancı geçicilik kültüyle birlikte gider. Ölüm *Liebestod* haline, acılı ve neşe verici, en kötü olasılıkla da büyüleyici ve tatlı gözyaşlarıyla dolu bir hale gelir. Burada elbette, büyük romantik sanatçılardan ve düşünürlerden değil, Kant'tan başlayıp günümüzün ünlü felsefelerine dek gelen işlek yoldan söz ediyorum. Neo-Kantçı Lucifer, gerçek ölüme ve gerçek kadere bir göz atınca, haklı olarak, düşünürlerin gerçek çalışması denen eziyetli bir özgürlük imgesiyle, yüce duyguların ve gerekçelerin arkasına sığınır.

Kant bencil ampirik ruhun karmaşasının dışında temiz ve saf bir şey bulmak istediğinde doğru bir içgüdüyü takip etmiş ama bana kalırsa yanlış yere bakmıştır. Arayışı onu yeniden, yalnız bu kez meleksi resmedilmiş benliğe götürmüş ve takipçileri bu melek-benlikte kalma eğilimi göstermiştir. Ben şimdi başlangıca geri dönmek ve kendi kendini koruyan ruh yapısının güçlü enerji sistemine, "Kendimizi daha iyi hale nasıl getirebiliriz?" sorusunun ışığında tekrar bakmak istiyorum. Uğraşacak böyle bir rakip varken, doğru eyleme yöneltilmiş gururlu, çıplak irade fikrinin gerçekçi ve yeterli bir formül olup olmadığından kuşku duyulabilir. Bence, kendisi için anlam taşıyan basit dinsel anlayışlara sahip sıradan bir insan, bu konuda, kendi iradesiyle davranan bir düşünürden genellikle daha doğru bir görüş, üstelik de tesadüfen modern psikolojinin bulgularıyla daha uyumlu bir görüş savunur. Din normalde ruh haline de eylemler kadar önem verir ve ruh

halini eylemlerin genetik artalanı olarak görür: Yüreğin temizliği, ruhun uysallığı. Din, ruh halinin temizlenmesi için araçlar sağlar. Müminler dıştan bir yardıma gerek duyduklarını ve bunu elde edebileceklerini hisseder. "Ben değil, İsa." Böyle bir yardımın gerçekten varlığı sıklıkla, dinsel doktrinlerin doğruluğunun bir kanıtı olarak kullanılır. Elbette, dua ve ayin dindarlar tarafından sadece teselli araçları şeklinde "kötüye kullanılabilir". Ama dinsel içeriği hakkında ne düşünülürse düşünülsün, duanın gerçekten de daha nitelikli bir bilinç yarattığı ve iyi eylemler için, başka türlü bulunamayacak bir enerji sağladığı görülür. Modern psikoloji burada, sıradan insanın ya da sıradan dindarın, kendi ruh halinin önemi ve ek bir enerjinin bulunabileceği yolundaki içgüdüsel anlayışını destekler. Psikoloji günümüzün davranışçı düşünürlerini gerçekten de bir kenara attıkları "yaşantı" ve "bilinç" kavramlarını yeniden ele almaya teşvik edebilir. Gözlerimizi açmamız, karşımızdaki şeyi görmemizin garantisi değildir. Bizler kuruntulu hayvanlarız. Kafalarımız hep aktiftir ve dünyayı kısmen gizleyen, kuruntulu, genellikle kendiliğinden önyargılı, sıklıkla da yanıltıcı bir *tül perde* dokur. Bilinç durumlarımız nitelik yönünden farklılık gösterir, fantezilerimiz ve hayallerimiz saçma ve önemsiz değildir, bizim enerjimizle ve tercihte bulunma ve eyleme geçme yetimizle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Ve bilincin niteliği önemli olduğuna göre, bilinci fedakârlık, nesnellik ve gerçekçilik yönünde değiştiren her şey erdemle bağlantılanacaktır.

Platon'un ima ettiği bir şeyi (*Phaedrus*, 250) takiben, çevremizdeki belki de en apaçık şeyden, bir "fedakârlaşma" fırsatı olan ve halk arasında güzellik denen şeyden söz ederek başlayacağım. Günümüz düşünürleri bu terimden uzak durmaya çalışır çünkü yaşantılardan ziyada nedenler hakkında konuşmayı yeğlerler. Ama güzellik yaşantısında gizlenen anlamlar bana, eleştirel jargonların analizi uğruna es geçilemeyecek kadar önemli bir şey gibi geliyor. Güzellik, sanatla doğanın paylaştığı ve yaşantının niteliği ve bilincin değişimi fikirlerine oldukça net bir anlam kazandıran bir şeyin uygun ve geleneksel adıdır. Penceremden dışarıya, tedirgin ve küskün bir ruh haliyle, çevremdeki şeylere dikkat etmeden bakıyorum, belki de saygınlığıma verilmiş bir zarar hakkında derin düşüncelere dalmış bir halde. Derken birden, havada duran bir kerkenez görüyorum. Bir anda her şey değişiyor. Guru-

ru incinmiş, dalgın benlik kayboldu. Şimdi kerkenezden başka bir şey yok. Ve düşünmeye geri döndüğümde diğer konu eskisi kadar önemli görünmüyor artık. Ve tabii ki bu, isteyerek de yapabileceğimiz bir şeydir; aklımızı bencilce kaygılardan arındırmak için dikkatimizi doğaya yöneltmek yani. Kabaca "romantizm" diyerek adlandırdığım şeye karşı bir doğaya dikkat örneğiyle tezi başlatmak tuhaf görünebilir. Aslında ben büyük romantiklerden hiçbirinin, bizim ancak verdiğimiz şeyi aldığımıza ve doğanın ancak bizim yaşamımız süresince yaşayabileceğine gerçekten inandığını sanmıyorum, gerçi daha küçük romantikler Kant'ın izinden gidip, doğayı, kendilerini coşkulu hissetmede bir araç olarak kullanma eğilimindeyseler bile. Az önce alıntı yaptığım da dahil olmak üzere, büyük romantikler "romantizm"i aşmıştır. Doğadan benlik yönelimli zevk almak zorlama bir şey gibi geliyor bana. Daha doğal olarak ve daha yerinde bir şekilde, hayvanların, kuşların, kayaların ve ağaçların bize tümüyle yabancı, amaçsız ve bağımsız varlığından kendimizi unutturan bir zevk alırız. "Dünyanın kendisi mistik olduğu için değil, bu yüzden mistik olduğu için."

Bu başlangıç noktasını, bunun ahlakın değişim geçirdiği en önemli yer değil, en ulaşılabilir yer olduğuna inandığım için seçtim. Çiçeklerden ve hayvanlardan zevk almak öylesine açıkça iyi bir şeydir ki evine saksıyla çiçek götürenler ve kerkenezleri seyredenler bunların erdemle ilgili olduğu düşüncesini duysalar şaşırabilirler hatta. Bu şaşkınlık, Platon'un sözüyle, güzelliğin içgüdüyle sevdiğimiz tek manevi şey olmasının bir ürünüdür. Doğadaki güzellikten sanattaki güzelliğe geçtiğimizdeyse daha zor bir yerdeyizdir artık. Sanat yaşantısının değerini düşürmek doğa yaşantısından daha kolaydır. Pek çok sanat yapıtı, belki de sanatın çoğunluğu kendi kendini teselliye dayalı bir fantezidir ve hatta büyük sanat yapıtlarında bile bunun tüketicilerindeki bilincin niteliği garanti edilemez. Ama büyük sanat yapıtları vardır ve bazen gerektiği şekilde hissedilebilirler ve büyük yapıtlarla ilgili sığ bir yaşantı bile insanlar üzerinde etkisini gösterebilir. Sanat ve bundan sonra "sanat"la kastedeceğim fantezi sanat değil iyi sanat, kusursuz olanın bağımsız varlığından alınan katıksız zevki verir bize. Sanat hem yaratılışıyla hem de verdiği zevkle, bencilce saplantıların tamamen zıddı bir şeydir. En iyi yeteneklerimizi canlandırır ve Platon'un diliyle söylersek, ruhun en yüksek kısmında

sevgi uyandırır. Sanatın bunu yapabilmesi kısmen, sanatla ortak bir şey sayesindedir: Sahiplenmeye dayanmayan bir hissetmeyi davet eden ve bilincin bencil düşsel yaşamının içine çekilmeye karşı direnen bir biçim kusursuzluğu.

Bununla birlikte bir ayin ya da bir iyi enerji kaynağı olarak düşünülürse sanatta ekstra bir boyut daha vardır. Sanat, doğa kadar kolay ulaşılabilir değildir ama daha öğreticidir çünkü gerçekten bir insan ürünüdür ve bazı sanat yapıtları gerçekten, dolaysız anlamda, insan meseleleriyle "ilgilidir". Sanat bir insan ürünüdür ve sanatçıya yetenek kadar, erdemler de gerekir. İyi sanatçı kendi sanatı bakımından cesurdur, dürüsttür, sabırlıdır, alçakgönüllüdür ve temsili olmayan sanatlarda bile bu nitelikleri sezebiliriz. Ayrıca, temsili olmayan sanatın erdemle ilgili şeyleri daha kesin ifade ettiği de temkinli bir şekilde savunulabilir. Müziğin ruhsal rolü sıklıkla kabul edilir her ne kadar teorisyenler bunun analizini yapma konusunda ihtiyatlı davransalar da. Ama doğaya bir ayna tuttuğu daha belirgin olan temsili sanatların ahlakla bir şekilde ilgili olduğu görülebilir ve sanatçının disiplini hakkındaki sezgilerimizin sonucundan ibaret değildir bu.

Bu sanatlar, özellikle de edebiyat ve resim, bize erdem kavramının insanın durumuna bağlandığı özel bir duygu verir. Bunlar bir yandan erdemin üstün önemini sergilerken, onun kesin olarak amaçsızlığını da gösterir; sanatın verdiği zevk bir erdem sevgisi talimidir. Sanatın amaçsızlığı bir oyunun amaçsızlığı değildir, insan yaşamının bizzat kendisinin amaçsızlığıdır ve sanattaki biçim, evrenin kendi içinde tutarlı amaçsızlığının gayet yerinde bir taklididir. İyi sanat yapıtları bize genellikle fark edemeyecek kadar bencil ve korkak olduğumuz şeyleri, dünyanın küçük ve tümüyle rastlantısal ayrıntılarını, bir bütünlük ve biçim duygusuyla birlikte gösterir. Bu biçim bize gizemli görünür sıklıkla çünkü fantezinin kolay modellerine karşı direnir; oysa kötü sanatın biçiminde gizemli hiçbir şey yoktur çünkü bencil hayallerin tanınan ve bildik hengameleridir bunlar. İyi sanat bize, nesnel bir bakışla dünyanın ne denli değişik göründüğünü göstererek, nesnel olmanın ne denli zor olduğunu gösterir. İnsanın halinin, üzerinde sürekli düşünülebilecek, gerçekçi bir imgesi sunulur bize ve çoğumuzun bunu düşünebileceği yegâne bağlam budur gerçekten. Sanat, kişiliğin bencilce ve saplantılı sınırlarını aşıp, tüketici-

sinin duyarlılığını geliştirebilir. Bu bir tür vekâleten iyiliktir. Her şeyden önce bize, *insanoğlundaki* net ve gerçekçi görüşün sevecenlikle bağlantısını gösterir. Büyük bir sanatçının gerçekçiliği fotoğrafsal bir gerçekçilik değil, hem merhamet hem de adalettir aslında.

Burada, biçimler yaratarak ölümü ve kaderi gizlemeye yatkınlığımızın harikulade bir karşılığını buluruz. Kendimiz hakkında anlattığımız her öykü bizi teselli eder çünkü normalde bize dayanılmaz derecede belirsiz ve tamamlanmamış gelebilen bazı şeyleri biçime sokar. Nitekim insan yaşamı belirsiz ve tamamlanmamıştır. Trajedinin ve ayrıca komedi ve resmin rolü, acıyı heyecansız, ölümü tesellisiz göstermektir. Yahut bir teselli varsa da bize hayatta erdemli olma çabası dışında değerli hiçbir şey olmadığını öğreten bir güzelliğin sert tesellisidir. Mazoşizm sanatçının en büyük ve sinsi düşmanıdır. Ölümü, güzelleştirilmiş sahte bir ölümü değil, gerçek ölümü resmetmek kolay değildir. Tolstoy bile bunu *İvan İlyiç*'te* gerçek anlamda beceremememiştir, her ne kadar başka yerlerde becerebilmişse de. Edebiyatta büyük ölümler azdır ama bunlar sanatın, amaçsızlıkla değeri yan yana koyarak, neredeyse birbirinin aynısı kılarak bize şevk verişini, örnek oluşturacak açıklıkta gösterir. Patroklos'un ölümü, Cordelia'nın ölümü, Petya Rostov'un ölümü. Her şey boştur. Gerçekten önemli tek şey bunların hepsini net görebilme ve bunlara âdilce bir tepki verebilmedir ve bu da erdemden ayrılmaz bir şeydir. Belki en büyük başarılardan biri de bu mutlak ölüm duygusunu trajikle değil, komikle birleştirmektir. Sığ ve sessiz. Stefan Trofimoviç Verhovenski.**

Yani sanat bir eğlence veya önemsiz bir konu değil, tüm insan etkinliklerinin en öğreticisi ve ahlakın doğasının *görüleceği* yerdir. Sanat, başka yerde karşılaştığımızda çok şaşırtıcı gelen birçok fikre net bir anlam verir ve başka yerlerde olup bitenlerin anahtarıdır. Herhangi bir sanatı anlamak için hiyerarşiyi ve üstünlüğü bilmek gerekir. Çok belirgin meziyet dereceleri, yükseklikler ve mesafeler vardır; Shakespeare bile kusursuz değildir. İyi sanat,

* Lev Nikoyaleviç Tolstoy, *İvan İlyiç'in Ölümü*, Çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 2014. (y.h.n.)

** Dostoyevski'nin *Ecinniler* kitabındaki, entelektüel bir baba karakteridir. Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Ecinniler*, Çev. Mazlum Beyhan, İş Bankası Kültür Yayınları, 2012. (y.h.n.)

kötü sanatın tersine, "happeninglerin" tersine üstünlüğüyle bizim dışımızda ve bizim bilincimize karşı dirençli bir şeydir. Onun *üstünlüğüne*, sahiplenmeyi ve kendimizi düşünmediğimiz bir sevgiye boyun eğeriz. Sanat, bize kalıcı ve bozulmaz olanın geçici olanla uyuşabildiği tek alanı gösterir ve temsili olsa da olmasa da dünyamızın sıradan ve renksiz düş-bilincimizle göremeyeceğimiz yönlerini gösterir. Sanat tül perdeyi yırtar ve görünenin ötesindeki gerçek nosyonuna bir anlam kazandırır; erdemi gerçek kılığında, ölüm ve kader bağlamında sergiler.

Platon, güzelliğin iyi bir yaşamın başlangıç noktası olabileceğini söyler ama sanata güvenmez; bu yüce ruhta, sanatçı ile aziz arasındaki çok acıklı bir mücadelenin bitmiş halini görürüz. Platon, doğanın ya da sanatın güzelliğinden esirgediği uyandırma gücünü güzel bir oğlan çocuğunun güzelliğine layık görür. Tüm sanatların, gerçeği çarpıtan bir kurgudan ve teselliden ibaret kötü sanat olduğuna inanmıştır sanki. Doğa konusunda, biçimlerle ilgili teorinin bağlamında, en azından bir kez kuşkulu gibi görünür. Çamurdan, kıldan ve kirden biçimler var mıdır? Eğer varsa, o zaman doğa güvenilir görüntüler alanına geri kazanılabilir. (Benim daha önceki tezim bunların Platon'un dediği anlamda elbette var olduğunu savunur). Ama Platon'un daha sıklıkla söz ettiği diğer bir başlangıç noktası ya da yol, τέχνηαι, yani bilim, zanaat ve sanatı dışlayan entelektüel disiplinlerdir. Sanırım entelektüel disiplinlerin ahlaki disiplin olduğu bir idrak yolu, bir anlayış vardır ve bunu ayırt etmek çok zor değildir. Ahlakla, ilk bakışta farklı diğer insan etkinliklerinin arasında önemli köprü düşünceler vardır ve bu düşünceler belki de en net şekilde τέχναι bağlamında görülebilir. Ve sanatın doğasını bir ipucu olarak kullandığımızda, başka yerlerde daha basit görünenlerin esasen aynısı kavramları incelersek eğer ahlakın merkezi hakkında daha çok şey öğrenebiliriz. Kastettiğim kavramlar adalet, doğruluk, içtenlik, gerçekçilik, alçakgönüllülük, açıkça görünenlere tahammül edebilme yönünden cesaret, bağlılık şeklindeki sevgi yahut aşırı duygusallık ya da bencillik olmaksızın tutkudur.

Platon'un en önemli gördüğü τέχνη [bilim, zanaat] matematiktir çünkü içlerinde en katı ve somut olanı budur. Bana daha uygun gelen bir τέχνη örneği vereceğim: Dil öğrenmek. Eğer ben örneğin Rusça öğreniyorsam, saygı göstermemi emreden, yetkin

bir yapı çıkar karşıma. Uğraş zordur ve hedef çok uzaktır ve belki de hiçbir zaman ulaşılamayacaktır. Benim yapmam gereken, benden bağımsız varolan bir şeyi giderek ilerleyen bir şekilde açığa çıkarmaktır. Dikkatim gerçeği öğrenmekle ödüllendirilir. Rusça sevgisi beni kendimden alıp bana yabancı bir şeye, bilincimin ele geçiremeyeceği, yutamayacağı, yok sayamayacağı ya da gerçekdışı kılamayacağı bir şeye doğru götürür. Öğrenciye gereken dürüstlük ve alçakgönüllülük –bilmediği şeyi biliyormuş gibi görünmeme– niteliği, teorisini beş paralık eden bir gerçeği örtbas etmeyi hiç aklından bile geçirmeyen sosyal bilimcinin dürüstlüğünün ve alçakgönüllülüğünün hazırlığıdır. Elbette bir τέχνη kötüye kullanılabilir; keşfedeceği şeyin kötü amaçlarla kullanılacağını bilen bir bilim insanı bu daldaki çalışmasından vazgeçmesi gerektiğini hissedebilir. Fakat özel durumlar dışında, bilimsel çalışma normalde bir yetenek geliştirmesi olduğu kadar bir erdem geliştirmesidir ve erdemin gerçek dünyayla bağlantılı olduğu temel bir yolu gösterir bize.

Adalet, içtenlik yahut alçakgönüllülük gibi, ahlakın çok merkezindeki kavramların niteliğini en net şekilde τέχναι bağlamında göreceğimizi savunmuştum. Bir taraftan bakınca salt doğruluk olarak görülen bir şey diğer taraftan bakınca daha ziyade, adalet ya da cesaret ya da hatta sevgi gibi göründüğünde, bu kavramların gelişimini ve birbirleriyle bağlantısını da fark edebiliriz. Bir *Sprachgefühl* [dil içgüdüsü] geliştirmek, başka bir organizmaya çok benzeyen bir şeye karşı akıllı ve saygılı bir duyarlılık geliştirmek demektir. Entelektüel bir disiplin benim sanata yüklediğim rolün aynısını oynayarak imgelemi geliştirebilir, görüşü genişletebilir ve muhakemeyi güçlendirebilir. Platon, matematiği τέχνη kralı yaparken matematik düşüncesini, aklı maddi dünyadan alıp götüren ve yeni türde, sıradan görüntülere hiç benzemeyen bir gerçekliği kavrayabilir kılan bir şey olarak görüyordu. Ve tarih, filoloji, kimya gibi diğer disiplinler bizi yeni konularla karşılaştıran ve görüntülerin ardındaki yeni bir gerçeği gösteren şeyler olarak görülebilir. Bu çalışmalar yalnızca bir erdem talimi değildir ve manevi yaşamı tanıtan imgeler olarak düşünülebilirler. Ama bunlar manevi yaşamın kendisi değildir ve daha fazla yükselememiş olan akıl, erdemin tümüne ulaşabilmiş değildir.

Şimdi tezimin merkez konusuna, İyiye daha çok yaklaşmak istiyorum. Güzellik ve τέχναι, Platon'un imgesini kullanırsak, iri harflerle yazılmış bir metindir. İyi kavramının kendisiniyse fark etmek çok daha zordur zira aslında benzer bir metnin küçücük harflerle yazılmışıdır. Entelektüel disiplinlerde, sanattan ve doğadan alınan zevk sırasında, benliğimizi unutabilme, gerçekçi olabilme, doğru kavrayabilme yetimizdeki değeri keşfederiz. Hayal gücümüzü bu dünyadan kaçmak için değil ona katılmak için kullanırız ve bu da olağan ve donuk bilincimiz ile gerçeğin kavranması arasındaki mesafe nedeniyle bize heyecan verir. Burada değer kavramları, kişisel iradenin uzantıları gibi kendi başlarına gezinip durmaz, dünyaya gayet net bir şekilde bağlanır ve gerçeği arayan akıl ile dünyayı birleştirecek gibi uzanırlar. Ahlakın üstünlüğü doğrunun yani gerçeğin üstünlüğüdür. Bu kavramların uzunluğunu ve genişliğini, doğruluğu sürekli bir doğru idrake dönüştüren sabırlı bir dikkat şeklinde görebiliriz. Ayrıca burada, bizim gibi özel yaratıklar için sevginin adaletten ve net bir görüşün gerçeğe saygıdan ayrılmaması gerektiğini doğal bir şey olarak görebiliriz.

Erdemin ahlakın merkezindeki işlevinin de bunun tamamen aynısı olduğunu fark etmek o kadar kolay değildir. İnsanoğlu yabancı dillerden ya da matematiksel kavramlardan çok daha karmaşık, anlaşılmaz ve müphemdir; bencillik bunlarla ilişkilerimizde çok daha çapraşık ve delicesine bir rol oynar. Cehalet, kafa karışıklığı, korku, kuruntu ve sınamamışlık, ahlaki tercihi dikkatli bir emeğin ürünü değil de keyfi bir şey, kişisel iradeyle ilgili bir mesele sanmamıza yol açar sık sık. Bağlılıklarımız bencilce ve güçlü olmaya yatkındır ve sevgimizin bencillikten fedakârlığa nasıl dönüştüğünü bazen anlamak bile zordur. Ama durum gerçekten de bu denli farklı mıdır? Geri zekâlı bir çocuk evde mi tutulmalı, yoksa bir kuruma mı gönderilmeli? Hep dert çıkaran yaşlı bir yakına bakılmalı mı yoksa evden gitmesi mi istenmeli? Mutsuz bir evlilik çocukların hatrına sürdürülmeli mi? Siyasi çalışma yapmak için ailemi terk mi etmeliyim? Sanatımı yapmak için onları ihmal mi etmeliyim? Bunlara doğru yanıtı getirecek olan sevgi, bir adalet ve gerçekçilik talimidir ve gerçek anlamda *bakmaktır*. Buradaki zorluk, dikkati gerçek duruma sabitlenmiş tutmak ve dikkatin gizlice, kendine acıma duygusu-

nun tatminiyle, öfke, fantezi ve keder duygularıyla tekrar benliğe geri dönmesini önlemektir. Bakmayı reddetmek hayal ürünü bir özgürlük duygusuna bile yol açabilir: Yazı tura da atabilirim pekâlâ. Erdem iyi alışkanlıklar ve sorumlu davranıştır elbette. Fakat bu tür alışkanlıkların ve böyle bir davranışın artalandaki koşulu, insanlarda, doğru bir bakış tarzı ve nitelikli bir bilinçtir. Sorumluluğu bağlamsız bırakan, özgürlük ve istediğini yapabilirlik idealini yüceltip her şeyden ayrı bir zirve değeri haline getiren bir felsefe, bu zorunluluğu görmezden gelir ve değer ile gerçek arasındaki bağlantıyı belirsizleştirir. Bizler tam "zamanı geldiğinde" irademizin gücüyle değil, normal bağlantılarımızın niteliğiyle ve bulabildiğimiz enerji ve idrak gücüyle davranırız. Ve bilincimizin tüm etkinliği buna bağlıdır.

Sergilemeye çalıştığım resmin farklı yönlerini birbirine bağlayan merkezi anahtar imge İyi kavramıdır. Anlaması kolay olmayan bir kavramdır bu ve nedeni de kısmen, insan bencilliğinin, çok zor olan erdem yükümlülüğünü daha kolay ve daha çekici göstermek için yarattığı bir sürü sahte İyinin, birtakım uyduruk araçların varolmasıdır: Tarih, Tanrı, Lucifer ve güç, özgürlük, amaç, ödül düşüncelerinin ve hatta muhakeme düşüncesinin bile bununla bir ilgisi yoktur. Mistiklerin her türü genellikle bunu bilir ve dilin aşırılıklarını kullanarak İyinin çıplaklığını ve tek başınalığını, onun mutlak hiçbir şey içinliğini resmetmeye çalışırlar. Gerçek ahlakın, kaynağını şiddetli ve doyumsuz bir İyi sevgisinden alan, herkesin harcı bir mistisizm olduğu söylenebilir. Platon İyiyi açıklamak istediğinde güneş imgesini kullanır. Ahlak yolcusu mağaradan çıkar ve gerçek dünyayı güneşin ışığında görmeye başlar ve en sonunda da güneşin kendisine bakabilir hale gelir. Ben şimdi bu son derece zengin metaforun çeşitli yönleri hakkında yorumda bulunmak istiyorum.

Güneş, yön değiştirmeyi (mahkûmlar arkalarına dönmek zorunda) ve bir yükselişi kapsayan uzun bir arayışın sonunda görünür. Güneş gerçeklidir, vardır ama çok uzaktır. Işık, enerji verir ve gerçeği bilmemizi sağlar. Onun ışığında dünyadaki her şeyi gerçek ilişkileriyle görürüz. Onun kendisine bakmak olağanüstü zordur ve onun ışığında diğer şeylere bakmaya benzemez. Aydınlattıklarından farklı bir şeydir o. Burada "şey" metaforuna dikkat ediniz. İyi, yalnızca felsefi dilde değil, İyiyi aramaktan ya-

hut İyiyi sevmekten söz ettiğimiz her yerde doğal olarak Platon'un terminolojisini kullandığımız bir kavramdır. Sıradan şeylerin, insanların, sanat yapıtlarının, kusurluluklarının pekâlâ farkında olmamıza karşın, iyi olduğundan ciddi bir şekilde söz edebiliriz. İyi sanki bariyerin iki tarafında da yaşar ve tam bir iyiliğe duyulan özlemle, sınırlarımız içinde ulaşılabilecek gerçekçi bir anlamı birleştirebiliriz. Tüm zafiyetlerimize karşın, "mükemmel ol" emri bizim için anlamlıdır. İyi kavramı, bencil ampirik bilince düşmeye karşı direnir. O sadece, seçici iradenin koyduğu bir değer etiketi olmadığı gibi, "iyi"nin fonksiyonel ve rastgele kullanımları da (iyi bir bıçak, iyi bir adam) bazı düşünürlerin savunmak istediği gibi, kavramın yapısını gösteren bir anahtar değildir. Bu terimin yerinde ve ciddi kullanımı belki de bildiğimiz dünyada hiçbir zaman örneklenemeyecek ("İçimizde iyi yok") ve hiyerarşi ve insanüstülük ideallerini taşıyan bir kusursuzluğu gösterir bize. Çok büyüklerin de kusursuz olmadığını nereden biliriz? Farkları görürüz, yönleri hissederiz fakat İyinin yine de ötede bir yerde olduğunu biliriz. Kendimiz, yani yaşadığımız beden yanıltıcı bir şeydir. İyilik kendimizin dışındakini görme, gerçek dünyaya erdemli bilincin ışığında bakarak tepkide bulunma çabasıyla bağlantılıdır. İnsanüstülük idealinin, düşünürlerin iyilik hakkındaki açıklamaları sırasında böylesine sürekli başvurduğu, metafizikdışı anlamıdır bu. "İyi, insanüstü bir gerçektir" sözünün anlamı, erdemin bencil bilincin tül perdesini yırtma ve dünyanın gerçek haline ulaşma çabası olduğudur. Bu çabanın tamamen başarısız kalmayacağı, insan doğasının ampirik bir gerçeğidir.

Konuştuğumuz şey bir metafordur elbette ama çok önemli ve yalnızca felsefeye has, salt bir modelden ibaret olmayan bir metafordur bu. Başlangıçta da söylediğim gibi, bizler çok önemli etkinliklerimizin birçoğunda, yerini başka bir şeyin alamayacağı metaforlar kullanan yaratıklarız. Ve basiretli insanlar, tereddüt ederek ve açıklanamaz bir şekilde de olsa, gerçek İyiyi sahte benzerlerinden belki de her zaman ayırt edebilmiştir. En ideolojik bağlamlarda bile, erdem sırf kendisinden ötürü takdir görür. Temel metaforlar bu takdiri sahtelerin ötesine taşır sanki. Metaforlar durumumuzu kavramada ve buna göre davranmada bir tarz oluşturabilir. Düşünürler sıradan insanın içgüdüleriyle yaptığı şeyleri pozitif ve sistematik olarak, sıklıkla da ustaca yaparlar sa-

dece. Bu durumu metafizikçi düşünürlerin çoğundan daha iyi anlayan Platon, teorilerinin çoğundan "mit" olarak söz eder ve *Devlet*'in ruhun bir alegorisi şeklinde düşünülmesi gerektiğini söyler bize. "O belki de her isteyenin görebileceği ve sakini olabileceği bir cennette varolan bir modeldir. Ama böyle bir yerin varolup olmadığı yahut gelecekte de varolup olmayacağı önemli değildir; onun [yani iyi insanın] siyasetinin yer bulabileceği tek kent odur." (*Devlet*, 592)

Şimdi, İyi kavramını ve onun diğer kavramlarla özel ilişkisini açıklamaya ilk olarak bu idealin birleştirici gücünden, ikinci olarak da tanımlanamazlığından söz ederek devam etmek istiyorum. Daha önce, görebildiğim kadarıyla insan yaşamında metafizik bir bütünlük olmadığını söylemiştim; her şey ölümlülüğe ve kadere tabidir. Ama bizler bütünlüğü düşlemeye devam ediyoruz yine de. Sanatsa bizim en coşkulu düşümüzdür. Aslında ahlak, her ne kadar özel bir türde ve ideolojilerin sıkı teorik bütünlüğünden farklı da olsa, bir tür bütünlük sergiler gerçekten. Platon, yolculuk eden ruhu, aydınlanmanın dört aşamasından geçerek yükselen ve her aşamada gerçek olarak bildiği şeylerin aslında daha da gerçek bir şeyin gölgesinden yahut imgesinden başka bir şey olmadığını keşfederken resmeder. Ve arayışının sonunda da hipotetik olmayan bir ana prensibe ulaşır ki bu İyi biçimi veyahut İyi idealidir. Bu da kişinin aşağı inmesini ve geldiği yoldan tekrar geriye ama bu kez daha önce ancak kısmen anladığı biçimler ya da kavramlar yoluyla dönmesini sağlar (*Devlet*, 510-511). *Devlet*'teki bu pasaj çok tartışma yaratmıştır ama bunun ahlaka genel uygulaması gayet net gibi geliyor bana. İyiyi görecek kadar yükselen akıl, bunun sonucunda, sayesinde yükseldiği (sanat, çalışma, doğa, insanlar, düşünceler, kurumlar, durumlar vs) kavramları gerçek nitelikleri ve birbirleriyle gerçek ilişkileriyle görebilir duruma gelir. İyi insan, sanatın ya da siyasetin aileden üstün olup olmadığını, eğer üstünse ne zaman üstün olduğunu bilir. İyi insan erdemlerin birbirleriyle nasıl bağlantılı olduğunu görür. Platon, aslında hiçbir yerde biçimler dünyası hakkında sistematik ve üniter bir görüş belirtmez ama biçimler arasında bir hiyerarşisinin var olduğunu ima eder. (Örneğin Gerçek ve Bilgi, İyinin altında, onun çok yakınındadır, *Devlet*, 509 A). Onun iddiası, İyiyi anlayarak dünyayla ilgili kavramlarımıza bir düzen verdiğimizde, böyle bir hiyerarşi fikriyle davranacağımızdır.

Bu bana doğru gibi geliyor. Platon'un yarattığı görüntü, zirveye varılmadan tam bütünlüğün görülemeyeceğini ve ahlaki ilerlemenin, yanıltıcılığı giderek azalan bir bütünlük sezgisini de birlikte getireceğini ima ediyor. Erdemler hakkındaki nosyonumuz derinleştikçe bir ilişki ve hiyerarşi kurarız. Cesaret ilk başta kendi başına bir şey, ruhun bir tür özelleşmiş cüreti gibi görüldüğü halde, sonradan aklın ve sevginin özel bir faaliyeti gibi görülür. Dediğim dedikçesine bir vahşiliği, bir insanın zalimlerle uzlaşıp rahat etmektense çalışma kampını sakince tercih edebilmesini sağlayan cesaretten ayırt edebilir hale geliriz. Tutumluluk gibi son derece boş bir şey dışında, sadece tek bir erdeme sahip olmak artık mümkün olmayacaktır. Bunun gibi dönüşümler dünya düzeninin İyinin ışığında görülmesi ve bunun doğru kavramlarına ya da daha önceleri yanlış anladığımız kavramların daha doğrularına yeniden varılması durumudur. Fark ederiz ki özgürlük olur olmaz yere caka satmak değil, benliğini disiplinli bir şekilde yenmektir. Alçakgönüllülük, kendini geri planda tutma alışkanlığı ya da sesini çıkarmama değil, gerçeğe karşı bencillikten uzak bir saygıdır ve tüm erdemlerin en zorlarından ve önemlilerinden biridir.

Platon, duygular dünyasına karşı, daha önce söz ettiğim anlaşılmaz yaklaşımından ve matematiğin devrimci gücüne duyduğu güvenden ötürü bazen, İyiye giden yolun özellikler ve ayrıntılar dünyasından uzaklaşacağını ima ediyor gibidir. Ama yükselen diyalektik kadar, aşağıya inen diyalektikten ve mağaraya dönüşten de söz eder. Her halükârda, iyiliğin siyasette ve pazarda kullanılmasının yanı sıra bütünlük konusunda giderek artan sezgilerin, karmaşıklığı ve ayrıntıları kavrama konusunda giderek artan bir beceriyle de birleştirilmesi gerekir. Yanlış kavramlar sıklıkla genellemeci, basmakalıp ve bağlantısızdır. Doğru kavramlarsa doğru hüküm verme ve bağlantılar kurabilme yetisini, ayrıntıları daha iyi fark edebilme yetisiyle birleştirir. Anne, yaşlı halayı evden atıp atmayacağına karar verirken ailesindeki herkes hakkında dikkatlice düşünmelidir. Eğer en iyiyi ararsak, yaşamın her alanında ulaşacağımız şey hem rastlantısal ayrıntılardan hem de bütünlük sezgisinden oluşan bu çifte keşiftir. Bunu sanatta ve entelektüel çalışmada bir kez daha, gayet açıkça görebiliriz. Büyük sanatçılar dünyanın ayrıntılarını ifşa eder. Öte yandan onların büyüklüğü özel isim gibi kendilerine has ve kişisel bir şey değildir.

Onlar bir dereceye kadar birbirine benzer tarzlarda büyüktür ve bir sanat yapıtını daha çok anladıkça onun mükemmelliği sayesinde bütünleştiği keşfedilir. Bütün ciddi eleştiriler bunu varsayar, her ne kadar teorik olarak ifade farkları mevcutsa da. Sanat, gerçeği ifşa eder ve "her şeyin bir tarzı" olduğundan, sanatçılar birbiriyle iyi anlaşır. Aynı şey bilimciler için de geçerlidir. Dürüstlük bir kimyacıda da tarihçide de hemen hemen aynı erdem olarak görünür ve ikisinin gelişimi benzer olabilir. Ve insanın kendi teorisini yırtıp atması için gereken dürüstlük ile evliliğinin gerçek durumunu kavraması için gereken dürüstlük arasında da başka türlü bir benzerlik vardır, her ne kadar ikincisi muhakkak çok daha zorsa da. Bazen, entelektüel disiplinlere aşırı değer vermekle suçlanan Platon, kendininkiler söz konusu olduğunda gayet kesin bir şekilde bunlara yüksek fakat ikincil bir yer verir. Ciddi bir bilim insanında büyük meziyetler vardır. Fakat aynı zamanda iyi bir insan da olan ciddi bir bilim insanı kendi konusunu bilmekle kalmaz, konusunun tüm yaşamındaki doğru yerini de bilir. Bir bilim insanını bir çalışmadan vazgeçme konusunda ya da bir sanatçıyı ailesi hakkında doğru karara götüren anlayış, sanatı ya da bilimi anlamaktan üstündür. (*Devlet,* 511 D'deki καίτοι νοητω ὀντων μετά ἀρχής sözünün anlamı bu değil midir?) İtiraf edildiği gibi, bizler ahlakla ilişiği olan ve bir alandaki meziyetin başka bir alandaki meziyetin garantisi olmadığı, özelleşmiş yaratıklarız. İyi sanatçının evde bilgece davranması şart değildir ve toplama kampının muhafızı müşfik bir baba olabilir. En azından böyle olabilir, her ne kadar ben sanatçının en azından bir başlangıç noktası yakalamış olduğunu ve toplama kampı muhafızınınsa daha yakından incelenirse bir aile babası olarak bazı sınırları olduğunun görülebileceğini hissediyorsam da. Sahnenin manzarası her türlü sistem beklentisinin ötesinde bir şekilde tutarsız ve karmaşık görünmeye devam ediyor fakat İyi kavramı yine de sahnenin tümüne yayılıyor ve bu sahneye sahip olabileceği tek bütünlüğü, gölgeli ve ulaşılmamış bir bütünlüğü sağlıyor. Ahlaki alan ve bundan ötürü de ahlak felsefesi artık yükümlülükler ve vaatlerle ilgili gizli kapaklı bir mesele gibi değil, tüm yaşam tarzımızı ve dünyayla ilişkilerimizin niteliğini kapsayan bir şey olarak görülebilir.

İyinin, özgürlüğe bağlı nedenlerden ötürü tanımlanamaz olduğu söylendi sık sık. İyi, insan tercihinin hareket edeceği bir

boşluktur. Ben şimdi, iyinin tanımlanamazlığının oldukça farklı bir şekilde düşünülmesi gerektiğini söylemek istiyorum. Sunmuş olduğum görüş tarzıyla bakılınca, İyi ve onun durumumuzla bağlantı tarzı hakkında gerçekten bir miktar şey biliyoruz gibi görünüyor. Sıradan insan, eğer felsefeyle bozulmuş değilse, değerleri kendi tercihiyle yarattığını düşünmez. Bazı şeylerin diğerlerinden gerçekten de daha iyi olduğunu ve kendisinin onu yanlış anlayabileceğini düşünür. Bizler genelde, İyinin hangi yönde bulunduğu hakkında kuşkuya düşmeyiz. Aynı şekilde, kötünün gerçek varlığını da tanırız: kinizm, kabalık, insanların acılarına karşı duyarsızlık. Fakat İyi kavramı yine de muğlak ve gizemlidir. Dünyayı İyinin ışığında görürüz fakat İyinin kendisi nedir? Görüntünün kaynağı sıradan bir duyuyla görülemez. Platon onun hakkında der ki: "O, her ruhun peşinde koştuğu ve niteliği hakkındaki bir sezgiyle her şeyi onun uğruna yaptığı ama yine de şaşırdığı şeydir" (*Devlet*, 505). Platon ayrıca, İyinin bilginin ve gerçeğin kaynağı olan fakat onları da büyük bir görkemle geride bırakan şey olduğunu söyler (*Devlet*, 508-509).

Bu sorunun modern anlamda mantıksal bir yanıtı vardır ama sanırım tam bir yanıt değildir. İyinin ne olduğunu sormak Gerçeğin ya da Cesaretin ne olduğunu sormaya benzemez çünkü ikincileri açıklarken İyi idealinin de işin içine girmesi, yani açıklamanın onun ışığında yürümesi gerekir. "Gerçek cesaret..." Ve İyiyi X olarak tanımlamaya çalışırsak, elbette iyi bir X'i kastettiğimizi eklememiz gerekir. Eğer İyinin Akıl olduğunu söyleyeceksek iyi bir muhakemeden söz etmeliyiz. Eğer İyinin Sevgi olduğunu söyleyeceksek farklı tür sevgiler olduğunu açıklamalıyız. Hatta Gerçek kavramında bile muğlaklıklar vardır ve aslında yalnızca İyi için, "o kendi kendinin sınanmasıdır ve başka bir müdahaleye gerek yoktur" ve bunu onaylıyorum diyebiliriz. Üstünlük dereceleri gösteren her şeyin bunu kendi tarzında gösterdiği de savunulmuştur. Kusursuzluk ideali ancak uygun olan kusursuzluk türüne dayanan özel vakalarla örneklenebilir. Yani kusursuzluğun genel olarak ne olduğu, cömertliğin yahut iyi ressamlığın ne olduğu anlatılır gibi anlatılamaz. Her halükârda, görüşler farklıdır ve değer yargılarının gerçeği sergilenemez. Bu tartışma tarzı bazen, İyi'nin boş ve hemen hemen gereksiz bir terim, salt bir laftan ibaret, "en genel övgü sıfatı", araştıran bir iradeyle birlikte kul-

lanılan bir bayrak olduğu, yerine "Bence bu" şeklinde daha doğru bir terim konması yolunda bir görüşü savunmak için kullanılır. Bu tez ve sonucu daha önce belirttiğim nedenlerden ötürü bana yanlış geliyor; üstünlükte bir tür bütünlük vardır ve bizim durumumuzun da çizgilerin belirli bir yönde kesiştiği gerçekleri vardır ve şimdi savunacağım başka nedenlerden ötürü de yanlış buluyorum bunları.

İyilik ve İyi ideallerinde gerçek bir gizemlilik vardır. Çok çeşitli yönleri olan bir gizemdir bu. İyinin tanımlanamazlığı, dünyanın sistematik olmayan ve anlaşılmaz çeşitliliğiyle ve erdemin amaçsızlığıyla bağlantılıdır. Bu yönden, İyi kavramıyla, Ölüm ve Kader fikirleri arasında özel bir bağ vardır. (Aslında Kaderin Ölümün bir alttürü olduğu söylenebilir. Bizim kesinlikle en etkili *memento mori*mizdir*). Gerçek bir ölümlülük duygusu erdemi değerli tek şey olarak görmemizi sağlar ve onun bizim için gerekli olma tarzını sınırlamak ve önceden bilmek olanaksızdır. Dünyaya üstün gelemeyeceğimiz daha kesin bir şekilde ifade edilebilir. İyinin gizemli olmasının nedeni insanların zayıflığı ve onun içindeki muazzam mesafedir. Eğer melekler olsaydı onlar iyiyi tanımlayabilirdi belki ama biz o tanımlamayı anlamazdık. Bizler büyük ölçüde mekanik yaratıklarız, niteliğini pek anlayamadığımız büyük, amansızca bencil güçlerin kölesiyiz. Olsa olsa, nezih kişiler olarak genellikle çok özelleşmişiz ancak. İyi davranmanın oldukça kolay olduğu alanlarda iyi davranırız ve varolması muhtemel erdemleri gerektiren diğer alanları gelişmeden kalmak üzere bırakırız. Belki de her insanoğlunda, iyiliğin önünde aşılmaz psikolojik bariyerler vardır. Benlik bölünmüş bir şeydir ve bütünü, bilindiği kadarından fazla kurtarılamaz. Ve benlikten dışarıya baktığımızda gördüğümüz şey İyinin sağa sola saçılmış taklitleridir. İyinin açıkça parladığı çok az yer vardır: büyük sanat yapıtları, başkalarına yardım eden mütevazı insanlar. Ve bizler kendimizi düzeltmeden bunları açıkça görebilir miyiz gerçekten? Özgürlüğümüzü bu sınırlar bağlamında resmetmemiz gerekir. Özgürlük bence karma bir kavramdır. Onun gerçek yarısı dünyaya bakışın netleşmesiyle ve bencilce dürtülerin yenilmesiyle ilgili bir erdemin özellikle bir yüzüne verilen addır sadece. Sahte ve daha popüler yarısıysa, cahilliğimiz yüzünden özerk saydığımız, yanlış

* Kurukafa gibi, ölüm simgesi. (ç.n.)

yola yöneltilmiş bencil iradenin kendini dayatma hareketlerine verilen addır.

Yani insanın üstün olduğu hükmüne şu nedenlerden ötürü varamayız: Dünya amaçsızdır, rastlantılara bağlıdır, uçsuz bucaksızdır ve bizler benliğimizle körlenmişiz. Üçüncü bir yön daha vardır ki diğer ikisiyle akrabadır. Güneşe bakmak *zordur*; başka şeylere bakmaya benzemez. Bizler yine de çizgilerin gerçekten kesiştiği fikrini savunuyoruz ve sanat da bunu hem ifade ediyor hem de simgeliyor. Manyetik bir merkez var. Ama kesişen kenarlara bakmak merkeze bakmaktan daha kolay. Merkezin nasıl olduğunu bilmiyoruz ve muhtemelen bilemeyiz ve kavramlaştıramayız. Orada hiçbir şey göremiyorsak niçin bakmaya çalışıyoruz diye sorulabilir. Ve kenarlara yoğunlaşma yetimize zarar verme tehlikesi de yok mu? Bence bu uğraş, mazoşizmle ve ruhun diğer karanlık tertipleriyle ilgili nedenlerden ötürü tehlikeli olmasına karşın, bu bakma çabasında bir anlam taşır. Tapınma dürtüsü derin, karanlık ve çok eskidir. Bakması daha kolay ve gerçeğinden çok daha teselli verici sahte güneşler vardır.

Platon kendi büyük alegorisiyle bu yanlış tapınmanın bir imgesini vermiştir bize. Mağaradaki mahkûmlar ilk önce arka duvara bakar. Arkalarında yanan ateşin ışığının vurduğu mağara duvarında, onlarla ateş arasında gezdirilen kuklaların gölgesini görürler ve bu gölgeleri gerçeğin tümü sanırlar. Arkalarına döndüklerinde de mağaradan çıkmak için içinden geçmeleri gereken ateşi görürler. Ateş bence benliği, yani ıslah olmamış eski ruhu, o büyük enerji ve sıcaklık kaynağını simgeler. Aydınlanmanın ikinci basamağındaki mahkûmlar günümüzde bizi çok ilgilendiren bir tür öz-farkındalık kazanmışlardır. Kendilerindeki, eskiden kör ve bencilce güdüler olan şeylerin kaynağını görebilmektedirler. Daha önce gerçek sandıkları gölgeleri duvara düşüren alevleri ve gölgelerini tanıdıkları kuklaları, gerçek dünyadaki şeylerin taklitlerini görürler. Görecek başka bir şeyin daha varolduğunu düşleyemiyorlardır henüz. Gerçi göz kırparak parıldayan ve netlikten yoksun bir biçimde de olsa, bakması gayet kolay ve dibinde oturması sıcak ve rahat olan ateşin yanına çökmelerinden daha muhtemel ne vardır ki?

Sanırım Kant dikkatimizi ampirik ruhtan uzaklaştırmak için epey ileriye gittiğinde bundan korkmuştu. Bu güçlü şey gerçekten

büyüleyici bir hedeftir ve onun gölge düşürme gücünü inceleyenler gerçek bir şeyi inceliyordur. Onun gücünün tanınması mağaradan kurtuluşa doğru bir adım olabilir fakat aynı şekilde, son hedef olarak da görülebilir. Ateş, güneş sanılabilir ve kendini incelemek de iyilik gibi görülebilir. (Elbette, mağaradan kurtulan herkesin ateşin başında çok fazla zaman geçirmiş olması gerekmez. Erdemli köylü mağaradan, ateşin farkına bile varmadan çıkmıştır belki de). Her din yahut ideoloji, genellikle gerçekten saygı duyulacak bir şey kılığında, benliğin yerine geçerek değersizleşebilir. Ama Kant'ın bu kadar çok korktuğu şeye rağmen, dinin içinde de dışında da yalnızca kendini adamış kişilerin değil, sıradan insanların da İyi hakkında kafa yoracağı bir yer vardır bence: Yalnızca iyi eylemleri planlamaya yönelik bir dikkat değil, kendinden öteye, uzaktaki insanüstü bir kusursuzluğa bakma girişimi, kirlenmemiş bir enerji kaynağı, *yeni* ve pek düşünülmemiş bir erdemin kaynağı. Dikkatin özelden öteye çevrilmesi olan bu girişim, sorunlar çözülmez göründüğünde ve özellikle de suçluluk duygusu, bakışları sürekli benliğe doğru geri çekmeye çalışırken çok yararlı olabilir. Aslında ahlak olan asıl mistisizmdir bu; aynı zamanda belki zor da olsa ve kolayca yoldan çıkabilir bir şey de olsa, dogmatik olmayan, gerçek ve önemli bir tür duadır.

İyinin tanımlanamazlığından söz ettim fakat onun hakkında söyleyebileceğimiz başka bir şey yok mu gerçekten? Ona verecek başka bir isim bulamasak da yüksekte ve tek başına bir şey olarak düşünülmesi gerekse de onun çok özel bir ilişki içinde olduğu başka kavramlar ya da başka bir kavram yok mu? Düşünürler sık sık uğraşmıştır böyle bir ilişki bulmak için: Özgürlük, Akıl, Mutluluk, Cesaret ve Tarih bu rol için en son denenenler. Ben bu adayların hiçbirini inandırıcı bulmuyorum. Bunlar düşünürlerin her bir vakada, insan davranışının, üstünlüğün tümü olmaktan çok uzak ve bazen kendi içinde çelişkili bir yönüne duyduğu hayranlığı simgeliyor gibiler. Bense daha önce, belli bir talebi olan bir kavramdan söz etmiştim ve o sonuca geri döneceğim. Ben şimdi, çağdaş düşünürlerimiz tarafından çok seyrek dile getirilmesine karşın, en eski ve geleneksel olduğu kadar, belki de en belirgin talepten söz etmek istiyorum ve bu da Sevgidir. İyi elbette diğer kavramlardan üstün olduğu gibi Sevgiden de üstündür çünkü Sevgi kötü bir şeye verilen bir ad da olabilir. Ama her şeye karşın,

iyiliğe pratikte eşdeğer saf bir sevgi kavramı hakkında da söyleyecek bir şey yok mu? "Mantıklı yapmak", "mükemmel yapmak" olarak çevrilemezken "Severek yapmak" böyle çevrilmez mi? Böyle söylemek geliyor insanın içinden.

Bununla birlikte İyi ve Sevginin birbirinin aynısı sayılmaması gerektiğini düşünüyorum ve bunun nedeni de yalnızca, insanların sevgisinin genellikle dayatıcı olması değildir. Bu kavramlar, sevgi düşüncesi saflaştırılsa bile yine de farklı rollerdedir. Bu düşündüğümüz şeyler çok zor metaforlardır. İyi, sevginin doğal olarak yöneldiği manyetik çekim merkezidir. Sahte sevgiyse sahte bir iyiye yönelir. Sahte sevgi sahte bir ölümü benimser. Temiz olmayan bir şekilde ve tesadüfen bile olsa, gerçek iyi sevildiğinde sevginin niteliği kendiliğinden rafine hale gelir ve ruh İyiye doğru döndüğünde ruhun en yüksek kısmı canlanır. Sevgi, kusurlu ruh ile onun ötesinde olduğu düşünülen manyetik kusursuzluk arasındaki gerilimdir. (Platon *Şölen*'de Sevgiyi, zavallı ve muhtaç olmak halinde resmeder). Ve biz kusurlu bir şeyi kusursuzca sevmeye kalktığımızda, sevgimiz onun nesnesine İyinin *yolundan geçerek* uzanır ve böylece arınır ve bencillikten uzak ve adaletli hale gelir. Geri zekâlı çocuğunu yahut elden ayaktan düşmüş yaşlı yakınını seven anne. Sevgi, bağlantının niteliğinin genel adıdır ve değerini sonsuz derecede yitirebilir ve en büyük hatalarımızın kaynağıdır ama kısmen bile olsa arındığında, ruhun İyiyi arayışında gerek duyduğu enerji ve tutkudur, bizi İyiyle bütünleştiren ve İyinin aracılığıyla da dünyayla bütünleştiren güçtür. Onun varlığı, bizim üstünlüğün çekimine kapılan ve İyiye yönelen manevi yaratıklar olduğumuzun yanılmaz bir kanıtıdır. Güneşin sıcaklığının ve ışığının bir yansımasıdır.

İyi için başka adlar bulmak ya da özel birtakım ilişkiler oluşturmak belki de kişisel bir oyundan öte bir şey olamaz. Ama bitirirken bir hamle daha yapmak istiyorum. İyilik gerçek ölümün, gerçek kaderin ve gerçek anlamda geçiciliğin kabulüyle bağlantılıdır ve erdemin ne olduğunu ancak psikolojik olarak çok zor olan bu kabulün oluşturduğu artalanın önünde tam olarak anlayabiliriz. Ölümün kabulü kendi hiçliğimizin kabulüdür ve bu da kendimiz olmayana yönelik ilgimizi başlatacak otomatik bir itkidir. İyi insan alçakgönüllüdür; büyük neo-Kantçı Lucifer'den çok farklıdır. O daha ziyade Kierkegaard'ın vergi toplayıcısına benzer. Al-

çakgönüllülük ender bulunan bir erdemdir ve modaya uygun değildir, sıklıkla da fark edilmesi zordur. Alçakgönüllülüğün açıkça göze çarptığı, benliğinde tedirgin ve hırslı dokunaçların yokluğunun hayretle takdir edildiği birisine çok seyrek rastlanır. Aslında, İyiye verilecek diğer her ad ancak kısmi bir ad olmalıdır zira erdemlerin adları bazı düşünme yönlerini hatırlatır ve bu yön, özgürlük ve cesaret gibi daha popüler kavramların hatırlattığından daha iyidir gibi geliyor bana. Alçakgönüllü insan kendini bir hiç saydığından, diğer şeyleri olduğu gibi görebilir. O, erdemin amaçsızlığını, benzersiz değerini ve gerektirdiği şeylerin sonsuzluğunu görür. Simone Weil, ruhun Tanrı'ya açılmasının ruhun bencil kısmını acı çekmeye değil ölüme mahkûm edeceğini söyler. Alçakgönüllü insan acı çekmek ile ölümün arasındaki mesafeyi hisseder. Ve tanım olarak iyi insan olmamasına karşın, diğer tüm insanların içinde belki de iyi olması en muhtemel insan türü odur.

1967'de Leslie Stephen Konferansı'nda sunulmuştur.

Ateş ve Güneş:
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı

Söze başlarken, Platon elbette tüm sanatçıları dışlamış ya da herhangi bir sanatçının sürekli dışlanmasından söz etmiş değildir. *Devlet*'in hatırlanmaya değer bir pasajında (398 A) bir dramatik şair ideal devleti ziyaret etmeye kalkarsa kendisine nazikçe, sınıra kadar eşlik edilmesi gerektiği söylenir. Bunun dışında Platon bu kadar nazik değildir ve *Yasalar*'da* çok sıkı bir sansür sistemi önerir. Yapıtının başından sonuna dek serpiştirilmiş, sanatla uğraşanlara yönelik sert eleştiriler ve daha doğrusu aşağılamalar vardır. Bu tavır şaşırtıcıdır ve bir açıklama gerektirir. Fakat ilginç gibi görünen bu sorunun yanıtı hiç ilginç olmayabilir ve Platon'un sanata karşı niçin böyle düşman olduğu sorusuna verilecek gayet

* Platon, *Yasalar*, Çev. Saffet Babür ve Candan Şentuna, Kabalcı Yayınevi, 2007. (y.h.n.)

açık yanıtlar vardır. *Devlet*'te (607 B) "felsefe ile şiir arasındaki çok eski bir kavga"dan söz eder. Şairler, peygamberler ve bilgeler gibi, düşünürlerin ortaya çıkmasından çok önce vardı ve teolojik ve kozmolojik bilgilerin geleneksel taşıyıcısıydılar. Herodot (II, 53), Yunanlıların Homeros ve Hesiodos'tan öğreninceye dek tanrılar hakkında pek bir şey bilmediklerini söyler ve Heraklitos (Böl. 57), "çoğu kişinin hocası" dediği Hesiodos'a, rakip bir otorite olarak saldırır. Ayrıca, (Platon'un da, Hobbes'un de istemekte haklı olduğu) toplumsal stabiliteyle özellikle ilgilenen her siyasi teorisyenin sansür uygulamayı düşünmesi elbette kuvvetle muhtemeldir. Sanatçılar her şeye burnunu sokan, bağımsız ve sorumsuz eleştiricilerdir; edebi tarzları toplumu etkiler (*Devlet*, 424 C) ve yeni mimari stiller de kafalara değişiklik getirir. Bunun ötesinde ve buna ilişkin bir olasılık da Platon'un sanata değer vermemesidir (her düşünür böyle değildir); sanata bazen "oyun" der ve sanatı tehlikeli bulmanın yanı sıra, esasen gereksiz gördüğünden ona saldırmakta pek tereddüt etmemiştir. Yunanlılar herhalde genellikle, bizdeki "güzel sanatlar" denen saygın kavramdan yoksundu çünkü eski Yunanca'da bunun için ayrı bir terim yoktur ve *techné* sözcüğü hem sanatı hem zanaatı hem de beceriyi kapsar.

Ama bunları düşünmek bizi yine de rahatlatmaz. Biz, yahut en azından yakın zamanlara dek biz sanatı büyük bir manevi hazine gibi görmek eğilimindeydik. Yaratılmış en iyi sanat örneklerinden bazılarının karşısında Platon niçin farklı düşünüyordu? Sanatçıların açıklayamadıkları şeyler üretebilmesinden etkilenmişti (bu onda bazı fikirler uyandırmıştı belki) ve bazen, örneğin *Sokrates'in Savunması* ve *Ion*'da* bunu onlara karşı kullanmasına karşın her zaman böyle yapmaz. Birkaç kez, sanatçılara gelen esinin bize çok büyük nimetler verebilecek bir tür tanrısal ya da kutsal delilik olduğundan ve bu olmadan iyi şiirin olamayacağından söz eder (*Phaidros*,** 244-245). Sadece teknikle şair olunmaz der. Şairler en önemli şeyleri sezgisel olarak anlayabilir (*Yasalar*, 628 A), bilinçli düşünce olmaksızın yaratabilenler tanrılar tarafından ödüllendi-

* Platon, *Soktares'in Savunması*, Çev. Erman Gören, Alfa Yayıncılık, 2015; *Ion*, Çev. Nihal Petek Boyacı, Kabalcı Yayınevi, 2011. (y.h.n.)

** Platon, *Phiadros ya da Güzellik Üzerine*, Çev. Birdal Akar, Bilgesu Yayıncılık, 2014. (y.h.n.)

rilmiştir (*Menon*,* 99 D). Ve Platon, *Protagoras*'taki** şakalardan hissedildiği gibi edebiyat eleştirmenleri hakkında kötü şeyler düşünmüşse de ("Şiir hakkındaki tartışmalar bana taşradaki içki alemlerini hatırlattı", 347 C), beğenilerin ve edebiyatın değerlendirilmesi hakkındaki en üst düzeyde ve hatta çok hassas tartışmaların yabancısı olmadığı bellidir. (Çorba servisi altın değil, tahta bir kepçeyle yapılmalıdır. *Küçük Hippias*,*** 291 A). Hatta, şiirin savunmasının bir gün, şair olmayan bir şiirsever tarafından yapılabileceğini (gerçekten, Aristoteles tarafından yapılmıştır bu) tereddütle kabul eder (*Devlet*, 607 D). Ama Platon güzelliğe felsefesinde çok önemli bir yer vermiş olmasına karşın güzelliğin tanımını sanatı resmen dışlayarak yapar ve sürekli vurgulayarak, sanatçıları ahlaki zayıflıkla ve hatta aşağılıkla suçlar. Böyle bir davranış için daha derinde bazı nedenler aramak geliyor insanın içinden ve bu yolda da Platon'un sözlerine karşın, onun diyaloglarında daha yüce bir Platon estetiği bulmaya çalışmak geliyor (Plotinus ve Schopenhauer gibi). Öte yandan, Platon'un sanata karşı böylesine kuşkulu yaklaşmakta hiç haklı olup olmadığı gibi, pek ilginç olmayan bir soru da sorulabilir.

Platon insan yaşamını görüntüden gerçeğe doğru bir yolculuk olarak resmeder. Tatmin olmanın peşinde koşan akıl, duyusal yaşantıları ve davranışları hiç eleştirmeksizin kabul etmekten, daha derin ve ahlaken aydınlanmış bir anlayışa doğru gider. Bunun nasıl olduğu ve ne anlama geldiği Biçimler Teorisiyle açıklanmıştır. Aristoteles (*Metafizik*,**** 987 A-B) bu teoriyi iki kökenli gösterir –Sokrates'in ahlaki tanımlar arayışı ve Platon'un ilk başlardaki Heraklitsel inançları. Ayrıca bunu (950 B) "çokun üzerindeki tek" tezine ve "bilimsel tezlere" dayanarak dile getirir. Birbirinden farklı şeyler ortak bir niteliği nasıl paylaşabilir? Duyuların akıp gitmesine, sürekli değişmesine karşın bizler nasıl oluyor da salt bir kanaat yahut inanç yerine *bilgi* edinebiliyoruz? Dahası: Erdem nedir, biz onu nasıl öğrenebiliyor ve bilebiliyoruz? Biçimlerin (İdeaların), arayış halindeki insan aklı için duyularla hissedilemeyen, itiraz edilmez ebedi şeyler olarak postulat haline getirilmesi bu soruları yanıtlamak içindi. İnsan aklının karakteristik özelliği,

* Platon, *Menon*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2012. (y.h.n.)
** Platon, *Protagoras*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2014. (y.h.n.)
*** Platon, *Küçük Hippias*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2011. (y.h.n.)
**** Aristoteles, *Metafizik*, Çev. Ahmet Arslan, Sosyan Yayınlar, 2012. (y.h.n.)

çok çeşitliliğin içinde tekliği aramasıdır (*Phaidros*, 249 B). Çeşitli ve boyuna değişen "oluşmalar" dünyasından ayrı, bizim bileceğimiz benzersiz ve değişmez bazı şeyler olsa gerektir. Bu değişmez varlıklar hem ahlakın tekliği ve nesnelliğinin hem de bilginin güvenilirliğinin güvencesidir. *Devlet*, 596 A'da, aynı adı taşıyan şeylerden oluşan her grup için Biçimler olduğu söylenir ama Platon bu büyük iddiayı ancak aşamalı bir şekilde yorumlar. İlk diyaloglar tek ve çok sorununu (cesaret, dindarlık, ılımlılık gibi) ahlaki nitelikler hakkında yapılmaya çalışılan tanımlamalar görüntüsünde koyar ve bize ilk başlarda sunulan Biçimler, her ne kadar *Phaidon*'da "boyut" gibi ahlakla ilgisiz ve çok genel bazı türleri görülürse de ahlakidir. Daha sonradan matematiksel ve "mantıksal" Biçimler boy gösterir ve zaman zaman duyu Biçimleri de kabul edilir. Güzellik Biçimi *Şölen*'de ve *Phaidros*'ta ilan edilir ve İyi Biçimi de *Devlet*'te, aydınlatıcı ve yaratıcı bir ana prensip olarak belirir. (İyinin ışığı bilgiyi mümkün ve üstelik yaşam haline getirir). *Phaidros* ve *Phaidon*'da Biçimler ruhun ölümsüzlüğü yolunda bir kanıtın parçaları haline gelir. Biçimlerin farkına varmamızın ve böylece de konuşma yetisini ve bilgiyi kullanabilmemizin nedeni, ruhlarımızın biz doğmadan önce onları net bir şekilde *görebileceği* bir yerde bulunmuş olmasıdır: Hatırlama yahut *anamnesis* doktrini. Beden bulmuş olan ruh, daha önce gördüklerini unutmak eğilimindedir fakat uygun bir eğitim ya da teşvikle bunlar ona yeniden hatırlatılabilir. (*Menon*'daki köle geometri problemi çözer). Tek Biçimle onun çeşitli ayrıntıları veya örnekleri arasındaki ilişki değişik şekillerde ve hiçbir zaman tam anlamıyla tatmin edici olmayan, katılma ve taklit etme metaforlarıyla açıklanır. Tüm olarak bakılırsa ilk baştaki diyaloglarda "ortak nitelik"ten, sonlardakilerdeyse kusursuz asılların kusurlu kopyalarından söz edilir. *Anamnesis* doktrini ve tezinde Biçimlerin kullanımı, hissedilebilir dünyadan tümüyle ayrı ("başka bir yerdeki") varlıkların resmini ortaya koyma eğilimindedir ve bu "ayrım" giderek daha çok vurgulanır. (Estetik bir kavram). Gerçek dünya hakkındaki bilgimizi düzelten bu yolculuk *Devlet*'te, güneş ve dört bölümden oluşan bir yol imgeleriyle ve mağara mitiyle açıklanır (514). Mağaradaki mahkûmlar ilk önceleri, yüzleri arka duvara bakacak şekilde zincirlenmiştir ve bu duvarda tek görebildikleri, arkalarındaki ateşin ışığıyla duvara vuran, kendilerinin ve kendi-

leriyle ateşin arasında gezdirilen objelerin gölgesidir. Daha sonra arkaya dönmeyi başarırlar, ateşi ve gölgesi düşen objeleri görürler. Daha da sonra mağaradan kaçarlar ve dıştaki dünyayı güneşin ışığında görürler ve sonunda da güneşin kendisini görürler. Güneş, ışığıyla gerçeğin görüleceği İyi Biçimini simgeler; şimdiye dek görülebilen dünyayı gözler önüne serer ve bir yaşam kaynağıdır aynı zamanda.

Bu mitin yorumu hakkında, "yol" ile "mağara"nın ilişkisi ve Platon'un, aydınlanma sürecinin alt basamakları hakkında yaptığı ayrımları ne denli katı bir şekilde görmemiz gerektiğine dair muazzam bir literatür vardır tabii. Ben, mağaranın yolu aydınlattığını ve bu ayrımlara önem vermemiz gerektiğini kabul edeceğim. Mağarada olanların ayrıntıları ciddi şekilde incelenmeli ve hikâyenin "ilk yarısı" sadece, "ikinci yarısı"nı açıklayan bir imge değil, kendi içinde de önemli bir şeydir. Yani yolcunun değişik farkındalık aşamalarından geçtiği ve böylece de daha yüksek gerçeklerin ilk önce gölgeler yahut imgeler biçiminde işlendiği görülür. Bu farkındalık düzeylerinin farklı gerçeklik derecelerinde hedefleri vardır (belki de Platon bu konuda bu kadar açık olmak istemiyordur, 533 E, 534 A) ve bu farkındalıkların her biri kendi karakteristik arzulama tarzıyla, ruhun birbirinden farklı bölümlerine tekabül eder. Ruhun en alt kısmı bencil, mantıkdışı ve yanlış yoldadır; orta kısmı saldırgan ve hırslıdır; en üst kısmıysa mantıklı ve iyidir, tüm imgelerin ve hipotezlerin gerisinde yatan gerçeği bilir. Doğru insan ve doğru toplum, akıl ve iyilik yönünden uyum içindedir. Bu mantıklı uyum ayrıca, (yok edilemeyen) alt düzeylere onlar için mümkün olabilen en iyi tatmini de sağlar. Sanat ve sanatçılar Platon tarafından, en düşük düzeyli ve en mantıkdışı farkındalık türünü, *eikasia*yı, yani imgeler arasında kaybolmuş, bulanık bir yanılsamayı sergilemekle suçlanmıştır; mağara mitinde bu, arka duvara bakan ve ateşin ışığıyla düşen gölgelerden başka bir şey görmeyen mahkûmların durumudur. Platon açıkça, sanatçılar *eikasia* halindedir demez ama bunu belirgince ima eder ve aslında onun sanat konusundaki eleştirisi, gölgeye bağımlı bilinç kavramına tümüyle genişlik ve aydınlık getirir.

Ben ilk önce Platon'un sanat görüşüne, daha sonra da onun güzellik teorisine bakacağım. Onun sanat görüşü *Devlet*'in III. ve

X. ciltlerinde en tatmin edici şekilde yorumlanır. Şairler tanrıları saygınlıktan yoksun ve ahlaksız gibi göstererek bizi yanıltırlar. Eshilos ya da Homeros'un, bize, Niobe'nin çektiği acılara bir tanrının yol açtığını ya da her şeyden önce, annesi bir tanrıça olan Akhilleus'un Hektor'un cesedini savaş arabasının arkasında sürüklediğini ya da Patroklos'un Truvalı esirleri cenaze ateşinin yanında kılıçtan geçirdiğini söylemesine izin vermemeliyiz. Tanrıların kahkaha atarken resmedilmesine de izin vermemeliyiz. Şairler ve ayrıca çocuk hikâyelerini yazanlar dine saygı göstermemize, iyi insanlara hayranlık duymamıza ve suçun yararlı bir şey olmadığını görmemize yardımcı olmalıdır. Müzik ve tiyatro insanlarda fırtınalı ve kontrolsüz duygulara değil, stoacı bir sakinliğe yol açmalıdır. Kötü bir rolü oynamak ya da seyretmek bizi kirletir. Sanat bu yolla, birikmeli psikolojik zararlar verebilir. Mimaride ya da mobilyada çocukluktan itibaren görülen basit ve ahenkli bir dizayn, aklı başında ve sağlıklı bir zanaatın ürünleri kafalarımızda ahenk duygusu yaratarak bize yarar sağlayabilir ama sanat mimetik ya da taklit olduğundan, daima zararlıdır. Yatağın resmini yapan ressam örneğini düşünün. Yatağın asıl Biçimini ya da yatak İdeasını Tanrı yaratır. (Pitoresk bir tezdir bu; Platon başka hiçbir yerde, ebedi Biçimleri Tanrının yarattığını savunmaz). Marangoz, yatağı biz üzerinde yatıp uyuyalım diye yapar. Ressamsa bu yatağın bir görüş açısından kopyasını yapar. Yani üç yönden gerçeğe uzaktır. Yatağı anlamaz, ölçmez ve yapamaz. Görünen ile gerçek arasındaki, aklı felsefeye doğru dürten çelişkiden kaçar. Sanat, safça ya da bilerek, görüntüleri sorgulamak yerine kabul eder. Aynı şekilde, bir doktoru betimleyen, yazar bir doktorun becerisine sahip olmadığı halde "doktorların konuşmasını taklit eder". Ama yaptıkları şeylerin çekiciliğinden ötürü bu kişiler otorite yerine konur ve basit kişiler bunlara inanır. Ciddi kişilerin hepsi elbette, gerçeğin yansımalarından ibaret gerçekdışı şeyler yerine, yatak ya da siyasal etkinlik gibi gerçek şeyler yapar. Sanat ya da taklit, bir "oyun" diye bir kenara bırakılabilir ama sanatçılar kötü şeyleri taklit ederse dünyadaki kötülüklerin toplamını artırırlar ve kötü bir insanı taklit etmek iyi insanı kopya etmekten kolaydır çünkü kötü insan değişiktir ve eğlencelidir ve aşırıdır; oysa iyi insan sakindir ve hep aynıdır. Sanatçılar basit ve iyi şeylerle değil, aşağılık ve karmaşık şeylerle il-

gilenir. Ruhun iyi bölümünün "gardını indirmesine" yol açarlar. Böylece, günahkârlığın ve aşırılığın imgeleri sanat aracılığıyla, iyi insanları bile gizlice, gerçek yaşamda hissedilmesi utanç verecek duygulara sürükleyebilir. Tiyatroda kaba şakaları ve zevksizlikleri görür, sonra evde de kaba davranışlara gireriz. Sanat ruhun en aşağı bölümünü hem dışa vurur hem de tatmin eder ve yok olup gitmeye bırakılması gereken aşağılık duyguları besler ve canlandırır.

Elbette, uygarca dile getirilmiş olsa da saldırının şiddeti sarsıcı. Bunu "saf ça" görmek pek olanaklı değil. Ayrıca bu, (Bosanquet'in *A History of Aesthetic,* Bölüm III'te savunduğu gibi[1]) ironik bir *reductio ad absurdum** ("eğer bütün sanat buysa bu bir hatadır") şeklinde de düşünülmemiştir elbette, her ne kadar, düşünmesi bazen neredeyse neşeliyse de. Yunanlılarda tabii ki Bosanquet'in "ayırt edici bir estetik bakış açısı" dediği şeyden yoktu, 1750'ye dek herhalde hiç kimsede yoktu zaten ve kimse de bunun yokluğunun belirgin bir zararını görmemişti. Durum böyle olduğundan, Yunanlıların sanata karşı tavrı biçimselden ziyade ahlaki olmaya yatkındı ve bu Aristoteles için de geçerliydi. Tolstoy (*Sanat Nedir?*'inde), "Yunanlılar (her zaman ve her yerdeki diğer herkes gibi) sanatı sadece (diğer her şey gibi) ancak iyiliğe hizmet ettiği zaman iyi sayardı" dediğinde sadece birazcık abartmıştır. Sokrates iyi yazının, iyi ritmin ve iyi bir dizaynın açıkça, iyi bir karaktere bağlı olduğunu söyler (*Devlet*, 400 E). Bunu salt bir hipotez olarak görebiliriz. Kötü insanı öven hikâyelerin yahut uygunsuz duygular uyandıran sanatın ahlaki zararlar verebileceği düşüncesi bugün elbette bilmediğimiz bir şey değil ve çocuk öykülerinin toplumsal rolünden de haberdarız. "Doktorların konuşmasının taklidi" konusuna değinilmesi de çok akıllıcadır. Yazarların (örneğin romancıların) yalancı otoritesi pek uyanık olmayan kişileri yanıltabilir gerçekten. Fakat insan, sansürün Homeros'tan en sevdiği parçaların çıkarılması demek olduğunu duyunca üzülür ve Platon'un, *İlyada*, XVII, 584'te Akhilleus'un kalkanının aslına benzerliğine şaşan Homeros'un aksine, zanaatta bile ustaca bir taklidi beğenmek istemediğini görmek tuhaf gelebilir. (Bosanquet yine; Yunan estetik yaklaşımının araştırılması.

1. B. A. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, Londra, 1892.

* Aksinin yalan olduğunu göstererek bir fikrin doğruluğunu kanıtlamak. (ç.n.)

Bkz. *A History of Aesthetic*, Bölüm II). Üstelik sanatı (sabit bir fotoğraf gibi) salt bir kopyalama saymak, "estetik bakış açısının" olmadığı varsayılsa bile, yorum gerektiren, "sanat nedir?" sorusunu bir dereceye kadar yanıtlanmış saymak gibi görünebilir. Ama tersine, Aristoteles'in sözleri gayet aydınlık bir sağduyu gibi belirir. Sanat elbette, Platon'un "tanrısal coşku"ya yaptığı övgüyle kastetmiş olması gerektiği gibi dönüştürücüdür ve taklitten ziyade bir yaratıdır. Yatak örneğine geri dönersek ressam, sıradan gözlemcinin "tek bir bakış açısından" çok daha fazlasını gözler önüne serebilir. Ressam ve yazar, salt birer kopyacı ya da hatta göz boyayıcı değildir ama konularına daha derin bakmaları sayesinde, gerçeği dile getiren ayrıcalıklı kişiler haline gelebilirler. Plotinus, sanatçının maddesel nesneyi kopya etmediğini, biçimi kopya ettiğini savunarak cazip bir düzeltme yapmıştır bu fikirde fakat incelendiğinde daha da yetersiz olduğu fark edilen bir görüştür bu.

Devlet'te geliştirilen bazı görüşlere *İon*'da bir duruşma havası verilmiştir ve sosyal bilimcilerin çok erken bulduğu bir diyalogtur bu; Wilamowitz'e[2] göreyse dünyada ilktir. Sokrates, Homeros konusunda uzmanlaşmış bir rhapsode olan (ezberden şiir okuyan) İon'a sorular sorar. Sokrates, İon'un Homeros'a düşkünlüğünün ustaca bilgilere (*techné*) mi dayandığını, yoksa sadece içinden uyanan bir şey mi olduğunu ya da Sokrates'in kibarca dile getirdiği gibi tanrıların verdiği bir esin mi olduğunu öğrenmek ister. İon, bilgiden ötürü olduğunu savunur ama Sokrates ona kendisinin Homeros'un işlediği hangi konuda uzman olduğunu sorunca cesareti kırılır. Örneğin kendisi, Homeros'un betimlediği tüm şeyler arasından tıp konusunda ya da denizcilik veya dokumacılık ya da savaş arabası yarışı konusunda ne biliyordur? İon burada, Homeros'un yetkinliği konusunda en iyi hükmü doktorların, denizcilerin dokumacıların ve savaş arabası sürücülerinin vereceğini kabul etmek zorunda kalır. Peki, İon'un gerçekten uzman olduğu herhangi bir Homeros konusu var mıdır? İon tarifsiz bir çekicilikle, sonunda evet der, generallik, her ne kadar kendisi tabii ki fiilen denememişse de Sokrates'in biraz alaydan öte üzerine gitmeyeceği bir yanıttır bu. İon, her ne kadar Sokrates kendisine pek

2. Ulrich F. M. von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931), Yunan incelemelerinin büyük bir öncüsü ve Platon biyografı.

katı davranmadıysa da hem saf hem de kinik ya da safsatacı biri olarak sunulur. Savaş arabaları hakkında pek fazla şey bilmiyor olabilir ama dinleyicileri ağlatmasını bilir ve bunu başardığında da alacağı ücreti düşünerek içinden güler. Sokrates sonunda İon'u, o halde kendisinin büyük bir şairin meziyetlerini fark edebilmesi tanrısal bir esin (θείᾳ μοίρᾳ) olsa gerek diyerek teselli eder. Platon, Homeros'un, "söz ettiği şeyler hakkında bir şey bilmediğini" etraflıca savunmaz; şairler hakkında genel olarak "zeki, kanatlı, kutsal", içinden gelmedikçe yazamayan kişiler olduklarını söyler. Saldırısını burada ikincil bir sanatçıyla, bir aktör-eleştirmenle sınırlar ve aslında hiçbir yerde, Homeros'un savaş arabaları (vesaire) hakkında spesifik hatalar yaptığını iddia etmez. *İon*'da Homeros'tan saygıyla söz edilir ve kendisine değenlere manyetik özellik veren büyük bir mıknatıs gibi, güzel bir imajla tanımlanır. Budala İon da bu erdem sayesinde manyetize edebilmektedir müşterilerini. Ama, sanatçıların ya da bunları eleştirenlerin gerçek bir uzman bilgisine sahip olmasının gerekip gerekmediği ya da nasıl gerektiği sorusu doğar ve gerçekten de bir eleştirmene, bir şairin büyüklüğüne hangi türden bir uzmanlıkla karar verdiğini sormak yerindedir. Uzman olduğu bir şey aranıp duran İon'un vereceği daha verimli bir yanıt vardı: İnsan yaşamı hakkında genel bir bilgi ve tabii ki şiir hakkında teknik bilgi. Ama Platon onun bu makul yolu izlemesine izin vermez. İnsanların deneyimli edebiyat adamları hakkındaki hükmü, Sokrates'in teknik bilgi ile "tanrısal sezgi" arasında yaptığı kesin ayrımla konudışı bırakılır. Şairlerin dehası delilik başlığı altında analiz edilmeden bırakılır ve "delilik –bir duyu almaksızın içe doğma– tanrısal sezgi" şeklindeki muğlak eşitlik de çözülmeden kalır. Bu soruların, bu ayrımın ve eşitliğin ve sanatçının safsatacı biri halinde çizilen portresinin, Platon'un yapıtında böylesine erken ortaya çıkması önemlidir. Shelley bu şık ve ilginç diyaloğu dilimize çevirdi. Bunların düşündürdüğü şeyleriyse sorun etmedi.

Platon, tamamen stabil bir toplumu tanımlayan bir tez olan *Yasalar*'da sanata, bugün totaliter ülkelerde karşılaştığı türden bir övgüde bulunur. Sanatın didaktik kullanımları tüm ayrıntılarıyla ele alınır; çocukların oyunları bile denetlenmelidir (797 B). Müzik ve şarkı kutsallaştırılır ve değişmez kılınır, tıpkı on bin yıl önceki resim ve heykellerin o günkülerden daha iyi ya da daha kötü

olmadığı Mısır'daki gibi (657, 799). Devletin en önemli yurttaşı Eğitim Bakanı olacaktır (765 D). Musalar ve oyun tanrıları korkuların, yasaların ve tartışmanın dışında tutulacak (783 A) ve yurttaşlar "sanki gönüllü olarak şarkı söylemek zorunda" olacaktır (670 D). İnsanlar ilk yıllardan beri sadece iyi zevkler edinecek şekilde eğitilmelidir ve şairler gerçek insanın daima mutlu olduğunu açıklamaya zorlanacaktır (659 D, 660 E). Yazarların bakacağı en iyi edebiyat örneği (bunda Kafka'nın rezonansı var) Yasaların yazıldığı kitaptır (957 D). *Yasalar* Platon'un sanatın gücünü nasıl ciddiye aldığının kanıtıdır ama bununla ilgili felsefi konulara pek katkıda bulunmaz.

Ama *Philebos*'ta* güzellik bağlamına bir göz atılabilir ve bu diyalogda bulunacak materyallerden sınırlı bir estetik oluşturmak olanaklıdır. Aklın işleyişini betimlemede estetik düş gücünün özgürce kullanıldığı *Philebos* bir zevk tartışmasıdır. Platon zaten daha önce (*Gorgias*'ta**), beğeninin daima iyi olduğu fikrine saldırmış ve daha önceki diyaloglarında (özellikle *Devlet*'te), kaba ve basit hazcılığa itirazlarını dile getirmiştir. Hırs, πλεοεξία, ılımlı duygunun aşılması, zevk arayıcının tipik hatasıdır. Aslında Platon'un zevk kavramı, göreceğimiz gibi *Philebos*'taki de dahil olmak üzere bu biçimsel tartışmaların düşündürdüğünden çok daha karmaşıktır ve karmaşık olsa gerektir. Diyaloğun başında, iyi bir yaşamda hem zevk hem de mantık olması gerektiği kabul edilir de mesele, bunların hangisinin yaşamı daha iyi kılacağıdır. Zevk "özünde sınırsız" tanımlanır (31 A) ve Philebos (nadiren konuşan, çekici ve huysuz bir oğlan kuşkusuz) ona üstün değerini veren şeyin sınırsız karakteri olduğunu savunur (27 E). Ama Sokrates iyiliği sınırla bağlamak ister; Biçimlerle birleşen bir düşüncedir bu; burada pek sonuca varmayan bir şekilde boy gösterir. İnsan olarak düzenlenişimiz, çeşitli türlerde sınırsız materyalle (τὸ ἄπειρον), dünyanın yaratılışında tanrısal kozmik aklın koyduğu düzensel sınırların bir karışımıdır (26). (Burada söylenmek istenen şey bu asıl karışımların esasen iyi olduğudur; *Timaios*'ta,*** bu tanrısal aklın çözülmez sorunlarla karşılaştığı kabul edilir). Biz de iyi olanı, sınırsızlık ve mantıklı bir sınırlamanın doğru bir paylaşımı ya da karışımıyla (ὀρθή κοινωνία) yaratabili-

* Platon, *Philebos*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2013. (y.h.n.)

** Platon, *Gorgias*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2011. (y.h.n.)

*** Platon, *Timaios*, Çev. Lütfi Ay ve Erol Güney, Sosyal Yayınları, 2007. (y.h.n.)

riz. Bu tez daha sonra, ancak mantığın denetimindeki zevklerin iyi ve iyi yaşamın iyiyi yaratan içeriğinin tanrısal düzene en yakın şey olan akıl olduğunu savunarak devam eder. Gerçek ve sahte zevkler arasında bir ayrım yapılmış ve daha sonra bu, temiz ve temiz olmayan zevkler arasındaki ayrımla harmanlanmıştır dikkatle (62-3). Daha net gerçek değeri, daha muğlak iyi değerinin yardımına gelir ve Platon için daima çok saygın olan temizlik ve saflık idealiyle de birleşir. (Manevi bakışın saf hedefleri birbirinden ayrı Biçimlerdir). Temiz olmayan zevk örnekleri, fiziksel bir kontrasta (rahatsızlığın ara vermesine) ya da ruhsal bir kontrasta (kıskançlığa, kine), zevki kirleten yanlış hükümleri içeren durumlarda aslında zevk ve acı karışımlarına dayanırdı. Sokrates, hazcılık karşıtı bazı düşünürlerin, bütün zevklerin böylece kirli (yanlış, kötü) olduğunu kanıtlamak istediğini söyler ama kendisi, sonuçta bazı temiz zevklerin varlığını saptamak ister. Onun listesinin ilk maddeleri estetiktir. Burada, zevkin niteliği güzellik niteliğine bağlanır. Bazı şeyler mutlak (gerçek, saf) güzel, diğerleriyse ancak göreceli (yani sahteliğe ya da kontrasta dayalı) güzeldir. Bazı renkleri ya da sadece geometrik figürleri gördüğümüzde ya da saf notalardan oluşan tek tek dizileri dinlediğimizde saf güzelliği duyular yoluyla, zevk alarak yaşarız (51 C-D). Bu tür zevkler gayet açıktır ki hiçbir zaman aşırı ya da gereğinden fazla değildir. Hayvanların (*Devlet*, 401 A'da kabul edilen) güzelliği ya da resimlerin güzelliği özellikle dışlanmıştır ve insan güzelliği konu edilmemiştir. Listenin devamında, ("daha az tanrısal" olduğu kabul edilen, örneğin güzel kokular gibi estetikdışı bazı saf zevklerden, (*Devlet*, 585'te, yüzergezer kontrast zevklerin tersine, gerçekle ilgilenmek olarak da övülen) öğrenme zevkinden ve sağlıkla, huzurla, burada tanımlanmamasına karşın, Platon'un yapıtının başka yerlerinde şekillendirilen genel erdemlerle (63 E) bağlantılı bazı zevklerden söz edilir. Estetik örnekler sayıca çok kıt olmalarına (ve tabii ki biçimsel bir "estetik" için düşünülmemiş olmalarına) karşın, aslında güzelliği, diyalogda oynadığı çok önemli ara bağlantı rolüyle tanıtmak için düzenlenmiştir. Sokrates, zevki, burada ölçülülük, ılımlılık ve harmoni yönünden tatminle dar bir şekilde tanımlanan güzellik biçimindeki akla ve gerçeğe bağlayarak "kurtarmaya" çalışır. "İyinin gücü güzellik niteliğine kaçtı çünkü ölçü ve orantı her yerde güzellik ve erdem-

le birleşti" (64 E). Gerçek temizdir, kapsam yönünden küçüktür, aşırı değildir (52 D). Gerçekle ve güzellik yaşantısıyla dost olan zevkler sınırlı ve mantıklı olmak zorundadır. Genel ve mantıktan kopuk zevk en büyük sahtekârdır (ἀλαζονίστατον) ve en büyük zevkler saçma ve çirkin olmaya yatkındır (65 E). (*Timaios,* 86 A'da, aşırı zevkin ve acının aklın en kötü hastalıklarından biri olduğu söylenir). Güzellik tartışmaya zevkli bir şey olarak girer ama diyalog genel zevk kavramına bir saldırıyla biter. Zevk, doğası gereği aşırı ve sınırsız ve doğru oranlara düşmandır ve bu yüzden de kozmik aklın insan hallerinde dizayn ettiği iyi kompozisyonların çöküşünün başlıca nedenlerinden biridir. Güzellik, evrenin orantı taşıyan bir özelliği olduğu sürece, İyinin bir yönü olmasına ve böylece de bizde hakkıyla bir sevgi uyandırmasına karşın, duyusal zevklerle bağlantısı ancak olağanüstü dar bir halden öteye gidemez.

Sanat üzerine kafa yorarken estetik düşünceleri, estetik olmayanlardan ayırt etmek hiçbir zaman ilk bakışta göründüğü kadar kolay değildir. Platon'un sanat hakkında söylediklerinin çoğu, sanat tüketiminin estetikten ziyade, belirgin bir şekilde ahlaki ya da siyasal terimlerle ifade edilen sonuçlarıyla ilgilidir. Ve hatta nelerin kabaca didaktik ("pratik") değil de estetik ("düşünsel") olduğuyla kesin bir şekilde ilgilendiğinin görüldüğünde bile, estetiğin onun için ahlaki bir şey olduğunu çünkü ancak ruhun tedavisini sağladığı ölçüde ilgi çekici olduğunu unutmamak gerekir. *Philebos*'ta bize, gerçi pek açığa vurulmayan metafizik amaçlarla da olsa, çok sınırlı olmasına karşın estetik bir hükümde bulunma yöntemi sunulur. Burada tanrısal esinlenmeyle ilgili bir şey yoktur; kozmik aklı taklit etmenin görevimiz olduğu yolunda ciddi bir düşünce vardır sadece. Bizler ancak Tanrıyı taklit etmeliyiz ve bunu da evrende halen saklı bulunan ahenkli biçimleri seçerek ve bunlara önem vererek, dikkat ederek yapmalıyız. Temiz zevklerin, gerçek güzelliğin ve duygusal yaşantının üst üste çakıştığı makbul sanatın alanı çok dardır. Nezih sanat doğruluğa itaat etmelidir ve doğruluk gerçeği ifade eder (bu iki ideal ἀλήθεια sözcüğünde birbirine karışmıştır) ve saftır, kapsamı küçüktür ve şiddeti yoktur. 58 C'de felsefi doğruluk küçük bir saf beyaz renk parçasıyla karşılaştırılır. Sanat, erdemli ve ılımlı bir yaşamdaki mütevazı ve sessiz yerini almalıdır.

Platon'un bir püriten ve bunun da püriten estetiği olduğu söylenebilir. Platon elbette bir püritendir ve kendi içindeki büyük sanatçı hakkında karışık duygular beslediği kuşkusuzdur. Yalnızca son diyaloglarında değil bütün yapıtlarında bu dünya zevklerini reddin tekrarlayıcı nitelikte, bazen neredeyse şiddetli bir tonu vardır. İnsan yaşamı μέγα τι yani pek önemli bir şey değildir (*Devlet*, 486 A). Beden, ölümlü bir çöptür (*Şölen*, 211 E). Bizler tanrıların birer gölgesi (*Menon*, 100 A), kölesiyiz (*Phaidon*, 62 B). Elbette, genelde Yunanlılar insanın durumuna zaten epey ümitsiz bakardı ve Pisagorcular bedeni bir mahkûm gibi görürdü. Ama Platon'un katı sözlerinde kişisel bir görüş olduğu kuşkusuzdur. Bunun en belirgin olduğu yer, insanların birer koyun, köle, kukla olduğunun, pek gerçek olmadıklarının, tanrıların malı ve onların birer oyuncağı oldukları için şanslı olduklarının söylendiği *Yasalar*'dır elbette. İnsanın hali, her ne kadar ciddiye alınması gerekse de ciddi bir şey değildir. Bizler kozmos için varız; kozmos bizim için varolmuş değildir (644 B, 713 D, 903 B-C, 804 B, 902 B, 903 C). ("İnsanları pek fazla düşünmeyin" der Megillus. "Affedersiniz, ben Tanrıyı düşünüyordum" der Atinalı). Mutlu insanlar olmak için Tanrının karşısında aşağı (uysal, sevimli) olmak gerekir (716 A). E. R. Dodds (*Greeks and the Irrational*, s. 215'te) normalde bir hakaret olan ταπινός sözcüğünün Yunanca'ya has olmayan bu kullanılışını yorumlar. Elbette, Platon *Yasalar*'ı yazdığı dönemde insanların zavallı olduğunu düşünmek için bir sürü nedene sahipti ama sözlerinin tonu güceniklikten ziyade, dinsel bir yaklaşımı düşündürür. İnsan değil, Tanrıdır her şeyin ölçüsü (716 B).

Sanatın ancak basit, hatta safça biçimlerinin tam anlamıyla ciddi bir yaşama yoldaş olabileceği kesinlikle savunulabilir. Bütün püritenler gibi, Platon da tiyatrodan nefret eder. (Ve *Mansfield Parkı* gibi günümüze daha yakın bir örnekte onun duygularını hissedebiliriz.) Tiyatro has yurdudur bayağılığın: Kaba maskaralığın, abartılı duyguların, Aristofanes'in Sokrates'e yönelttiği türden, hakaretvari saçmalıkların. Günün modası şovmenlik, korkunç doğal ses efektleri ve seyircilerin bunlara gürültülü katılımı, zarafeti ve zevkliliği beş paralık etmiştir. (*Devlet*, 396 B, 397 A; *Yasalar*, 670 A, 700 E). *Philebos*'ta (48), denir ki bize, tiyatroya gidenler kirli duygular, φθόνος, haince zevkler yaşar ve τό γελιον

yani gülünçlükten hoşlanırlar. Bu da bir tür ayıp ve Delphi kurallarının tamamen zıddı bir şeydir ve bu türden kirli zevkler yalnızca tiyatronun değil, "yaşamın tüm trajedi ve komedisinin" karakteristiğidir (50 B). *Yasalar*'da da (656 B), tiyatrodan uysalca zevk alışımız, arasında yaşadığı kötü insanların kötü alışkanlıklarını sadece şaka yollu eleştiren bir insanın toleransıyla karşılaştırılır. Ciddinin ve saçmanın beraber öğrenilmesi gerekir ama tiyatrodaki gülünç maskaralık ancak yabancılara ve kölelere göredir; erdem komik değildir (816 E). Sözler eylemleri yönlendirir; diğer insanlara hakaret ederek ve onlarla alay ederek ruhumuzu bayağılaştırmamalıyız (935 A). *Devlet*'te, dramatik şairin dışlanmasından sonra, "nezih insanın konuşmasını taklit eden daha katı ve daha az eğlendirici yazarla" yetinmeye zorlanırız (398 B). Her türlü kaba ya da çirkin alay sahteliğin bir biçimi sayılır ve Platon'un yapıtı şakalarla (hem de şaşırtıcı derecede) doluysa da zaman zaman, iyi insanın tıpkı tanrılar gibi hiç gülmediği izlenimine kapılabiliriz. Platon, her şeyin alay konusu yapılabildiği bir atmosferin ucuzlaştırıcı ve bayağılaştırıcı etkisi hakkında tabii ki genelde haklıdır (ve sözleri bugün de fazlasıyla dikkate değer). Şu soru da sorulmaya değer: Nelere gülmem uygundur, hatta kendi içimden geçen düşüncelerimde bile?

Tiyatronun tehlikeli siyasal rolü Platon'un hiç aklından çıkmıyordu tabii. *Yasalar*'da (701 A) asi bir oditoryumun "aşağılık tiyatrokrasisi"nden ötürü hayıflanır. Bunların hepsinde bir kıskançlık öğesi bile var olabilir. (Platon kıskançlığı sık sık suçlar; düşünürler daima kendi hatalarına saldırır). Kendisi de bir zamanlar şiir yazan biriydi ve iki yeteneğe sahip bir insan bunlardan birini seçerse (ya da her halükârda bunlardan birine yoğunlaşırsa) diğeriyle uğraşanlara bakışı hırçınlaşabilir. Sokrates *Şölen*'de (176 E), Agathon'u tiyatrodaki, "otuz bin Yunanlının önünde" kazandığı başarıdan ötürü kutlar. ("Sen alay ediyorsun" der Agathon). Hiçbir düşünür böyle bir dinleyici kitlesine hâkim olamamıştır yahut belki de hâkim olmak istememiştir; yalnız, düşünürler her zaman tutarlı değildir. Platon sık sık acı bir dille düşünürlere saygı gösterilmediğini ve sıradan insanların onları boş laf eden kişilerden ayırt edemediğini söyler. Platon bir siyasi gerçekçi olarak (örneğin *Yasalar*'da) tiyatroya karşı hoşgörülüdür ama tüm bu yapay saçmalıklardan arınmış, basit ve ılımlı bir ya-

şamı düşlemek ister. *Devlet*'teki (372), insanların mütevazı bir şekilde peynir, incir ve zeytinle yaşadığı ve başları çelenklerle süslü, akasma ve mersinlerle kaplı divanlarına yaslanıp şarap içtiği küçük, doğal ve ideal devletin betimlendiği zevkli ve kesinlikle alaycı olmayan bölümü düşünün. Glaucon, "Senin anlattığın bir domuzlar şehri!" der. Glaucon'un isteği üzerine, Sokrates bu resmi alaycı bir şekilde değiştirinceye dek ortalıkta hiçbir sanat boy göstermez. Hırs toplumlara ve insanlara zarar verir. En iyi *technai* doğaya hep ılımlı bir şekilde yakın duran ve "doğayla işbirliği yapan" (*Yasalar*, 889 D), çiftçilik, fiziksel antrenman, bildiğimiz aşçılık ve kılı kırk yarmayan bir hekimlik gibi şeylerdir. *Timaios*'ta (88-89), ilaçlar yerine egzersiz ve doğal bir beslenme rejimi tavsiye edilir ve (*Devlet*, 406 D'de) bir doktora danışan akıllı bir marangoz basit ve hemen alınacak bir ilacı kabul eder ama çok ayrıntılı bir tedaviye gerçekten vakti yoktur, yani doğal bir şekilde iyileşir yahut ölür ve derdinden kurtulur.

Püriten Platon'un diğer yüzü de tutkulu Platon'dur. Homoseksüel aşka kapılır ama bunun temiz olması gerektiğini söyler ve *Yasalar*'da homoseksüel eylemleri yasaklar. (*Yasalar*, 837-7, 636 C; *Şölen*, 210; *Phaidros*, 256 C). Kendine has, bölünmüş bir ruhu yaşadığı kuşkusuzdur. *Phaidros*'taki (254 E) kötü atın başından geçenler ve *Philebos*'ta (66 A) söz edilen çirkin, saçma ve karanlık saatlere saklanıp gizlenen aşırı ve utanç verici zevkler anımsanabilir. Elbette, çok kötü sanat kasten, çok iyi sanat da tesadüfen, erotik aşkın düşük düzeyli tezahürleriyle işbirliği yapar; bu nedenle, sanat arındırılmalıdır. Hangi sanat *Philebos*'un estetiğinin iyi bir duruma yükselmesine izin verir? Platon'un, düşlenen ya da nesnelerde vücut bulan bazı renklerin ve matematiksel figürlerin (51 C) kesinlikle güzel ve saf bir zevk kaynağı olduğu yolundaki hükmü pek net gibi gelmiyor. Onun sözleri, insanın dikkatini genelde güzellik yaşantısı gibi çekemeyecek kadar soyut ya da basit varlıkları düşündürüyor. Onun başka yerlerde sık sık verdiği birtakım örneklerse kafasındaki şeyi gösterebilir bize. Tehlikesiz bazı basit halk melodileri kabul edilebilir yahut askeri müziğin doğru düzgün bazı türleri. Platon müzikle ve Pisagor'un, skaladaki aralıkların nümerik ifade edilebileceği yolundaki keşfiyle ilgilenir. Müziksel metaforları sık sık kullanır ve sessel harmoniyi kozmik düzenin eğitici bir yönü sayar (*Timaios*, 47 E). Müziğin simgesel

rolünü değişmez bir şey olarak görür (örneğin *Devlet*, 400'de). Ama belki Yunan müziğinin niteliğinden ötürü veya belki de müziğin "sınırsız" anlatım gücünden korktuğundan, müziğin statüsünü matematiğin bir dalı sayacak kadar yüceltmeye yeltendiğine hiç rastlanmaz. (Günümüze daha yakın bazı eleştirmenlerse bu sanatı düşüncelerden yoksun olduğu için tercih ettikleri halde, müziğe karşı duygusal tepkilerimizin önemine çok özel övgülerde bulunmuşlardır). Platon'un düşlediği saf renkler basit matematiksel biçimlerle birleşir (biçimlerin çok ayrıntılı olmayacağı 51 C'de gayet açıkça belirtilmiştir) ki bunlar çömlekçilikte yahut açıkça tasarlanmış birer güzellik örneği sayılabilecek olan binalarda ya da Platon'un birkaç kez söz ettiği nakışlarda görülebilir. Her şeyden önce yapıtın ruhu ılımlı ve gösterişten uzak olmalıdır. Fakat onun istediklerini yerine getirdiği düşünülebilecek olan (örneğin) Mondrian ve Ben Nicholson'ın tabloları sanırım Platon tarafından çok abartılı ve tehlikeli olabilecek karmaşıklıkta görülürdü. Her türlü simgeleme tabii ki yasaklanacaktır. Onun ideal halkının estetik tatminini genelde halk sanatı ve basit el sanatları ifade eder. *Devlet*'te ve *Yasalar*'da kabul edilen didaktik şiir ("tanrılara söylenen ilahiler ve iyi insanlar için övgüler") pek temiz olmayan zevkler uyandıracağı kuşkusuzsa da ruha yapacağı yararlı işlem sayesinde temize çıkarılır.

Burada bir an durabilir ve Platon'un *Philebos*'ta dile getirdiği görüşlerini diğer iki büyük püritenle, Tolstoy ve Kant'la karşılaştırabiliriz. Platon'un ve diğerlerinin de sanattan duyduğu korku bir dereceye kadar zevk korkusudur. Çünkü Tolstoy'a göre sanat, vereceği zevke göre değil, hizmet edeceği amaca göre tanımlanmalıdır. Güzellik zevke bağlıdır ama sanatın dine bağlanması daha yerindedir, fonksiyonu çağın en yüce dinsel idrakini dile getirmektir. Tolstoy'un özellikle nefret ettiği (ve serbestçe, "bu meretin neyin nesi olduğunu hiç anlamadım" şeklinde bir yöntemle eleştirdiği) sanat türü, yani son romantiklerin (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine gibi) içedönük evlatlık sanatı kasten karmaşıklaştırılmıştır ve "şairlerin aktardığı duygular kötüdür". Tolstoy Shakespeare'i de ahlaki netliğinin yokluğundan ötürü suçlar. Çok ayrıntılı sanat yalan olmaya yatkındır. Tolstoy, *Philebos* 52 D'de yazılanları okusa desteklerdi: Şiddet ve büyük hacim gerçekle bağlantılı değildir. Akademik estetik teoriler tehlikelidir çünkü onlar sanatı karma-

şık ve çok yüksek bir gizem olarak sunar. Ama gizem falan yoktur. Saflık, basitlik, doğruluk ve hileden ya da gösterişten arınmışlık gerçek sanatın göstergeleridir ve bu tür bir sanatta basit halk masallarında ve ibret mesellerinde olduğu gibi evrensel bir anlaşılabilirlik vardır. Sıradan insanlar basit sanatın değersiz olduğunu içgüdüsel olarak bilir. Tolstoy bu kriterlere göre, kendisinin hemen hemen bütün yapıtlarını kötü diye bir kenara atmaya çoktan hazırdı. (Yalnız, *Kafkas Tutsağı* ve *Tanrı Gerçeği Görüyor ve Bekliyor* adlı yapıtlarını bunların dışında bıraktı. *Sanat Nedir?* Bölüm VI). Tolstoy operadan özellikle hiç hoşlanmazdı. Platon da olsa hoşlanmazdı zaten. *Sokrates'in Savunması*'nda ve *İon*'un neşeli alaylarının arasında Sokrates'in sempatik bir ilgiyle söylediği gibi, karmaşık ya da "büyük" sanat bizi hiç anlayamadığımız bir şekilde etkiler ve hatta sanatçı bile kendi yaptığının içyüzünü bilmez.

Platon da Kant da insan ruhunun ürkütücü ve sapkın egoizminin gayet iyi farkında olduklarından, ahlak bozukluğuna doğru giden çoktan aşınmış bazı yollara metafizik engeller dikmenin ve de birbiriyle karışmaya çalışan bazı fikirleri birbirinden ayrı tutmanın şiddetli taraftarıydılar. Kant'ın çok katı bir doğruluk konusunda neredeyse fanatikçe ısrarının Platon'da karşılığı vardır, yalnız Platon'un sanatsal oyunculluğuyla bir derece muğlaklaşmış haldedir. Platon, sanatı güzellikten ayırmak ister çünkü güzelliği sanata bırakılamayacak kadar önemli bir konu sayar. Sanatın ahlaka girmesine sadece basit bir düzeyde (daha yüksek ahenkleri hatırlatan bir şey olarak) ya da sansürün denetiminde izin verir. Öte yandan Kant'sa güzelliği ahlaktan ayırmak ister. Kant, güzelliği, Platon'un sanatı sınırlamasıyla aynı nedenle, onu daha önemli bazı yollardan tamamen uzaklaştırmak için sınırlar.

Platon sürekli kendi parçalarının doğru düzenini belirleyen uyumlu bir bütünlük imgesini kullanır. Aslında Platon'un en önde gelen imgelerinden biridir bu. Ruh, devlet, kozmos bu türden organik bütünlüklerdir ve (örneğin *Phaidros*, 286 D'de) esinlenmiş düş gücünün sanatta tekniğin ötesine geçip bir tür bütünlük oluşturmasından söz eder. Fakat Aristoteles estetik yapıyı bizim için tümüyle bildik terimlerle tartıştığı halde (*Poetika*,* VII, VIII: "Bütün, bir başlangıcı, bir ortası ve bir sonu olan şeydir." "Varlığıyla yokluğu hissedilebilir bir fark yaratmayan şey bütünün tamamla-

* Aristoteles, *Poetika*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2011. (y.h.n.)

yıcı bir parçası değildir"). Platon hiçbir zaman "bir sanat yapıtı" hakkında böyle bir tanımlamaya girişmediği gibi, görünürdekiler sayılmazsa, sanatın zanaattan farkını da tanımlamaz. Tam nesnelerin niteliklerinden ziyade, biçimlerin ve stillerin etkilerini tartışmak eğilimindedir. Bizler sanatı öncelikle nesneler olarak düşünürüz ama nesne olmayan, örneğin hemen akla gelen İslâm sanatı gibi bütünsel sanat gelenekleri vardır. Kant, güzelliği, düş gücünün duyusal yaşantıyı, anlama tarzının genel, düzenli, nesne yaratıcı kılavuzluğuyla fakat kavramsız düzenlemesiyle meydana gelen bir şey olarak niteler. Güzelliğin nesnel bir biçimsel hali vardır fakat amaca yönelik bir düzenleme havasına karşın amaçsız, benzersiz bir öznel bileşimdir. Kant *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde güzelliğin iki tanımını sunar. Bunlardan biri dar ve biçimseldir (sanki güzelliğin nasıl olması gerektiğini belirtir gibi); gerçek sanat yapıtları hakkında daha çok açıklama yapan ve sanatçının esinlenmiş bir "deha" olduğu fikrini geliştiren diğeriyse daha geniş ve daha karmaşıktır. (Deha, yöntemini bilmez). Neredeyse tüm "gerçek" sanatların "kirli" olduğu sonucu çıkar; Kant, edebiyattan alınan zevklerin ne olduğu konusunda Platon'la aynı fikirde olurdu herhalde. Daha katı bir ifadeyle, saf beğeni hükmü sadece biçimsel özelliklere dayanır; arzu, büyülenme veya ahlaki ya da düşünsel içerik dışlanır. Renk sadece büyülenmedir. Geometrik şekiller geometrik şekil olarak güzel değildir çünkü bir kavramla oluşturulmuştur. Kant'ın sanattaki ya da doğadaki saf ve kavramsız güzellik örneklerinde Platon'a has bir basitlik vardır: kuşlar, çiçekler (örneğin, Kant'ın hayran olduğu laleler), Yunan stili desenler, duvar kâğıtlarındaki yaprak biçimleri. (İddialı olmayan bir duvar kâğıdına Platon da itiraz etmezdi). Saf güzellikte ahlaki bir mesaj olmamasına karşın, doğal güzellikten alınan içgüdüsel zevk iyi bir ruhun işaretidir: Doğal güzelliğin biçimi sanatınkinden manevi yönden üstündür.

Platon birazdan açıklayacağım gibi sanatta izin verilebilecek çok basit güzellik ile çok önemli gördüğü doğadaki güzelliği birbirinden ayırt eder. Kant doğadaki saf güzelliği sadece yapraklar ve çiçekler gibi basit biçimlerle tatmin düzeyinde kabul eder. Doğadaki güzelliğin daima, salt bir büyülenmeden ibaret olma tehlikesi vardır: Bülbülün şarkısı gözümüzde "sevimli küçük kuş" imgesini canlandırır ve sonra bize, bu sesi çıkaranın koruda giz-

lenmiş bir çocuk olduğu söylenirse tadımız kaçar. Doğanın vahşi yönleri o çocuğun oynadığı rolden daha üstündür. Kant yüceyi güzelden ayırt ederken tüm mekanizmasını, manevi dünyanın gereklerini güzelliğin daha basit ve bencilce ve bir şey gerektirmeyen zevkinden tamamen ayrı tutma girişimine göre kurar. Duyusal yaşantı düş gücünü benzersiz bir kavramdışı biçim formüle etmeye esinlendirdiğinde güzelliği takdir eder ve onu seyrederek erinç duyarız. Öte yandan yücelik, aklın anlaşılabilir bir bütünlük yolundaki buyurgan isteği, doğanın sonsuz bir biçim yoksunluğu ya da gücü karşısında yenildiğinde bizde uyanan (onun nedeninin bir niteliği olarak gördüğümüz) rahatsız edici bir duygudur; bu yenilgi onun "sınırsız" görünüşü karşısındadır; *Philebos*'taki dili kullanırsak: yıldızlı gökler, dağlar, şelaleler, deniz. Ahlaki yasaların uyandırdığı saygıya benzeyen, bir tür estetik ama yine de ahlaki, zevkle acı karışımı bir duygudur bu: Aklın yenilgisinden duyulan acı fakat aklın vakarının ve manevi değerinin ona karşılık verdiğini hissetmemizden alınan zevk. Yücelik bizim ruhsal doğamızı sarsıp uyandırır. Bu yaşantı sırasında doğal biçimler hakkında teorik incelemelere sürüklenmeyiz ama doğanın biçimden yoksunluğundan ötürü bir şok geçiririz; bize canlılık veren sevincimiz tümüyle ahlaki yetilerimizin bir ürünüdür. Güzellik değil, yücelik, arınmış duygularla bizi en üstün iyiye bağlar ve aydınlanmanın etkili bir faktörüdür. Kant'ın hep üzerinde durduğu bu metafizik ayrım, hem (yüceliği reddeden yahut onu sadece güzel olarak gören) bildik anlamda egoizmin hem de (bu alanların ikisini de anlaşılabilir bir bütünlüğe indirgemeye çalışan) Hegelciliğin karşıtıdır. Bu yüzden Bosanquet şöyle diyor: "Karşımızda Turner ve Ruskin'in yapıtları varken, fırtınalı bir denizin Kant'a sadece korkunç göründüğü bir estetik algılamayı anlayamayız." (*History of Aesthetic*, Bölüm X). Bu, Kant'ın amacını tümüyle görmezden gelmektir ve Romantik hareket, yüceliği ondan alarak hayret verici bir şekilde ihanet etmiştir Kant'a. Kant tıpkı Platon gibi huzur bozucu manevi esinlenmeleri, sanatın ya da doğanın zevk veren biçimlerinin sağladığı huzur verici tatmin duygusundan tümüyle ve nihai bir şekilde ayırmaya çalışır. Platon da doğaya uyarıcı bir manevi rol verir; yalnız bu kez, hayal gören mahkûmları uyandıran şey güzellik olan doğadır. Platon elbette Kantçı yüceliğin (dağlar ya da deniz gibi) görmeye değer şeylerine

karşı da doğanın daha sıradan çekici görüntülerine olduğu gibi kayıtsızdır. Sokrates *Phaidros*'ta (230 D), tarlaların ve ağaçların ona öğretecek bir şeyi olmadığını söyler. Platon olsa, yıldızlı göklerin eğitici rolü konusunda Kant'a katılırdı. Yalnız, Kant aklın yenilgisiyle eğitilirken (yani teorik çalışmalar bizi aydınlatmaz), Platon içinse yıldızlar bizde geometriyi (*Devlet*, 530 A), dolayısıyla da felsefeyi esinlendirir (*Timaios*, 47 C). Hepsi sahip olduğu ruhla parıldar, tanrısal bir yaratıcının kanıtları (*Timaios*, 41 E) ya da gözle görünen tanrılar olarak (*Yasalar*, 899 B). "Artık biz her şeyin tanrılarla dolu olduğunu yadsıyabilir miyiz hiç?" diye sorar Platon burada, Thales'ten alıntı yaparak.

Platon, insanların olanakları ile değersizliği konusundaki iki büyük anlayışı birleştirmesiyle, mizaç yönünden Kant'a benzer. Kant hem akla bazı sınırlar koymaya hem de bu sınırlar içinde aklımıza duyduğumuz güveni artırmaya çalışır. Kant ne denli tutkulu ve kötü olduğumuzu bilmesine karşın, her mantıklı varlığın kendi görevini yerine getirebileceğini umut eden bir ahlaki demokrattır. Öte yandan Platon'sa bir ahlaki aristokrattır ve bu yönden, çoğumuzu bayağı iflah olmaz yanılgılar içinde görmekle, farklı bir püritendir. Platon (*Timaios*'ta mitsel olarak yaptığı sayılmazsa) akla teorik sınırlar koymaz fakat iyi ile kötü arasına koyduğu çok muazzam mesafe onu Hegel'e Kant kadar yabancı kılar. Platon ahlaki "entelektüalizm"le suçlanır; bizlerin sıradan ahlak sayesinde değil de bir şekilde, düşünme sayesinde kurtulduğumuz yolunda bir görüştür bu. Şimdi, Platon'un düşünmeyi nasıl bir şey olarak gördüğüne daha yakından bakalım. Platon başından beri hep, insanların iyi olmak için yaşamlarını nasıl değiştirebileceğiyle ilgilenmiştir. Bu değişim için tek olmasa da en iyi yöntem *diyalektiktir*, yani felsefe manevi bir disiplin olarak görülür. Sokrates'in amacı insanlara cahil olduklarını kanıtlamak, böylece onları entelektüel ve ahlaki bir şoka sokmaktı. *Sofist*'te* (230 C) diyalektik, ἔλεγχος, yani tartışma, kanıtlarla çürütme ve çapraz sorgulamayla ruhun temizlenmesi olarak tanımlanır ve *Phaidon*'da (67 E) gerçek düşünürlerin "ölme pratiği yaptığı" söylenir. Felsefe bir ölüm talimidir, yani ruhun bedensiz varolacağı zamana hazırlıktır. Felsefe, tartışmayla ve gerçeğin sabırla peşinden koşmakla ruhu, maddi ve bencilce amaçlardan koparma, ru-

* Platon, *Sofist*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2012. ~~(y.h.n.)~~

hun zekice ve iyinin benzeri olan manevi yeteneklerini canlandırma girişimidir. Şimdi, felsefe tam olarak nedir? Bazıları felsefenin bazı kitaplardaki bazı konuşmalar olduğunu söyler ama Platon'a (ve günümüzün birçok düşünürüne de) göre, felsefe aslında konuşmadır. *Viva voce* felsefi tartışma (*Theaetetus*, 165 A'daki ψιλοι λόγοι) en temiz insan etkinliği ve gerçeğin en iyi aracıdır. Platon kuşkuyla *yazardı* çünkü gerçeğin o andaki bilinçte varolduğunu ve başka bir yerde yaşayamayacağını bilirdi. Bu kuşkularını *Phaidros*'ta ve (eğer yazan kendisiyse) *Yedinci Mektup*'ta dile getirmiştir.

Phaidros'ta geçen, yazı yazma konusundaki sözler çok çarpıcıdır ve Platon'un sanat hakkındaki görüşüyle bağlantılanmaması mümkün değildir ve yalnızca yazmanın bir türünün sanat olmasından da kaynaklanmaz. Elbette, Platon'un zamanında kitap hâlâ çok ender bulunan, lüks bir eşyaydı. Phaidros, birçok kişinin, kendilerine safsatacı denmesinden korktuklarından, arkalarında yazılı konuşmaları bırakma konusunda tereddüt ettiğini söyler (257 D). Bunun ardından Sokrates, yazmanın uygun olup olmadığını bir mitle irdeler (274-275). Yukarı Mısır'da bir tanrı olan ve Platon'un burada, sayıları, aritmetiği, geometriyi, astronomiyi, damayı ve zarı icat ettiğini düşündüğü Theuth (*Philebos*'ta da söz edilen Thoth, yani diğer adıyla Hermes) bir kral ve tanrı olan Thamous'a gelir ve der ki: "Efendimiz, ben çok hünerli bir şey keşfettim, adı *yazı* ve Mısırlıların hem aklını hem de belleğini düzeltecek." Thamous (Tanrı hep geometriyle uğraşır ama yazamaz) ona, yazmanın tam tersine belleğin ve canlı bir algılamanın yerine geçecek, onlardan aşağı bir şey olduğu yanıtını verir. İnsanlar hikmetin yazıda olduğunu sanmaya itilecektir, oysa hikmet akılda olmalıdır. Kitap cevap veremez ve zeki okuru aptal okurdan ayırt edemez. (Platon bu görüşü çok daha önce, *Protagoras*, 329 A'da dile getirir). Bu iş için yazının babasının konuşması gerekir. Yazı tıpkı resim gibi daima tek bir şey söyler ve bir şey açıklayamaz. Edebiyat bahçelerinde sırf zevk için ömrü bir gün süren çiçekler yetişir. Bilge insan uygun bulduğu ruhlara kısır olmayan tohumlar eker, doğru anlaşılan düşünceler yüz yüze konuşmayla aktarıldığında. ("Mısır'dan yahut istediğiniz her ülkeden nasıl da hemencecik bir hikaye buluveriyorsunuz!" der Phaidros hayranlıkla. "Eskiden, evladım" der Sokrates, "insanlar bir meşeyi ya da

bir kayayı bile dinlerdi eğer gerçeği söylüyorsa"). Ancak dinleyen kişinin ruhuna yazılan sözler öğretebilir ona gerçeği ve iyiliği; bu şekilde söylenen gerçekler insanın meşru çocuklarıdır. Yazı, yaşanan anda gerçekle kurulmuş doğrudan ilişkiyi bozar. Gerçek, bir bedende can bulmuş varlıklarda (zamandışı varlıklara nazaran) ancak o anki bilinçte, yaşanan diyalektikte varolabileceğinden, yazmak kendini doğrulardan ve gerçeklerden yoksun kılmanın yollarından biridir kesinlikle. Aynı şey *Yedinci Mektup*'ta daha da vurgulu dile getirilir. Felsefede gerçekten önemli olan şey yazılı sözcüklerle ifade edilemez ve konuşulan sözcüklerle de böyledir aslında. (Dilin kendisi bir engel olabilir). Yazılı sözcükler insanların kötü niyetinin savunmasız kurbanıdır ve ikinci ellerde aşağılık bir sergilenmeyi teşvik eder. Yazı kolayca, yalancılığın bir biçimi, gereksizce sırf kendisi için peşinde koşulan bir şey, daha doğrusu bir sanat biçimi haline gelebilir. Düşünme yönünden eğitilmiş kişiler uzun ve ısrarlı bir tartışmanın ardından, doğru kavrayışa birdenbire varır ve gerçeği bir kez kavrayan insanın unutması diye bir tehlike pek yoktur çünkü küçücük bir alanın içinde yer alır bu gerçek.

Bu konuşmaların özü tuhaf bir şekilde çağdaştır, bize bildiğimiz varoluşçu tezleri ve bunların aydın kişilerden ve sanatçılardan edebiyata ve sanata yönelik saldırılar biçimindeki daha yeni birtakım torunlarını hatırlatabilir. Bu türden karşı çıkışların en ciddiyetsizleri veya en çocuksuları bile, birbirinden farklı olmasına karşın, içtenlik, gerçek duygular, özgürlük gibi kılıklar altında beliren, gerçeğe yönelik kaygılarla yapılmaktadır. Platon'un tezinin daha gerçek varisi felsefede, sisteme, jargona, kibarlığa ve gerçekle basit ve canlı bir ilişki kurulmasını engelleyen sözel teoriler geliştirilmesine karşı bir saldırı biçiminde bulunabilir. (Diyaloğun kendisiyse tabii ki monolitik sisteme karşı hafiften bir önlemdir). Kierkegaard ve Wittgenstein gibi birbirlerine benzemeyen modern düşünürler Platon'un dile getirdiği şeyi şiddetle hissetmiştir. Hegel'e karşı savaşan Kierkegaard, onun taraftarlarını korkutmak ve canlı düşünceyi teşvik etmek için sanatın kendisini anti-teorik bir muamma gibi kullanmaya kalkmıştır. Wittgenstein'sa onun taraftarlarını dolaysız yöntemle korkuttu ve yazmaya pek istekli değildi çünkü kitaplarının aptalların eline geçmesinden korkuyordu. O da bir kez adamakıllı kavranan bir

şeyin unutulması diye bir tehlikenin pek olmadığı kanısındaydı. Kendi yapıtlarının bazılarını eleştirdiği bir konuşmasında şöyle dediği söylendi: "Hayır. Eğer bu felsefeyse ezberleyebilirsiniz." Net bir şekilde görülen şey sizin olur ve yitirilmez.

Bu konuyu tartışmaya devam etmeden önce buna metafizik bir artalan eklemek gerek. Sayıları ve oyunları bulan tanrının icat ettiği ve gerçeğe böylesine acıklı bir şekilde uzak olan yazı daha genel bir Platon sorunu gibi görülebilir. Burada bir an durup ilk önce *anamnesis* (hatırlama) doktrinine ve sonra da Biçimler Teorisinin maceralarına ve talihsizliklerine bakmamız gerek. Platon, kendisinden sonra birçok düşünürün de sorduğu (Hume ve Kant'ınsa tutkuyla sorduğu) soruyu sordu: Biz nasıl oluyor da bu denli küçük bir temelin üzerinde bu denli çok şey biliyor gibi görünüyoruz? Kusursuz iyiliği ve *Menon*'daki geometri bilen köleyi biliyoruz ve bunun nedeni de bir zamanlar bedenden ayrı olan (ve muhtemelen tekrar ayrılacak olan) ruhun bu şeyleri kendi başına gayet net görmüş olmasıdır. Öğrenme bir hatırlamadır (*Phaidon*, 91 E). Ruh yeniden beden bulduğunda sıradan duyusal algılar yüzünden aklı karışmıştır ama benzeri olan ve yeniden keşfetmeye teşvik edildiğini hissettiği ebedi ve ezeli şeyler üzerinde derinlemesine düşünmesi sayesinde yeniden kendine gelebilir; gerçi bu düşüncelerin ruhla beden bir arada kaldığı sürece, tabii ki daima kusursuz olması gerekir (*Phaidon*, 66).

Bilinçaltı bilgi Platon'dan çok gerilere dek uzanır ve Platon bunu *Phaidon*, 62 B'de söz edilen, ruhun bedende hapsolduğuna ve başka bir yerde, zaman zaman gidip tekrar geri döndüğü başka bir yuvasının olduğuna inananlardan (Pitagorculardan) alıp benimsediğinde kuşkusuz ki farklı bir orijinal biçimi vardı. Tanrıdan vahiy gelmiş olan peygamber, yani açıklayamadığı yahut anlayamadığı şeyleri gizemli bir şekilde bilen insan, tabii ki (başka yerler gibi) Yunanistan'da da bilinen bir figürdü. İnsan aklı karanlık bir başka yere potansiyel olarak bağlıdır ve geleneksel durumda, esinli kişiler olarak şairler de burayı görenlerden sayılabilir. Musalar her şeyden önce Bellek'in kızlarıdır ve Apollon hem peygamber hem de müzisyendir (*Kratylos*, 405 A). Peygambersel ve şairsel delilik *Phaidros*'ta birbiriyle çakışır. Platon hep alay ettiği fakat bir anahtar olarak kullandığı sanatçı esininin bilinçdışı niteliğiyle büyülenmişti belli ki. *Protagoras*'ta (347 E) dü-

şünürlerle arkadaşlığı şairlerle arkadaşlığa yeğler çünkü şairlerin ne konuştuğunu asla ne kendileri ne de başkaları bilir. Ama *Menon*'da şöyle sorar: Erdem öğretilebilir mi? Hayır, Themistokles yahut Aristides ya da hatta Perikles bile öğretemez onu. Bazı şeyler öğretilebilir (διδακτόν), diğerlerininse "hatırlanması" (ἀναμνηστόν, 87 B) gerekir. Bilge kişiler olan devlet adamları bile şairlere benzer çünkü hikmetlerinin kaynağını bilmezler. Platon hikmetin bize bir şekilde "takdiri ilahiyle" (θείᾳ μοιρᾳ, 100 B) geldiği sonucuna varır. Aslında hatırlama gücünün sınırı yoktur çünkü "tüm doğa birbirinin benzeridir ve ruh her şeyi öğrenmiştir" (81 D) ve bir şeyi hatırladığımızda bu gizemli işlem sayesinde devam edip diğer şeyleri de yeniden hatırlayabiliriz. Yaratıcı akıl sezgisel olarak bağlantı kurar ve çok derin fikirler inanılmazı bilinenle birleştirir, kendi kanıtını aydınlığa çıkarır. Platon (örneğin *Devlet*, 572 A'da), sakin düşüncelere dalarak istemli bir uykuya dalmak suretiyle öfkenin yatıştırılmasından söz eder ve *Yasalar*'da geçen eğitim tartışması Platon'un "bilinçaltı" inancın gücü hakkında ne denli çok düşündüğünü gösterir.

*Anamnesis*le yeniden keşfedilen dünya, Biçimler dünyasıdır ve Platon'un düşüncesinde Biçimlerin hem karmaşık hem de karanlık bir tarihi vardır. Biçimlerin en güzel görüntüsü *Phaidros*'ta (250) bir saygı ve sevgi hedefi olarak verilir bize; Biçimlerden, (bir mitte) bir geçit töreninde görülebilecek "gerçekler" ya da "varlıklar" (ὀντα), şeyimsiler olarak söz edilir. Onlar "yalnızca ruh tarafından", ruh "kendi başına" arayışa çıktığında görülür (*Phaidon*, 66 D, 79 D) ve böylece de ruhun ölümsüzlük umuduyla birleşirler. Güzellik Biçimi (*Şölen*, 211) kendi başına ve kendiliğinden, tekil ve ebedi bir şekilde parıldar, oysa "bizdeki" Biçimler kirlenmiş ve bozuk "süprüntülerdir". Sanat erbapları da dahil olmak üzere, "görüntü ve ses sevdalıları", *Devlet*, 476'da "hayal görüyor"dur çünkü onlar gerçeğin yerine benzerini kabul ediyorlardır. Aristoteles'in, Biçimler Teorisi'nin kökenini "mantığa" dayanarak açıklamasının resmin sadece bir parçası olduğunu görmek için Platon'u çok fazla okumak gerekmez. Daha başlangıçtan beri, Platon'un kafasında Biçimlere duyduğu gereksinim ahlaki bir gereksinimdir. Bu teori, iyiliğin kuşku duyulmaz bir şekilde gerçek, üniter ve (her nasılsa) basit, algılanabilir dünya tarafından tam ifade edilemez, her yerde yaşayan bir şey olduğu yolunda kesin bir inancı dile getirir.

Platon'un yaptığı tasvirin belagatı ve gücü, bazı bağlamlarda bizi onu anladığımıza inandırabilir ama Biçimlerle neyin kastedildiğini görmek hiçbir zaman pek kolay değildir elbette çünkü Platon bunlardan söz ederken ontoloji, mantık ve dinsel mit arasında sürekli dolaşır durur. F. M. Cornford, bu teori ilk kez ortaya çıktığında "kavramları ruhlardan farklılaştırma sürecinin henüz Platon'un kafasında pek fazla yol almadığını" savunur (*From Religion to Philosopy*, Bölüm 132). Bu görüşe göre, Biçim ilk önceleri ruhun özünün bir parçası ya da insanüstü bir ruhlar grubu gibi görülüyordu. Böyle bir fikrin sağlıklı oluşturulması pek olanaklı değildir; Platon Biçimlerden, mutlak bir güven ile dikkatli bir muğlaklığın olağanüstü bir bileşimi diye söz eder. Tarihsel Sokrates'in ahlaki kavramları incelemekle ilgilendiği kadarıyla, ilk Biçimlerin tanımlar ya da (modern anlamda) evrensellikler olduğu görülebilir. Fakat onları somutlaştırmak eğilimi de erken başlar. Biçim, *definiendum** "kendi içinde" (αὐτο καΘ αὐτὸ) olduğu haliyle simgeler ve *Protagoras* 330 C'de bize, Adaletin âdil olduğu bile söylenir. İlk Biçimler ayrıntılara da "katılır" ve böylece onlara bir tanım ve bir dereceye kadar gerçeklik kazandırır. Ama Platon *Phaidon*'dan itibaren, özellikle de ahlaki ve dinsel bağlamlarda, dilin kullanımından (cümlelerden) ziyade doğrudan tanımakla öğrenilen, manevi bakışın değişmez ve ebedi ve *bağımsız* nesneleri halindeki Biçimlerden oluşan bir resim geliştirir. Sıradan yaşam yanılsamalarla doludur. Doğrunun ve gerçeğin keşfi, erdeme dönüş, insanüstü biçimlerin engellenmeden görülmesi sayesinde gerçekleşir. Öte yandan Platon kendi daha mantıklı metafizik bağlamlarında bu resmi eleştirir, hatta bırakmaksızın saldırır buna; bu resim *Timaios*'ta muhteşem bir mitolojik kılığa bürünerek yeniden belirir ve anlaşılan, Platon'un anlatmak için başka bir formül bulamadığı bir şeyi ifade eder. Biçimlere son göndermeyse *Yasalar*, 965'teki ciddi sözlerdir. "Bir nesneye, birbirinden farklı çokluktan başlayıp tek bir fikre doğru yönelerek bakabilme yeteneğiyle bakmaktan daha doğru bir görüş ya da bakış olabilir mi?" Burada, görmeyle ilgili dilin açıkça metaforik olduğu görünüyor. Daha sonraki, yazılı olmayan, gizemli bir doktrininse Biçimler ile sayıları birleştirdiği söylenir (İyi, Birdir) ama bunun hakkında pek fazla bir şey söylenemez.

* Tanımlanan ya da tanımlanacak şey. (ç.n.)

Platon, bir, çok, sınır kavramlarıyla birçok şekillerde oynamıştır ve "sayılar" doktrininin yepyeni bir şeyi gösteriyor olması muhtemel görünmüyor. Diyalektik (felsefe), Biçimlerin farklı farklı kaderlerinin peşinden gider; bu nedenle, birbiriyle ilişkili farklılıklar arasında bir ayrım yapabilme ve bunları birbirinden ayırt edebilme yetisi bazen mistik bir bakış gibi, bazen de titiz bir sınıflama gibi görünür (*Politikos*[*], 285 A, *Philebos*, 16-17).

Somutlaşmış ya da görsel Biçimler hakkında en radikal kuşkular *Parmenides*,[**] *Theaitetos* ve *Sofist*'te ortaya çıkar. *Parmenides*'te genç Sokrates bir Biçimler doktrini açıklamaya kalkışır ve bu doktrin Parmenides'in yıkıcı bir eleştirisine uğrar. "Katılma" düşüncesi hiçbir anlam verilmez duruma düşer, bir özel ve bir "benzer" Biçim arasındaki ilişki berbat bir geri çekilişle sonlanır ("üçüncü adam" tezi) ve genel olarak Biçimlerin nasıl tanınacağını saptamak olanaksızdır. Parmenides Sokrates'i şu soruyla da sıkıştırır: Nelerin Biçimleri vardır? Teori, büyük ahlaki Biçimlerin, *Devlet*'in matematiksel Biçimlerinin ve büyük genelliklerle ilgili diğer bazı saygın Biçimlerin üzerine kurulmaya çalışılmış. Ama her şeyin, hatta çamur, kıl ve pislik gibi gereksiz şeylerin de Biçimleri var mı? (Biçimlerin sıradan isimlerle bir araya getirildiği *Devlet*, 596 A'da dendiği gibi). Sokrates hayır demeye yeltenirken Parmenides haklı olarak, eğer burada pes ederse onun henüz bir filozof olamadığını söyler. Parmenides aynı zamanda, tüm eleştirilerine ve sorularına karşın, Biçimlerin (bir şekilde) bilgi ve tartışma için gerekli olduğunu savunur çünkü, der, "aynı isimle daima aynı şeyi kastetmen gerekir" (147 D). *Theaitetos*'ta, birtakım önemli "sıradan niteliklerin" tartışılmasına karşın (185 C), Biçimlere doğrudan bir göndermede bulunulmaz. Diyalog başlıca, teorinin ilk temel fikirlerinden biri olan, bilgi ile görüş arasındaki mutlak fark hakkındadır. Sokrates, Parmenides ile Heraklitos (Bir adamlar ve değişken adamlar) taraftarlarının arasındaki tartışmayı irdelerken, "total hareketi" ve "total bütünü" reddederek, *Sofist*'teki tezleri daha öncesinden düşünür ve 182 B'de hiçbir şeyin "tümüyle kendi başına" (αὐτὸ καθ' αὑτὸ) bir şey olmadığı söylenir bize. "Yanlış görüş" hakkında düşünülür (yanlış hükümleri nasıl veririz?) ve "bilgi"yi tanımlama yolunda çok uzun ve so-

* Platon, *Devlet Adamı*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2011. (y.h.n.)

** Platon, *Parmenides*, Çev. Saffet Babür, İmge Kitabevi, Ankara, 2014. (y.h.n.)

nuçlanmayan bir girişim vardır. Tez; bilginin algılama olduğunu (bilinenin, aklın ona "dokunduğundaki" gayet açık varlığını) ya da bunun doğru görüş ya da bir açıklama (*logos*) eklenmiş doğru görüş olduğunu reddeder. Ayrıntıları birbirinden ayırt edebilme yeteneği daima, ilgili farklılıkların içyüzünü net bir şekilde ifade edilenden daha çok görebilmeyi gerektirir; yani ayrıntılar ifade tarzının oluşturduğu ağın altında, ulaşılmaz bir haldedir.

Ziyarete gelen bir Parmenides ve Zenon taraftarının Theaitetos'a sorular sorduğu *Sofist*'te Biçimlere yeniden dönülür ve *Parmenides ve Theaitetos*'ta çözülmeden bırakılmış sorunlar ele alınır. Bilgi nedir? Eksiklik ve yanlışlık nedir? Biçimler, düşüncenin nasıl esasıdır? Olmak, Oluşmak haline nasıl geçer; nasıl olabilir? Platon ayrıca, bilenin (ruh, ψύχη), bilinen (Biçimler) kadar gerçek olması gerektiğini kabul ederek önemli bir hamle yapar (248). Bu da *Timaios*'a ve "ψύχη"un o diyalogdaki ve *Yasalar*'daki çok önemli rolüne giden yolu açar; burada, gerçeği gerçek anlamda bilen Ruh, değişmez varlık ile gerçeklik statüsü o zamandan itibaren hafifçe yükselmeye başlayan duyular dünyası arasında bir aracı halinde belirir. Varolmak, hareketi hareketsizlikle bağdaştırmalıdır ve Platon burada, bir gerçeklik teorisinin bir parçasını da bir hareket teorisinin oluşturması gerektiğini kabul eder, böylece de seleflerinin bilimsel hedeflerine, yani *Timaios*'ta kendisinin de peşinden koştuğu hedeflere yaklaşır. *Sofist*'in sözde bildirilen amacı, "safsatacı"yı tanımlamak için, "parçalara bölme" diyalektik yöntemini kullanmaktır. Bu da taklidin ve sahtenin türleri hakkında, sonra da eksiklikle ilgili daha genel bir sorun hakkında sorular uyandırır ki bu konuda yapılan karmaşık bir tartışma sırasında "Eleacı* bir yabancı", "Biçimlerin Dostları" tarafından savunulan görüşleri (muhtemelen daha önceki kendi doktrinini) eleştirir. Olmayan bir şeyi nasıl söyleyebiliriz? Yanlış hükümler nasıl anlam kazanabilir; sahte kanılar, taklitler, imgeler, resimler, yalanlar, kopyalar, mimesis ürünleri nasıl var olabilir? Sonuç olarak bunlar, sahteliğin varlığını ve mantığın geçerliliğini yadsıyarak suçlamalardan kurtulmaya çalışan, alaycı, çahil, fantastik bir hayal yaratıcısı olarak tanımlanan safsatacının sermayesidir. Safsatacı yokluğun karanlığına girerek kaçar ve yolunu pratik saye-

* Muhtemelen ilk olarak Elea'da Xenophanes tarafından kurulmuş, daha sonra Parmenides ve Zenon'un temsil ettiği ekole ait (bir düşünür). Eleacılar her şeyin bir olduğuna inanır; çoğulluğun ve değişimin varlığını reddeder. (ç.n.)

sinde, el yordamıyla bulur (254 A). Bu diyalog, eğer yanlış hükümlerin nasıl önem kazandığını görmek istiyorsak, mutlak varlık ile mutlak yokluk arasındaki eski Eleacı cepheleşmelerden kaçınmamız gerektiğini gösterir bize. (Yabancı, Parmenides Baba'ya karşı birazcık baba katili olmayı kabul ediyor). Theaitetos, yokluğun daha ziyade, varlıkla birlikte, kumaş gibi iç içe dokunmuş gibi göründüğünü kabul etmeye sevk edilmiştir (240 C) ve yabancı, yokluğun varlığın tersi olmadığını, varlığın farklı yahut öteki parçası olduğunu açıklar (257-8). Biz bir şeyin X olduğunu yadsıyorsak, onun X *olduğunu* yadsımıyor, onun ötekisi olduğunu iddia ediyoruzdur. Bu mümkündür çünkü dünya yoğun bir bütünlük de anlaşılmaz bir değişim de değil, aynılıklardan ve farklılıklardan oluşmuş düzenli bir sistemdir (249). Bu sistem (συμπλοκή) sahteliği ve hileyi mümkün kıldığı gibi, gerçeği ve dili de mümkün kılar. Birbirine böylece sistematik bir şekilde bağlananlar, burada sınıflar olarak görünen Biçimlerdir. "Önemli konuşmaları, Biçimleri iç içe dokuyarak elde ederiz" (259 E). Bu iç içe dokuma bazı "büyük çeşitlerin", çok genel yapısal kavramların ya da mantıksal niteliklerin yaygın varlığına bağlıdır: varoluş, aynılık, farklılık, hareketsizlik, hareket. Bunlar, kabul edilebilir gruplaşmalar halinde, diğer harflerle sınırlı sayılarda bir araya gelen sesli harflere benzer (253 A). Gerçek, bazı şeylerin birbiriyle uyuşacağı, diğerlerinin uyuşmayacağı, bazı düzenlemelerin olanaklı, diğerlerinin olanaksız olması şeklindedir (253 C). (Wittgenstein aynı sorunu *Tractatus*'ta çözerken benzer tezler öne sürer. Wittgenstein hakkında birtakım görüşlerle birlikte, *Theaitetos* ve *Sophist* arasındaki ilişki konusunda McDowell'ın *Theaitetos* yorumuna bakınız, 201-2[3]). *Philebos*, 16 ve *Phaidros*, 266 B ve *Yasalar*, 965'te değinildiği gibi, Biçimler sorunu diyalektikle ya da sınıflamayla çözülebilecek, bir ve çok hakkındaki bir sorundan ibaret değildir. Bu bir mantıksal yapı, bir anlam sorunudur. Aynı zamanda Sokrates'in *Parmenides*, 130 A'da eksikliğini duyduğu yapıdır bu. Ayrıca buna *Theaitetos*'taki (185-186), bilginin algılama olarak görülmesine karşı tezin bir bölümü olarak (ama Biçimlere gönderme yapılmaksızın) bakılır. *Devlet*'te, Biçimlerin birbirine kenetlenmiş sistemi (συμπλοκή, 476 A) gayet muğlak gösterilir (bunların matematikteki gibi "zorunlu ilişkileri" mi

3. John McDowell, *Commentary on Theaetetus*, Oxford, 1973.

var?) ve özgürleşmiş akıl bunların arasında hiçbir aracı olmaksızın dolaşıp durur halde resmedilir (511 C). ("Pek anlamadım" der Glaucon. Birincil prensip olarak İyi ideali gerçek anlamda hiç açıklanmıyor). *Phaidon*'da (99 E) Sokrates güneşe bakamadığını, *logoi*ye (önermelere, söyleve) dönmesi gerektiğini kabul eder ve bunların imgeler olarak düşünülmemesi gerektiğini ekler. (Bunların algılama hedefleri değil, konuşmalar olduğunu yani).

Sofist'te sonuç olarak netleşen şey, Biçimler sistemine ancak konuşmayla ulaşabileceğimizdir. Düşünme içsel bir konuşmadır (263 E, 264 A ve *Theaitetos*, 190 A). (Aslında Platon'un tezi, Wittgenstein'ın *Investigations*, ş. 217'de haklı olarak reddettiği bu teşhise bağımlı değildir. Ayrıca *Tractatus*, 4.002'ye bakınız). Gerçeğin ve bilginin yaşadığı yer burasıdır; akla yakınlığın ve sahteliğin de tabii. Yazı ve taklit ve sahtekârlık ve sanat ve safsata, gerçeğin böylesine sistematik olması yüzünden (yokluğun varlığa düzenli bir şekilde girmesi yüzünden) olanaklıdır ve sorun olmayan şeyleri gayet anlamlı ve makulca söyleyebiliriz: fantezi kurmak, uydurmak, yalan söylemek ve hikâye anlatmak. Böyle bir dünyada bir şarlatan ve yalancı olan safsatacı doğal bir olgudur çünkü gerçeğin varolması için sahteliğin de varolabilmesi gerekir. Üstelik, eğer bilgi konuşma düzeyinde yaşıyorsa bizler Biçimleri (*Sofist*'te söylenenlere bakılırsa) daha önce düşlenen, belki de mistik (estetiğimsi) nihai anlamda bilemeyiz. *Phaidon*'da bedenden kurtuluştan, hatta *Theaitetos*'taysa tanrılara uçmaktan söz edilir bize (176 B). *Sofist*'te bilgi bu tür ayrılmalar vurgulanmadan tartışılır. Doğrudan malumat olan, (her ne kadar Platon bu terimi daha sonra tekrar kullanırsa da) aklın gözüyle görmek olan bilgi imgesi yerini burada, önermelerde bulunmak ve yapıyı tanımak olan bilgi kavramına bırakır. Gerçek, görüntülerde değil konuşmalardadır; yani akıl (*Theaitetos*'ta kabul edilmeleriyle bilinmezlikleri sona ermiş olan) küçük tek tek ayrıntılara da birbirinden ayrı duyusal tekler olan Biçimlere de doğrudan erişemez. Safsatacı, 254 A'da bir mağaranın içinde gibi resmedilir. Ama manevi gelişme betimlemesi yoktur ve diyalogda, bilgi konusunda, *Theaitetos*'taki reddedilişi (yani bilginin algılama olduğunun reddedilişi) ya da *Devlet*'te ileri sürülenler (yani bir şekilde, bilginin Biçimlerle yüz yüze gelmek olduğunun ileri sürülüşü) kadar güçlü bir iddiada bulunulmaz.

Şimdi, Platon'un yazıya ve mimetik sanatın da dahil olduğu taklit etme faaliyetine karşı düşmanlığının daha derindeki nedenlerini görmek olasıdır belki de. Safsatacı hakkındaki kin dolu tanım ile başka yerlerde rastlanan sanatçı tanımları arasındaki benzerlik şaşırtıcıdır. Sahteliğin varolması gerekiyorsa, o zaman tümüyle bir aldatma sanatı da varolabilir (264 D). Bilginin ideal hali, karanlık bir camın ardından (*eikasia*) değil, doğrudan görmektir. Ama gerçeğin içinde konuşma da vardır ve düşünce zihinsel bir konuşmadır; öyleyse düşünce zaten, algıdan ziyade bir simgelemedir: Zorunlu bir kötülük yani. (Zorunlu kötülüklerin muğlaklığı ve *Sofist*'teki genel sorunlar hakkında Jacques Derrida'nın parlak denemesi *La Pharmacie de Platon*'a* bakınız). Dikkatli bilgilerle ve deneyimle dolu bir konuşma sahnesi başladığı zaman umut edebileceğimiz en iyi şey, yüz yüze felsefi tartışma sırasında gerçekleşebilecek söz ötesi anlayışın parlamasıdır (*Yedinci Mektup*, 341 C). Bizzat dil, yani konuşulan dil yeterince kötüdür zaten. Yazı ve mimetik sanat, hiç yoktan yere daha da kötü bir durum yaratan ve aklı yanlış yerlere yönelten fazladan simgelerin ve tutarsız *logoi* ya da sözde *logoi*ların sahneye girişidir. (Derrida, Platon'un φάρμακον yani ilaç sözcüğünü, iyileştirebilen yahut öldüren şey anlamında sık sık kullanması hakkında yorum yapıyor. *Phaidros*, 275 A'da, yazı bir φάρμακον olarak tanımlanmıştır). Safsatacı çok iğrençtir çünkü ciddi bir zaafla oynar, bilgisi olmadan imaj yaratmasıyla övünür ve bir hayal dünyasında yaşayıp, gerçek ile sahte arasındaki farkı bulanıklaştırır (260 D). O bir öznelci, bir görececi ve bir kiniktir. Safsatacı tanımına doğru giden ayrım işleminde, kopyacı sanatçıya bile *eikasia* diyarında, yani mağaranın loş dünyasında hafifçe daha yüksek bir yer düşer. Safsatacı bir ειρωνικὸς μιμητής yani ironik bir taklitçi olarak tanımlanır. (ειρωνικὸς bazen "samimiyetsiz" olarak çevrilir ama burada gereken tuhaf, entelektüel çift anlamlı konuşma fikrini en iyi aktaran sözcük "ironik"tir). Naifin zıddı anlamında ironik taklitçiler felsefeden ve onların topluma karşı sanki anlıyormuş gibi bir hava takındıkları şeyler konusunda gerçekte cahil oldukları hakkında gergin kuşkuların uyandığı tartışmaların hayhuyundan rahatsız olmuştu (286 A). Burada, ἀδολεχιας

* Jacques Derrida, *Platon'un Eczanesi*, Çev. Zeynep Direk, Pinhan Yayıncılık, 2012. (y.h.n.)

και μετεωρολογιας φύσεως πέρι sözlerini, *Phaidros*'ta (269 E) geçen, bütün büyük sanatların gerek duyduğu ve Perikles'in Anaksagoras'tan gelen yüzeysel bir bilgi aldığı için çok şanslı olduğu, şeylerin niteliği hakkındaki tartışmayı ve yüksek düşünceleri hatırlayabiliriz. Ayrıca, *Devlet*'in X. kitabındaki (599 C), "bir doktorun konuşmasını taklit" edebilen sahte bir allame şeklindeki sanatçı tanımını da hatırlıyoruz. Sanatçı gerçekten de özel bir safsatacı gibi görünmeye başlar ve suçlarının en büyüklerinden biri de bizim dikkatimizi, sezgisel yolla bilinen bir şeymiş gibi sunduğu, oysa bilinebilirliği konusunda felsefenin ağır ve ciddi kuşkuları bulunan ayrıntılara çekmesidir. Sanat, malumat yoluyla gelen bilgiyi, tanımlama yoluyla gelen bilgiyle kasten karıştırarak felsefenin çalışmasını bozar.

Tartışma şimdiye dek hep sanat hakkındaydı ve şimdi Platon'un, tam tersine çok önemli bir rol biçtiği güzellik hakkında konuşmanın zamanı geldi. Platon'da manevi bir faktör olan güzellik, sanatı dışlar. Platon'un çalışmaları daha önce de dile getirdiğim gibi, büyük ölçüde kurtuluş yollarıyla ilgilidir. Kişiyi gerçek bir aydınlanmaya yönlendirmesi gerekmeyen ve ruhunun farklı düzeylerini mantığın genel yol göstericiliği sayesinde birbiriyle gayet ılımlı ve mükemmelce uyumlu kılabilen herkese açık (demokratik) bir "doğruluk yolu"ndan söz edebiliriz. Hiçbir düzeyin karakteristik talepleri bir kenara bırakılmayacak ve mantıklı bir önderlikle hepsi en iyi genel tatminine kavuşacaktır. Aşağı kısımdakiler mantıklı bir denetim altında tutulursa gerçekten de daha mutlu olurlar. *Devlet*'te, aşağı tabakalar için bu makul egoizm mümkündür. Platon herhalde çok az kişinin "kurtarılabileceğini" düşünmüş ama çoğu kişinin kendi manevi düzeylerinde adaletli bir yaşama yöneltilebileceğini kabul etmiştir. (*Devlet*'in IX. kitabının sonunda yer alan kuşkular elbette, ideal devletin gerçek bir devlet olarak var olup olamayacağıyla ilgilidir ve daha ziyade ruhsal bir alegori olarak önem taşıyan bu devletin yararı hakkında bir kuşku değildir). *Yasalar* sıradan ve dürüst insanın statüsü hakkında bir şekilde daha umutsuz bir tablo sunar. Platon çoğu kişinin erdem değil güç istediğini (678 C) ve doğruluğu yeğlemeleri için zevk ve acıyla eğitilmeleri gerektiğini söyler. (Sanat burada yararlı olabilir). Doğruluk elbette, doğru olmamaktan daha iyi olduğu

kadar, daha zevklidir de aslında fakat öyle değilse bile, öyle olduğunu söylemek daha doğrudur (653, 663). İnsanları iyi ya da kötü yapan şey siyasi sistemlerdir. Doğruluk yolu, "Eros yolu" ve "Kozmos yolu" adını vereceğim, daha yüksek iki yola tabidir. Doğruluk, arzular arasında bir uyumu gerektirdiğine göre ve tüm arzular da (Platon'un bize *Şölen*, 205 E'de söylediğine göre) "güzel" şekline bürünmüş "iyi" içinse, o zaman doğruluk yolu daha yüksek yollara yöneltilebilir ve en mütevazı yurttaş bile tanrısal bir rahatsızlık çekebilir. *Devlet*'te, her ne kadar (örneğin 476 B'de) "güzel"den söz ediliyorsa da bize en yüce irfanı veren şey güzellik bilimi ya da sevgisinden ziyade matematiksel çalışmalardır ve matematik de "güzel" olmasına karşın, yine de bunun üzerinde durulmaz.

Platon, felsefesinde kendi güzellik kavramındaki cinsel aşka ve dönüştürülmüş cinsel enerjiye çok önemli bir yer verir. Kozmik bir güç olarak cinsel aşk (Afrodit) daha önce, Sokrates öncesi düşüncede Empedokles doktrinleri (Böl. 17) halinde belirmiştir. Platon'un Eros'u en bayağı insan arzusunu en yüksek ahlaka ve evrendeki tanrısal yaratıcılık modeline bağlayan bir ilkedir. Sokrates aşk konusunda bir uzman olduğunu birçok kez iddia eder (*Şölen*, 177 E, 212 B; *Phaidros*, 257 A). Platon'un hep tekrarladığı, düşünürlerin iffetli kalması gerektiği yolundaki açıklamalarına ve kendisinin, ruhun bedenden kurtulmaya çalışması yolundaki isteğine karşın, Sokrates'i ilgilendiren şey Eros'un tutkusuz damıtımları değil, tam bir Eros'tur. *Şölen*'de Diotima'nın Sokrates'e tanımladığı Eros bir tanrı değil bir cin, gereksinim ile arzunun arasında aracılık yapan bir ruh, Kıtlık'la Bolluk'un karma çocuğudur. Eros zavallı ve yersiz yurtsuzdur, bir tür büyücü ve safsatacıdır, daima iyinin ve güzelin peşinde planlar kurar, zeki de aptal da değildir ama hikmeti sever. Bizler daima, kendimizde eksik olan şeyi arzularız. (Tanrılar hikmeti sevmez çünkü onlar zaten hikmet sahibidir). Sevilmeden seven bu Eros, insanoğlunun ne yapacağı belirsiz ruhsal aracısı ve hareket halindeki ruhudur. Eros, her düzeydeki ruhta aktif olan ve sayesinde gerçeğe doğru döndüğümüz, iyiye ve sevince kavuşmak arzusudur. Mahkûmları serbest kalmaya yönelten, ışıktan ve özgürlükten daha çok tatmin olmaya doğru çeken temel güç budur. Öte yandan da (*Devlet*'in VIII-IX. kitaplarında tanımlanan) diktatörlerin gem vurulmamış iştahında ifadesini bulan güçtür. Ruhun enerjisi sınırlı bir miktardadır (*Devlet*, 458 D), yani

iyi de kötü de olsa, bir arzu diğerini zayıflatacaktır. Eros, ölümsüzlük arzusunun, iyiyi nasıl bir şey olarak kabul ediyorsak o iyiye sürekli sahip olma arzusunun bir biçimidir. Hiçbir insan bilerek hata yapmaz ancak iyi daima içten gelerek arzulanır (*Devlet*, 505 D) ve gerçekten, yalnızca iyi arzulanır. Bu arzu, güzelliğin içinde ve güzellikle yaratmak arzusu biçimini alır (τόκος ἐν καλῷ, *Şölen*, 206 B) ve bu da cinsel aşk (*Yasalar*, 721 B) yahut ün sevdası (şairlerin ölümsüz çocukları vardır) ya da hikmet sevgisi olarak ortaya çıkabilir. (Bunlar *Devlet*'te incelenen üç arzu düzeyidir. Arzunun her düzeyde saflaştırılması gerekir). Diotima, Sokrates'e, hatta kendisinin bile, gerçek gizemlerin ötesinde olmasına karşın katılabileceği bu erotikayı anlatmaya devam eder. Katılan kişi tek bir nesnede güzellikle yetinip kalmayacak, fiziksel güzellikten manevi güzelliğe, yasaların ve *törelerin* ve tüm bilimlerin ve öğrenmenin güzelliğine doğru çekilecek ve böylece "belli bir durumun bayağı köleliğinden" kurtulmaya doğru gidecektir. Bedensel aşk, istediğimiz şeyin daima bir "ötesi" olduğunu öğretir ve yaratıcı erdeme dönüştürülebilecek bir enerji verir bize. İnsan böylelikle düşüncelerini ve arzularını aklın ve ruhun güzelliğine çevirirse, Tanrının lütfuyla, Θεια μόιρι, birdenbire gelen Güzelliğin Kendi Biçimini mutlak ve kirlenmemiş, saf bir halde görür, αὐτὸ καθ' αυτὸ μεθ' αὐτοῦ μονοειδές ἀεί ὅν n. F. M. Cornford (*The Unwritten Philosophy*) mükemmel bir saptamayla, "*Şölen* hakkında en iyi yorum *İlahi Komedya*'dadır" der *Araf*'ın sonunu, Canto XXVII'yi alıntılar. Dante, Vergilius'un insani hikmetinden ayrılıp da Beatrice'in kişiliğinde ilahi hikmetin manyetik çekimini yaşadığında (tıpkı *Phaidros*'taki ruh gibi) kanatlarının büyüdüğünü hisseder. Vergilius ona, ölümlülerin birçok biçimiyle hep arayıp durduğu mutluluğun nihayet onun tüm açlığını sona erdireceğini ve bundan sonra kendi kusursuz iradesinin ve arzularının onun şaşmaz rehberi olacağını söyler. *Tratto t'ho qui con ingegno e con arte: lo tuo piacere omai prendi per duce.*

Şölen ve *Phaidros* edebiyatın iki büyük erotik metnidir. *Phaidros*'ta manevi sevgi çok tuhaf ve şiddetli fiziksel terimlerle betimlenir. (Ruh kanatlarını nasıl da büyütür, 251). Platon burada da şiire karşı yumuşak bir ruh halindedir çünkü iyi şairlerin tanrılardan esinlenmiş deliler olduğunu kabul eder. Ama tanrısal deliliğin en yüksek biçimi güzellik sevgisi, yani âşık olmaktır (249

D). Bizler güzelliği severiz çünkü ruhumuz biz doğmadan önce, Biçimleri hiç gizlenmemiş halinde görebildiği zamanlarda gördüğü güzelliği hatırlar: "Tertemiz bir ışıkta görüp arındığımız kusursuz ve sade ve mutlu görüntüler" (250 C). Ama ruh bedenlenmiş hale gelince kısmen unutur bunları ve Biçimlerin dünyevi kopyalarını görünce şaşkınlıkla hatırlar yeniden. Bilgeliğin, doğruluğun, ölçülülüğün kopyaları bedenlenmiş ruhun aklını karıştırır sıksık ama kendi örnekleriyle en açıkça (ἐκανέστατον), en etkileyici, cennetteki görüntüsünün saflığını en çok hatırlatır şekilde görünen şey güzelliktir. Bu kadar açıkça görünebilseydi eğer bilgelik kim bilir nasıl bir sevgi coşkusu uyandırırdı. Platon bir iyi, bir de kötü at koşulmuş savaş arabası imgeleriyle sürdürür sergilemelerini. Kötü ve şehvetli at kendi sevdiği şeye yaklaştıklarında hızla ileriye koşar ve gaddarca dizginlenmesi gerekir; oysa iyi at itaatkâr ve ılımlıdır. Güzellik kendini ruhun en iyi kısmına, arzulanan ama saygı duyulan, hayran olunan ama sahip olunmamış bir şey olarak gösterir. Ruhun o anda hatırladığına göre, mutlak güzelliğe temiz duygularla bakılması gerekir. Sevgi bizi *anamnesis*e teşvik eder ve iyi, *Philebos*'ta da söylendiği gibi güzel kılığında gelir bize.

Bu yarı mitsel yarı metafizik anlatım, uyanma işleminin hem başlangıcını hem de sonunu grafik bir şekilde gösterir. Bizi tatmin etmeyen çeşit çeşit "iyileri" ararız hiç durmaksızın. Erdem bizi genelde çekmeyebilir ama güzellik, manevi değerleri daha erişilebilir ve çekici bir biçimde sunar. Doğadaki güzellik (ve biz onu sanata katmak isteriz) doymak bilmez egonun tümüyle dışında ve ona karşı kayıtsız olduğu fark edilen şeye yönelik bir dikkati gerektirir ve bu dikkati ödüllendirir. Güzelliği elde edemez ve kendimize mal edemeyiz (Kant'ın da açıkladığı gibi): Güzellik böyle gayet öğretici bir anlamda insanüstüdür ve ilk ve muhtemelen de en kalıcı insanüstülük imgesini (yaşantısını) sağlar bize. "Âşık olmak", Platon'un birçok kez (aşk bir feragattir, kendini aşağılamadır, köleliktir diyerek) canlı bir şekilde tanımladığı o müthiş olay, birçok insan için önem merkezinin birdenbire benliğin dışına kaydığı ve kendi rüyasına dalmış egonun şoke olmuş bir halde birden uyanıp tamamen farklı bir gerçeğin farkına vardığı, yaşamlarının en olağanüstü ve en ilham veren yaşantısıdır. Bu şekildeki bir aşk ne olduğu belirsiz bir öğretmendir belki de. Platon,

Eros'un birazcık safsatacı olduğunu kabul etmiştir. Hırslı egonun (kötü atın), sevdiği şeye hizmet etmek ve tapmak yerine ona hükmetmek ve sahip olmak istèği bunaltıcı derecede güçlü olabilir. Bizler ötekini gerçekdışı kılmak, gövdeye indirmek ve sindirmek, onu kendi fantezimizin mekanizmasına tabi kılmak isteriz. Ama sevgi olarak kalmaya devam ederken, sevilene saygı ve (yine Kantçı dille) onu bir araç değil bir amaç olarak görme haline gelen bir aşk, en aydınlatıcı sevgidir belki de. Platon'un (homoseksüel) aşkın temiz olması gerektiği yolundaki ısrarı basit anlamda, güzelliğin insanüstü ve boyun eğmez niteliğinin bir imgesi olarak da görülebilir. Temiz aşkın öğrettiği şey aslında, erotik diyaloglara genel bir ahlaki amaç katma tarzıdır. Platon *Yasalar*'da, evlilikle sonlanan düzgün aşkı över ve iki cinsin birbirine eşit olduğunu bildirir. Fakat aile yaşamı onun imgelemine girmez ve bunun esasen fedakârlığın öğrenileceği bir şey olduğunu savunmaz; ona birtakım eleştirmenlerin düşmanlığını kazandıran bir şeydir bu. Aşksal mitlerin içine büyük bir tutkuyla katılan metafizik bakış açısı, güzellik duygusunun açgözlülüğü ve bencilliği azaltması ve ruhun enerjisini gerçeğe ve güzele çevirmesinden mütevellittir. Bu bakış açısı, Platon tarafından (bir sürü sorun yüzünden muamma haline geldiğini kendisinin de kabul ettiği), Biçimler Teorisi yoluyla savunulduğu haliyle çok karmaşık ve inandırıcılıktan uzak bulunabilir. Daha inandırıcı ve çok daha açık (ve resmi giysili metafizik sistemden bir dereceye kadar ayrılabilecek) olansa bize burada ve *Devlet*'te sunulan ahlaki psikolojidir. Kötünün, (yani iyiliğin nasıl yozlaşıp bencilliğe dönüştüğünün) Platon'un başka yerlerde mesela *Philebos*'taki daha katı felsefi tezlerle verebildiğinden daha iyi bir açıklamasını ima yoluyla veren bir psikolojidir bu. Eros iyiyi bulmak arzusudur ve yozlaşmış bir "iyi" arandığında bile bir şekilde hep aynıdır.

Freud'la yapılacak bir karşılaştırma çok ilginç ve gayet nettir. Freud'un bizzat kendisinin Platon'a ve Empedokles'e çok şey borçlu olduğunu gayet açık ifadelerle olmasa da birçok kez dile getirdiği zaten hatırlanacaktır. "Psikanalizin büyük cinselliği yüce Platon'un Eros'una tekabül eder" (*Three Essays on the Theory of Sexuality,** üçüncü baskının önsözü). Freud kesinlikle, cinselliğin

* Sigmund Freud, *Eşeysellik Üzerine Üç Deneme*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2000. (y.h.n.)

evrensel bir enerji, yıkıcı da olabilen, iyiye de kullanılabilen belirsiz bir güç olduğunu görmekle Platon'un düşüncesinden gelen önemli bir çizgiyi takip eder. Ayrıca Freud ruhu üç parçaya ayırır ve ruh sağlığını bu parçaların arasındaki uyum şeklinde nitelendirir. Freud, Platon gibi (*Devlet*, 439), Empedokles'i (Sevgi ve Mücadele) takip ederek ilk önce ruhu ikiye ayırdı ve ata binmiş biri ya da sınıflara bölünmüş bir devlet halinde resmetti. Üçlüyü yeğlemesinin nedenleri Platon'la aynıydı: Arada bir aracı olmadan yapılan bir mücadele, insan kişiliğinin gerçekçi bir resmi olamazdı. Kant'ın bir aracıyı reddetmek için kendine has gayet açık nedenleri vardı. Hume'un aracılık hakkındaki çalışmaları onun en iyi yapıtlarından bazılarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Platon orta bölge hakkında daha çok çalışsaydı, bunun psikolojisine yararı olurdu. Platon ruhun hasta olduğunu ve tedavisinin gerektiğini söyler sık sık. Platon da Freud da bu tedaviyi, gerçek hakkındaki farkındalığı geliştirerek yapmak isteğindedir. Yalnız Freud, gerçeği ideallerin "eleştirel cezalandırıcılığı vasıtasıyla" değil, egomuzla kavradığımızı savunur; Platon'sa gerçek dünyayı fark eden ve makul bir egoizmin üzerinde hakkıyla bir hâkimiyet kuran saf bir ahlaki yeteneğin bulunduğu görüşündedir. Başka bir deyişle, Platon dinden ve Baba'dan yanadır: Sokrates'in ölümünün onda yarattığı etkiyi abartmak haksızlık olur ve kendisi hiçbir zaman resmi giysili bir Baba-Tanrı "yaratmamışsa" da yapıtları baba imgeleriyle doludur; oysa Freud dine karşıdır ve babaya da karşıdır. Freud en tepeye giden yolu kapatır ve en büyük denetim hakkını egoya verir. Platon'un Eros'u, yani Tanrı ile insan arasındaki insanüstü aracı, neredeyse tümüyle yüceltilebilecek bir cinselliği simgeler elbette (çünkü beden bulmuş varlıklar asla tümüyle yücelemez belki de). Gerçek, iyi olduğundan, bizim enerjimiz "esasen" temizdir. Öte yandan Freud cinsel enerjiyi doğal bir düzeyden ideal bir düzeye tırmanmak olarak görür (oldukça riskli bir şekilde). Her iki düşünür de ruhun (aklın), kendi içinde güçlü bağlara sahip ve sınırlı bir materyal içeren organik bir bütünlük olduğu yolunda, gayet önemli bir fikri paylaşır. "İnsanoğlunun ruhsal yaşamı hakkında bir şeyler bilen herkes, onların bir kez tattıkları bir zevkten vazgeçmesinden daha zor bir şey olamayacağının farkındadır. Aslında biz hiçbir şeyden asla vazgeçemeyiz; bir şeyi başka bir şeyle değiştiririz sadece. Bir şeyden vazgeçiyor gibi göründü-

ğümüzde gerçekte yaptığımız şey onun yerini tutacak başka bir şeyi kabul etmekten ibarettir." (*The Relation of the Creative Writer to Day-Dreaming,* , *Collected Papers,* Cilt IV). Platon duysa bunu kabul ederdi. Hiçbir düşünür, kurtuluşun ruhun bütünlüğünün bozulmamasıyla ilgili olduğunu bundan daha açık bir şekilde gösterememiştir: Ruhun bütünlüğü, onun enerjisini bencilce fantezilerden ayırıp gerçeğe yönelterek korunmalıdır. Platon diyalektiğin bizi kurtarabileceği kanısında değildir ve gerçekten de yok edilemez aşağı kısmı da dahil olmak üzere, tüm ruh uyum içinde olmadıkça kurtuluş mümkün değildir. Bu yönden bakılırsa Platon amansız bir psikolojik gerçekçidir ve ruhu birçok yerde, daha iyiye doğru değişimi çok zorlaştıran mekanik yerçekimi kuvvetlerinin egemenliğinde tanımlar. Platon, hatta *Yasalar*'daki huysuzluk anlarında bir determinist gibi konuşur (bizler dürtü iplerinin ucunda sallanıp duran kuklalarız, 732 E) ama bunun dışındaki yerlerde (904, B) karakterin gelişimini bizim irademize ve arzularımızın genel eğilimine bağlı kılar. *Phaidros*, 247'deki ruh göçü miti, gözü yükseklerdeki ruhu bir tür doğal yerçekimine tabi olarak resmeder ve *Devlet*'in sonundaki çok umutsuz son hükümde de böyledir bu. Platon'un bunlara ve Pisagorculardan miras alıp da kendi amaçları için kullandığı diğer doktrinlere ne kadar "inandığı" çok tartışılmıştır. Fakat dogmaları ne olursa olsun, psikolojisi hakkında pek kuşku yoktur. Bu görüşe göre, adalet kendiliğindendir. Platon, eskiden kalma "Zeus adaleti"ni yumuşatmış gibi gelmiyor bana (Hugh Lloyd-Jones'un bu isimli kitabındaki ilginç tezine bakınız); Zeus adaletinin işleyişini daha derin ve oldukça daha âdil kılmıştır. Günahın nedenselliğini görmezden gelemeyiz. *Theaitetos*'ta (176-7), kötülüğün kaçınılmaz cezası, *Yasalar*'da söz edilen (904 C, D), bu dünyanın Hades'indeki kötüler türünden kişiler olmaktır denir bize. Wittgenstein, Freud için, "On dokuzuncu yüzyılın dinamik idealinden etkilendi" demiştir (*Conversations on Freud*). Belki doğrudur ama dinamik model Platon'da vardı zaten. *Anamnesis* kavramının Freud'un zamandışı ve erişilmez bilinçaltı düşünce fikrini etkilediğinden kuşku duyulamaz. Freud yirmi üç yaşındayken J. S. Mill'in *anamnesis* konusunda bir makalesini[4] çevirmişti. Ama kendisinin bu doktrinden açıkça söz ettiğine rastlamadım.

4. Bakınız [Philip] Rieff, *Freud The Mind of the Moralist*, Londra, 1959, s. 364.

Platon'un Eros'u bizi güzellik duygumuz aracılığıyla esinlendirir fakat Eros bir hilekârdır ve eleştirel yaklaşılması gerekir. *Yasalar*'da (687 B), insan ruhunun her şeye gücü yeterliği arzuladığı söylenir. Bizi kurtarabilecek enerji, gerçek ile aramıza birtakım engeller koymaya harcanabilir ve böylece, benliğin hâkim olduğu bir düş dünyasında rahatça yaşayabiliriz. Freud'un nevroz durumu, bu kendi kendini büyülü bir şekilde kandırmayı yeğleyerek gerçeği reddetme halini simgeler. Nevrotik insan "ideal bağlantıyı gerçek bağlantı sanır" ve "gerçeğin tersine, psişik olaya gereğinden fazla bir önem verir". Şimdi burada yine Freud'un rehberliğinde, Eros'u bırakıp sanata bakalım yeniden. Freud *Totem and Taboo*'da*, "uygarlığımızda düşüncenin her şeye kadirliği sadece sanatta tutunabilmiştir" der. Freud, Platon'un esinlenmenin niteliğine dair ilgisini olduğu kadar sanata karşı derin güvensizliğini de paylaşır; yalnız, Freud elbette Avrupa geleneğindeki kibarlığı bu geleneğin kendinden en emin olduğu zamanda (şimdi kendinden o kadar emin değil çünkü) görmüş biri olarak, sanata karşı pek o denli kaba davranmaya kalkmamıştır. "Yaratıcı sanatçı olgusunun karşısında psikanalizin ne yazık ki silahlarını bırakması gerekir." (*Dostoyevsky and Parricide, Collected Papers,* Cilt V). Fakat aslında Freud'un sanatı rahat bıraktığı falan yoktur. Başka bir yerde (*The Relation of the Creative Writer to Day-Dreaming* başlıklı makalesinde) sanat yapıtı hakkında çok çarpıcı ve övgüden çok uzak bir tanım sunar. Herkesin gizlenen ve söylendiği takdirde nahoş gelebilecek kişisel fantezileri vardır. "*Ars poetika*nın esası, nahoşluk duygumuzu yenen tekniktedir... Yazar hayallerin egoist karakterini değişiklikler yaparak ve başka kılıklara sokarak yumuşatır ve fantezilerinin sunuluşundaki salt biçimsel, yani estetik zevki sunarak rüşvet verir bize." Freud estetik rüşveti bir "ön zevk" (*Vorlust*) olarak tanımlar ki bu da orgazm öncesinin benzeridir. (Bu kavram *Eşeysellik Üzerine Üç Deneme*'de daha uzun tartışılır). Yani sanat yapıtı, sanatçı ile alıcısının arasına yerleşen ve sayesinde ikisinin de ayrı ayrı, kendi kişisel fantezi yaşamlarını engelsiz bir şekilde sürdürdükleri büyüsel bir yalancı nesnedir (ya da ἐικών). "Edebiyatın asıl zevki kafalarımızdaki gerilimin gevşemesinden kaynaklanır. Bu sonucu yaratan etkinin çoğunluğu, bizi düşlerimizden hiç ayıplanmadan yahut utanmadan zevk alacak bir konuma getiren yazardan gelir."

* Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, Çev. Kamuran Şipal, Say Yayınları, 2012. (y.h.n.)

Platon *Devlet*'te (606 A), sanatçıların ruhun en iyi bölümünün "gardını düşürmesine" yol açtığını söyler. Freud'un tanımının ince kurnazlıklarından biri, sanat yapıtının "biçimsel değerine" karşı kayıtsız kalmasıdır çünkü aslında etkin ve cazip olan şey gizlenmiş fantezidir. W. H. Auden'in dediği gibi, "hiçbir sanatçı... yapıtının bir büyü olarak kullanılmasına engel olamaz çünkü ister entelektüel ister kültürsüz olalım hepimizin gizliden istediği şey sanatın bir büyü olmasıdır"; Platon'un da söylemiş olabileceği bir sözdür bu ("Kareler ve Dikdörtgenler", *Poets at Work*). Sanatın, ruhun aşağı bölümüne ait olmasından ve aslında gölge şeyler yarattığından daha mükemmel bir karakterizasyonu pek beklenemez. (Sanat objesi maddesel bir şey, bir taş ya da kâğıt parçası vs olarak, gözle görülebilen sıradan şeylerle aynı sınıfa konabilir; sanatçının ve alıcısının "gördüğü" şeyse gölgedir). W. D. Ross, "Platon'un, sanatın amacının yanılsama yaratmak olduğunu varsaymakla yanıldığına şüphe yok" diyor. Aslında Platon'un, sanatın bir yanılsama olduğu yolundaki görüşü karmaşıktır. İmgeler düşüncenin değerli bir yardımcısıdır; bizler ilk baştan "imgelerdeki" daha yüksek şeyleri inceleriz. Fakat imgeler verimli bir manevi çaba hiyerarşisinde tutulmalıdır. Sanatçının ürettiği şey "gezinen imgeler"dir. Sanat bu bağlamda, iyi arzuların bozulması üzerine özelleşmekle bile suçlanabilir çünkü estetik tül hilesi iyiyi düşebilir hale getirir. Sanat objesi sahte bir bütünlüktür ve tatmin edici mükemmellik havasını, alıcı kişinin ya da Platon'un, ne yaptığı hakkında muhtemelen pek fikrinin olmadığını sık sık dile getirdiği, sanatçının yarı mekanik fantezi yaşamındaki bambaşka bir işlemin üzerindeki engelin kalkmasına borçludur. Sanat objesinin biçimsel özellikleri aldatıcıdır. Sorunun kökünde tabii ki sanatın bilinçaltıyla ilişkisi yer alır. Platon'un terimleriyle söylersek, sanat *anamnesis*in tehlikeli bir karikatürüdür. Zevkin "sınırsız" mantıkdışı doğası bunu kuşkulu hale getirir üstelik sanat ile zevk arasında, kısmen gizli olduğundan, daha da zararlı bir işbirliği vardır. *Philebos*'ta dile getirildiği gibi, çok basitler dışındaki her türlü sanatın verdiği zevk kirlidir. (Bu muhtemelen, "temiz" ve "kirli" konusunda her türlü tanımı dürüstçe yapmak demektir). Sanat, yaşamın dertlerinden kaçmak için kafayı başka şeylerle meşgul etmek gibi, "kontrastı sayesinde zevk vermede" ustalaşmıştır ve dert çeken perişan fanilere kuşkusuz çok iyi gelse de (örneğin)

öğrenmenin temiz ve pozitif zevkleriyle karşılaştırıldığında kötüdür. En yüksek zevk, algılamanın sakin ve net olduğu, değişmez şeylerin seyrinde vardır. Sanatın zevkindeki "sınırsızlık" öğesi, onun (Freud terimleriyle) saf egoist bilinçaltıyla bağlantısından gelir ve sanatı gizlice, ἀλήθεια'dan, yani doğruluk ve gerçekçilikten yoksun bırakır. Sanatın doğruluğu sağlayacak bir disiplini yoktur; sanatın eleştirisi sırasında, sunulanın gerçekliği hakkında bir tahminde bulunmanın zorluğu kötü bir ün yapmıştır. İnsanlar doğal olarak yalancıdır ve safsatacılar ile sanatçılar ise bunların en kötüsüdür. Sanat bizim gerçeklik duygumuzun altını oyar ve bizi düşüncenin her şeye kadirliğine inanmaya teşvik eder. Böylece, sanatın sözde "içeriği" sızarak "sınırsızlığa" karışıp gider ve hiçbir gerçek ifadede bulunulmamış olur. Gerçek denen kadın, sanatın onunla bir ilişkiye girmesine izin vermeden önce kendinden çok emin olmalıdır (matematikteki gibi); o halde, eğer sanat olmak zorundaysa nakıştan ve duvar kâğıdından ayrılmamak en iyisidir.

Platon, en uygun arınma yolu ἔλεγχος yani acımasızca sorgulama olan ahlak yoksunluğundan ya da bildiği şeyi bilmiyor görünmekten ayrı, nevroz diye bir ruh hastalığının varolduğunu bilmiyordu. Θεραπία ψυχής [ruhun korunması] konusunda genellikle oldukça katı bir görüşteyse de *Timaios*, 86 B'de deliliğin bir ruh hastalığı olduğunu ve *Yasalar*, 731'de de düzeltilebilir kabahatler karşısında şefkatli konuşmamız gerektiğini söyler; her iki bağlamda da hiç kimsenin bilerek hata yapmayacağı tekrarlanır. Müziğin ruh üzerindeki derin etkisinden elbette sık sık söz edilir ve *Yasalar*'da (790) sanatın, gerginlik hallerinin tedavisi olduğu söylenir.[5] Bu tabii ki sanatın Platon tarafından sık sık vurgulanan büyülü niteliğinin bir yönüdür. Freud sanatın, nevrozu ortadan kaldırmaksızın nasıl stabilize ettiğini görmüştü. Sanatçı, zaaflarıyla (hatta kötü huylarıyla) onları sanatta kullanarak barışır ve böylece (ruhsal sağlık yönünden) belki pek tatmin edici olmayan bir stabilite meydana gelir. Sanat nevrozun yıkıcı gücünü kırar, nevrotik çatışmayı dışa vurur ve patlamasını durdurur. Bu (Freud'un ya da Platon'un gözüyle) "kusurlu" ve yanıltıcı dönüşüm ya da yalancı tedavi, sanatçının, tartışmaktan ve düşünmekten, felsefe ve psikoloji konusunda birazcık bir bilgiden bile

5. Bu konuda bkz. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1951, Bölüm III.

rahatsız olan (fantezi kuran naif insana karşılık) "ironik bir kopyacı" şeklinde karakterize olmasına yol açar özellikle. Böyle bir "tedavi", önleyici gelişme olarak görülebilir. (Freud elbette bunun mükemmel bir tedavi olduğunu düşünmüş değildir ve birçok sanatçıyı kendi sorunlarını çözmede gayet yetersiz kişiler olarak görmüştür kuşkusuz). Burada bir *corruptio optimi pessima* öğesi vardır. Sanat bir tehlikedir çünkü iyi insanları bile bozabilir ve sanat ne denli karmaşık olursa potansiyel tehlikesi o kadar artar. Mağara imgesine geri dönersek, ironik sanatçıyı loş *eikasia* bölgesinden ancak ateşe varacak kadar uzaklaşan ve ateşi de kendinin güneşi belleyen biri olarak düşünebiliriz. (Mağaradaki ateş dış dünyadaki güneşe tekabül eder, *Devlet*, 517 B). Sanatçı orada, gölgeleri yaratan şeylerin birtakım nesneler olduğunu fark edebilir. Ateşin göz kırpan parlak ışığı, keşfettikleriyle zevklenen ve teselli olan fakat aslında hâlâ kendi içine kapalı, gerçek dünyanın başka bir yerde olduğunu fark edemeyen rahatsız ve yarı aydınlık egoyu hatırlatır. (*Devlet*'te önerilen "daha düşük düzeyli" bir genel eğitimse ılımlı ve oldukça mantıklı bir egoizm oluşturabilir). Delphi hükümleri kendini bu şekilde bilmeyi yasaklar. Gerçekten kendini bilen insan gerçeği bilir ve güneşin ışığında kendini tüm dünyanın bir parçası olarak görür. Amaçları farklı da olsa, Platon ile Freud'un sanata güvenmeme nedenleri aynıdır çünkü sanat onların tedavi edici faaliyetlerini karikatürize eder ve bozabilir. Sanat, zevkin peşinden giden, kendi kendini tatmin eden yalancı bir psikanaliz ve yalancı bir aydınlanmadır.

Yani güzellik sanatçılara bırakılamayacak kadar önemli bir şeydir ve sanatın da denetlenebilir bir basitlik düzeyi dışında, örneğin matematiksel biçimlere karışmasına hiç izin verilmemelidir. Doğa bizi eğitir fakat sanat eğitmez. Bunun anlamı şudur: Heykeller değil oğlan çocuğu. (Gerçeği, insana duyulan denetimli bir sevginin verdiği acılar sayesinde öğreniriz, *Şölen*, 211 B). Bu ayrıca, çevremizdeki fiziksel dünyaya gerektiğince dikkat etmek demektir. Platon'un burada böylesine öğretici diye nitelediği doğa tabii ki ne Romantiklerin doğası (ağaçların ve tarlaların hiçbir mesajı yoktur) ne de Kant'ın Yüceliğidir. Hatta doğal sahnenin ölümlü yönünün sahiplenme yönündeki amaçları ortadan kaldıracağı da daha sonraki bir görüştür. Platon'u doğada ilgilendiren şey, gerçeğin sınanması olan biçimdir, zorunluluktur: Görüşü ke-

sinliğe çeviren şeydir. Biçimin irdelenmesi düşünceyi özgürleştirir ama sanatın istenen şekle sokulabilen, iki yüzlü, suç ortağı biçimleri değil, sert, uysallıktan uzak, gerçek biçimler olması gerekir bunun. Zorunlulukla karşılaşmak, insanı ebediliği ve değişmezliği öğrenmeye yöneltir. Platon gerçeğin bu öğretici ve doğru "sertliğini" çok açıkça belli ki *Devlet*'in eğitim sisteminde çok önemli bir araç rolü oynayan matematikte görmüştür ilk önce. Matematik bizi (III. Kitap'ta tanımlanan) daha düşük düzeyli (daha yumuşak) eğitimin ötesine götürür ki bu düşük düzeyli eğitim (dikkatle seçilmiş) öykü, müzik ve şiirden ibarettir; burada kavranabilecek gerçeği kavramak için varolan en iyi araç eleştiriden geçmemiş bir düş gücüdür. Matematiğin duyusal yaşantılardan nasıl bağımsız olduğunu görmek, bizi Biçimlerin nasıl olduğunu görmeye götürür ve zorunlu matematiksel ilişkiler Biçimler arasındaki zorunlu ilişkileri hatırlatır. *Sokrates'in Savunması*'ndaki ve *Phaidon*'daki ilk Sokrates, bilimsel çalışmayı reddeder ve *Devlet*, 529-530'da, gökyüzünün desenli örtüsüne, yıldızların bilinecek şeyler olduğunu hayal etmek için değil, geometriyi hatırlamak için bakmamız söylenir bize. Platon daha sonra bu zorunlu "sertliği" Biçimler dünyasının "mantıksal" katılığında (*Sofist*) ve daha da sonra, (*Timaios*'ta) yıldızların (47 A) bu kez sayıları ve zamanı ve de doğa ve evren hakkındaki araştırmaları hatırlattığı kozmik akılla ilgili birtakım imalarda bulur. *Yasalar*'da astronomi saygın bir konu haline gelir çünkü her şey tanrısal aklı gösterir (966 A) ve bilimin insanı ateizme götürmesi şart değildir. Atinalı, gençken astronomi öğrenmemiş olduğuna hayıflanır (821). Tanrılar sırlarını paylaşma konusunda kıskanç değildir ve biz o sırları araştıracak kadar mükemmel hale gelirsek bundan memnun olurlar (*Epinomis**, 988 B). Bununla beraber Platon *Devlet*'te ve sanata yaptığı saldırılar bağlamında kozmik "yolu", zanaatkârların erişebileceği bir yere koymuştur. Ölçme ve sayma, aklın, ruhu görüntülerden gerçeğe yöneltmede yararlanacağı "isabetli yardımlardır" (602 D). Duyusal yaşantının paradoksları bize felsefenin esinini verir ve gerek matematikte gerek doğada, zorunlu biçime duyduğumuz saygı ve ondan alacağımız tatmin duygusu mantıksal yetilerimizi güçlendirici bir etki yapar. (Platon'dan beri felsefe büyük ölçüde bu başlangıç noktalarını

* Platon, *Minos-Epinomis*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2013. (y.h.n.)

yeğlemiştir). Suya girince bükülmüş gibi görünen nesne, gerçeğin ne olduğu konusunda heyecanlı bir şaşkınlık uyandırır ve "ruhun en iyi bölümü ölçüye ve hesaba güvenen bölümüdür" (*Devlet*, 602 C, 603 A). *Philebos*'ta, dünyadaki ölçü, simetri ve harmoninin bizde yarattığı tatminin, onun gerçekliği ve güzelliği hakkındaki duygumuzu nasıl oluşturduğu anlatılmıştır ve gerçeği seven Eros, marangoza da matematikçiye de esin verebilir. Ama sanat doğal sahneyi hep ele geçirmek ister ve bizim o sahneye bakış tarzımızı gerçekten etkiler. Sanatçının ve alıcısının sırf kendisiyle meşgul imgelemi, doğal zorunluluklar dünyasının çatışmalarını törpüleyip düzlemek eğilimindedir. Ressam "bükülmüş" nesneyle yetinmekten hoşnuttur ve onu olduğu gibi (ve edebiyat *mutatis mutandis*) duyurmaya hazırdır. Sanat, araştırma dürtüsünü engeller. Bizi felsefeye yöneltmesi gereken Eros'u insanlara ya da kozmik biçime duyulan aşkla büyüler ve yolundan saptırır. Sanat ruhun aşağı kısmına büyüyle yaratılmış bir tatmin sağlar ve güzelliği kişisel sihirbazlıkla karıştırarak bozar. Güzellik iyi arzuların, iyilik ve doğruluk arzusunun dolaysız bir imgesini verir bize. Güzel kılığındaki gerçek çeker bizi ve bu çekime verilen karşılık da mutluluğu getirir. Fantezi ve yanılsamanın her an değişebilen biçimlerine bürünen egoizmi yenmek (*per tanti rami cercando*), otomatikman daha ahlaklı olmaktır; gerçeği görmek, gerçeğin bağımsızlığını ve dolayısıyla da taleplerini görmektir. Güzelliği layıkıyla takdir etmek, arzuyu dönüştürerek gerçekten mutluluk duymaktır. Böylece, buna karşılık verdiğimizde gerçeğin insanüstülüğünü yaşarız ve kişisel ego söner ve tıpkı *Şölen*'deki (210 D) gibi, "kişisel meselenin bayağı ve sefil köleliğinden kurtulur ve güzelliğin açık denizine yöneliriz".

Platon'un iyi ile gerçek arasında kurduğu bağlantı (çok biçimli muğlak ontolojik kanıt fenomeni) onun düşüncesinin merkezi ve felsefenin en verimli fikirlerinden biridir. Sezgiler düzeyinde hemen anladığımızı düşünebileceğimiz bir fikirdir bu. Oxford Üniversitesi'nin, açık bir kitap figürünün üstünde yazan sloganının (*Dominus illuminatio Mea**) anlamını kavramak için Tanrı'ya inanmamız gerekmez. Ve ben, tüm günahlarına karşın sanatın da bize bu bağlantıyı gösterebileceğini daha sonra savunacağım. Fakat Eros'un bizi götürdüğü ve sanatın güya saptırıp uzaklaştırdığı

* Lat. "Tanrı benim ışığımdır." (y.h.n.)

"gerçek" nedir? Biçimler Teorisi bunu açıklamak için üretilmişti ve sonuçta ortaya çıkan bazı güçlükler *Parmenides* ve *Sofist*'te sergilenmiştir. Platon katılım konusundaki bir metafordan, benzetme konusundaki diğer bir metafora tereddütle geçerken ve giderek Biçimlerin birbirinden "ayrı" olduğunu vurgularken, Biçimlerin ayrıntılarla ilişkisi tartışmalı kalmakta devam eder. Biçimler başlangıçta daha ziyade "her an gerçekleşebilecek evrensellikler" gibiyken, daha sonrasında "insanüstü modellere" benzer. *Parmenides*'te teori açıkça bir dönüşüm sürecindedir. *Sofist* bir keşif hareketini temsil eder ve burada yeni bir teori sunulur. Burada önemli olan, Biçimlerin ayrıntılarla şaşırtıcı ilişkisi değil, Biçimlerin birbirleriyle şimdi daha çok anlaşılan ilişkisidir. Biçimler dünyasındaki olanaklı ve olanaksız şeyler nedeniyle, gerçeğin derin ve katı bir yapısı vardır ve tartışılabilir. Daha bir özelleşen diyalektik o noktadan sonra, gerçi daha az hevesli olsa da daha güvenli çalışabilir hale gelir. *Devlet*'teki düşünür mağaraya geri döner ve bir kez alıştıktan sonra da mahkûmlardan daha iyi becerir bunu (520 C). (İncelemeyi bırakır ve incelemeleri sonucunda ustalaştığı siyasete girer). Daha sonraki (*Theaitetos* 172-174, *Philebos* 58 C, *Yedinci Mektup*, 344 E) imaysa diyalektiğin "kendisi için" olduğu yolundadır ve pratik yaşam düşünürün kafasını karıştırır. *Devlet*'teki İyi Biçimi ilk açıklama prensibidir ve ayrıca (güneş imgesini takip edersek) bir şekilde genel olan ilk nedendir. *Sofist*, ahlakiden ziyade mantıksal Biçimlerle ilgilidir ve "ruh"un bir yaşam ve hareket ilkesi olarak ortaya çıkmasına karşın bu fikir yine de ahlaki ve teolojik gelişim yönünden eksiktir ve iyiliğin rolünü Platon'un daha önceki "psikoloji"sinden daha iyi açıklayacak bir şey yoktur hâlâ. Sanat elbette, bu "psikolojik" başlığının altında ilk başta düşünüldüğü gibi tezahür ve gerçeklik sorunuyla birlikte gelir. Platon'un, kötü (ya da bayağı) insanın en genel adı egoizm olan bir yanılgı içinde olduğu yolundaki (muhakkak ki doğru) görüşü, gerçi özel vakalar tabii ki daha bir ayrıntılı tanımlar gerektiriyorsa da olduğu gibi duruyor. Saplantı, önyargı, haset, kuruntu, cehalet, hırs, nevroz vs, gerçeği bir *tülle* gizler. Yanılsamayı yenmek ahlaki bir çaba gerektirir. Eğitimli ve ahlaken arınmış bir akıl, gerçeği net bir şekilde görür ve gerçekten (önemli bir anlamda) bize bazı kavramlar sağlar. Biçimlerin ilk baştaki rolü bizi daraltılmış başka bir yere yöneltmek değil, bize

gerçek dünyayı göstermekti. Yolundan sapmış ve başka bir yerde olan, mağaradaki hayal gören kişidir.

Burada, Biçimlerin ayrıntılarla ilişkisi meselesi ne oldu ve hâlâ önemli mi? Eğer diyalektik, en aşağı türlere dek gidişi de kapsayan bir sınıflandırma türünün yer aldığı bir mantıksa, o zaman, *Theaitetos*'un sonunda ortaya atılan, özelin bilinmezliği hakkındaki sorun gerçekten de varlığını sürdürmeye devam edebilir fakat önemsiz de sayılabilir. İlk başlardaki diyaloglarda, özel şeyler Biçimler "mahiyetinde" olduğu takdirde duyusal yaşantıların en azından kısmen gerçeğe uygun olduğu görünür ve daha sonra *Theaitetos*, 155-157'de, algılamanın oldukça dobra dobra (gerçekçi) bir tartışması sunulur. Biçimlerin insanüstü olduğu *Devlet*'te, düşüncedeki şeyler küçülüp, "olmak" ile "olmamak" arasındaki merdivenin alt ucuna yaklaşır (478-479). *Sofist*'te bu tuhaf ontolojik ayrım "mantıksal" bir ayrıma dönüşür. Fakat acaba bizi ilgilendiren şey ahlaki anlayışa açık olan gerçek midir? (Mantık kendini idare edebilir fakat etik edemez). Çamur, kıl ve kir ne olacak (*Parmenides*, 130 C) ve bunların "bırakılmasının" eğer varsa, anlamı nedir? Bilginin görmek olarak metaforu, varolma merdiveninin her iki ucunda da o denli kolayca elimine edilemez. Tül kaldırılıp da mantıklı ve erdemli insan gerçeği görünce ne kadar bir şey –daha doğrusu ne– görür? Sokrates'in *Parmenides*'te söylemeye yeltendiği gibi, bir şekilde varolan ama ciddi düşünceyle ilgisi bulunmayan şeyler var mıdır? "Biçimler ağının" ötesini *görmek* olanaklı mıdır? (İçimizden bir ses evet diyor). Güneş ışığı neyi açık eder ve en küçük ayrıntıları gören ve bunlara değer veren ve gösterenler kimlerdir? Bu konuda dil kafesini zorlamak için hamleler yapılırken, hatta iyi insanı tanımlamaya çalışıldığında bile, sanatçıyı resmin dışında tutmak zordur. Elbette burada, Parmenides'in, Sokrates'e, felsefe tarafından gerçekten "sarıldıysa" yapması gerektiğini söylediği şeyi yapmada sorunumuz vardır (*Parmenides*, 130 D, E), yani hiçbir şeye boş vermemede ve bir şey için geçerli olanın her şey için de geçerli olup olmadığına bakmada. Ahlakçıların bakış açısıyla bakınca, *Sofist*'te sonlanan tartışma sanki pek çok şeyi yok etmiş, Biçimlere ve onların (bir şekilde) ışık ve varlık kaynağı olarak olumlu rollerine doğrudan bakışımızı kaydırmış gibi görünür. Bununla birlikte Platon burada, algılanabilir dünyanın gerçekliği ve idrak edilebilirliği meselesini bırakmaz fakat onu yeni bir şekilde düşünmeye başlar.

Biçimlerin ilk resimleri tatmin edici değildir ve nedeni de yalnızca, bu birbirinden ayrı ve değişmeyen kusursuz varlıkların değişen ve kusurlu bir dünyayla ilişkilerinin net olmaması değil, ayrıca, Biçimlerin tek gerçek olduğunun varsayılmasıdır. *Phaidon* ve *Phaidros*'taki göç eden ruhlar, değişmezliği "andırmalarına" karşın (*Phaidon*, 786) açıklanmadan kalır ve pek saygın değildirler; *Phaidon*'da, algılanabilir dünya gerçek bilgi, felsefe ve erdemin önünde büyük ve ilgisiz bir engel oluşturan düşük değerli bir diyar olarak belirir. Düşünürlerin "ölme talimi" yapması bu yüzdendir (67 E). İlk diyaloglarda, hareket eden gerçekdışı şeyler ile hareketsiz ve gerçek şeyler arasındaki kontrast vurgulanır. Kötü huy yerinde duramaz, sanat da öyledir (*Devlet*, 605 A). Kötü insanlar ve sanatçılar değişmez bir gerçeği değil, kayıp giden gölgeleri (εἴκονες) görür. Ama *Sofist*'te (248 E), "Elbette bizler, hareketin, yaşamın ve aklın aslında mutlak varlıkta bulunmadığına ve onun yaşamadığına ve düşünmediğine ve ciddi ve kutsal ve düşünmeyen her şeyin hareketsiz ve sabit olduğuna inandırılmaya hemen razı olmayacağız" diye haykırılır heyecanla. *Parmenides* ve *Theaitetos*'taki epistemolojik tezleri takip eden Platon, kötü huyun bir yanılsama olduğu yolundaki psikolojik-ahlaki düşünceyi, algılanabilir kozmosun gerçekliği ve fiziksel niteliği meselesinden tamamen ayırmaya razı değildir. O zaten Eros'la, her şeyi Biçimlerle ilişkilendirebilen etkin ve yetkin bir prensip oluşturmuştur. (Aşağı Eros yüksek Eros'tur). Ama sıradan dünyanın saçmalığının aracısı ve "kurtarıcısı" olan Eros yine de ayrı bir sezgi ve psikolojik bir mittir. *Sofist*'te, yaşamın ve hareketin nihai varlığa atfedilmesiyle bu "aracılık" felsefi tartışma alanına gelir ama sonuçsuz kalır çünkü Platon hemen mitle "açıklamaya" döner yine. Platon burada, (düşüncenin zıddı olarak) bilgi olanağını genişletmek için, hareketli bir bilineni takip edecek hareketli bir bilen canlandırır ve hareketin kökeni meselesine daha kesin bir statü kazandırır. Bunu yaparken de nihai gerçeğin yapısında temel bir ayrım yaratır, çünkü κίνσις ve ξώη ve ψύχη ve φρονήσις (hareket, yaşam, ruh, akıl) hareketsiz ve değişmez Biçimlerin eşlikçilerinin arasına kabul edilmiştir artık bir şekilde. Bu "yarık" ve bu yöntemi takip ederek Biçimleri ayrıntılarla ilintilendirme girişimi, metafizik imgeleme büyük bir kaynak olarak görülmesine karşın kendine has çözülmez sorunlar da yaratır. Ruh da *Phaid-*

ros, 245-246 ve *Devlet Adamı*, 247 B'de, kendi kendine hareket eden tek şey ve bundan ötürü de hareketin kökeni olarak tanımlanmıştır ve yaratıcı akıl ya da düşünce (φρονήσις, νοῦς) bu kez öne çıkıp ruhun üstün rehberi haline gelirken, yaşamın ve hareketin de anlaşılır şeyler sayılması kabul edilir. Bu aracılığın sonuçlarından biri de bir aktif yaratıcılık tekniği sayesinde, İyinin gücünün algılanabilir dünyanın ayrıntılarına girecek kadar geniş bir kapsama ulaşmasıdır. Platon tüm yapıtında, Biçimler Teorisinin gereksindiği fakat açıklayamadığı *mimesis* betimini kullanır. Sonunda imgeyi muhteşem bir mitle ve açıkça kucaklayıp, sanatçıyı kutsarken Biçimlere de gizemli olmasına karşın parlak bir nihai rol verir. Tek bir gerçek sanatçı vardır, Tanrı ve tek bir gerçek sanat yapıtı vardır, Kozmos.

Rafael'in Atina Okulu adlı mükemmel resminde, elinde *Timaios*'u tutan Platon işaretparmağını yukarıya kaldırırken, *Etik*'i tutan Aristoteles elini uzatıp dünyayı gösterir. *Timaios*, dünyanın yaratılışını Tanrı'yla açıklayan bir yapıttır ve Origen'den Simone Weil'a dek Hıristiyan düşünürler ondaki Üçleme doktrinini fark etmede zorlanmamış ve "birazcık iyi niyetli" (Paul Shorey) diğer düşünürler de modern fizikten birçok şey bulabilmiştir onda. Mantıklı ve iyi Demiurgos kozmosu yaratır ve ona idrakli bir Ruh verir. Kusursuz bir modele (Biçimlere) bakarak, idrak edilebilir ve değişmeyen bir aslın, değişebilen, makul bir kopyasını yapmaya çalışır elinden geldiğince. Ama bunu kusursuz bir şekilde yaratamaz çünkü kullandığı, daha önceden var olan materyal, kendilerine has mantıkdışı bir minimal düzene eğilimli ve düzeltilemez nitelikleri simgeleyen mantıkdışı öğeler, "başıboş nedenler" içermektedir. Bu nedenlerin etkinliğine "zorunluluk" (ἀνάγκη) denir ve mekanik bir sistem değil de mantıksal amaçların yarı rastgele bir şekilde kesintiye uğraması anlamındadır.[6] Bir amacı olan Demiurgos her şeye kadir değildir ve başıboş nedenlere boyun eğdiremez fakat onları *ikna eder* ve böylece, mümkün olabilen en iyi dünyayı yaratır. Bu işlem sırasında Biçimler her zaman olduğu gibi tamamen ayrı ve bozulmamış halde kalır. Onların kopyalanmaya çalışılan yansımaları ebedi ve yaratılmamış uzay ortamında çok kısa süreliğine belirir. (Bir zaman Biçimi ol-

6. Bkz [F. M.] Cornford'un *Timaios* hakkında yorumu, *Plato's Cosmology*, Londra, 1937, s. 47-48. Yunanlılar aletleri bilir ama makineleri bilmezdi.

masına karşın uzay Biçimi yoktur). Demiurgos daha küçük tanrılar ve insan ruhları yaratır ve bizi yaratma görevini bu tanrılara verir. Ayrıca çok âdil bir yargıçtır ve davranışa göre kader biçer. Hem olmaya hem de oluşmaya ait olan bizler, ahlaki rehberimizi kozmosun kendisinde, tanrısal elin yapıtında buluruz. Demiurgos dünyayı yaratır çünkü iyi olan ve kıskanç olmayan Demiurgos her şeyin mümkün olabildiğince kendisine benzemesini ister ve insan yaratıkların mümkün olabilecek en iyi yaşama ulaşmalarını diler.

Sokrates *Phaidon*'da (97-9) Anaksagoras'ı okumaktan vazgeçtiğini, çünkü amaçlı neden sonuç ilişkisi hakkında bir açıklamada bulunulmadığını söyler. *Timaios*'ta, Platon'un evrimsel "materyalist" seleflerine özellikle karşı çıkılarak, ahlaki imgelemle bilimsel düşüncenin dikkat çekecek derecede harmanlandığı bir mit şeklinde, dikkatlice modifiye edilmiş, yarı teleolojik bir yaratılış öyküsü sunulur. Platon'un sanatçı portresi ve çok çekici bir figür olan Demiurgos, önceden *Philebos*'ta belli belirsiz ima edilmiş olan yeni bir kavramdır. Platon'un selefleri (*Gorgias*, 508 A'da söz edilen "bilge"), evreni zaten bir "düzen" (*Kozmos*) halinde resmetmiştir elbette ve Yunan teolojisi yavaş yavaş, ahlaken iyi hükümdar Zeus'un diğer Olimpos tanrılarından ayrılması yönünde bir eğilim göstermektedir. Ama Platon'un Tanrısı bu yeni Zeus'la bir tutulmamıştır. Platon, Olimpos'takilere tarafsız ama tümüyle saygısız olmayan bir kuşkuculukla bakar. (Bkz. *Timaios*, 40 A, ayrıca *Kratylos*, 400 D, *Phaidros*, 246 C, *Epinomis*, 984 D). Bu Tanrı, Sokrates'ten öncekilerin kozmik "tanrıları" gibi de değildir. Ve Platon, Zeus'un dünyayı yaratmak için Eros haline geldiğini söyleyen Pherecydes'ten alıntı yapsa da Demiurgos her ne kadar onunla akrabaysa da Platon'un Eros'u değildir. Demiurgos Biçimlere mantıklı bir tutkuyla ve bir yaratma özlemiyle (τοκος ἐν κάλψ) bakar ama bağımlı bir cin değil, özgür bir tanrısal varlıktır. O (her şeye kadir olmamasına karşın) ahlaken kusursuzdur ve Olimposluların ölümlülere karşı sık sık duyduğu kıskançça garez (φθόνος) yoktur onda. (Yunanlılar bu garezden daima korkardı ve bu korkuyu edebiyatlarında hep ifade ettiler). Öte yandan o Yehova'ya ya da Hıristiyan Tanrısına da benzemez çünkü tapınmaya ya da şükrana gereksinimi yoktur yahut böyle bir şeyi almaz. O bizim iyi olmamızı ister ve kurtulmamızı diler (42 D'de

insan ruhlarına nasihatte bulunur) fakat ilgi alanının merkezinde bizim olmamız gerekmez. O muhtemelen, daha ziyade yıldızlarla ilgilidir. *Yasalar*, 903 C'de bize söylendiğine göre, kozmos bizim için varolmuş değildir ve biz onun amacı değiliz. Ve *Timaios*'taki ve aslında *Devlet* de dahil olmak üzere diğer tüm diyaloglardaki mesaj, bizim bir bütünün parçaları olarak varolduğumuz ve kendimiz için mümkün olabildiğince bu kusursuzluğu aramamız gerektiği yolundadır.

Platon'un üçlemesini, *Sofist*'teki fikirlerden geliştirilen Dünyanın Ruhu tamamlar. Bu gizemli Ruh, algılanabilir kozmosu tümüyle kaplayan ve Demiurgos'un bu amaçla yarattığı ruhun beden bulmuş halidir. 44 A-B'de, Dünyanın Ruhunun tümüyle mantıklı olmayabileceği ve onun kesinlikle, bu üçlünün en kıdemsizi ve en az yetkini olduğu, diğer iki partnerininse yaratılmışların türünden olmadığı ima edilir. Bu duruma (bununla tamamen ilgisiz olmayan) Hıristiyan Üçlemesi yönünden bakılırsa, sanatçı figürü yani yaratıcı Demiurgos Tanrı Babanın değil Kutsal Ruhun konumundadır elbette. Demiurgos aktif νους'tur ki bunun mümkün olan en iyi çevirisi "akıl"dır. Asıl mutlak hâkimiyet Biçimlerdedir ve Dünyanın Ruhunun, yani duyular diyarındaki beden bulmuş ruhun onunla birlikte bir şekilde "düşmüş" olduğu ima edilir (çünkü *Phaidon*'da, beden bulmuş Biçimler "düşmüş"tür). Burada, böylesine karmaşık bir şeye basitçe ve naif bir karşılıkta bulunulacak olursa, Platon'un Üçlemesini Kiliseninkinden ahlaken daha parlak bulduğumu itiraf ederim. *Timaios*'taki teoloji, Platon'un *Yasalar*, X'daki kendi teolojik düşüncelerinden de daha harikadır. Tanrı'nın her şeye kadir olmadığını söylemek daima Hıristiyanlığın en birinci sapkınlığı olmuştur. Ahlaken kusursuz ama her şeye gücü yetmeyen bir İyilik imgesi, durumumuzun (ifade edilmez) nihai bir gerçeğini daha iyi ifade ediyor gibi geliyor bana. Yaratılış'ın Yehova'sı insan ya da tanrı sanatçıdan farklıdır çünkü her şeyi hiçten yaratır ve kusursuzluk bekler. (Belki Demiurgos daha zeki davranıp sınırlarını daha baştan fark etmiş lakin Yehova kendi sınırlarının daha sonra farkına varmıştır ve belki de bu yüzden öfkelidir, kim bilir?) Ayrıca, diğer şeylerden ayrı, dokunulmamış ebedi Biçimler, ne kadar iyi olursa olsun kişisel bir Baba resminden daha derin bir ahlaki ve manevi gerçek imgesi gibi geliyor bana. Biçimler, yine Tanrı'yı bizim ahlaki ku-

sursuzluk hakkındaki bilgimizden ayırmış olan Kant'ın çok farklı bir şekilde de olsa harika vurguladığı, ahlaki taleplerin mutlak ve kendiliğinden niteliğini simgeler. Mitsel Demiurgos yaratır çünkü aktif aklın hareket etmesi gerekir (hareketin nihai varlığa ait olduğu *Sofist*'te kabul edilmiştir) ve Biçimlere duyulduğu sevgiyle, onları başka bir ortamda taklit etmek için hareket eder. Demiurgos ölümlü bir sanatçı gibi başarısız olur; bunun nedeni hem diğer ortamın (kendisinin gayet iyi fark ettiği gibi) aslını aynen üretememesi ve hem de materyalin onun anlayışına ve gücüne karşı direnmesidir. Ortaya çıkan sonuç, "mümkün olanın en iyisi", bambaşka bir varlıktır. Platon'un Üçlemesi Eros kavramının bir gelişimi, bir alt bölümüdür. Eros'u Kozmos'a bağlar ve İyinin çekiciliği fikrini, ontolojik kanıtın bir içeriğini değişik ve daha karmaşık şekilde ifade eder. Canlı bir güç, yaratılmış dünya aracılığıyla, İyiye doğru hareket eder. Demiurgos burada, Olmak ile Oluşmak arasındaki aracı figürdür. İyi, aktif aklın arınmış, hatta yarı arınmış bakışıyla güzel görülür. Bizler νους'la akrabayızdır ve hiç kimse isteyerek hata yapmaz. Hıristiyan Üçlemesinde sevgi, hepsi hareket halindeki üç kişinin arasında dolaşır durmadan. Platon'un Üçlemesindeyse iki partner faalken biri hareketsizdir. Demiurgos akıllı bir şekilde faalken (ve bağımsız nedenler çoğalırken onun çalışmasının devam etmesi gerekecektir) Dünyanın Ruhu ne yaptığından tam emin değildir fakat elinden gelenin en iyisini yapar. Beden bulmuş ruh, azizlerde ve dâhilerde bile şaşkın ve zayıftır. Biçimlerse değişmeden kalır ve ebedidir. Biçimlerin gerçekleşmek özlemi çektiği ya da böyle bir eğilimde olduğu yolundaki Hıristiyanlaşmış görüşe direnilmesi gerektiğinden kuşkum yok. Böyle bir "özlem" tümüyle mitsel Demiurgos'a aittir. İyi, Platon'un *Devlet*, 509 B'de söylediği gibi, "varolmanın ötesinde"dir ve bu fikri hiçbir zaman gerçek anlamda açıklamaz. Algılanabilir dünyanın nasıl var olabildiği sorusu tabii ki varlığını sürdürür ve sürdürmesi gerekir. Yaratılma mitleri felsefi açıklamalar değildir. Platon bunların böyle olduğunu hiçbir zaman düşünmemiştir ve Biçimler ile duyular arasındaki ilişkiyi hiçbir zaman felsefi yönden açıklamamıştır.

Philebos'ta, İyinin nerede olduğunu bulmanın güçlüğünden ve İyinin Güzellik karakterinde nasıl yer bulduğundan söz edilir. *Timaios*'ta, İyinin Güzelliğe doğru bu yaratıcı hareketi sergilenir

ve ayrıca birincil neden olarak İyinin kendisi değil, İyiye bakan Akıl gösterilir. Demiurgos bir aktivite halindeyken Biçimler bir hareketsizlik halindedir. Güzellik, tanrısal aklın zorunlulukları ikna etmesi sayesinde meydana gelir; varolan her şeyin hem zorunluluktan kaynaklanan hem de tanrısal bir nedeni vardır. Güzellik Tanrı'ya aittir ve yalnızca onda, Tanrı bu güzelliği kozmos aracılığıyla görünür kıldığında aranmalıdır. Kozmos en yüksek ve ibret alınacak anlamda estetik bir nesnedir ve gerçekte tektir. Demiurgos'un duyduğu tatmin ve materyaliyle ilişkisi, bir sanatçınınki gibidir. Materyal bu düzenlemeye, bir bilim insanının sistemleri tam çözemediği sırada direndiği gibi değil, bir sanatçının çalıştığı materyalin direndiği gibi direnir çünkü kısmen, aslında hiçbir şey yapılamayacak bir kaostur. (Modern fizik kendini sanatçının durumuna daha yakın hissediyor olsa gerek). Demiurgos elbette mitsel bir varlıktır (Tanrı'yı tanımlamak olanaksızdır, 28 C) fakat onun kısmi yenilgisi daha önceki bir gereksinimin karşılanamamasını simgeler: *Devlet*'te düşünülen gibi kusursuz bir bilgiden oluşan malumata sahip olamamayı. Orada, bilinebilecek her şey mükemmel bir şekilde bilinebilir ve bilinemeyen şeyse gerçekdışı ve dolayısıyla da hiçlik olarak görülme tehlikesiyle karşı karşıyadır; *Sofist*'te, Tanrı'nın mantıksal sınırlamalarının açıklanması sırasında rastlanan bir sorundur bu. Burada, *Timaios*'ta Tanrı'nın bu zorluklarını bir uygulamalı fizik şeklinde görüyoruz.

İlk başta doğal bilimi reddeden Platon bu kez onu çok daha fazla öğrenmiştir ve bazı bilimsel düşüncelere karşı direnemez, her ne kadar varolma bilgisi ile oluşma görüşünün arasında yine her zamanki kadar katı bir ayrım yapıyor ve ikincisini gülümsercesine bir özür dilemeyle kabul ediyorsa da. Bizler "gerçek kanıtları" bir süre, "zevk için" kenara bırakabilir ve "oluşmanın muhtemel açıklamalarıyla" uğraşabiliriz (59 C). Bu özür diler gibi hal, doğal fenomenler hakkında bazı ayrıntılı ve itiraf edildiği üzere "muhtemel" açıklamaların girizgâhıdır. Demiurgos'un daha genel ve geniş kapsamlı işlemleri daha emin, gücünün sınırları daha net gösterilerek sunulur bize. Yaratıda kullanılan hammaddede yapısından gelen bazı nedensel eğilimler vardır ve fonksiyon gördükleri uzay ortamı da Demiurgos tarafından yapılmamıştır ve ebediyen gerçek olmasına karşın, gerçekte tam olarak anlaşılabilir değildir (52 B) ama

bizi "her şeyin bir yerlerde" olduğunu "hayal etmeye" sevk eden, "aşağılık bir muhakemeyle" kavranmıştır. (Kant'ın sorununun önceden ima edilmesi: Bizler uzayı anlamadan hissederiz). Uzay, geçip giden akıntıyı taşıyan gerçektir ve hatta görüntülerin en belirsizine bile bir varlık kazandırır; gerçi 52 C'de bunun şaşırtıcı ve tanımlaması zor bir şey olduğu kabul edilir. Demiurgos zamanı anlar çünkü onu "ebediyetin hareketli bir imgesi" olarak yaratır (zaman daireseldir) ama Demiurgos'un uzayı anladığı tam anlamıyla net değildir. *Yasalar*'da bir yaratıcı Ruh, yine bir ilk neden şeklinde adlandırılarak sunulur (889 C) ve *physis*i meydana getirenin *techné* ve *akıl* olduğu söylenir bize (892 A-B) ama *Timaios*'ta, zaman zaman yarı oyuncul bir sanatçıya has büyük bir *şevkle* ele alınan bu meseleler bir sonuca varmadan kalır.

Diyaloglarda ilgilenilen konular elbette esasen ahlakidir ve bilimsel varsayımlar da ahlaki meselelerden çok uzaklaşmaz. Platon burada, bilginin tanımı ve sınırlarıyla ilgili, bitmek bilmez sorunları tartışmıyor (ve aslında başka bir yerde de hiç tartışmaz zaten). Bu mitin ima ettiği şey iddialarımızın daima mütevazı olması gerektiğidir ama görünümün esinlendiriciliğini azaltmaz bu. *Timaios*'ta, Platon'un o zamana dek açıkça iddia etmediği, maddesel evrenin algılanabilir gerçeği açıklanır. Platon'un bu konudaki tanımlamaları, modern fizikçilerin yaptığı tanımlamalar gibi, olağan yaşantılarımızla ilişkilidir ve bunlardan tümüyle farklı değildir. Doğrudan algılamayla bilmek ayrıcalığı, varolma merdiveninin her iki ucunu da yani yaratılmamış büyük Özellikleri de yaratılmış küçük şeyleri de görebilen Demiurgos'a havale edilmiştir. Bu imge sayesinde Platon neşeyle parıldayan bir sanat başyapıtında eski meselelerinden bazılarını, yaratıcı Eros'u İyinin ebedi hâkimiyetiyle doğrudan ve bunun aracılığıyla da dünyayla ilişkilendirerek "çözebilmektedir". Böyle bir ilinti fikrini kesin doğru olması muhtemel bir şey olarak bir kenara bırakmak, bu tür bir şeyi nasıl "bileceğimizi" açıklamak ne denli zor olsa da ahlakçılar için güçtür. Sanat ve sanatçı "basit sözcüklerle" yapılan açıklamanın hemen ardındaki şeyleri gösterebilir, yeter ki sözcükler gizli bir şeyin ifşaatı için uygun bir olanak versin. Ve biz insanlar, bu gizlerin içyüzünü "resmen" göremeyebilirsek de ölümlü bir sanatçı en azından kendisiyle çatışarak bize bunlar hakkında bir şeyler anlatacaktır.

Platon, mitlerle yaşadığı büyük barışmasının bağlamında, Biçimleri göstermekten ziyade varsayar. Onların varolduğu hakkındaki kanıtlardan biri ancak tanrıların ve çok az sayıda kişinin bilgiye sahip olabileceğinin de söylendiği 51 D-E'deki, çok kısa kesilmiş ama temel bir versiyon halinde sunulur. Aslında bunun dışında sunulan başka bir kanıt yoktur ama Platon'un belki de bunların yarattığı sorunların çözülemezliğini fark ettiği bu noktada, Biçimlere verilen konum, İyi'nin yaratıcı bir rol oynadığının varsayıldığı *Devlet*'teki (509 B) konumlarına nazaran her yönden daha algılanabilir bir durumdadır. Bu rolü üstlenen Demiurgos kozmosu algılanabilir bir modele göre, (çamur, kıl ve kir de dahil olmak üzere) bizim yaşadığımız şekilde yaparken, bunun her örneğinde kendi tanrısal nedenlerini asıl materyalin zorunlu nedenlerine katar, böylece kozmosu kutsar ve insan aklıyla idrak edilmesini mümkün kılar. O zaman güzellik her yerde fark edilebilir, her ne kadar daha görkemli şeylerle ilgilenmek eğilimindeki Platon ya da Demiurgos bunu pek vurgulamazsa da. Yani her şeyden önce, sanatçının Biçimleri kopya ettiği zira onun Tanrı olması gerektiği ve o durumda bile kusursuz bir başarı kazanamayacağı meydana çıkar. Biçimlerin bağımsızlığı 52 A'da çok açık dile getirilmiştir. Onların hâkimiyeti Demiurgos'un varlığıyla kesinlikle zarar görmez ve tüm teorinin derin anlamı kısmen de bu iddianın gizemli büyüsündedir.

Yaratıcılık işleminin bu harika ve karmaşık mitsel imgesi ölümlü türün sanatıyla ilginç analojileri düşündürür, daha doğrusu gerektirir ve bunlar daha sonra ele alınacak. Demiurgos elbette, yalnızca fizik ve kimya bilgisine sahip bir mühendis olarak değil, bir geometrici, mimar ve müzisyen olarak da çıkar karşımıza (37 C). Görme, insan duyularının en yücelticisidir (47 B) ama Tanrı'nın yeğlediği güzel sanat müziktir, işitilmeyen müzik tabii. (Bütün sanatlar bu duruma imrenir mi?) Müziğin işitilir türüyse bizim yararlanmamız için bırakılmıştır (47 C). İnsan bedeninin oluşturulması Demiurgos'u ilgilendirir ama kendisi bu bedenlendirme işini, elverişli bir bedenlenmiş ruhun yaratılması göreviyle birlikte genç astlarına devreder ve bunların da insanların sağ kalması için gerekli "korkulu ve zorunlu" duyguları bol bol kattıkları anlatılır (69 D). (Bu sanki daha ziyade düşünülmeden, mekanik olarak ve biraz dikkatsizce yapılan bir işmiş gibidir). Platon, psi-

kosomatik rahatsızlıklar hakkında söylediği birtakım ilginç ve anlayışlı sözlere karşın (89-90), burada bizim ahlaki psikolojimizle pek ilgilenmez ki bu da bu konuda daha önce taşıdığı görüşlerden vazgeçtiği anlamına gelmez. *Timaios*'ta bu duruma, kötülüğü mantıksal düzeni kurmada bir hata olarak gören Tanrı'nın bakış açısından bakar. Ama daha sonraki diyalogların insanların kusursuzluğu konusunda daha ümitsiz olduğunu kabul etmek gerekir. (Diyaloglar yönünden yapılan sıralamaların çoğunda *Phaidros*, *Sofist*'in önüne, *Sofist*, *Timaios*'un önüne ve *Yasalar* da en sona konur). İnsan türü belki de (her tür görüşe göre) kozmik sanat objesinin içerdiği en başarılı yahut ibret verici şey değildir.

Bizim en büyük görevimiz (68-69), yaratılmış şeylerdeki tanrısal nedenler ile zorunlu nedenleri birbirinden ayırt etmek ve tanrısal nedenleri anlamaya ve kendimizi bunlara uydurmaya çalışmak, zorunlu nedenleri de tanrısal nedenler için, yani zorunlu nedenler olmadan tanrısal nedenleri göremeyeceğimiz için aramaktır. Böylece de doğamızın kabul edebileceği ne tür mutluluk ve kutsallık varsa erişmektir. Bunu yaparken, tanrısal mimarın geometrisinin ve mantığının da dahil olduğu yapısal eserlerini incelemek suretiyle dünyanın güzelliğini görürüz. Ama biz, hem yaratılmış varlıklar hem de kendi basit tarzımızda yaratıcılar olarak mütevazı bir durumdayız. Ebedi ve algılanabilir şeylere bakan Yaratıcı iyi şeyler üretir fakat aklını kullanmadan, oluşumlar dünyasını sadece kopyalayan değersiz bir şey üretebilir ancak (28 A). Sanatın (τέχναι) akıllıca kullanımı mantıkdışı zevkler vermek için değil, uyumsuzluğu azaltmak için olmalıdır ve konuşma ve müzik bunun için vardır (47 C-D). *Timaios*'ta, ılımlı bir insan sezgisi ve yaratıcı yetenek kabul edilir. İnsan sanatçının en uygun etkinliği, mütevazı bir şekilde, tanrısal yaratının uyumlu ritimlerini fark etmek, vurgulamak ve genişletmektir; iddialı rakip objeler değil, iyi bir dizayn oluşturmaktır. (İslam sanatının çoğu yapıtını düşünün). Bu tür sanatçılar diğer zanaatkârlar gibi, dünyayı çok titizce inceleyip, dünyanın görüntüsünü gerçeğinden ayırt etmelidir. Bizim bu şekilde fark edilmiş tanrısal modelle ilişkimiz, hırslı bir mimesise değil (mimesis görüntüyü taklit eder), katılıma ve sürekliliğe dayanmalıdır. Nezih sanatçı düzensizliğin içinden düzeni sabırla seçip ayırır. Bunu Kantçı bir etki yaratan terimlerle (Platon'un yapmadığı şekilde) dile getirelim: İyi bir insan başka

bir iyi insanı, sanki rol yapan bir aktörün o kişiyi oynaması gibi kopya etmez, kendini tanrısal aklın bir parçası ya da bir fonksiyonu haline getirmeye çalışır. Bize söylenen şey asla Biçimleri başka bir şey üreterek "kopya etmek" değil, onları görebilir hale gelmek ve böylece, bir anlamda onlar gibi olmaktır ancak. *Timaios* mitinde onlar bizden daha uzaktır, onları Tanrı görür ve yaratıcı bir şekilde başka bir ortama dönüştürür. Bizim, yaratının bir parçası olan daha mütevazı görevimiz, Biçimleri, bizimkine benzer kozmik akıl sayesinde kavramaktır. Sanatçı kişisel iradesini Doğu'nun Tao doktrinindeki gibi, tanrısal düşüncenin ritmine bırakmalıdır. Eğer mimetik sanatla uğraşırsa, Müslümanlıkta ve Yahudilikte her zaman geçerli görüşe göre, bir tür kâfirlik suçu işliyor olabilir. İkinci emir: Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın. (Mısır'dan Çıkış, 20: 4). Kant bunun hakkında, "Yahudi kanununda bundan daha yüce bir pasaj yoktur" der (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*, II, 274). Egoist drama aracılık edecek hiçbir resim, hiçbir işaret olmamalı. *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*'nde Kant, İsa'yı bile bir aracı olarak saf dışı bırakır. Bizim egemen ve ulaşılabilir rehberimiz aklımızdır, Tanrıysa çok uzak bir iman hedefidir. Sokrates *Phaidon*'da, güneşin onu kör edeceğinden korkar ama *Devlet*'te (516 B), tam doğru insan güneşe bakar ve "güneşin ne olduğunu, sudaki yansımalar ya da yabancı bir ikametgâhtaki hayali parıltılarla değil, güneş kendi yerindeyken, onda ve bizzat onunla görebilir". *Theaitetos*'ta, bilginin mümkün bir tanımı olduğu reddedilen doğrudan algılamadır bu. *Phaidros*'taki Tanrı yazıyı lanetler çünkü yazı, bilen ile bilinen arasına konuşmasız bir aracı sokar. Ama *Parmenides*'te, Biçimlerin bilgi hedefi olduğu konusunda sorun vardır ve *Sofist*'te bilgi, bireysel gerçeklere yakınlığından ziyade, iç içe geçmiş dokusu sayesinde bir aşinalık olarak ortaya çıkar. Platon *Philebos*'ta ve *Timaios*'ta, güzelliğin kendimiz ile İyi arasında bir aracı olduğu fikrini geliştirir ve bunu *Şölen*'de ve *Phaidros*'ta mitsel bir şekilde sunar; o zaman da bu değerli aracı koruyup sanatın kirletici elinden uzak tutmak daha ciddi ve heyecan verici hale gelir.

Platon tüm yapıtlarında, entelektüel etkinliği manevi bir şey, *Şölen* ve *Philebos*'ta söz edilen öğrenme *aşkı* olarak anlar. Güzelliğin bu aracılığı yalnızca entelektüel çalışmalarda değil, kişilere

duyulan aşkta ve çeşitli *technai*de, Platon'un zaman zaman önem verdiği (taklitçi sanat hariç) her türden zanaat ve beceride de gerçekleşir. Güzellik sevgisi ve yaratma arzusu bize gerçeği kavrayışımızı güçlendiren etkinlikleri esinlendirir ve bunlar fantezilere boğulmuş egoizmimizi kısıtlayacağından, iyi oldukları gayet açıktır. Her *techné* bize, zorunlulukları bizzat yaşamamız sayesinde gerçek hakkında bilgi verir ve insanlara duyulan aşk da böyledir. Platon bencil aşkın fedakârca bir aşka nasıl dönüşeceğini etraflıca analiz etmez ama daha önceki diyaloglarda kendi kendine söylediği sözler bunun sadece, duyguların felsefeye yönelmesi olarak düşünülmesi gerektiği yolunda değildir. Bilge bir aşık yalnızca göz kamaştırıcılığı sevmez, göz kamaştırıcı olmayanın da manevi güzelliğini fark eder; *Şölen*, 215'te Alkibiades'in Sokrates'e saygılarını sunarken çok dokunaklı tanımladığı bir süreçtir bu. Platon'un, sonraki yapıtlarında ve daha doğrusu *Devlet*'te daha çok ilgilendiği şey dünyanın muhteşem yapısal özelliklerinin, mantık ve matematiğin ve (daha sonra fark ettiği gibi) bilimin konusuna giren şeylerin, ne kadar güzel ve manevi yönden cazip olduğunu göstermektir. Bizi *a priori*leri ve (bundan sonra gelen terimi kullanırsak) sentetik *a priori*leri incelemeye sevk eden şey güzelliğin (uyum ve oran yönünden iyinin) cazibesidir; temiz çalışmalar temiz zevkler verir. *Timaios*'un mitolojisinde dünyayı ancak bencillikten ve kıskançlıktan uzak ve tutkulu bir akıl anlayabilir çünkü ancak bencillikten ve kıskançlıktan uzak ve tutkulu bir akıl güneş imgesine dönmeyi başarabilir ve bunu da İyinin ışığında görürüz. *Timaios*'taki yaratılış öyküsü "teleolojik"tir çünkü Demiurgos bir amaçla çalışır ama bununla birlikte Kant'ın tarifine de uyuyor gibidir çünkü onun amaçlılığında gizli, bilinmeyen bir amaç yoktur. Düzenin düzensizlikten daha güzel ve daha iyi olduğu gayet açıktır, cömert olan ve kıskançça φθόνος'tan uzak olan Demiurgos'un "kendini ifadesi", bağımsız bir Modelin hâkimiyetinde gerçekleşir. Ama bizim bu mutluluklara katılımımızın mütevazı görülmesi gerekir. Değişmez gerçekle, canlı ve temiz aklı kavrama sayesinde gerçekleşen temas, beden bulmuş varlıklar için ancak sınırlı ve zaman zaman olanaklıdır ve bizim, tanrısal nedenlerden ziyade zorunluluk nedenlerini görmemiz daha muhtemeldir. Kavrayabileceğimiz gerçek, kendi halinde, küçük çapta bir şeydir (*Philebos*, 52 C) ve taklitçi sanatın ve yazının

ve belki de dilin ve konuşmaya dayalı düşüncenin, dolaylılığı nedeniyle bizi daima mahrum etme eğilimi gösterdiği doğrudan değerlendirmelerin canlı ve gerçek anlarında ulaşılabilir ancak. Kurtulmak isteyenler yıldızlara bakıp felsefe konuşmalı, yazmaya ya da tiyatroya gitmeye kalkmamalıdır.

Platon'un dinsel yaşantı ve pratiğinin kendi felsefesine ne kadar uzak olduğunu ve (birkaç kez ima ettiği gibi) kutsallığı nedeniyle açığa vurulamazlığının derecesini bilmemiz asla mümkün değil. *Phaidon*, 69 D'de, "aydınlanmışlar" (βάκχοι) gerçek felsefecilerle özdeşleştirilir. Onun, tezlerinden bağımsız olarak davranışlarında "gizemlerden" kaynaklanan çok şeyin varolduğunu ve bu nedenle de felsefi ve mitsel dile getirdiği tanrısal takdir ve tanrısal adalete güveninin buradan geldiğini tahmin etmek yanlış olmaz.[7] Onun teolojisi daha bilinçli formüle edildiğinde bir şekilde "karamsarlığı" da artıyor gibidir. O hiçbir zaman bizlerin μέγα τι, yani önemli bir şey olduğumuz kanısında değildir ve *Timaios*'ta, yaratılmış varlıklar küçücük ve çaresiz görünür (Tanrı tarafından böyle görünür tabii); "kaçınılmaz hislerle" hareket ederler ve *Yasalar*'daki "kuklaları" çağrıştırırlar. Aslında, zorunlulukların Tanrı tarafından ikna edilmesi mahiyetini pek fazla kavrayabileceğimiz bir şey değildir. Bunu Kant'a has bir "akıl görüşü" olarak düşünmek bile buna gereğinden fazla umutlu bir ışıkla bakmak olur. Platon, tüm "rasyonalizmine" karşın, akıl kavramını hiçbir zaman Kant gibi düşünmemiştir. Kant bizim, aklın yenilgisinin şokuyla, "yenilenin" direncini ve üstün değerini birdenbire hissetmek sayesinde aydınlanacağımızı söyler. Platon ise bizi halihazırda varolan bir insan aklıyla teselli etmez (Dünyanın Ruhu biçiminde bedenlenmiş aklın bile sınırları vardır) ve Platon'un düşüncesi geliştikçe manevi dünya yavaş yavaş geri çekilir. *Devlet*'te, duyusal yaşantıların yarattığı paradokslar düşünmeden kabul eden aklı rahatsız ettiğinde ve gerçeği sınamaya sevk ettiğinde, zorunluluklar kılığına girmiş maneviliklerle karşılaşırız ve matematikteki bilinebilir değişmez varlıklarla karşılaşarak cesaret kazanırız. *Devlet*'teki kuramsal olmayan ana prensibin yerini aktif kozmik νοῦς'un aldığı *Timaios*'taki halimiz de bundan daha iyi değildir. Aslında, gerçi *Timaios*'un teosentrik bir mit olduğunu unutmamak gerekirse de burada durumumuz daha da kötüdür çünkü

7. [F.] Solmsen, *Plato's Theology*, Bölüm VII.

yükseğe çıkan, *Devlet*'teki gibi algılanabilir bir merdiven yoktur, İyiyi engelsiz görmek de Demiurgos'a has bir şey olarak ayrılmıştır. Kozmik Tanrı geldiği zaman ondan, Platon'un çok lirik ve mutlu bir ruh haliyle bağlılığını bildirdiği, *Phaidros*'taki Zeus'a oranla daha da bir uzaktayızdır sanki.

Platon, kusursuz bir yaratıcı-hükümdar (mitolojik) fikrinin, tek gerçek arzu hedefi olan kusursuz ve saf bir iyi imgesinde toplanmasını kabul etmiştir. Bu "Tanrı"yı hiçbir zaman İyi Biçimiyle bir tutmaz. Aklın, her halükârda düşüncede kusursuzluk olarak aradığı şey, İyi kavramından ayrı tutulur. *Devlet*'te çok önemli bir ahlaki görüş metaforu vardır yine ama bu kez Tanrı Biçimlere bakarken biz yıldızlara bakarız (47 B). Kozmik Tanrı, mutlak gerçeğin erişilebilirliğinden ziyade, erişilemezliğini ifade ediyor gibidir. İlk diyaloglarda manevi dünya öylesine yakındır ki bizler Tanrının çocukları gibiyizdir. *Timaios*'ta onun torunlarıyızdır. *Yasalar*'daysa onun oyuncağıyızdır. Zayıflığımız vurgulanır. Bizler (tıpkı sanat ürünleri gibi, 889 C) pek gerçek sayılmayız; bizler zevk ve acıdan oluşan iplerin ucunda sallanıp duran (*Yasalar*, 644, 716, 902-907) sefil yaratıklarız (ταπένοι). Platon *Phaidon* ve *Theaitetos*'ta Tanrıya kaçış imgelerini kullanır. *Yasalar*'da kullanılan imgeyse, sıklıkla neredeyse tümüyle soyutlanma ve köleliktir. Platon'un köleler hakkındaki (777'deki) sözleri (belki) şaşırtıcı derecede katı, (belki de) duygu yüklüdür. Kölelere sadece emirle hitap edilmelidir. ([G.] Vlastos, Platon'un δουλεία [kölelik] sözcüğünü boyun eğmenin başka biçimleri için kullandığı yorumunda bulunur: *Slavery in Classical Antiquity* [Der. Moses I. Finley]) Diyaloğun ilk bölümlerinde, dinsel törenler ve halk kültü, yani gerçeği ancak "imgelerde" görebilenler için uygun olan daha resimsel dinsel biçimler konusunda çok az miktarda tartışma vardır ve tabii ki *Yasalar*'daki hükümdarlar dinin ve sanatın büyüsünü, tıpkı Mısırlıların çok dikkate değer bir başarıyla kullandıkları gibi toplumsal stabilitenin hizmetinde kullanırlar (656, 799). Platon'un "olumsuz teolojisi", onun yapıtlarındaki diğer çok önemli şeyler gibi, sanki rastgele kendi kendine söylediği netameli sözlermiş gibi genellikle birer espri halinde ortaya çıkar. Yalnızca Tanrı ciddi bir meseledir. Bizler gayri ciddi oyunlar yüzünden yaşamımızı ciddi bir meşakkat olarak görmemeliyiz. Bizim için yalnızca oyun "ciddidir" çünkü biz tanrıların oyuncağıyız. Böylece, sanat (mü-

zik), tanrısal inayeti kazanmada yardımcı bir şey olarak değerlidir (803). (Oyunun, dinin ve sanatın niteliği hakkında derin sözlerdir bunlar). "Her şey tanrılarla dolu" (899 B) ama Tanrı yine de astronomik uzaklıkların ötesine çekilmiş gibidir.

Platon'un hem buradaki hem de *Devlet*'teki belirgin amaçlarından biri de din kavramında ve pratiğinde ahlaki reform yapmaktır. Şehir devletinin geleneksel dini, günümüzün Hıristiyanlığından tümüyle farklı olmayan bir "demitolojizasyon" krizine girmiştir artık. Yani *Yasalar*'daki yeni dinsel fikirler arayışı "gereksiz yere" değildir. Böyle radikal bir değişim oyun yazarlarında fark ettiğimiz genel bir meseleydi. Diyalogların X. Kitabı, bilinen diğer birçok felsefi konunun da devşirilmiş olmasına karşın, mitsel bir tarzdaki daha kesin ve teorik olarak tutarlı teolojik tasarımlara ayrılmıştır. Kozmos, parçaları bütünsel dizayna bağlı kalan, uyumlu bir tarzda düzenlenmiş bir sanat yapıtı halinde belirir yine, hatta *Timaios*'takinden de belirgindir. *Timaios*'taki yüce figürler değişik bir görünümde, bu kez Ruh'un çok artmış fonksiyonlarıyla ve güneş tutulması anındakine benzer Biçimlerle birlikte belirir. Çok ve Bire 965'te, erdemin bütünlüğüyle bağlantılı şekilde değinilir ve 895 D'de Platon'un hâlâ Biçimlerin yarattığı sorunlar hakkında düşündüğü görülür her ne kadar bu düşüncelerin meyveleri bize verilmezse de. Ruh bu kez, duygusal niteliklerin ayrıntıları da dahil olmak üzere her şeyin nedenidir ve her yerde aktiftir. Ama Ruh, meydana getirdiği şeylerin bir sanat objesine benzemesine karşın, Demiurgos gibi bir sanatçı-kopyacı değildir ve dünyamız en azından gerçektir ve bir kopya değildir. Ayrıca iyi Ruh olduğu gibi, kötü Ruh da vardır. Bu düalizm Platon'un düşüncesinde yeni bir şey değildir (*Devlet*, 397 B, *Devlet Adamı*, 270 A) ama hiçbir yerde uzunlamasına tartışılmamıştır. Ruh hâlâ gerektiğince Aklın hâkimiyetine tabidir ama mantıkdışıyla da işbirliği yapabilir (897 B). Ateizmin ve özellikle de tanrıların bizi umursamadığı görüşünün çürütülmesi *Yasalar*'ın mükemmel "giriş faslı"nı oluşturur (887 C). Bizler onların "malıyızdır" ve ihtimamla, adaletle ve hatta sevilerek gözetiliriz. Kölelerin ille de hakir görülmesi gerekmez ve *Phaidon*, 62 B'de bir "gizem" diye söz edilen asıl imge dindardır. Kötüler kazansa da Tanrısal takdir adaletlidir ve iyidir. (Platon kötülerin başarısı hakkında kafa yorar sık sık). Tanrılar en ufacık şeylerle bile ilgilenir

ama bütüne de bakarak yaparlar bunu; tıpkı bir doktorun, vücudun bir parçasına bedenin tümüyle ilişkili değerlendirmesi ve devlet adamlarının tüm devlete ve zanaatkârların da tüm nesneye bakması gibi (902). Bireysel ruhlar önemlidir ve kozmik sanat objesinin esas parçaları olarak, tanrısal oyuncunun (πεττευτής, 903 D) rehberliğinde en uygun yerlerini alırlar. (Tanrı yalnızca hep geometriyle uğraşmaz, dama oynar sürekli).

Platon'un siyasi maceralarının başarısız olduğu ve büyük felsefi sabır oyununun bir sonuç vermediği doğruysa da *Yasalar*'daki, ara sıra gelen, heyecan vericilikten uzak olmayan karamsarlığın yaşlanan bir adamın kinizmi şeklinde yorumlanması gerekmez. Aslında, Platon'un nihai Devleti birçok yönden nefret edeceğimiz bir şey olsa bile, yapılan diyalog can sıkıcı bir baskı hikâyesi değildir. *Yasalar*'ın otoriteden yanalığı, özellikle yakın zamanlarda, insani, ahlaki ve siyasi hikmetinden daha çok reklam edilmiştir. (Platon'un günümüzde bir "gerici" olduğu eleştirisi tarihsel yönden genellikle çocuksu kalır). Platon burada, diğer diyaloglarında sürekli geri döndüğü ana felsefi sorunlara girmez fakat olağanüstü ince tartışmalarıyla, önceleri daha genel dile getirilmiş teorilerine aydınlık getirir sıklıkla. Konuşmalar ister mal-mülk, yasalar ve adalet ya da gebe kadınların egzersizleri yahut ister saçların ve ayakkabıların temizliğinin önemi hakkında olsun, pratik ayrıntılar dikkat çekici ve öğütler genellikle iyidir. Daha önce sık sık övülen, ılımlılıkla, fiziksel uyum ve mantıksal erdemlerle dolu yaşam burada gayet ayrıntılı örneklendirilir ve bu resimde dürüstlerin dürüst olmayanlardan nasıl daha mutlu olduğunu görürüz. Sansür sınırlarının içindeki sanata, ilgiyle hatta yeni bir saygıyla bakılır. Müzik ve dans canlı ayrıntılarla betimlenir ve *techné*'nin "doğal bir şekilde temiz ve doğru" olduğu söylenir (921 B). Ahlak dersi veren, sakin bir belagatla desteklenen açıklık ve sadelik, yeni ve çok etkileyici bir şeydir ve Platon sonunda burada bize ahlaktan, artalanında yer alacak herhangi bir teoriyi düşünmeksizin fakat onu değişmez bir şey sayarak ve devletler ve insanlar konusundaki büyük deneyimiyle gözümüzün önüne sererek söz eder. Hepimiz kendimizi sevmekten mustaribiz ve bu nedenle de ıslah olabilir suçlulara karşı şefkatli davranmalı ve kimsenin isteyerek yanlış yapmadığı gerçeğinin onların vakasında da nasıl doğrulandığını görmeye çalışmalıyız (731). Eğer insanlar hak ettiğini bul-

mazsa, görünüşteki bir "eşitlik" aslında eşitsizlik demektir ama titiz bir adalet daima hoşgörüyle ve sağduyuyla yumuşatılmalıdır (757). Ayrıca *Yasalar*'da, cinsler arası eşitlik konusunda yalnızca ilk değil, büyük bir düşünür tarafından yapılmış belki de en özverili deklarasyon vardır (805). Kadınlar felsefe bile yapabilir.

Olimpos'takilere çok dikkatli bir tarafsızlıkla yaklaşan Platon, gerek zorunlu kültler gerek felsefi bağlamdaki açıklayıcı mitler dışında, kişileştirilmiş etkin bir "Tanrı"nın ya da tanrıların müphem niteliklerinin elbette gayet iyi farkındaydı. Büyüden daima korkardı ve onun neredeyse tüm felsefesi, bazıları da kendininkiler olmak üzere, yanıltıcı ve eleştirilmez imgelere karşı sürdürülen bir savaştır. Ciddi bir şekilde düşünülen bir "Tanrı", Zeus'tan bağımsızlaştığı anda geri çekilmelidir çünkü onun hakkında söylenmiş her şeyin bizi yanıltması muhtemeldir. "Her şeyin yaratıcısını ve babasını bulmak gerçekten zor bir iştir ve onu bulup da bütün insanlara bunları açıklamasını sağlamak olanaksızdır." (*Timaios*, 28 c) *Yasalar*'da Tanrı teolojik bir aygıt, yarı felsefi yarı mitsel bir teolojik tasarım ya da tatsız şakaların ortaya çıkmasına yol açan bir yokluk olarak ortaya çıkar. Mağaradan kurtuluş ve İyiye yaklaşma, görece yanlış iyilerin ve sonuçta bu şekilde görülen hipotezlerin, imgelerin ve gölgelerin atılmasından oluşan ve giderek ilerleyen bir süreçtir. Fakat aydın konuşma da dili gerektirir ve dünyayla ilgilenmek, Platon'un hep düşündüğü gibi Biçimlerin, büyük asıllarıyla ilişkileri hiçbir zaman doyurucu bir şekilde resmedilemeyecek örnekleri ya da kopyalarıyla ilgilenmek demektir. Demiurgos'un ihtişamı, *Devlet*'te büyük bir görkemle belirdiğinde İyi Biçiminin ihtişamını kesinlikle gölgelemez. Sorunlar çıktığında Platon kendi betimlemesini bazen sonunda felsefi tezinden tümüyle vazgeçerek değiştirir. Yanlış anlaşılabileceğinin daima bilincindedir ve *Yedinci Mektup*'un yazarı bu tedirginliği şiddetle dile getirir. Haçlı St. John, Tanrının, tüm imajlarını bir kenara attığımız zaman düştüğümüz inanç uçurumu olduğunu söyler. Platon'un şaka yapmaya başladığı yer burasıdır işte.

*

Bizler şimdi, Platon'un sanata karşı çıkışının temelde dinsel niteliğini ve sanatı neden böyle katı bir şekilde *eikasia* ruhsal düzeyine indirgediğini görebilecek durumdayız. Sanatın tehlikeli olmasının başlıca nedeni, manevi şeyleri taklit etmesi, ustaca baş-

ka kılıklara sokması ve saçma bir hale getirmesidir. Sanatçılar dinsel betimlemelerle gayet sorumsuzca oynarlar, oysa bu betimlemelerin varolması gerekiyorsa bunlar aklın içsel ya da dışsal hâkimiyetiyle, eleştirel şekilde kontrol edilmelidir. Sanatçılar gerçeği değil algılanabilirliği hedefleyerek, düşüncenin ve yeteneğin aydınlatıcı gücünü körletirler. Sanat kötü ve gereksiz şeylerden ve anlamsız imgelerin sonsuz bir şekilde çoğalmasından (televizyon) hoşnutluk yaratır. Sanat kötü anlamda oyuncudur; kötülüğün hainceğlenerek kabulü (φθόνος) sanata tümüyle sinmiştir; sanat maskaralık ve alay etme yoluyla ahlaki idraki zayıflatır. Sanatçı iyiyi değil, ancak şeytani, fantastik ve aşırı şeyleri temsil yahut ilan edebilir; oysa gerçek sessizdir, ciddidir ve sınırlıdır. Sanat safsatadır; erdemin usta bir düşmanı olan sahte "doğruluğuyla", ironik bir *mimesis*tir olsa olsa. Dolaylılık ve ironi, doğrudan konuşmada beliren gerçekle hemen kurulacak ilişkiyi engeller; sanat bu nedenle, diyalektiğin düşmanıdır. Yazarlık ve ressamlık, aklı çok daha fazla saptıran ve çekiciliğiyle oraya sabitleyen bir simgeler sistemi sunar. Bunlar, aklı durduran, konuyu donduran ve düşük düzeyli alıcılara karşı savunmasız bir hayal bariyeri yaratır. Gerçek *logos* en yüce (ağza alınamayacak kadar kutsal) gerçeğin karşısında susar ama sanat objesi gerçeği değil kendi konuşkanlığını, kendini en değerli şey sayar, yok edilmez ve ebedi olmak ister. Sanat bizi görüntülerle yetinir kılar ve bazı imgelerle büyülü bir şekilde oynayarak, dünyanın öğrenmeye yönelik merakını felsefeden çalar ve gerçeğe yönelme duygumuzu ve gerçeği ayırt etme dürtümüzü bozar. Sanat, güzellik kılığına bürünmüş kirli bir büyü sayesinde, "en açıkça görünen" şeydir. Böylece, "Biçim" bilginin düşmanı haline gelir. (*Death in Venice*'in* sonunu düşünün). Sanat, tüm yaşamın oranlarını düzeltmeye yoğunlaşması gereken aklı belirli bir şeyle sınırlar. Sanattaki Biçim ancak yanılsamaya yarar ve gerçek kozmik güzelliği ve zorunluluğun ve nedenselliğin sert biçimlerini gizler ve düşünceyi teşvik eden çelişkileri fanteziyle bulanıklaştırır. Sanat objeleri gerçek bütünlükler değil, gerçeklerden kaçan hayalperest akılla tamamlanmış yalancı nesnelerdir. İnsanüstülüğün gerçek ve iyi halindeki çekim gücü allak bullak edilmiş ve taklit edilmiştir. Bir sevinç hissi halindeki hakiki gerçeklik duygusu sanatın "büyü-sevinç" duygusu

* Thomas Mann, *Venedik'te Ölüm*, Çev. Behçey Necatigil, Can Yayınları, 2007. (y.h.n.)

tarafından hilekârca taklit edilmiştir. İyi sanat çok azdır ve o bile (*corruptio optimi pessima*) tehlikelidir. Sanat zevki, nezih insanları bile sağlıklı bir egoizme dayanan sahte bir benlik bilgisi vererek yanlış yola sevk eder: Mağaradaki, insanların güneşle karıştırdığı ve aydınlandığını hayal ederek yanında rahatça vakit geçirebildiği ateş. Böylece sanat yalancı bir maneviyatı ve dolaysız sezgisel bilginin (görmenin, yaşamanın) algılanabilir bir taklidini, tutarsız aklın, varolma merdiveninin en üstünde değil en altındaki bir yenilgisini sunarak bütünsel insanın kurtuluşunu engeller. Sanat sahte bir varlık ve sahte bir armağandır. Bayağı amaçlar değersiz görülse bile, yalancı bir manevi etkinlik olarak cazip gelebilir yine de. Biz iyiye ebediyen sahip olmanın peşinde koşarız ama sanat düzmece ve değersiz bir ölümsüzlük sunar bize. Böylece de manevi hac yolculuğunu allak bullak eder ve gerçek *catharsis*in (arınmanın) niteliğini bulanıklaştırır. Verdiği zevkler temiz değildir, belirsizdir ve egoizmle gizliden işbirliği yapar. Sanatçılar, egonun fantezi yaşamını ve her şeye gücü yeter olmak arzusunu besleyen büyüsel nesneler üreterek, kurtarıcı Eros'u kandırır. Sanat kendisini "her türlü yaşantıyı içerebilen bir duyarlılık mekanizması" olarak sunar. (T. S. Eliot'un ayrışmamış duyarlılık dediği şey. Platon belki de haklı olarak böyle bir duyarlılığı öncelikle sanatçılarda görür). Sanatın ayrılığı, farklılığı yapmacık, sahte bir insanüstülüktür, başka bir dünyanın sahte bir taklididir. (*Bulanti*'daki, gramofon kaydının üzerinde şarkı söyleyen zenci kadın). Böylece sanat, felsefenin yerini alan büyülü bir şey, gerçeğin sınıflamasını yaptığını iddia eden murdar bir aracı haline gelebilir. Fakat aydınlanmanın kestirme yolu yoktur ve *Philebos*'ta (16) bize söylendiği gibi alelacele bir yalancı bütünlük yahut *eikon* üreterek değil, sabırla sınıflandırmalıyız dünyayı. Sanat, aranan ve kişisel bilinçaltının sandık odasında gizlenmiş şeyin bir gölgeden ibaret olduğu, sahte ve yoz bir *anamnesis* üzerine çalışır. Sanat hatta Biçimin, yani ilk başta düşünüldüğü gibi saf insanüstü bir husus olan o zamandışı, parlak, bize gerçeği veren, bağımsız, doğrudan öğrenilebilen ve benzersiz Biçimin habis bir karikatürü gibi de düşünülebilir.

Platon sık sık mit ile *logos* arasındaki ayrımın, kendi yapıtlarından daha az belirgin olduğu felsefi selefleri hakkında şakalar yapar. Mitin işin içine belki de zorunlu davetsiz girişinin tedirgin-

ce farkına varması Platon için kuşkusuz ki eskiden beri süregelen, "felsefe ile şiir arasındaki kavgasının" bir parçasıydı. *Phaidon*'da (100 A) Sokrates, bilimi reddedip de *logoi*ye döndüğünde sadece imgeleri kullanmadığını söyler ve Platon "resimleri" ve "konuşmaları" birbirinden kesin bir şekilde ayırt etmede sürekli titiz davranır. Fakat içindeki sanatçı (yoksa düşünür mü?) onu imgeler kullanarak açıklamaya zorlar hâlâ. "Bu bir metafor mu?" sorusu, metafizik bir açıklama hakkında, örneğin *Arı Usun Eleştirisi*'nde ve *Phenomenology of Mind*'da bize söylenenler hakkında sorulacak temel bir sorudur elbette ve aslında, metaforların yardımı olmasa bu yapıtlar hiç varolamazdı. Platon, görme (görüntü) bizim en büyük nimetimizdir, onun yokluğunda felsefeye ulaşamayız diye haykırdığında (*Timaios*, 47 B) haklıdır. Görsel olmayan yapıları (ve de görsel olan farklı yapıları da) anlayabilmek için görsel yapıları kullanmak, bir alanda bir açıklama yapmak için çok gereklidir. Biçimler Teorisi, (belki de Platon'un sahiplendiği bir Orfeus mitinden alınmış) yol ve mağara gibi açıklayıcı metaforlarla ilişki kurularak okunduğunda, anlayışı uzun vadede pekâlâ engelleyebilecek çok parlak ve güçlü bazı tasvirler canlandırabilir kafada. Felsefi açıklamanın bazı güçlükleri, Platon'un Biçimlere ilk başta (kusursuz ayrıntılar, "ruh-madde" gibi bir sözcüğün ifade ettiği anlamda) yarı şeyler, daha sonra sıfatlar olarak bakmasına karşın, onları *Timaios*'ta yine (gerçi "nasıl şeyler" oldukları bize söylenmezse de) tanrısal bakışın hedefleri saymaya devam etmesinde ve bunların başka tür imgelerle açıklanamayacak şeyler olmasında görünebilir. Platon daha önceki tanımını tasfiye etmek için son derece değerli zamanlarını harcar (*Parmenides*, *Theaitetos*, *Sofist*) ama sonra *Timaios*'ta daha başka, harika, yepyeni, mitolojik ama yine de gayet açıklayıcı imgeler yaratır. F. M. Cornford'un söylediğine göre, (Sokrates'in zamanında) Yunanlılar geometrideki ilerlemeden ötürü akla müthiş bir güven duyardı. Bu güvenin yarattığı dramatik durum Platon'un felsefi yaşamında kısmen ortadan kalkmıştı. Ama Platon'un yaptığı hatalar onun alçakgönüllü ya da hoşgörülü bir tavırla, insan aklının esasen sınırlı ve yanılabilir olduğu sonucuna varmasına yol açmaz (bu tür hatalar ondan sonra gelen Hıristiyan ya da liberal düşünürleri bu sonuçlara yöneltmiştir). Bunlar daha ziyade onu daha katı bir hiyerarşi anlayışına götürür. Hikmet *vardır* ama tanrılara

ve çok az sayıdaki ölümlü kişiye aittir. (*Timaios*, *Yasalar*). Her şeyden önce, Platon sürekli siyasetin içindeydi ve orta yaşlarındayken bile genel olarak insanlar hakkında pek iyimser değildi. Ayrıntılarıyla kaydedilmiş çok korkunç ve asap bozucu birtakım olaylardan bazılarını, bunların bizzat içinde biri olarak yaşadı fakat diyaloglarda bunlara (Sokrates'in ölümüyle ilgili olanlar dışında) hemen hemen hiç doğrudan değinilmez. (*Theaitetos*, Theaitetos'un Korint Savaşı'nda aldığı yaralardan ve dizanteriden öldüğü, cesedinin limandan alınıp getirildiği haberiyle başlar ama sonra tartışma bizi hemen geçmişe götürür). Yaşam ve sanat (bu bağlamda sanat denmesi gereken şey) arasında dikkat çekici bir gerilim sürdürülür. Diyalogların dramatik tarihlenişi estetik yönden gösterişlidir.

Platon, daha neşeli ilk yazıları da dahil olmak üzere tüm yapıtlarında, amacın yüksekliğini ve oraya yükselmenin zorluğunu vurgular. Öte yandan, en kasvetli halindeyken bile hiçbir zaman esasen kuşkucu değildir. İyi (doğru, gerçek) bizden uzaktır ve ulaşması zordur ama vardır ve İyiden başka bir şey bizi tatmin edemez. Bir dereceye kadar her birimizin içinde var olan sanatçının kılığına bürünmüş, teselli edici imgeler yaratan ego bu durumu gizler. Sanat, her şeyden üstün bir güce ulaşma yolundaki gizli iddiasıyla, gerçeğin varlığı ve yokluğu arasındaki ayrımın netliğini bozar ve büyüleyici bir düş gücüyle, insan ile Tanrı arasındaki uzaklığın sert fakat esin verici gerçeğinin üstünü örtmeye çalışır. İnsan ile Tanrı arasındaki bu boşluk, düşünürlerin metafizik merdivenleriyle de gizlenebilir elbette; bize bu merdiveni bırakmamızı söylemek kolay; bu merdiven çok ilginç. Sanat, felsefenin içinde de dışında da bu yolculuğu önemsiz gibi gösterebilir, bizi zaten orada bulunuyor olduğumuza ikna edebilir ve gerçek ile aklın birbiriyle kıyas kabul etmezliğini yadsıyabilir. Yumuşatıcı bir romantizm sanat kılığına girerek felsefeyi sürekli rahatsız eder. "Bir mistisizminin doğal sonucu şiirsel çoğulculuktur."[8] Fakat uçurumun farkına varmak, köprü değildir. Platon kendi sanatçılığının yarattığı tehlikenin farkındaydı ve *Yasalar*'daki hiddetli ve acı teolojik ifadeler onun, ψιλοί λόγοι yani sakin, süssüz ve jargonsuz düz dili bırakırsa felsefenin de bir büyü olarak kullanılma tehlikesiyle karşılaşacağının farkına varmış olduğunu

8. Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissence*, Londra, 1958, s. 176.

gösterebilir. Felsefenin en güçlü dürtüsü sanatın en güçlü dürtüsünün aynısıdır belki de: Demiurgos olmak ve kaosu kendi harika planlarına göre yeniden düzenlemek arzusu.

Ruhun özgür kalması taşıdığı güç yönünden muğlak olabilir ve gerek görsel gerek edebi sanatçılar, hem Platon'un hem de Freud'un gayet iyi bildiği nedenlerden ötürü, bu muğlak alandan hoşlanır. Sanat ile din arasında daima tehlikeli bir ilişki vardır ve teolojinin tereddüt ettiği yerlerde sanat hevesli bir açıklamaya girişir. "Salt düşüncenin" yeterince güçlü olmadığı bu yerlerde sanat daha "tehlikeli" gibi görülebilir. "Yüksek diyalektiğe" inancı o zamana dek biraz azalmış olması gereken Platon'un, kişisel düşüncenin caydırılması gerektiğinin dillendirildiği ve yaygın pitoresk dinin devlet gücünün bir aracı haline geldiği *Yasalar*'da sanatçıları bu denli sıkı bir kontrol altında tutmasında (kendi görüş açısından) şaşacak bir şey yok. Aslında sanat, özellikle engel olunmadığı takdirde Tanrıyı ve dinsel yaşamı içgüdüsel bir şekilde maddeleştirir. Bu durumun en geçerli olduğu din, bir sürü dâhinin hizmet etmiş olduğu Hıristiyanlıktır. Üçleme'nin bilinen figürleri büyük resimlerde öylesine güzeldir ve bunlar sayesinde öylesine bir ünlenmiştir ki ressamlar neredeyse, tıpkı Platon'un, Yunan tanrıları hakkında sanki birer otoriteymiş gibi tavır takındıklarını söylediği şairler gibi bu konunun en büyük otoritesi gibidir. Kısmen, Hıristiyanlığın tarihsel özelliğinden ötürü, Hıristiyanlık imgelerini "gerçek" kabul etme yolunda bir eğilim vardır. Sanat dinin maddi donanımına belki de yanlış bir "manevi" tarzda katkıda bulunur ve aracı faktör olması gereken bir şey sonuçta tamamen durdurucu bir engel haline gelebilir. Modern teologların birçoğu, Hıristiyanlığı kültürlü insanlardan ayıran, katılaşmış ve artık kabul edilemez hale gelen bu büyük mitolojik bariyeri kaldırmaya çalışıyor. Hıristiyan inancının bu süreci atlatıp atlatamayacağını göreceğiz. Sanat, dini yüksek düzeyli bir şekilde büyüleyebilir ve gerçeğin tümünü arayışın önündeki en yüksek engel olabilir. Katı ve yüce bir bütünleşmiş "manevi" imgelem biçimi düşünceyi durdurur, ruhun özgürce hareketini engeller ve dili netlikten uzak metaforlarla doldurur. (İnanç uçurumu imgelerin ötesine, hatta *logoi*nin de ötesine uzanır). Daha önce de söz ettiğim gibi, günümüzde sanat hakkında duyulan tedirginliklerin öncü habercisi Kierkegaard bu sorunları his-

setti ve gerçekle daha doğrudan bir ilişkinin yolunu açmak, sert bir estetik cilayla kaplı bir teolojinin yarattığı gerginliklerin dogmatik bir şekilde giderilmesini önlemek için, sanatı özellikle yıkıcı bir anti-teorik şaşırtmaca olarak kullandı. (Ama sanat güvenilmez bir şeydir; başarabildi mi bunu?)

Doğu'da (Avrupa rasyonalizminin kurucularına çok hayret verici şekilde kapalı kalmış olan o bölgede) sanat, dinin daha mütevazı ve daha memnuniyet verici silik bir odalığı gibi görülür. Oysa bağımsız, görkemli ve tam da Platon'un korktuğu gibi "bir otorite" haline gelen Batı sanatı gücünü, gizlice hizmet ettiğini iddia ettiği dinin kemikleşmesine harcamıştır. (Gururun günahı). Doğu'daki sanatın dinle ilişkisi Batı'dakine göre daha genel (zayıf) olmasına karşın, imgelemi genellikle, önemli olsa da daha az özelleşmiş, rasyonel yönden daha az netleşmiştir ve edebi yönden daha az serttir. Ama muhteşem Hindu tanrıları açıkça ve sevgiyle sunulmalarına karşın daha gizemlidir. Doğu dinlerinde Hıristiyanlığın korkunç tarihsel saydamlığı yoktur. Doğu sanatı daha mütevazıdır, daha az "görkemlidir" ve maneviyatla daha sakin ve bu yüzden de daha derin bir ilişkisi vardır. Ağırbaşlı İslam püritenizminin "figürlere" ve "objelere" karşı çekincesinde ve rol yapılan tiyatroyu reddedişinde belki de Platon'un tavrıyla bir paralellik bulabiliriz. *Technai*yi kullanımlarında Platoncu olan ama felsefeyi reddeden Zen Budistler, sanatı fiilen anti-sanat olarak kullanır; tercih edilen imgeler, ne kadar ustaca olsa da yalnızca çok absürdce basit olmakla kalmaz, genellikle de kasten tamamlanmadan bırakılmıştır. Günümüzün birçok modern görsel sanatçısı bu yaklaşımlara gayet açıkça sempati duymaktadır, gerçi anti-sanatı sanat etkisi verebilir kılmak için ne kadar beceri gerektiği konusunda birbirlerinden ayrılıyorlarsa da. (Bu tabii ki kısmen onun kesin amacına bağlı bir şeydir). Ayrıca Zen, öğretici paradoksları (*koan*) da kullanır. Platon'un (suda "bükülen" nesne gibi) paradoksları insanı ölçüye ve dolayısıyla da kozmik Eros'a götürür; Zen paradokslarıysa daha doğru ve dolaysız bir anlayış oluşturmak amacıyla, rasyonel düşünceyi yok etmek için tasarlanmıştır. Zen, sanatı, sanat kendini gereğinden fazla ciddiye almadığı sürece kullanmaya hazırdır ve sanatsal imgelemin yanlış dayanak noktaları yaratabileceğinin gayet iyi farkındadır. Saf, iddiasız ve gayet basit sanat, dindar kişinin en iyi yoldaşıdır. Platon olsa bunu

onaylardı. Zen yeteneğe önem verir fakat ömrü kısa süren ürünleri yeğler. Platon (*Yasalar*, 956 B'de) tanrılara sunulan insan elinden çıkma şeylerin bir günde yapılabilecek şeyler olması gerektiğini söyler.

Gilbert Ryle, Platon'u Nestor'dan ziyade bir Odysseus olarak niteler ve sürekli düşünen herkesin yapıtlarında tabii ki tutarsızlıktan ve kötü rastlantıdan kaynaklanan öğeler vardır. Ama Platon'un, davranış tarzını başka felsefi sorunlara göre değiştirişinde ve siyasete girme konusundaki acı verircesine karışık duyguları da dahil olmak üzere, felsefedışı yaşamının (burada tartışılmamış olan) önemli tarihi sırasında sanata karşı tepkilerinde gerek düşünce gerek duygu yönünden bir bütünlük var gibi görünüyor. *Sokrates'in Savunması*'nda şairlere karşı bir saldırının bulunması kuşkusuz ki çok önemlidir. *Phaidon* 61'de, Sokrates'in, *mytologikos* anlamda değilse de rüyasında gelen "müzik yap" emrine nasıl itaat ettiği anlatılır. Bu konuda gayet yetenekli olan Platon, yani mirasçı, ustasının bu emre en iyi şekilde itaat etmek için yaptıklarını görünce şaşırmıştır. Platon'un çağımızın diktatörleriyle paylaştığı, özgür sanata karşı siyasi motifler taşıyan düşmanlık gerek felsefi gerek mizaçtan kaynaklanan daha rafine itirazlardan ayrılabilir. Sanatı Platon'un suçlamalarına karşı korumak istiyor olabiliriz ama bu suçlamalardan bazılarının, en yüce düşünceler bağlamında gayet üzerinde düşünmeye değer şeyler olduğunu da kabul edebiliriz. Sanatı dışlayan bir dinsel yaşam türü vardır ve bunun nedenini anlamak olanaksız değildir.

Aslında Platon tam bir estetik için ve sanatın savunulması ve uygun eleştirilmesi için epey materyal sağlar. Sanatın gerçekle ve iyilikle ilişkisi, ciddi bir sanat eleştirisinde temel konular olmadır. "Güzellik" hiçbir zaman "kendi başına" tartışılamaz. Bu anlamda, "saf estetik" bir bakış açısı yoktur. Felsefe ve teoloji, kötülüğü açıklarken bir yandan da reddetmek zorundadır ama sanat esasen daha özgürdür ve bütünsel insanın muğlaklığını kullanır ve sanatın elbette Platon'un Eros'uyla paylaştığı hilekârlık buradan gelir. Felsefe ve teoloji püristtir ama sanat utanmaz bir işbirlikçidir; Platon haklı olarak ironi ve gülmeyi bu işbirliğinin en başta gelen tarzları diye tanımlar. Yetenekli sanatçının hüküm veren aklı, alçakgönüllülük söz konusu olduğunda çok nazik bir araçtır; yazarın ya da ressamın kendini "ortaya koyduğu" söylem ya da stil

kurnazca bir içtensizliğe çok yakın olabilir. (Örneğin, eleştirmenlerin bir romandaki karakterlerin "yerleştirilmesi" dediği şeyde olduğu gibi). Platon'un anlayışı bu nedenle, sanatın değeri hakkındaki yargımızın en derinlerine dek iner. Ve Platon'un felsefesi, büyük ölçüde güzelliğin cazibesinin nasıl gerçeğin ahlaki çekim gücüne dönüştüğüyle ilgili olduğundan, olumsuz ve genellikle hor gören tavrına karşın, onun yazarlığından, estetik konusunda mihenk taşı olarak kullanılacak bazi pozitif ölçütler çıkarmayı umut edebiliriz. Şimdi bunu bulmak için bir an durup, onun daha şaşırtıcı tavırlarından birine, belki de "boş" bir püritenlik diye bir kenara atma eğilimi göstereceğimiz bir duruşuna bakalım: Onun τὸ γελοῖὸ yani saçma yahut absürd hakkındaki görüşüne.

Genelde felsefenin esprili fakat komik olmadığının söylenebilmesine ve aynı şeyin din için de geçerli olmasına karşın (İsa esprili sözler eder ama şaka yapmaz) Platon'un yapıtları hoş şakalarla, mizahın ve hoş bir güldürünün parıltısıyla doludur. Ama Platon saçmalığı πονηία τις yani bir tür kusur sayarak reddeder (*Philebos*, 48 C) ve bunun kendini bilmemeyi gösterdiğini söyler. Onun sansürüne kalsa, *İlyada*'nın başlangıcındaki (*İlyada*, I, 599), gülen tanrıların harika betimlemesi çıkarılmalıydı (*Devlet*, 389 A). Gülmek çok iyi huylu bir şey değildir ama Platon'un hedefi bu değildir. Kahkaha (zevkle gülümsemelerden farklı olarak) hoppaca, patlayan, şiddet içeren ve teorinin *Philebos*'ta övgüyle söz edilecek kadar etkileyici bir desteği olan ılımlı ağırbaşlılığa saldıran, aşırı bir şeydir. Şiddetli kahkahada elbette otorite karşıtı bir şey vardır ve günümüzde bile, uluorta kahkaha karşısında kaşların çatıldığı, çok ilkel olmayan bazı toplumlar vardır. Korkak ya da suçlu kafa daima merak eder, "Neye gülüyor bunlar?" diye. Platon ise daha kesin bir şekilde, tüm diyaloglarının aralarında, gerek *Devlet*'te gerek *Yasalar*'da, saçmalığı reddeden bir ağırbaşlılığı erdemli bir öz-saygıyla bir tutuyor gibidir. Bu tavrıyla da komikliği insanın yolculuğunun merkezi sayan Zen meslektaşlarına (ahlakçılar içinde tek mi bunlar yoksa?) zıt düşer. *Koanlar* genellikle delice bir şaka gibi gelir. Elbette, kötü bir absürd vardır (alçaltıcı, incitici mesela) fakat iyi bir absürd de yok mu? Ağırbaşlılığın yokluğu ille de ahlaki faziletin yokluğu değildir; kibirden vazgeçme ve alçakgönüllülüğün keşfi anlamına da gelebilir ve gülünçlük düşüncesi de sahte tavır ve gösterişe karşı bir savunmadır, sanattaki gülünç-

lükler bunun en önemli örnekleridir. Ama Platon, kahramana karşılık iyi insanı tanımlama konusunda Avrupa'nın en ilk girişimlerinden birinde bu insanın ağırbaşlılığına büyük önem verir ve Yahudi-Hıristiyan gelenek genelde, iyi insanı absürd biri gibi göstermekten kaçınmıştır. (Eyüp absürd değildir). Bu bize doğal gelebilir fakat insanın vakarını bozmadan alçakgönüllü olup olamayacağı sorusunu da sormak gerekir. Ve modern (burjuva) edebiyat absürd, çekici, hoş görünüşlü kahramandan, yani Platon'un kuşkusuz, belki de haklı olarak hoşnutsuzlukla bakacağı bir tipten hoşlanır elbette. Herkesçe bilindiği gibi kahkahada ve onu üreten sanatta *logos* olmayabilir. Analize hiç elvermeyen durumlara ve absürd şakalara, niçin güldüğümüzü pek bilmeden (yani kendimizi bilmeden) kahkahalarla güleriz. Platon *Philebos*'ta (65-66), seks konusunda absürdlüğün çirkin olduğunu savunur gibidir. Freud, şakaları tartışırken (*Jokes andTheir Relation to the Unconscious**, IV, 2), sanatın gizemli zevkleriyle ilgili (daha önce söz ettiğim) genel tanımında da kullandığı ve "ön zevk ilkesi" adını verdiği şeye gönderme yapar. Diyaloglardaki en esaslı fakat nazik şakalar genellikle aşk ilişkilerinin ima edildiği durumlarda gerçekleşir, örneğin Zenon'la Parmenides'in, söylev veren genç Sokrates'i dinlerken birbirlerine gülümsemelerini betimleyen hoş resimde olduğu gibi. Bunlar sanatçı Platon'un, yol açması muhtemel sonuçlarını estetik ile ahlakın birbiriyle sıkı sıkıya iç içe girdiği nedenlerden ötürü görmezden geldiği "ön zevkler"dir. Aşk konusunda her şeyi ele alırken takınılan ağırbaşlı tavır Platon'un sanatının en yüksek özelliklerinden biridir.

"Düzen güzel (iyi), düzensizlik kötüdür." *Devlet*'te, dünyada ancak uyumlu şeylerin hakikaten gerçek olduğu ve kendimizi ve dünyayı öğrenmeye çalışmanın akla uygun olduğu varsayılıyor gibidir. *Timaios*'ta, Demiurgos düzensizliğe tümüyle boyun eğdiremez ve biz ölümlüler "kaçınılmaz tutkuların" kurbanıyızdır. *Yasalar*'daki (923 A), kimsenin duymadığı kendi kendine konuşmaların en önemlilerinden birinde, kentli yurttaşlardan "kendini bilmekten" aciz, "bir günde yaratılmışlar" diye söz edilir. *Devlet*'te çok üstün bir yer verilen matematiğin aydınlanmış dünyasının örnek imgesi, karmakarışık bir dünyanın karşısındaki

* Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, Çev. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, 1993. (y.h.n.)

gerçekçi bir akıl resmine bırakır yerini. Demiurgos sanatçının ibret verici bir portresidir çünkü nedensel özellikler taşımasına karşın, mekanik bir şekilde sistematik olduğundan değil, öz olarak kısmen karmakarışık olmasından ötürü direngen bir materyalle çalışır. F. M. Cornford (kendisinin *Timaios* 47-48 hakkındaki yorumunun alıntılandığı *Thucydides Mythistorcus*, Cilt VI'da) Tukidides'in nasıl, sıradan insanların basiretlilik alanını, nedensellikler yasasının egemen olduğu bir alanla değil de tanrıların ve ruhların anlaşılmaz etkinlikleriyle dolu, bilinmez bir tesadüfler diyarıyla karşılaştırdığından söz eder ki bu tür bilinmez etkinliklerin karşısında insan dürtüleri yine de kesin ve her şeyi tam kaynaklar sayılır. Bilimsel bir çağın çocukları olan bizler için bile zaman zaman kendi yazgımızın yer aldığı alana bakışımızdan tümüyle farklı değildir bu. Demiurgos bir dereceye kadar "absürdlüğü" (karmakarışıklığı) kabul etmek zorundadır fakat uyumluluk idealinden vazgeçmez ve karşılaştığı düzensizlik de abartılacak ya da kutsanacak bir şey değil, hayıflanılacak bir şeydir ancak.

Philebos, 49-50'deki tartışmada gülünçlük veya absürdlük, Platon'un özellikle tiyatroya bağladığı fakat sonra "yaşamın tüm trajikomedisine" yaydığı neşeli ve kıskançça garezin (φθόνος) en az bir çeşidiyle ilişkilendirilir. φθόνος sözcüğünü çevirmesi zordur çünkü (*Philebos*'tan anlamamız gerektiği kadarıyla) ne "garez" ne de "kıskançlık" sözcüklerinde bulunmayan sado-mazoşist bir neşelilik öğesi içerir. Dostoyevski'nin *Notes From Underground*'ının* (II, 2) anlatıcısı bu kavramı hem açıklar hem de analiz ederken aşağılık ruhların sanatı "kullanması" konusunda da sevimli bir tanımlamada bulunur. "Her şey daima benim sanata, yani şairlerden ve romancılardan içimden gelerek birer tutam aldığım ve mümkün olan her isteğe ve kullanış biçimine uydurulabilen, varolmanın ulaşabileceğim ve hazırda bekleyen en zevkli biçimlerine, kendimden geçmişçesine tembel bir şekilde girişten alacağım tatminle sonlanır. Örneğin herkesin karşısında zafer kazanabilirim ben..." vs. İdealde sanatçı eğer duvar kâğıdı aşamasının ötesine geçecekse, kullandığı materyalin direngen kaosunu doğru bir bakışla ve yetkin bir oran duygusuyla gören sakin ve hasetten uzak Demiurgos'u taklit etmelidir; *Philebos*, 16-17'de an-

* Fyodor Mihailoviç Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, Çev. Koray Karasulu, Everest Yayınları, 2015. (y.h.n.)

latılan oran ve doğru düzen duygusu diyalektikle beslenmiştir. Ama Platon bunun mümkün olabileceğini kabul etmez. Çocuksu bir hayalperest olan (hepimizin içindeki) kötü sanatçı, *Sofist*'teki belirlemeleri ve mağara imgesini kullanırsak, hareket eden gölgelerden başka bir şey görmez ve dünyayı kendi hayal dünyasının kolay ve hiç direnç göstermeyen mekanik "nedenselliklerine" göre yorumlar. (Kötü macera romanlarını ya da kolay ve pembe romanları yazanlar ve bunların alıcıları). "Kendisini çok iyi bildiğini" sanan alelade sanatçı (veya ateşin yanındaki ironik adam, eğer bu şekilde karakterize edebilirsek) gerçek düzeni anlamak için yapılan her türlü ciddi ya da doğru girişime karşı umutsuzca bir dramatik tepki halinde sürdürür alaylarını ve huysuzluğunu. Eleştirildiği Platon diyaloglarının ve şımartıldığı modern edebiyatın sayfalarından gayet iyi tanıdığımız bu figür, kinik saf satacının "her şey mubahtır"ına ve "her şeyin ölçüsü insandır"ına doğru giden yoldadır. Bunların hiçbiri, gerek sanatçı gerek insan olarak, kendisi hakkında gerçek bir bilgiye sahip değildir ya da kendisine direnen materyalin zorluğunu, dünyanın zorunluluklarını (ἀνάγκη) doğru kavramış değildir. Demiurgos yarı kaosla karşılaştığında Biçimlerin varlığı sayesinde (eğer gerek duyduysa) cesaret kazanmıştır. Ama kendi zevkine düşkünlüğün bir çeşidine mahkûm ölümlü sanatçılar ya bir hayalperest ya da bir kinik olmak zorunda mıdır ve yaratılmış dünyayı Biçimlerin saf ışığında görme girişiminde bulunamazlar mı?

Salt büyük sanat yapıtlarının varlığını göstererek Platon'u "çürütme" ve bir yandan da bunların yaratılışını ve taşıdıkları değerleri Platon'a has terimlerle tanımlama dürtüsüne karşı koymak zor. Kant, güzellikten, büyüye doğru kayıvermesinin muhtemel olması nedeniyle kuşku duymasına karşın onu iyinin simgesi olarak görmeye razıydı (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*, I, 59); ve Platon'un itirazlarını ciddiye alsak bile, sanata hiç olmazsa bu şekilde bakılamaz mı? Bir anlatımdan ziyade simgesel bir güç olarak düşünülen iyi sanat, saf bir insanüstü değerin, daha üstün bir iyinin, değişmez, görünür ve sağlam bir iyinin uyarıcı bir imgesini sağlar ve ibadetin ve dinsel törenin olmadığı dindışı bir çağda birçok kişiye, ayrı ve değerli ve yararlı bir şey olarak kavrayacakları ve sakince, sahiplenmeksizin dikkat kesilecekleri bir şeyle ilgili en net *yaşantılar* sağlar belki de. Sevdiğimiz iyi sanat bize kutsal ve

onu takip etmek de bir ibadet gibi gelebilir. Böylesi bir sanatla ilişkimiz gerçi "muhtemelen asla" tümüyle saf olmasa da kesinlikle bencillikten uzaktır. Resim galerisinde duyulan sakin sevinç, satış salonundaki zevkli heyecandan tamamen farklıdır. Güzellik, Platon'un dediği gibi gözle görünen insanüstüdür; aslında, estetiğin ve ahlakın tartışılmasında görme metaforunun kullanılması bu nedenle böylesine kaçınılmazdır. İyinin, iyi insanlara ve kahramanlara hayranlık duyduğumuzda karşımıza çıkan, başka biçimlerdeki *görünüşüyse* sıklıkla yaşantı olarak daha karışık ve daha az etkilidir. Kierkegaard'ın dediği gibi hayranlık duyar ve gevşeriz. Öte yandan, iyi sanat ruha bir etkinlik sağlar. Gerçi baktığımız şey yaptıklarımızı derinden etkilerse de ahlak birçok eylemden oluşan çok geniş bir meseledir. ("Hak olan ne varsa... saf olan ne varsa... onları düşünün." Filipililer 4:8). Ve kişisel ilişkiler pratiği temel bir erdem okuludur elbette. İnsanlarla ilişkiler sırasında gerçekleşen manevi ifşaatların, gerçi netliği biraz daha az olabilirse de sanat sayesinde edinilenlerden daha önemli olduğu gayet açıktır. Dürtüler nedir ve önemli midir? Fedakârlık ne zaman bir güç gösterisidir? (vs, vs, vs) Elbette bazı durumlarda bu sorulara yanıt gerekir. Ama sanat, egoizmin entelektüel imgelemle nasıl temizlenebileceğini gösteren bir deneyim olarak elimizin altında ve canlı duruyor. Sanat-güzellik bir anlamda, iyiden ayrılmalıdır çünkü sanat elzem bir şey değildir. Sanat, gerçi (her ciddi çalışma gibi) ahlaki bir çabayı ve sakin bir dikkati gerektirirse de sonuçta bir zevktir; Kant'ın Yücelik duygusu gibi bir ekstradır. Bizler Alpler'i ya da Cairngorm Dağları'nı* görmeden de kurtulabiliriz, Titian ve Mozart olmadan da. Bizler ahlaki tercihlerde bulunmak zorundayız ama büyük sanat yapıtlarını yaşamak zorunda değiliz ve kuşkusuz ki bunu hiç yapmamış birçok iyi insan vardır. Ama büyük sanat elbette iyinin yönünü gösterir ve ahlakçılar için tehlikeli bir düşmandan ziyade değerli bir yardımcıdır en azından. Elbette ki çok sayıdaki kötü sanatınsa ahlaken nasıl, ne zaman zararlı olduğu veya olup olmadığıysa, bildiğimiz kadarıyla, pek kolayca yanıtlanamayacak, derin bir sorudur. Büyük sanatın varolabilmesi için genel bir sanat pratiğinin varolması gerekir ve Platon'un da *Yasalar*'da bizzat kabul etmeye razı olduğu gibi, boş sanat bile oldukça zararsız bir tesellidir.

* İskoçya'da kar ve buzullarla kaplı, güzel manzaralı bir dağ sırası. (ç.n.)

Elbette sanat muazzamdır fakat Avrupa felsefesi garip bir şekilde küçüktür; öyle ki Whitehead onu tümüyle, Platon'a yazılmış bir dipnot olarak nitelendirerek pek abartmış sayılmaz. Platon'un görüşü tartışılırken girilmek zorunda kalınan "sanat" hakkında genel konuşmaların anlamsızlaşma tehlikesi vardır daima. Sanat eleştirisinin bilimi yoktur; eleştirel "sistem" denen her türlü şey önünde sonunda nihayetteki en iyi araçla, yani entelektüel ve deneyimli bir eleştirmenin sakin, açık ve bir teoriyle mümkün olabildiğince berrak aklıyla yaptığı değerlendirmeye dayanacaktır. Bildiği akademik estetiğin karşısında Tolstoy'un içgüdüleri doğruydu ve kendisinin bu konuda verdiği, "Bilmemiz gereken tek şey, iyi sanat iyi şeylere teşvik eder" yolundaki yanıta sıcak bakabiliriz. Fakat insanın içinden, kısmen de Platon'un tezinin hakkını gözetmek için, büyük sanatın bizim için nasıl iyi olduğunu daha ayrıntılı açıklamaya çalışmak ve bunun yanı sıra da bu konuda en iyi materyali de bizzat Platon'dan almak geliyor. Sanat, aklın gerçekle ilgili özel bir idrak talimidir ve estetik biçimde hile ve büyü gibi temel öğeler olmasına karşın yine de sanattaki biçim, felsefedeki biçim gibi bir şeyleri ifade ve ifşa etmek için tasarlanır. Güzel bir sanat yapıtına tepki olarak oluşan sevinçli şoktaki temel bir içerik de gerçeğin, gerçekten gerçek olan şeyin (ὄντως ὄν) ifşa olunduğu duygusudur, dünyanın daha önce açıkça hiç göremediğimiz bir halinin yani. Burne-Jones'in, "Benim resimde amaçladığım –bugüne dek parlamış tüm ışıklardan daha iyi bir ışığın altında, kimsenin tanımlayamayacağı yahut anımsayamayacağı ancak arzulanabilecek bir ülkede– hiç varolmamış ve hiç varolmayacak bir şeyin ve tanrısal güzellikteki biçimlerin güzel bir romantik düşüdür" dediğini duyduğumuzda şaşırırız. Bunun en önemli nedenlerinden biri de bu sözlerin aslında onun resimlerini, kesinlikle büyük sanat yapıtları olarak değil de zevk veren ya da harika şeyler olarak gören bir bakış açısıyla tanımlıyor olmasıdır.[9] Böyle bir söylemin, (örneğin) Seurat ya da Cézanne'ın yapıtları ya da Botticelli yahut Titian'ın işlediği mitolojik konular gibi, daha eski ve görünüşte daha bir "hayal ürünü" sanat yapıtları için bile kullanılması düşünülemez. Akteon'un düşmesi sırasında Artemis hızla geçip giderken ifşaat gizemini korur ama yine de bir

9. Bkz. F. de Lisle, *Burne-Jones*, Londra, 1904, s. 173; John Christian tarafından, Hayward Galerisinin 1975 tarihli Burne-Jones Sergi Kataloğunda alıntılanmıştır.

şekilde gerçektir, gerçeğin tüm "sertliğiyle" gerçektir hem de. Platon'u okumak iyi sanatın nasıl doğru sözlü olduğunu görmemize yardımcı olur. Hayal, sanatın ve onun sahte imgesinin düşmanıdır. *Devlet*'te, yüksek düzeyin aşağı düzeyde bir imge şeklinde düşünüldüğü resmedilir. Romantiklerin sık sık ve büyük bir belagatla betimlediği yaratıcı imgelemin yüksek ısıyla eritip birleştirici gücü, kendi kendini koruyan ve kendi kendini kışkırtan fantezinin apansız ve kolay görüntülerine, düşünüp taşınıp sürekli hayır, hayır, hayır diyen ciddi ve gerçekçi aklın bir armağanıdır. (Tıpkı Sokrates'in sadece, "Hayır" diyen cini gibi). Sanatçının "özgürlüğü" zor kazanılmıştır ve gerçeği kavramasının bir sonucudur. Bunu Platon'un imgesine uyarlarsak, Demiurgos, zamanı sonsuzluğun ilginç bir tarzda dönüştürülmüş imgesi halinde yaratır fakat uzayın gizemli ve gayet elzem ortamını zaten varolmuş halde bulur. Gerçeğe şekil verip yeniden oluşturan imgeler, kavraması, kabullenmesi, içine yığılmak eğilimindeki baskılara karşı boş tutması zor olan uzaya sonunda kendiliğinden gelir. (*Vorlust* daima, bir sonuca varmak için sabırsızdır). İmgelem eritip birleştirir ama bunu yapabilmek için önce, gerçekte ayrı olanı düşüncede de didikleyip ayırması ve bunu yaparken de saplantılı egonun bunları ustaca birbirine kaynatma eğilimlerine karşı direnmesi gerekir. Yani sanatın uyması gereken emir diyalektiğinkinin aynıdır: Kişisel fanteziyi ve egoistçe arzuları ve zevk düşkünü hayalleri yen. Dünyayı dürüstçe düzenle, ayır ve ayırt et. Gerçeği, kişisel egonun kullanımına uygun kılmak için fantastik bir şekilde tahrif etmek anlamında ahlaksızca bir büyü, felsefenin de sanatın da ölümüdür. Saplantı, gerçeği tek bir modele indirger. Sanatçının en büyük düşmanı onun ebedi yoldaşı, yani rahat düşlere dalan ego, yani *eikasia*nın egemen olduğu mağara boşluğunun sakinidir. En üstün sanat elbette desteğini bireysel bir bilinçaltının gücünden alır fakat en üstün felsefe de öyledir; her iki vakada da tanrısal bir çılgınlık olmadan tekniğin bir yararı yoktur.

İnsanın yazgısında zor ve zorunlu ve kaçınılmaz olan ne varsa büyük sanatın konusudur. Platon'un diliyle Kant'ın dilinin bir karışımını kullanacak olursak, biz bir düşte, sanatın doğru bir şekilde, sentetik *a priori*yle, yani *Devlet*'te tanımlanan en üstün ruhsal durumlar olan *dianoia* ve *noesis*in sınır bölgesiyle uğraştığını gö-

rüyoruz. Sanat, görünümden gerçeğe doğru yolculukla ilgilidir (her iyi oyunun ve romanın konusu budur) ve Platon'a rağmen, onun felsefesinin ruhun tedavisi konusunda öğrettiği şeyin örneğidir. Tolstoy'a göre, sanatçıya en uygun alan olan "evrenselliktir" bu, üstün bir iştir. Tanrısal (entelektüel) neden zorunlu nedeni ikna ederek, olabilecek en iyi şeyi meydana getirir. Algılanabilir şeylerle ilgili zorunlulukları anlamak, dünyanın gerçek özelliklerinin zorluğunu, başıboş nedenlerin sonuçlarını, iyi amaçların neden engellendiğini ve rastlantısallığın gizemini nerede kabul etmek gerektiğini saf ve doğru bir ışık altında görmek (sanatçılar ve insanlar olarak) ölümlülerin görevidir. Bu zorluğu ve bu rastlantısallığı fanteziyle yumuşatmaksızın yahut abartıp (kinik) bir absürdlüğe çevirmeksizin bunların hakkını vermek kolay değildir. Aslında genellikle, kolay ve basit fanteziyi yenmeyi amaçlayan bir girişim olarak çıkan, sanattaki "absürd" çok sofistike gizlenmiş kolay fanteziyi taşıyan bir şeyden ibaret olabilir. Büyük sanatçı bize kurtarılmamış olanı gösterirken ima yoluyla kurtuluşun ne demek olduğunu da gösterir. Demiurgos ahenkli ve doğru bir dünya yaratabilmek için elbette üstesinden gelinmez güçlüklerle savaşmaya girişir. Platon'un böylesine bayağı bir karikatür gibi gördüğü insan sanatçı (iyi sanatçı) kısmen başarısız olmuş dünyanın bu haldeki portresini çizmeye ve bunu yaparken de hoşa gidecek ve güzel bir şey üretmeye çalışır. Demiurgos'un yapısal sorunları denebilecek şeyin entelektüel bir disiplinle kavranmasını gerektirir bu. "Hataların" nereden geldiğini görebilme sezgisine dayalı, komik ya da trajik, "yüce bir absürd" vardır. (Hem *IV. Henry* Bölüm 2 hem de *Kral Lear*, V, III). Günahın, bağışlanabilir ya da bağışlanamaz bir şekilde, kısmen makul bir nedenselliği vardır. İyi sanatçı insan yaşamındaki zorunluluğun yerini, neye katlanılması gerektiğini, neyin oldurup neyin öldürdüğünü görmemize ve korkunç ve absürd şeyler de dahil, (genellikle kuruntular ve fantezilerle perdelenmiş) gerçek dünya hakkında düşünebilmemiz için imgelemimizi saflaştırmamıza yardım eder. Platon *Devlet*, 395 A'da, hiç kimsenin hem komedi hem trajedi yazamayacağını söyler. *Şölen*'in sonuna doğru Sokrates, Agathon ve Aristofanes'e bunun yapılabileceğini söyler. Bu konuşmanın bir açıklaması olsa iyi olur. Platon huysuz bir kayıtsızlıkla, bize hiçbir zaman ciddi bir edebiyat eleştirisi lütfetmez.

İnsanın zayıflığını analiz etmeye kalkan ahlak felsefecileri oldukça gerçekdışı şemalar oluşturdular çünkü genellikle çok fazla şeyi birden yapmaya çalışıyorlardı. Günümüz düşünürleriyse bu yönden daha bir ılımlıdır. "Hangi genellik düzeyinde çalışmalıyım?" sorusu elbette hem sanatçıların hem de düşünürlerin önünde durur. Platon, hiç kimsenin isteyerek hata yapmayacağı yolundaki derin görüşü, bilen ve etken olan insan ruhunun genel resminde birçok değişime tabi tutunca büyük genellik düzeylerinde büyük keşifler yapar. Öte yandan, ayrıntıların eksikliği yüzünden okur, gerçekten "insan yaşamını" mı, yoksa "cansız kategorilerin hayaletler balesini" mi, yani diğer ve daha yeni bir Platoncu olan F. H. Bradley'i hiç rahat bırakmayan hayali mi gördüğünden emin olamayabilir. Bir örnek vermek gerekirse, Platon ruhun farklı düzeyleriyle toplumdaki farklı görevler ve farklı devlet türleri arasında bir benzerlik kurmak amacıyla, kendi θυμοειδές kavramını, yani ruhun merkezi ve dönüşümsel bölgesini özellikle onur ve ihtirasla bağlantılandırır ve bu yüzden de kendi ahlaki değişim analizi için elzem bir kavramı gereğinden fazla basitleştirir. *Devlet*, diğer birçok büyük etik tez gibi kesin bir kötülük yönünden eksiktir. "Zalim adam"ın çok daha fazla kanıtlanması gerekir. Ahlaki bir düşünce ve ahlaki bir değişim (dejenerasyon ya da düzelme) tablosu her etik sistemin en önemli parçasıdır. Şairler, tiyatro yazarları ve romancılar bu tür durumlarda kötüyü iyi diye görerek yanılabilirliğimizin açıklamasını (gerçi pek sistematik değilse de) daha öğretici bir şekilde yaptılar. Felsefenin bunu kabul etmesi çok uzun zaman almıştır; ünlü "kavga" ve sanatın esasen boş bir şey olduğu kuşkusu çok uzun zamandır sürüyor aslında. Ahlak felsefecilerinin, edebiyatın yardımını bir açıklama tarzı olarak kabul etmeye tenezzül etmeleri görece yeni bir şeydir henüz.

Kötülüğün görüntüsü kafa karıştırıcıdır ve genelleştirmesi zor bir konudur çünkü her tür analize böyle bir değer yargısı pili gereklidir. Doğru insanın doğru olmayan insanı net bir şekilde görebileceğini düşünmek eğilimi vardır. ("Tanrı onu hemen görür.") Sanat kötülüğe (sıklıkla da gereğinden fazla) alışıktır ve onu güzelleştirmede beceriklidir. Her ne kadar tartışmalı da olsa, iyi edebiyat kötülüğü benzersiz bir şekilde herkesin görebileceği hale getirebilir ve sanatçı kendi sanatı dışında doğru bir kişi olmasa da

iyi bir insanın kişisel bakışıyla yarışabilir. Bu ayrımın mümkün olması bir yaşantı olgusu gibi görünür. Sanat bütünsel insanın muğlaklığını kabul eder, bununla oynar ve büyük sanatçılar yaratıcı amaçlar için kendi kusurlarını, sanatlarına belirgin bir zarar vermeksizin "kullanıyor" gibi görünebilir. Aslında bu gizem ölçüsüzlükler ve sınırsızlıklar diyarına aittir. Platon, eleştirinin daima dikkat etmesi gereken şeyi, yani insan doğasının kötü yanının sanatta nasıl gizlice ve tehlikeli bir faaliyet gösterdiğini bilir. Sanatta bir sürü gizli zulüm vardır ve sanat yeterince iyiyse (Dante'yi ya da Dostoyevski'yi düşünün) disiplinli zulüm "düşkünlüğünün" yapıtın değerine ya da yapıtın alıcıya ne durumda zarar vereceğine karar vermek zordur. Fakat acıyı ve kötülüğü doğru bir şekilde görmek estetik emeğin doruklarından biridir ve kuşkusuz ki her zaman ulaşılamayan bir doruktur bu. Bunun nasıl olup da güzel hale geldiği, Platon'un kendi düşüncesindeki merkezi ve keskin bazı çapraşıklıklara çok yakın gibi görülebilecek bir sırdır. (Tanrısal neden zorunlu nedenle daima temas halindedir). Shakespeare, İago'nun hainliğinden ve Cordelia'nın dayanılmaz ölümünden yalnızca görkem değil, güzellik de yaratır, anlamsız bir savaşın facialarından ve Akhilleus'un müthiş insafsızlığından güzellik yaratan Homeros gibi. Sanat, takdiri ilahinin şiddetiyle, öğrenmeye isteksiz bir akla doğru hücum eden acıdan nasıl bir şeyler öğreneceğimizi nadiren amayetkin bir şekilde gösterebilir *Agamemnon*'un birinci korosunda söylendiği gibi, bize bir şekilde, Aeskylos'un hünerlerine böylesine rezalet derecesinde kayıtsız kalan (kaldığı görünen) Platon'u hatırlatan sözcüklerle. (Bir kıskançlık vakası mı yoksa?) Ve sanat elbette açıklamadan ifşa edebilir ve adaleti oyuncul da olabilir. Zorunluluğun zekâya boyun eğişi, taklitçi ve kavramsal olmayan ("saf bir tertibat" ve "kesin bir hüner") sanatlarda sanki canlı bir şekilde görülebilir; bu tür sanatlar çabucak geçerken aydınlatıverir gerçeğin derin yapılarını, sanki sanatçı sahiden, Demiurgos'un gerçek ile oyunun gizemli ve ayrılmaz bir şekilde birbirine karıştığı yaratıcı aklının içine girebiliyormuş gibi.

Platon'a sanatı överken, etkili bir ikna edici husus olarak, eğer bir ontolojik kanıt (her şeyden önce Platon'un ana fikri bu) varsa sanatın bunun gayet makul bir versiyonunu sağlayabileceği bile eklenebilir. Belki de genel sanat bunu felsefeden daha iyi *kanıtla-*

yabilir. Bir sanat tarzının aşinası olmak ve zevkin gelişmesi, güzellik konusunda bir eğitimdir ki bu da iyi olanı, saf olanı, derinlemesine ve dürüstçe düşünülmüş olanı, doğru geleni, boş ya da sığ ya da bir şekilde sahte, zevk düşkünü, gösterişçi, aşırı duygusal, cafcaflı bir şekilde karmaşık vs olandan ayırt etme konusunda, sıklıkla büyük ölçüde içgüdüsel, giderek kendine daha çok güvenli hale gelen bir yeterliliği kapsar. Küçültücü eleştirel terimlerin çoğu bir tür sahtelik suçu yükler ve bir taraftan da "İmgelemin güzellik diye kavradığı şey gerçek olmalıdır." (Keats) Kötü sanat dünya hakkında bir yalandır ve bu zıtlık sayesinde iyi görünen şeyler önemli ve bariz bir anlamda *ipso facto* doğru ve gerçeğin ifadesiymiş gibi gelir: Seurat'nın Burne-Jones'dan, Keats'in Swinburne'den, Dickens'ın Wilkie Collins'ten iyi olduğunun hissi yani. Platon *Philebos*'ta, zevk yaşantısının sahtelikle kirlenebileceğini söyler. Sanatta sahteliği fark etmek ve gerçeğinden hoşlanmak ahlaki idrak konusunda yaşam boyu süren eğitimin bir parçasıdır. Bir estetik inzivasında yaşamak anlamına gelmez bu. İyi sanat, ne denli karmaşık olsa da saflığın ve gerçekliğin gayet açık bir bileşimini sunar ve aynı etkideki ahlaki öğretileri (İncil'i, St. Augustinus'u, Norwichli Julian'ı, Platon'dan parçaları) bir düşünürsek bunların da kendi kusursuz doğal tarzlarında birer sanat olduğunun kabul edilmesi gerekir. Gelişen her yeti bizim gerçeklik (zorunluluk) duygumuzu güçlendirir. Bir sanatı öğrenmek her tür tuhaf hileyi öğrenmektir fakat aslında bu, algılanan bir gerçeğin biçimsel bir ifade haline nasıl getirilebileceğini ve onun, işlem sırasında bozmadan, eğitimli ve saflaşmış bir dikkate nasıl ziyadesiyle değer kılınacağını öğrenmektir. Platon (*Philebos*, 48 D'de) "gülünç bir şeyden hoşlanmak, 'Kendini bilme!' emrine boyun eğmektir" derken (huysuzlukla da olsa) edebiyat eleştirisinin önemli bir ilkesini kullanmaktadır: Kendini bilmeyi zora sokan şey kuşkudur. Kendini *Dünyada* (onun bir parçası, ona tabi, ona bağlı olarak) bilmek, gerçeği en iyi şekilde kavramaktır. Platon'un erdemle bağlantılandırdığı ılımlı "ölçü duygusu"dur bu. Elbette ki fotoğrafik bir natüralizm olmayan, güçlü ve tetikte bir gerçekçilik, konu malzemesinin, aşırı duygusallıktan, bayağı bir kişisel hayalcilikten uzak bir şekilde kavranması tüm sanatlarda değer olarak nitelenen bir şeydir ve gerçeğin özgürleştirici esintisi olan o özel, yanılsamasız zevki veren budur; mesela muhteşem ve

özgür bir oyunda yaratıcı bir aklın aydınlık imgelemsel dikkatinin hedefe sabitlenmesi. Sanat oyunculdur elbette fakat onun oyunu ciddidir. της σπουδησ άδελφή παιδιά. Freud, oyunun tersinin iş değil, gerçek olduğunu söyler. Bu belki fantezi oyunu için doğru olabilir ama, gerçeği haz alarak arayan ve ifşa eden iyi sanatın oyunculluğu için doğru değildir. Yani pratikte bizler kavramları diğer kavramlarla giderek daha çok ilişkilendiririz ve güzelliği, biçimin doğruyu aydınlatmak ve gerçeği duyurmak amacıyla ustaca kullanılması olarak görürüz ve o zaman da Platon'un söz ettiği ama sanattan ayırmak istediği şeyi yaşayabiliriz: güzelin arzulanışının, gerçek ve iyi olanın arzulanışı olmasını.

Burada, iyi sanatçının disiplinli kavrayışının, doğru idrakinin (eğer *Timaios* mitiyle bakmaya devam etmek istenirse) *ayrı* bir ahlaki kesinliğe bağlı olması gerektiğini söylemek gelebilir insanın içinden. Yine görsellik metaforu: Bir ışık kaynağı. Ama bu fikri bir totoloji statüsünün ötesine itmek zor. İyi sanatçılar kötü insan olabilir fakat erdem, daha önce de söylediğim gibi sadece sanat yapıtının içinde bulunuyor olabilir, doğru görüşe yalnız orada ulaşılıyor olabilir. Her şeyden önce, birbirimizi ne kadar idolleştirsek de bizler özelleşmiş, sınırlı hayvanlarız. Üstelik yapıtın kendisi de göründüğü kadar kusursuz olmayabilir. Bizler bir günde yaratılmış yaratıklarız, hepsi bu. Biz kendimizi anlamayız, gerçek eksiktir bizde, edindiğimiz ve bildiğimiz tek şey, όντως όν [gerçek olan] değil, ancak όν πως [öyle ya da böyle] olandır. Bize Sığlık ve Sessizlik rolleri verilmiştir ve sanat ya da felsefe adına fazla protestoda bulunmamalıyız. (Ama bu türün en iyileri gölgelerdir ve en kötüler, eğer imgelem onları düzeltirse kötü değildir). Alıcının aklının içgüdüsel tamamlama faaliyeti, yani sanatçıyla yaptığı "sınırsız" işbirliği yüzünden bizler sıklıkla, çok büyük yapıtların bile nasıl eksik olduğunu göremeyiz ve sanatçı bunu bizim dikkatimize zorla sokarsa şok oluruz çünkü onun kusursuzluğuna inanmayı çok istiyoruzdur. Büyük sanat yapıtları genellikle kusursuz şeyler gibi görülür ve burada, *Theaitetos*'un sonunda bizden esirgenen "ekstra" bilgiyi kullanıyor gibiyizdir. Ama sanat, insan yaşamının karmaşıklığı ve estetik biçimin muğlaklığı ve oyunculluğu yüzünden, açıkladığı şeyi olsa olsa ancak kısmen açıklayabilir, ancak yaklaşık olarak ifşa edebilir ve her karmaşık yapıtta elbette, görmezden gelmeyi yeğleyeceğimiz, saf-

lığı bozan şeyler ve arızalar vardır. Demiurgos bile hiçbir zaman her şeyi tümüyle anlayamaz. Sanat, bizim için bu kadar iyi bir şey olmasına karşın, sanat karşıtlarının kendi tezleri yönünden çok işlerine yarayan bazı yanılsama öğeleri taşır. Sanat yapıtının, içyüzünün anlaşılmasıyla anlamı yaşama akıp karışan yapısı, ölümlü niteliğinin temel bir parçasıdır. Sanat en mükemmel halinde bile tam değildir. Simone Weil, o hayran olunası Platoncu, bir şiirin ancak şairin düşüncelerinin anlatılamaz olana sabitlendiği ölçüde güzel olacağını söylemişti. Sanat (Platon'un görüşünce) tıpkı felsefe gibi ifade edilen şeyin hemen ötesinde, soluduğumuz azıcık bir havada durur.

Ama sanatı küçültmek için de savunmak için de metafizik ya da psikolojik tartışmalara girmeye, girilmesine gerek yok. Sanatın daha basit ve somut meziyetlerinin varlığı gayet açıktır: Özgür bir sanat özgür bir toplumun asıl yüzüdür ve değerini yitirmiş ve yalancı bir sanatsa zorbalığa dayalı bir toplumun fonksiyonudur. Sanat büyük, genel, evrensel bilgilendiriciliğiyle, felsefenin ve hatta bilimin düşmanca olması gerekmeyen gayet açıkça bir rakibidir ve Platon, sanatın gerçeği taşıma konusunda benzersiz kapasitesinin hakkını hiçbir zaman vermemiştir. İyi ve hatta nezih yazar "doktorun konuşmasını" sadece "taklit" etmez, doktorun "dünyasını" anlamaya ve resmetmeye çalışır ve bu başka "dünyaların" resimleri aslına nazaran ne denli mütevazı olsa da ilginç ve değerlidir. Sanatın manevi yönden muğlaklığı, "sınırsız" bilinçaltıyla bağlantısı, ironiyi kullanması, kötülüğe yönelik ilgisi Platon'u korkutmuştu. Ama sanatın karakteristik özgürlüğü de muğlaklığından ve aynı anda her yerde ve her zamanda birden bulunma konusunda doymak bilmez hevesinden gelir zaten. Sanat, özellikle de edebiyat, hepimizin buluşabileceği ve güneşin altındaki her şeyin düşünülüp irdelenebileceği büyük bir düşünme salonudur. Sanat, diktatörleri ve söz konusu kişi gibi otoriter ahlakçıları bu nedenle korkutmuş ve bunların saldırısına uğramıştır. Sanatçı büyük bir habercidir, en kötü olasılıkla bir dedikoducu, en iyi olasılıkla da bir bilgedir ve her iki rolüyle de çok sevilmiştir. Ele geçmez şeylere belli bir yer ve bir isim verir. Dünyayı düzene koyar ve bize kuramsal hiyerarşiler ve ara imgeler sunar; tıpkı diyalektikçi gibi bir ve çok arasında aracılık yapar ve belki kafamızı hınzırca karıştırsa da bütün olarak bakıldığında bizi eğitir. Sanat bizim açık

farkla en eğitici şeyimizdir; rakipleri felsefe, teoloji ve bilimden çok daha eğiticidir. Sanat yapıtının içyüzü, anlaşılır niteliği, günlük yaşamla sınırsız bağlantısı ve hatta alıcılarına karşı savunmasızlığı onun karakteristik ulaşılabilirliğinin ve özgürlüğünün parçalarıdır. Bilimin ve felsefenin ve en çok da dinin talepleri aşırı derecede katıdır. Ama manevi ve düşünsel yaşamın yerini alacak üstün bir şey de vardır ve bunların ahlaken ve entelektüel yönden en üste varabilen az sayıdakilerinin gerçekten aşağı kalır bir yanı yoktur. Sanat büyük bir uluslararası insan dilidir, herkes içindir. Sanatın formal bir "toplumsal rolü" yoktur elbette ve sanatçılar "toplumlarına hizmet etmeleri" gerektiğini düşünmek zorunda değildir. Eğer gerçekle ilgilenirlerse ve yapabilecekleri en iyi sanatı yapmaya (en güzel şeyleri yaratmaya) çalışırlarsa topluma otomatikman hizmet edeceklerdir. Gerçeğin güzellikle bağlantısının anlamı, kendisi için olmayı başaran sanat herkes için olmayı da başarır demektir. Ve Platoncu bir estetik konusunda hiçbir garanti olmasa bile sanatın gereğinden fazla alçakgönüllü olmasına gerek yoktur. Jane Austen'in sözlerine kulak verelim (*Northanger Abbey**, Bölüm V): "Ee, ne okuyorsunuz hanımefendi-?" "Ah, bir roman işte" diye yanıtlar genç kadın; bunu derken de elindeki kitabı bırakır yapmacık bir kayıtsızlıkla veya anlık bir utançla. "Bu bir Cecilia işte yahut bir Camilla yahut Belinda" ya da kısacası, aklın en büyük güçlerinin sergilendiği, insan doğası hakkında en mükemmel bilginin, insan doğasının farklı çeşitlerini gösteren en yerinde tasvirin, en canlı zekâ ve espri selinin en iyi şekilde seçilmiş bir dille dünyaya aktarıldığı bir yapıt işte.

Söz konusu sorunun en belirgin çelişkisiyse, Platon'un büyük bir sanatçı olmasıdır. Onun bu çelişkiyi çok fazla sorun ettiği belki düşünülmeyecekti. Ülkenin daha sonraki kuşaklarının düşünürleri yapıtlarını bir araya getirdiler ve bu sorunları yarattılar. Platon'un, çoğu siyasi olmak üzere başka sorunları vardı. Safsatacılığa ve büyüye karşı çok uzun bir savaş verdi ve Avrupa felsefesinin en çok hatırlanan imgelerini yarattı: mağara, at arabası, kurnaz ve yersiz yurtsuz Eros, *Anima Mundi*yi** şeritler halinde bölen ve bunları çaprazlamasına birbirine çatan Demiurgos. Platon İyinin suretsiz uzaklığını vurgulayıp durdu boyuna ama bunu

* Jane Austen, *Northanger Manastırı*, Çev. Hamdi Koç, İş Bankası Kültür Yayınları, 2012. (y.h.n.)

** Dünyanın Ruhu. (ç.n.)

sergilemede sanatın en ustaca her seferinde kullanımlarına geri döndü. Diyaloglarının tarzı gayet ustaca ve dolaylıdır ve ironik, oyuncul buluşlarla doludur. Sanatla gerçekleştirilen ifadeler insan yaşamının özgür muğlaklığına karışıp gider elbette. Sanat, din mesleğine son kertede bir oyun oynar ve felsefi kategorilere düşmandır. Ama felsefe de din de sanatsız yapamaz; aralarında bir pakt olması gerekir, tıpkı *Philebos*'ta, akıl ile zevkin arasında olduğu gibi.

Platon (*Phaidros*, VIII. Mektup'ta) aklı başında hiçbir insanın düşüncesini sözcüklere teslim etmeyeceğini ve bir insanın düşündüklerinin yazdıklarından daha iyi olmasının kuvvetle muhtemel olduğunu söyler. Buna, bir insanın düşüncelerinin *ne olduğu* konusunda felsefi sorunlara yol açmaksızın, açık ve net bir kamusal biçime bağlanma disiplininin elverişli ve denemeye değer bir şey olduğu yanıtı verilebilir; en ileri ve mükemmel keşifler genellikle ifadelerin gerçek anlamda formülasyonuyla yapılmıştır. Sözcüklerin dikkatli, sorumlu ve ustaca kullanımı, en üstün düşünce aracımız ve en üstün varolma biçimlerimizden biridir; gayet apaçık gibi görünen ama bugün hiçbir şekilde evrensel onay görmeyen bir düşüncedir bu. Teorik çalışmalarda, sanatta olduğu gibi her düzeyde sözel ötesi denen kavrayışlar olabilir ama nihai gerçeğin anlatılamaz olduğunu söylemek, daha mütevazı gerçeklerin sözle dikkatli bir şekilde ifadesinin karşısına konmaması gereken yarı dinsel bir ilkeyi dile getirmek demektir. Platon da pratikte yapmamıştır bunu. Onun istediği, birçok kez dile getirdiği bir şey, yani sanat sayesinde ölümsüzlüktü; sanatçıların bütünleşmiş, bağımsız, biçimsel, sağlam nesneler üretmek arzusunu o da duydu ve buna kapıldı. Ayrıca, üstün bir edebiyat biçimi ve ebedi bir model olan sade, sakin ve rahat bir felsefi sergileme tarzının ustası, daha doğrusu yaratıcısıydı. Elbette metafor kullandı ama felsefede metaforlar gereklidir ve metaforlar temeldir; ne denli temel olduğuysa en temel felsefi sorudur. Ayrıca Platon'da kuşkusuz, onu yazmaya iten güçlü bir kişisel itki vardı. Sokrates (*Theaitetos*, 210 C) kendini işe yaramaz bir ebe diye nitelerdi. Platon sık sık babayla ilgili imgeler kullandı. Sanat, dini harekete geçirdiği gibi felsefeyi de harekete geçirir ve tıpkı İncil'i yazanlar gibi, Platon'a göre de eğer Sözün kısır kalmaması ve Babanın meydana getirdiği şeylerin meşruluğunun tanınması lazımsa yazmak gerekirdi.

Platon sanatın tesellisinden korkardı. Teselli verici bir dini hiç önermedi. Psikolojik gerçekçiliğiyle, Tanrı'yı, gerçi Zeus'tan daha âdilse de insanları onunki kadar amansızca bir yargılamaya tabi kılar şekilde resmetti. Ruhun kaderini ince ağlarla örülü bir nedensellik belirler. Eros'un kurtarma hareketinin kişidışı ve resimle betimlenmemiş bir boşluğa doğru oluşuysa, dört başı mamur dinin paradokslarından biridir. Tanrı fikrinin mit halinde de olsa sunulması bir tesellidir çünkü bu imgeyi sanatın süsleme merakından korumak olanaksızdır. Sanat aracılık edecek, süsleyecek ve Tanrının yokluğunu yahut çok uzaklığını gizlemek için büyüsel yapılar geliştirecektir. Bizler şimdi bu türden birçok yapının çöküşünü yaşıyoruz ve Batı'da din ve metafizik, sanatın kucağından uzaklaştıkça bizler aklı tatmin edecek bir imgenin yokluğu yüzünden belki de mistik olmaya zorlanıyoruz. Safsatacılık ve büyü zaman zaman ortadan kalksa da hiçbir zaman tamamen yok olmayacak ve bunların sanatla birlikte yaptığı gizli hileler ve insanoğluna, belki de çok şükür ki verebildiği teselli hiç bitmeyecek ve sanat, yazarlık gibi ve Eros gibi iyi de olsa kötü de olsa varolmaya devam edecek.

1976'da yapılan Romanes Konferansı'ndan alınmıştır.

Sanat ve Eros:
Sanat Üzerine bir Diyalog

Sahneye çıkış sırasıyla karakterler

CALLISTOS *güzel bir delikanlı*
ACASTOS *ciddi bir delikanlı*
MANTIAS *Callistos'a âşık bir siyasetçi*
DEXIMENES *kinik bir adam*
PLATON
SOKRATES

Atina MÖ beşinci yüzyıl sonları

Diyaloğun geçtiği zamanlarda Platon yaklaşık yirmi, Sokrates yaklaşık altmış yaşındadır.

Acastos, Callistos, Mantias ve Deximenes kurgusal karakterlerdir.
Deximenes'in evinde.

Callistos, Acastos, Mantias, Deximenes ve Platon girerler. Callistos'un yüzünde bir tiyatro maskesi vardır. Platon ayrı oturur. Tiyatrodan henüz dönmüşlerdir.

CALLISTOS: Ah, harikaydı değil mi? Son sahne tek kelimeyle –*mükemmeldi*– Ah, oyunu çok beğendim! Sen beğenmedin mi Acastos?
ACASTOS: Emin değilim.
DEXIMENES: Acastos hiçbir zaman ne hissettiğini bilmez.
CALLISTOS: Ne hissettiğini bilmen gerek, senden başka kim bilebilir ki bunu?
MANTIAS: Sokrates gelecek mi?
CALLISTOS: Sokrates gelir umarım!
MANTIAS: Zıplayıp durma!
CALLISTOS: Sen oyunu beğendin mi Platon?
DEXIMENES: Beğendin mi?
MANTIAS: Hayır, hiçbir zaman hoşuma gitmiyor.
DEXIMENES: Niçin gittin öyleyse?
MANTIAS: Gözünü tiyatrodan ayırmamak lazım, çok etkili bir şey.
CALLISTOS: Tiyatro oynanırken her şeye inanıyorum.
ACASTOS: Bundan sakının diyorlar, bunun bir oyun olduğunu hiç unutmamalısın, ve–
MANTIAS: Bunu nasıl beceremeyebilirsin ki, oyuncular o cafcaflı ve doğallıktan uzak ses tonuyla konuşurken!
DEXIMENES: Oyunlar ciddi şeyler değildir. Tiyatro çok ucuz bir büyüdür. Kendini beğenmiş yönetmenlerin oyuncağı. Yarı cahil insanlara, bir şeylerden anladıklarını sanmak için verilen bir şans. Önemsiz bir şey.
MANTIAS: İnsanların bu kadar hoşlandığı hiçbir şey önemsiz değildir.
CALLISTOS: Evet, herkes sever tiyatroyu, sadece biz entelektüeller değil.
Gülüşmeler
DEXIMENES: Sanat tümüyle kafadadır. Oyunda değildir. Sanat yaşantısını biz kendimiz yaratırız.
ACASTOS: Yani her birimiz oyundan farklı şeyler aldık, öyle mi?

MANTIAS: Tiyatronun, yapacağı her'şeyi yaptığı kanısında olduğumu söylemem lazım, bugün gördüklerimizden sonra. Her şeyi gördük!

DEXIMENES: İnsanlar daima kendi sanatlarının sanatın sonu olduğunu sanır.

Tiyatro maskesiyle oynayan Callistos birden maskeyi takar ve gösterişli bir tarzda konuşmaya başlar:

CALLISTOS: Zeus, kim oluyorsa,

Taşımak istiyorsa bu ismi–

MANTIAS: Ah sus!

DEXIMENES: Tiyatro bir yalandır. Fakat onun tıpkı yaşam gibi olmasını kim ister ki, hayattan bir kaçıştır o.

CALLISTOS: Evet, onun bildiğimiz o çirkin yaşam gibi olmasını kim ister ki? O bir düş dünyasıdır.

DEXIMENES: Sahnede maymunluk ve seyircilerde de kişisel fanteziler!

MANTIAS: Tiyatronun büyüsü mükemmel. Seyircileri görmediniz mi? Kaç kişi vardı? On bin mi? Hepsi tamamen sessiz ve büyülenmiş halde oturuyordu. Niçin böyle yaparlar? Niçin orada *kalır* da gitmezler? Tiyatro bir mucizedir, çok *etkilidir*. Büyü çok yararlı bir şey olabilir.

CALLISTOS: Sen her şeyin yararlı olmasını istiyorsun. Niçin ondan sadece keyif almıyorsun ki?

DEXIMENES: O bir siyasetçi yahu!

Callistos meyve yemeye başlar.

MANTIAS: O sırf senin için değil. Biraz bekleyemez misin? Oynama şunlarla!

CALLISTOS: Ah ne kadar da toplumsal kafalısın! Bence siyaset, yerini bilmeli.

MANTIAS: Bizim toplumumuzda siyasetin yeri her yerdir.

CALLISTOS: Diktatörlüğün çok rahat bir şey olacağını düşünüyorum bazen; siyaset hakkında hiç kafa yormanıza gerek kalmayacak.

ACASTOS: Bu ülkede asla diktatörlük olmayacak; her şeyden önce, demokrasiyi biz *icat ettik* –Evet, oyunu beğendim ve beni etkiledi– ama nedenini bilmiyorum.

MANTIAS: Elbette.

ACASTOS: Ama bir sürü şey bizi etkiler ve nedenini bilmeyiz.
MANTIAS: Bence, insanların niçin etkilendiğini bulmalıyız.
DEXIMENES: Yani bazılarımızın bulması gerek diyorsun, diğerlerini denetim altına almak için ha!
CALLISTOS: Her türlü güzellik böyledir –gizemlidir ve–
ACASTOS: Evet –Fakat oyunların dinsel bir festival olduğunu unutmuyor muyuz?
DEXIMENES: Unutuyoruz tabii ki.
ACASTOS: Tanrıların sahnede canlandırılmasını görmekten hoşlanmıyorum –her şeyden önce, tanrıların nasıl olduğunu nereden biliyoruz ki? Bu saygısızlık ve–
CALLISTOS: Sen çok eski kafalısın. Tanrılar hakkında ne düşüneceğimizi biliyoruz biz.
ACASTOS: Biliyor muyuz? Ben bilmiyorum.
MANTIAS: Din önemlidir. Tanrılarımızı öyle çok fazla tanımamalıyız.
CALLISTOS: Saygısızlıkta pek yanlış bir şey yok, Aristofanes'e bak.
DEXIMENES: Tabii ya, bir bak! (*iğrenme jesti*)
MANTIAS: Hiciv insanlar üzerinde çok etkili olabilir, onların neye güldüğü önemlidir.
ACASTOS: Ben insanların dine gülmesi gerektiği kanısında değilim ama siyasetçilere gülebiliyorlarsa bu çok iyi bir şeydir bence!
MANTIAS: Bugün dine gülen yarın yöneticilerini hor görecektir. Demokrasiler bu yüzden yok olabilir çünkü insanlar sonunda hiçbir şeye inanmaz ve hiçbir şeye saygı duymaz hale gelir.
Sokrates girer. Hepsi ayağa kalkar.
SOKRATES: Evet dostlar, oyunu beğendiniz mi?
ACASTOS: Biz de tam onun hakkında tartışıyorduk efendim.
CALLISTOS: Yağma yok, Sokrates'in yanına ben oturacağım.
SOKRATES: Şanslı günümdeyim bugün!
DEXIMENES: Evet, tiyatroda kimin yanına oturduğunuzu gördüm.
SOKRATES: Ben hep güzelliğe taparım. Oradaki de kim?
CALLISTOS: Platon, huysuzluğu üstünde yine!
SOKRATES: Tartışmanız ne hakkındaydı?
DEXIMENES: Haydi, yine başladık!

CALLISTOS: Deximenes, tiyatro bir büyüdür ve bu yüzden önemli *değildir* diyor, Mantias, tiyatro bir büyüdür ve bu yüzden *önemlidir* diyor, Acastos tanrıları sahnede göstermemeliyiz diyor ve Mantias insanlara gülmenin kötü bir şey olduğunu söylüyor ve–

SOKRATES: Peki sen ne düşünüyorsun?

CALLISTOS: Bence tiyatro çok hoş!

MANTIAS: Tiyatronun ne için olduğunu düşünüyorduk.

DEXIMENES: Bir şey için olması şart mı?

CALLISTOS: Her şey bir şey içindir, öyle değil mi Sokrates?

DEXIMENES: Sen ne içinsin peki?

MANTIAS: Bunu sorman şart mıydı?

SOKRATES: O gençtir ve işe yarayacağı bir sürü şey var!

ACASTOS: Deximenes tiyatronun sahte olduğunu söylüyor. Sanatın gerçek ya da sahte olduğu söylenebilir mi?

MANTIAS: Ben iyi ya da kötü demeyi tercih ederim, yani bizim için iyi ya da kötü.

ACASTOS: Ama sen diyorsun ki–

SOKRATES: Dur, dur, o kadar acele etme. Zor bir soru bu. Ben açmaya çalışayım mı?

DEXIMENES: Açın Sokrates, dinliyoruz.

SOKRATES: Sorular sorup, yanıtlaması için birini seçeyim mi?

DEXIMENES: Size kim engel olacak ki dostum?

SOKRATES: Kim yanıtlasın? En genç olanı seçelim, hata yaparsa mahçup olması gerekmez o zaman.

DEXIMENES: En genç kim?

MANTIAS: Callistos.

CALLISTOS (*telaşlanır*): Hayır, hayır, Platon daha genç.

SOKRATES: Sanırım Platon bir tanrıyla sohbet ediyor ve biz onu kesmeyelim. Sen yanıtlayacaksın.

CALLISTOS: İyi, pekâlâ ama lütfen darılmayın eğer–

DEXIMENES: Sokrates asla darılmaz.

SOKRATES: Sevgili oğlum! Herhalde genel olarak sanatın ne olduğunu düşünerek başlamamız, sonra da genelden özele doğru gitmemiz gerek. Kabul mü?

MANTIAS: Evet, evet, evet.

SOKRATES: Biz "sanatlardan" bir *aile* olarak söz ediyoruz, öyle değil mi? Ama bunlar birbirinden bu kadar farklı olduğu halde

bunları aynı sınıfa sokmamız *tuhaf* değil mi? Bunlarda ortak bir nitelik bulabiliriz gibi geliyor. Sanatın bir tanımını yapmaya çalışalım mı?

ACASTOS: Ah evet!

SOKRATES: Ondan sonra da sanata gerçek ya da sahte, iyi ya da kötü denip denemeyeceğini veyahut bir yararının olup olmadığını görebileceğiz. Bu pek kolay olmayacak bence. Şimdi, bugün kurban olarak sen seçildiğine göre, sen sanatı nasıl tanımlarsın?

CALLISTOS: Ee, sanat *Odysseus*'tur ve *Agamemnon*'dur ve *Antigone*'dir ve Parthenon'daki Athena heykelidir ve müziktir ve–

SOKRATES: Dur bir dakika, bu liste sonsuza dek gidebilir böyle! Bunlar sanatın *örnekleri*. Ama tüm bu birbirinden farklı şeyleri sanat kılan "fiyaka" nedir?

CALLISTOS: Yani bütün sanatları ya da herhangi bir sanatı mı demek istiyorsunuz?

SOKRATES: Evet.

CALLISTOS: Peki –sanat, kopya etmedir.

MANTIAS: Niçin böyle dedin birdenbire?

SOKRATES: Kopya etmekle neyi kastediyorsun?

CALLISTOS: Demek istediğim –tıpkı resim gibi– yahut insanların ya da hayvanların tıpkı Akropolis'te gördüğünüz gibi taklididir. Sanat, her şey gerçekte nasılsa öyle yapmaya çalışır.

SOKRATES: Ve en iyi sanat da aslına en çok benzeyendir, öyle mi?

CALLISTOS: Evet.

MANTIAS: Az önce söylediğin şeyle çelişkiye düşüyorsun–

SOKRATES: O halde heykel resimden daha iyi bir sanattır, öyle mi?

CALLISTOS: Tabii –ama–

SOKRATES: Ressamlar insanları iki boyutlu gösterir, oysa heykeltıraşlar üç boyutlu gösterir.

DEXIMENES: Bravo!

CALLISTOS: Evet, bu daha iyi –ve tiyatro da hepsinden iyi çünkü oyuncular gerçek insanları taklit eden gerçek insanlar.

ACASTOS (*çok hızla*): Bu doğru olamaz, sen eğer taklit, bir heykelin bir insana benzemesidir diyorsan. Gerçek insanlara ben-

zemeyen eski heykeller genellikle çok daha iyi sanattır –ve bizim istediğimiz eğer sırf gerçek şeyleri taklit etmekse sanata ne gerek var ki? Gerçek insanlar mermerden yapılmış insanlardan daha çok insana benzer. Ya da heykel kaidesinin üstüne niçin bir yemek çömleği koyup da buna sanat demiyoruz ya da birkaç eski tuğla ya da–?

DEXIMENES: Onlara sanat denmişse en azından bakmışızdır onlara.

MANTIAS: Müzik neyi taklit eder?

SOKRATES: Çocuğa eziyet etmeyin. Sen tanımını yeniden ifade etmek isteyeceksin herhalde.

CALLISTOS: Evet, tabii müzik bir şeyi kopya ediyor gibi gelmiyor bana. Oyunlar birer hikâye anlatır elbette ve bunlar da hayata benzer ve–

DEXIMENES: Öyle midir?

SOKRATES: Devam et oğlum, tekrar dene.

CALLISTOS: Sanat bir tür biçim ya da diyagram gibi bir şey; hayata sadece, *farklılık* türünde benziyor, sanki özetlenmiş bir şey ya da basitleştirilmiş ya da–

SOKRATES: Sanatın kopya etmek, hayatı taklit etmek olduğu fikrinden vazgeçmek mi istiyorsun?

CALLISTOS: Hayır fakat sanat onları kopyalayıp, her şeyin farklı ve daha net göründüğü bir dünyaya dönüştürüyor ve bu dünyada karışıklık yok ve hayattaki gibi berbat arızalar yok.

ACASTOS: Berbat arızalar yok!

CALLISTOS: Bir tür harita gibi.

DEXIMENES: Ne kadar sıkıcı.

SOKRATES: Sanat, biçimsel yönden kopyalayarak, her şeyin benzer ama daha net ve daha basit göründüğü bir ortama dönüştürmek mi yani?

CALLISTOS: Evet!

MANTIAS: Siz gelmeden önce Callistos sanatın müthiş, harika ve güzel bir şey olduğunu, onu mutlu ettiğini falan söylüyordu haa! Onları niçin şimdi söylemiyorsun? Niçin birden, sanatın kopya etmek olduğunu söylüyorsun şimdi?

CALLISTOS (*kendini beğenmiş bir tavırla*): Çünkü biliyorum ki Sokrates net bir yanıttan hoşlanır, yanlış da olsa.

SOKRATES: Niçin resimden söz ederek başladın?

CALLISTOS: Sanata en çok o benziyor gibi sanki, yani burada bir şey var, burada da bir resim var, biri ile diğerinin arasında bir tür ölçü yönünden karşılaştırma yapabilirsiniz.

MANTIAS: Şu boyuna "bir tür" demeyi bırak!

SOKRATES: Evet ve bizler düşündüklerimizi genellikle görsel imgelerle ifade ederiz, mesela müziğin sesinin yüksek veya alçak olduğunu söylemek gibi. Beni hoşnut etmek için bana net bir şey söyleme çabandan duygulandım. Ama senin düşüncen zaten çok sadedir belki de. Sen tamı tamına bir kopyadan söz ettin, daha sonra da harita gibi şematik bir kopyadan söz ettin. Buna bir şey eklemek istemez misin? Tiyatrodan geldiğinde çok heyecanlı ve mutluymuşsun ve–

MANTIAS: Sanırım yeni baştan başlamamız gerek–

Mantias tartışmayı denetimi altına almaya çalışır. Acastos da konuşmak ister ve elini kaldırır boyuna. Sokrates bir jestiyle onları engeller.

CALLISTOS: Evet, ben biçimlerden ve haritalardan söz ettiğimde sanki sıkıcı bir şeymiş gibi geliyor ama sanat sıkıcı değildir; duygudur ve heyecandır ve bazı sanatlar insanı müzik gibi etkiler ya da tiyatrodasınız ve tiyatronun neyle ilgili olduğunu bilmiyorsunuz ama yüreğiniz *çarpar* ve –elbette resim bu kadar heyecan verici değildir ve–

DEXIMENES: Ah yapma yahu –öyle midir– ama bazen?

CALLISTOS (*bir an kafası karışır*): Senin kastettiğin şu *özel* resimler, Derkon'un evindekiler gibi fakat onlarda gösterilen şey–? Evet fakat o *seks*.

DEXIMENES: Sanat seksle ilgili değil mi?

CALLISTOS: Ee–

DEXIMENES: Kızarma, Sokrates'i şaşırtacaksın.

SOKRATES: Çok cazip görünüyor.

ACASTOS: Elbette her türden resim var –Ama Derkon'un evindeki o müthiş erotik sahneler sanat falan değil, onların yapılma amacı sırf–

DEXIMENES: Acastos öyle bir püriten ki, neredeyse Platon'dan beter.

ACASTOS: Pekâlâ, Platon ne düşünüyor?

Platon'a döner ama Platon onu görmezden gelir.

MANTIAS: Nesi var bunun?

DEXIMENES: Kıskançlık. Sokrates'in yalnızca kendisine ait olmasını istiyor.

MANTIAS: Yine birtakım notlar aldığını görüyorum. Sokrates ona bunu yapmamasını söylemişti.

SOKRATES: Haydi, sen kendi fikrini savun; az önce bir şeyler eklemek istediğini fark etmiştin, yani belki de tanımını şimdi yeniden ifade edebilirsin.

CALLISTOS: Yani seksi de katarak mı demek istiyorsunuz?

SOKRATES: İstediğin her şeyi katabilirsin.

DEXIMENES: Ona seks demen şart değil, tutku da diyebilirsin.

SOKRATES: Müzik ne yapar?

CALLISTOS: Duyguları ve heyecanları ifade eder ve müziksel biçimi size, sanki doğrudan yüreğinize, bedeninize giriyormuş gibi hissettirir.

SOKRATES: Tanımlamana bunun gibi bir şey koymak istemez misin?

DEXIMENES: Ah haydi!

CALLISTOS: Sanat duyguların ifadesidir, duygusal bir iletişimdir. Tüm sanatlar müzik gibidir aslında.

SOKRATES: Sanatın resim gibi olduğunu söylemiştin; şimdi de müzik gibidir diyorsun. Biçim sözcüğünü kullandın. *Şimdi*, bir şekilde, sanatın dünyayı taklit ettiği görüşünden vazgeçmek istiyor musun?

CALLISTOS: Müzik konusunda geçerli değil bu –müzik bizim göremediğimiz ya da duyamadığımız bir şeyi kopya etmiyorsa tabii.

SOKRATES: Bazıları, tanrıların hep geometriyle uğraştığını söyler. Onlar belki müzik de besteliyordur.

ACASTOS: Bunu beğendim –ve zaman zaman birazcık duyar gibi oluyoruz bunu.

CALLISTOS: Ama sanat dünyayla ilgilidir; gerçek şeylerin nasıl değişip de bir tür duygu biçimi haline geldiği, bir duygu –düşünce ya da– özür dilerim, kafam karıştı–

SOKRATES: Devam et sevgili oğlum, sakın vazgeçme, burada bir şeyler yakalamaya çalış. Unutma, sen felsefe yapıyorsun –ve ba-

zen, bir fikri bir an gözünün önüne getirebilmek için gerçekten çok uğraştığında onun hakkında saçmalayıp durmaktan başka bir şey yapamazsın. Yani açık olmaya çalışmayı bırak ve dürüstçe saçmalayarak konuş şimdi.

CALLISTOS (*çok çaba harcayarak*): Sanat bir tür kopyalama ya da taklittir çünkü gerçek dünyayla ilgilidir bir şekilde, gerçi müzik konusunda pek emin değilim ve sanatın bir modeli ve biçimi vardır, yani bazı şeyleri değiştirir, hayattan bir tür daha düzgün ve nettir ama bize gerçek şeyleri büyük bir *–güçle– duyguyla* – gösterir ve görerek ve duyarak ve düşleyerek– ve bir tür *analiz edilmiş* değildir, onda her şey yoğunlaşıp tek olmuştur, bir *nesne* gibi –ve heyecan vericidir ve seksidir ve– aman tanrım–

SOKRATES: Hayır, hayır, çok iyiydin. En mükemmel şekilde saçmalayarak konuştun ve tartışmamıza harika bir yardımda bulundun. Daha önce sanatın gerçekçi bir resim gibi olduğunu söyledin, sonra bir harita gibi olduğunu söyledin, sonra duygusal bir biçimin bedenimize girdiği bir müzik gibi olduğunu söyledin. Ve şimdi de görmekten, duymaktan ve düşlemekten söz ettin. Bütün sanatlar duyularla mı ilgilidir?

CALLISTOS: Evet, sanırım öyle–

ACASTOS: Ama–

SOKRATES: Acastos bir süredir bana elini sallayıp duruyor; ne diyecek, dinleyelim bakalım.

ACASTOS: Sanatın duyularla ilgili olduğuna katılıyorum –yani şiirin ritmi ve sesleri vardır, resmin biçimleri ve renkleri vardır ve beden de işin içindedir, seksteki gibi demek istemiyorum ama–

DEXIMENES: Niçin olmasın ki?

ACASTOS: Ama gerçek sanat *düşüncedir*. Demek istediğim, iyi sanat derin ve bilgece düşüncedir. Ve kötü sanat da budalaca ya da baştan çıkmışçasına bir düşünce olduğu için kötüdür. Callistos "duygu-düşünce" gibi bir şey söyledi. Bunun ne olduğunu bilmiyorum. Fakat iyi sanatın bize bir şeyler *anlatacağından* eminim. Bu sırf bir doz duygu falan değildir. Görme–sezme–bilme gibidir–

SOKRATES: Güzel, güzel; Callistos'un harika saçmalamasını sürdürüyorsun sen de! Kopyalama, haritalar, duygu, düşünce. Evet, tüm bu düşünceleri bir diğerinin ortaya çıkmasına yardım et-

mek için kullanıyoruz, her biri kendi başına çaresiz gibi sanki. Ama bu fikirler yine de muğlak kalıyor, sanki el ele tutuşup bir halka yapmışlar da her bir fikir bir sonrakini desteklemeye çalışıyor ama kendini destekleyemiyormuş gibi. Callistos'un, sanatın dünyayı taklit olduğu fikrine katılmak istiyor musun?

ACASTOS: Evet ama gerçek insanla mermer insan gibi basit değil, *dolaylı* bir şekilde.

CALLISTOS: Ben onun farklı olduğunu söylemiştim!

ACASTOS: Sanatçı düşüncelerini katar, gerçeğin yargıcıdır.

SOKRATES: Yargıç adaleti getirir akla –gerçeği–

ACASTOS: Evet, kopya etme ve hüküm verme, *gerçek* ve *ahlak* demektir. Sanat *doğru* olmalıdır. Deximenes sanatın hile ve fantezi olduğunu söyledi ve kötü sanat belki de böyledir fakat iyi sanat hikmettir ve gerçektir. Sanat dünyaya bakmak ve onu *derin* bir şekilde açıklamaktır ve biz bu açıklamayı anladığımızda ya da hatta yarı yarıya bile anladığımızda hissederiz onu ah –o sevinci– ve bence *güzellik* denen şey budur ve–

DEXIMENES: Peki ya doğadaki güzellik? Doğa hiçbir şey açıklamaz ki!

Sorumluluktan kurtulup rahatlamış, işi başardığından ötürü hoşnut Callistos maskesiyle oynar, onu Mantias'a takmaya çalışır ama Mantias onu iter. Platon, Acastos'un söylediklerini dikkatle dinlemektedir.

ACASTOS: Bir insan ustaca kopya edebilir, tıpkı pornografik resimlerdeki gibi fakat ahlaki bir hüküm ve düşünce yoksa bu şey ölüdür ve sahtedir. Callistos sanatın cinsel olduğunu söyledi ve farz edelim ki bazen öyledir ama ben sevgiyle ilgilidir derim, dünyayı gerçekten sevmek ve nasıl olduğunu görmekle. Bence iyi sanat tutkuludur ve kutsaldır.

SOKRATES: Bunu beğendim, beğendiğim de–

ACASTOS: Ve sanat *bir şekilde* gerçektir –bence kesindir bu–

SOKRATES: O kesinliği savun sevgili genç arkadaşım.

Hafif bir sessizlik. Sokrates Platon'a bakar ama Platon konuşmaya katılmaz. Küskünce başını aşağı indirir.

Senin içgüdülerin hoşuma gidiyor. İyi sanatçı bilgedir, sevecendir, âdildir –ama derin sulardayız. İyi sanatın gerçek olduğunu söylerken neyi kastettiğini daha dikkatli düşünmelisin.

DEXIMENES: *Şiir gerçek* değildir! Bana göre fena halde, gereğinden fazla erdemli hale gelmeye başlıyor bu tanım.

ACASTOS (*kendi düşünceleriyle gittikçe daha çok heyecanlanarak ama kafası karışmış bir şekilde*): Yani, bence iyi sanat bizim için *iyidir*, bize bir şeyler *öğretir* –büyük şiir *bilgedir* ve–

CALLISTOS (*maskesini takmıştır yine ve gösterişli bir şekilde konuşmaya başlar*):

Zeus, kim oluyorsa,

Taşımak istiyorsa bu ismi–

MANTIAS: Tüm bu karışık laflar bizi, daha başında konuşmak istediğim muğlak konuya getirdi sonunda! Acastos tamamen tesadüfen, makul bir şey söyledi nihayet! İyi sanat bizim için iyidir dedi! Her şeyin özü budur işte. Eğitici. Sokrates, senin fikirlerin el ele tutuşup bir halka yapmışlar ve her bir fikir bir sonrakini desteklemeye çalışıyor ama beceremiyor dedi. Benim fikrim bu halkayı kıracak. Eğer sanatı bir eğitim olarak görürsek her şey açıklığa kavuşur ve bütün soruların yanıtı budur –böylece, niçin tüm sanatları aynı sınıfa soktuğumuz açık hale gelir, bu durum müziğe de bir anlam verir, Acastos'un girdiği şu ahlak nosyonunu açıklığa kavuşturur ve–

ACASTOS: Ben sanat eğiticidir demek istemedim ki.

MANTIAS: Öyle dedin ya!

ACASTOS: Bizim için iyidir dedim.

MANTIAS: Ne fark var ki? Ben siyasetle ve toplumsal yaşamla uğraşıyorum, kendi karmaşık özel duygularından başka bir şeyle ilgilenmeyenlerin aksine. Siyaset benlik merkezli bir şey değildir, diğer insanlarla, sorumlulukla, toplumla ilgilidir. Siyasetin esası açıklamadır, yani ikna edici açıklamadır.

DEXIMENES: Ben de siyasetin esası zorlamadır sanıyordum.

MANTIAS: *İkna edici* açıklama dedim, bunun diğer bir adı da retoriktir. Ve bu da sanatın niteliğini gösterir. Sanat retoriktir. Kopya etme ya da müzik ya da düşünce değil. Retorik.

SOKRATES: Fikrinin basitliğiyle şaşırttın bizi.

MANTIAS: Evet, gayet açık. Ve iyi sanatla kötü sanatı birbirinden işte bu şekilde ayırt ederiz. İyi sanat iyi yurttaşlar yaratır, kötü sanat da kötü yurttaşlar. Bu kadar basit.

SOKRATES: Sen iyi sanatı topluma yararlı sanat olarak mı tanımlıyorsun?

MANTIAS (*bir süre tereddütten sonra,fakat kesin bir şekilde*): Evet.
ACASTOS: Ah, hayır!
CALLISTOS: Berbat!
MANTIAS: Gerçekten yararlı ve değerli sanat açık ifadelerde bulunan, anlayabileceğiniz şeyler söyleyen sanattır.
DEXIMENES: Ama çok karmaşık ya da kişisel ya da erotik bir sürü şiir var.
MANTIAS: Kişisel ve saplantılı sanat kötüdür, insanların kafasını gerçek dünyadan, *kamusal* dünyadan uzaklaştırır. Bunun gayet açık olduğunu ve gerçeklerle uğraşan Acastos'un bununla ilgileneceğini düşünmüştüm ben de! Hem erotik sanat insanların, yaşamın tek amacı sekstir sanmasına yol açar!
CALLISTOS: Öyle değil midir?
DEXIMENES: Her tür sanat pornografi olarak kullanılabilir. Sanat kafada olup biter. En büyük sanat bile kutsal değildir. Hepimizin saplantıları var.
MANTIAS: *Senin* var.
CALLISTOS: Seks *eğlencelidir!*
MANTIAS: Sadece seksle ve kişisel ilişkilerle ilgili sanat bencilcedir ve uydurmadır. Sen buna katılmıyor musun Acastos?
Acastos emin değildir.
SOKRATES: Sanatın özelliği, kamusal ile kişiselin arasındaki ilişkiyi araştırmak değil midir? Sanat içimizdekini dışarıya çıkarır, gizli olanı sergiler. Her insanın özü, ruhunun içinde olup bitenlerdir, bizi bireysel insan yapan şey budur. Bu içsellikle kamusal davranışın arasındaki ilişki *ahlaktır*. Sanat bunu nasıl görmezden gelebilir?
DEXIMENES: Mantias bireysel insana inanmıyor.
MANTIAS: Hayır, inanıyorum! Benim asıl inandığım, seninse inanmadığın şey budur işte! Sanat insanların birbirleriyle *yabancılaşmasını* yenmelidir. Toplum *duygusunu* yaratmaya çalışmalıdır. (*Acastos'a dönerek*) Bu, kişisel fanteziden daha iyi bir şeydir, öyle değil mi?
DEXIMENES: Kişisel ilişkileri dışlarsan tüm sanatı dışlamış olursun.
MANTIAS: Resimlerimiz ve heykellerimiz fiziksel olarak sağlıklı insanları gösterir. Bence sanatımız da ahlaken sağlıklı insanları göstermeli!

SOKRATES: Kimdir bu insanlar?
MANTIAS: İyi yurttaşlar.
DEXIMENES: Biliyorum, değerli toplumsal görevler yapan sağlıklı ve yakışıklı gençler yani!
MANTIAS: Pekâlâ, iyi yurttaş fikriyle alay et bakalım! Biz *onların* yaşındayken, sahip olduğun tüm o zekâ ve idealizmle *sen* ne yaptın bugüne kadar?
Deximenes bozulur.
Üzgünüm. Bu toplum adaletsizliklerle ve acılarla dolu. Öyle değil mi Acastos? Evet mi, hayır mı?
ACASTOS: Evet.
MANTIAS: Sağlam bir insan, ahlaklı bir insan bunu düzeltmeye çalışmamalı mı; neyi var neyi yoksa her şeyini bunu düzeltmeye harcamamalı mı? Sanatçılar niçin bunda istisna olsun? Niçin yeteneklerini toplumu kurtarmak için kullanmasınlar? Sanat, duygusal bir ambalajın içinde gizli bir düşüncedir, Acastos'un dediği gibi–
ACASTOS: Ben demedim –sanmıyorum benim dediğim–
MANTIAS: Duygular önemlidir ama basitleştirilmesi gerekir ve–
SOKRATES: Callistos gerçekçi kopyalamayla, harita gibi, biçimsel ve şematik tasvir arasında bir ayrım yaptı. Senin basitleştirilmiş sanatın nasıl bir şey olacak?
MANTIAS: Biçimsel ve şematik fakat anlaşılacak kadar gerçekçi. Anlamı herkes tarafından anlaşılabilir olmalı.
DEXIMENES: Sadece biz entelektüeller tarafından değil yani, Callistos'un diyeceği gibi ha!
MANTIAS: Aynen. Entelektüeller genellikle rafine kişisel şeyler düşünen ve kamusal yararı görmezden gelen, kendi zevklerine düşkün insanlardır.
ACASTOS: Ama sen de bir entelektüelsin!
DEXIMENES: O, patron türünden bir entelektüel.
ACASTOS: Sen sanatın propaganda olmasını istiyorsun ama!
MANTIAS: Sanat, eğitimdir. Her tür eğitim bazı değerlerin propagandasını yapar. Bunlar pekâlâ doğru değerler de olabilir. Öyle değil mi?
ACASTOS: Fakat eğer bir propaganda ve iknaysa doğru değildir!
MANTIAS: Sokrates sana, "doğru" sözcüğüyle neyi kastettiğini

düşün dedi. İnsanlar hakkında ahlaki hükümlerde bulunduğumuzda onları ikna etmeye çalışırız, onların davranışlarını etkilemeye çalışırız, öyle değil mi –*öyle değil mi*?

ACASTOS: İyi de–

MANTIAS: Sen Periklese'e hayransın, değil mi?

ACASTOS: Evet.

MANTIAS: O bir ikna edici, büyük bir retorikçi değil mi; tüm o harika konuşmalar –yurttaşlarına *cesaret* vermelisin, devletlerine inanmalarını ve devletleriyle gurur duymalarını sağlamalısın–

DEXIMENES: Onlara şaşaalı bir geçmiş sunmalısın yani!

MANTIAS: Geçmişe nasıl baktığımızla ilgili bir şey bu, gayet açık.

DEXIMENES: Bazı şeyler unutulsa daha iyidir, bazı şeylerse zinhar unutulmamalı!

ACASTOS: Persleri yendiğimizi kimseye unutturmamalıyız!

MANTIAS: Çok doğru! Her ülkenin seçici bir geleneği vardır. Perslerin çoğu Maraton Muharebesi'ni* hiç duymamıştır belki de!

ACASTOS: Senin seçici gelenek dediğin şey yalandır! Geçmiş hakkında doğruyu söylemeliyiz.

MANTIAS: "Doğru" sözcüğünü, sanki çok emin bir silahmış ya da hatta gayet net bir fikirmiş gibi kullanmaya devam ediyorsun. Tarih inandırıcı bir kurgudur, hayali bir hikâyedir. "Gerçekte neyin olup bittiği" hakkında ne bilebiliriz ki? Edebiyat geçmişi *uydurur* ve bu yüzden bu kadar önemlidir; bugünün gerek duyduğu geçmişi uydurmaya devam etmelidir!

ACASTOS: Edebiyatı tümüyle yalan yapıp çıktın yani!

MANTIAS: Neye yalan dediğine bağlı bir şey bu; ben edebiyat yararlı ve saf bir yalan olsun istiyorum.

DEXIMENES: Saf bir yalan –bak bu güzel!

MANTIAS: Sanat doğaya benzemez, hatta "gerçekçilik" de öyledir; sözcükler şeyleri ifade edemez, gidip dokunamazlar onlara, sözcükler isim değildir–

---

* Yunanistan'a birinci Pers saldırısı sırasında, MÖ 490 yılında Platea'dan gelen destek birliğiyle takviye edilmiş Atina kuvvetleri ile General Datis komutasındaki Ahameniş Ordusu arasında Maraton Ovası'nda gerçekleşen muharebe. Maraton Muharebesi yenilgisi Yunanistan'a yönelik ilk Pers genel taarruzunun sonunu işaret etmektedir. Bu yenilgi üzerine Pers donanması Asya kıyılarına dönmüştür. (y.h.n.)

SOKRATES: Bir dakika. Sen geçmişi bilemeyiz, tek yapabileceğimiz onun hakkında yararlı hikâyeler uydurmaktır dedin. Şimdi de genel olarak dil hakkında konuşuyorsun. Yani sözcükler gerçeği hiç anlatamaz mı demek istiyorsun?

MANTIAS: Benim demek istediğim budur işte!

SOKRATES: Nereden biliyorsun? Önce sözcüklere sonra gerçeğe bakıp da–

MANTIAS (*bocalayarak*): Demek istediğim –aslında "gerçek" ya da "doğa" diye bir şey yoktur, orada öylece duran bir şey değil, biz *yaratıyoruz* onu sözcüklerle –fikirlerle–kavramlarla–

ACASTOS: Yani dil dünyadan söz etmez, öyle mi?

SOKRATES: Bir dakika, Mantias'ın ne yapmaya çalıştığını görmeliyiz, aslında ne *istediğini* yani; metafizikçiler genellikle ya bir şeyi ya da başka bir şeyi *ister*. Elbette sözcükler sadece birer isim değildir, dilin işleme tarzı çok karmaşıktır, çevremizdekilerle ilişki kurabilmek için her türden kavramsal hileyi kullanırız, bunun nasıl yapılacağı hakkında da sık sık uzlaşmazlığa düşeriz. Ama bundan, ortak anlayışın varsaydığı bağımsız bir dünyanın *varolmadığı* çıkmaz elbette.

DEXIMENES (*masaya vurarak*): Elbette bağımsız bir dünya var.

SOKRATES: Kötü bir kanıt değil hani!

MANTIAS: Aptalca bir kanıt bu, sizin de gayet iyi bildiğiniz gibi. Dil, anlamını içindeki tutarlılıkla kazanır; ötesine baktığımız bir pencere gibi değildir.

SOKRATES: Evet, bazen bir pencere gibidir ve zaman zaman da tutarlı değildir. Sen belki matematiği ya da tanrıların kullandığı bir dili düşünüyorsun. Biz ölümlülerin doğal dili çok daha karmakarışık bir şeydir ve hakkında teori üretmesi çok zordur. İzninle şunu söyleyelim: Senin hipotezin ilginç fakat oldukça zorlama bir şey! Bizim dilimiz kesinlikle, halinden gayet memnun ve yaratıcılığımıza ya da isteklerimize kayıtsızca "orada öylece duruyor" *gibi görünen başka bir şeye* göre biçimlenmiş, sınanmış ve değişmiştir daima! Bizim en apaçık ve ilk yaşantımız budur. Elbette gizemlidir, bilincin kendisi dünyanın en gizemli şeyidir zaten ve felsefeciler gizemlerin kendilerine meydan okuduğunu hisseder. Ama felsefe her zaman sistematik –ve evrensel ve harika– bir şey söyleyemez! Böyle

–zor– bir şeyle karşı karşıya kaldığımızdan, sanırım bizler çok dikkatli ve ılımlı olmak ve ortak anlayışa ve normal gerçeklik kavramlarımıza bağlı kalmak zorundayız. Gerçek bize karşı direnir, nedenleri belirsizdir, bizden üstündür, bizi şaşırtır ve dil bizim kıyısında yaşadığımız bir *mücadeledir* ve–

ACASTOS (*birdenbire sözünü keserek*): Bize sözcükler *ve* gerçek lazım, yoksa doğru ile yanlışı birbirinden ayıramayız ki!

SOKRATES: Bence Mantias bu ayrımı ya silikleştirmek ya da yeniden yorumlamak isteyecektir; onun amacı budur, onun metafizik teorisi bunun *içindir*. Yararlının ya da yararsızın veya tutarlı ya da tutarsızın yahut belki de bugün önemli ya da bugün önemsizin yerine başka bir şey koymak isteyecektir. Bunu, belli bir önem taşıyan *siyasi* bir fikir olarak görecektir.

MANTIAS: Evet ve de çok açıkça belli bir fikir hem de! Dil insanları yaratır, insanlarla *konuşur*, onların neyi göreceğini ve anlayacağını belirler –bu sırf yazarların macera sahasından ibaret bir şey değildir– bugünde *işlev görmesi* ve topluma *hizmet etmesi* sağlanmalıdır–

SOKRATES: Yani aslında dil bir tanımlama değildir de daha ziyade emirlere mi benzer?

MANTIAS: Ee, evet –demek istediğim, biz dünyayı açıklamak istemiyoruz, onu değiştirmek istiyoruz biz!

ACASTOS: Fakat eğer sözcükler doğru ya da yanlış değilse *biz* şimdi böyle birbirimizle tartışarak ne yapıyoruz peki?

DEXIMENES: Bizler istisnayız Acastos! Mantias gibi konuşan insanlar daima kendilerini genellemelerinin dışında tutarlar. Papağan gibi konuşanlar basit halktır sadece!

MANTIAS: Tamam ama gereğinden fazla da mütevazı olmayalım; kavram ve fikir türetebilen insan çok azdır ve–

DEXIMENES: Kısacası, işte size yeni bir diktatörlük, diktatörlere göre bir program bu! Dille oynayarak hüküm süren bir azınlık ve anlaşılabilir, basit toplumsal sanatla idare eden sıradan heriflerden oluşan bir kitle! Sözcükler kayboluyor ve hiç kimse gerçekten söz edemiyor!

ACASTOS (*hızla*): Sokrates bizim bir sınırda yaşadığımızı söylüyor; evet biz *hepimiz* oradayız, sözcükleri kullanıyoruz, kavramlar türetiyoruz ve gerçekle savaşıyoruz ve dili canlı tutuyor ve

onu doğru şeyleri söyler kılıyoruz ve edebiyat işte bu yüzden bu kadar önemlidir ve–

CALLISTOS: Şakalar da sanat yapıtıdır ama!

SOKRATES: Evet, güzel! (*Herkes bir şeyler söylemeye çalışır*). Sakin olun evlatlarım! Bu tartışmanın gereğinden fazla soyut hale gelmesini ve netliğini yitirmesini istemiyorum. Felsefede, meselenizin konumunu saptamanız ve sonra onu sıkıca kavramanız ve farklı yüzlerini görebilmeniz için çevirmeniz gerekir (*el hareketleri*). Şimdi –Acastos, sanatı esas olarak özgür düşünce ve gerçeği söylemek olarak görüyor. Mantias ise sanatı, iyiyi ve kötüyü yahut daha ziyade, yararlıyı ve yararsızı gösteren, dikkatle dikilmiş işaret levhaları gibi görüyor–

MANTIAS: Evet, benim iyi ve kötüyle kastettiğim budur. Yazarlar iyiden yana olmalı. (*Acastos'a*) Buna karşı çıkamazsın!

ACASTOS: Eğer sen yazarları normal, özgür gerçekten koparırsan onların yapacağı da dille oynamaktır tabii!

MANTIAS: Onlar iyi insanları kolay anlaşılır ve entelektüel bir tarzda resmetmeli ve onların kötü adamları yendiklerini göstermeliler.

SOKRATES: Yani kötü insanları da resmedecekler, öyle mi?

MANTIAS: Evet, ama kötü insanlar ilginç ya da cazip olmamalı, şematik tasvir edilmeli ve–

ACASTOS: Yani karikatür halinde mi demek istiyorsun?

MANTIAS: Ve asla başarılı olarak gösterilmemeli.

SOKRATES: Ama gerçek yaşamda, kötü insanlar çoğu kez hem ilginç hem de başarılıdır. Ve iyi insanlar genellikle sıkıcıdır çünkü onlar sessiz, sakin ve hep aynıdır, oysa kötü insanlar değişkendir ve tuhaftır.

ACASTOS: Fakat edebiyatta bir sürü ilginç iyi insan var.

SOKRATES: Birkaç isim ver.

DEXIMENES: Kimdir bizim büyük edebi kahramanlarımız? Hepsi birer sahtekâr. Akhilleus dünyanın en büyük egoisti. Odysseus dolandırıcının, yalancının teki. O anlamsız, aptalca Truva savaşının tüm karakter kadrosu, insafsız katillerden oluşmuş, birbirine düşman iki sürüdür.

ACASTOS: Hektor.

DEXIMENES: Benim görüşümü doğrular bu, önemsiz biri. Kim Akhilleus'tan yana değildir ki?

ACASTOS: Ben değilim.
CALLISTOS: Arkadaşım, Akhilleus bir Yunanlı!
DEXIMENES: Agamemnon güç delisi bir general; Clytemnestra bir katil; Antigone bencil, dik kafalı bir baş belası. Ve en büyük sahtekârlardan bazıları da tanrılar. Artık onlara kimsenin inanmamasına şaşmamak gerek.
ACASTOS: Ben tanrılara inanıyorum.
CALLISTOS: Sokrates de inanıyor.
DEXIMENES: Hayır, din çağı bitti. O hikâyelere kim inanır artık? Zeus'un yukarılarda bir yerde yaşayan sakallı bir ihtiyar olduğunu kim gerçekten düşünür ki?
CALLISTOS (*yavaşça*): Zeus, kim oluyorsa–
ACASTOS: Bazıları, mitlerin gerçek ama bir tür sembolik şeyler olduğunu söyler. Siz ne düşünüyorsunuz Sokrates?
SOKRATES: Bence din hep varolacak ve biz onu sürekli olarak yeniden yaratıp, inanabileceğimiz bir şey haline çevireceğiz. Yani biz iyiliğin gerçeğe dayandığından emin olmak istiyoruz. Ve bu arzu hiçbir zaman yok olmayacağından, biz daima tanrılar arayacağız. Saf ve kutsal olanı sevmek ve bunun *güvenli* bir şey olduğunu bilmek istiyoruz.
ACASTOS: Güvenli mi?
SOKRATES: Dokunulmaz, yok edilemez, *gerçek* yani.
CALLISTOS: Peki tanrılar var mı ki?
SOKRATES: İşte burada sözcüklerin sınırına geliyoruz. Tanrılar her insanın yüreğinin en derin yeriyle ilgili bir şeydir –ve bu konuda her insan ancak kendisiyle konuşabilir– ya da tanrılarla.
ACASTOS: Biz her zaman bir dil uyduramaz mıyız şairlerin yaptığı gibi?
SOKRATES: İnsan ile tanrılar arasında çok büyük bir uzaklık var. Biz, tanrıların bize geleceğini umut etmek zorundayız. Belki de bizlerde onlara ait olan ve –kendi tarzlarında– isteyecekleri bir şey var. İnsanlar erdemin peşinden gitmeli ve hep iyiye bakmalı –ve *söyleyemeyeceği* şeyi *bilmekle* yetinmeli.
ACASTOS: Fakat –iyilik gerçeğe mi *dayanır*?
SOKRATES (*yalnız Acastos'a*): Evet canım.
MANTIAS: Aklı başında hiçbir siyasetçi dini yok etmek istemez. Din bir otorite imgesidir. İnsanlar otoriteyi değişmez saymalı.

Hükümetin gizemi, insanların diğer insanlara itaat etmesi ve çok sayıda kişinin az sayıda kişiye itaat etmesidir. Bir devlet için, genel olarak kabul görmüş bir dinin yok olmasından daha feci bir şey olamaz. Hükümet mitine karşı çıkıldığı anda devlet anarşiye sürüklenir.

ACASTOS: Sen ona mit diyorsun demek.

MANTIAS: Tüm mitlerin en önemlisidir bu. *İtaat*.

ACASTOS: Sıradan insanlar aptal ya da yarı suçluymuş gibi konuşuyorsun.

MANTIAS: Siyasetle uğraşan herkes bunu böyle varsayar! Devlet elbette sanatı denetimi altına almalıdır. Eğer bunu yapmazsa çok değerli bir güç kaynağını ziyan etmiş olur. Bugün tiyatrodaki o heyecanların hepsi ziyan oldu, hiç işe yaramadan göğe uçup gitti! Ne büyük enerji kaybı!

SOKRATES: Bu kontrole normalde ne denir?

MANTIAS: Sansür.

ACASTOS: Ben buna karşıyım.

CALLISTOS: Ben de.

SOKRATES: İsimlerden korkmamalıyız.

MANTIAS: Her devlet sansür uygular. (*Acastos'a*) Pornografi pisliği, çok nefret ettiğin o resimler gibi dolaşsın ister misin? Çocuklar bunları görsün ister misin?

ACASTOS: Ee –hayır– ama–

MANTIAS: Ve sen, azınlıkların, en alttakilerin ya da bunlar için hangi jargonu kullanıyorsan, o grupların haklarını çok ateşli bir şekilde savunuyorsun. Tiyatrolarımızda, insanları kölelere ve kadınlara kötü davranmaya teşvik eden oyunlar görmek ister misin?

DEXIMENES: Bu konuda teşvik edilmeye hiç ihtiyaçları yok zaten.

MANTIAS: Köleliğin doğaya aykırı olduğunu söylüyorsun. Köleler birer hayvandır diyenleri susturmak istemez misin?

DEXIMENES: Acastos'a göre, hayvanların da hakları var!

MANTIAS: Pekâlâ, birer nesnedir diyenleri o halde.

DEXIMENES: Nesnelere özgürlük!

MANTIAS: Sanat, yararsız bir şiddeti kışkırtmamalı ya da bizi birtakım insanlara, sırf yabancı oldukları için düşman etmemeli ve–

CALLISTOS: Kimseden nefret edemez miyiz; hatta o zalim Spartalılardan bile ha?

DEXIMENES: Bunun gibi tartışmalar boşuna çünkü onlar bizim bir şeyleri değiştirebileceğimizi düşünüyor –değiştiremeyiz. Hiçbirimiz devleti denetim altına alamayız, diktatörler bile yapamaz bunu. Biz hep, sanki *bizler*, biz entelektüeller yani, bunu yapabilirmişiz gibi konuşuruz. Ama kimse denetim altına alamaz onu –kendi kurallarıyla işleyen bir makinedir o. Ekonomiden kim anlıyor? İktisatçılar anlamıyor, biz nasıl anlayacağız? Biz bu arabanın yolcusuyuz, sürücüsü değil. Sürücü falan yok.

MANTIAS: İnsanlar der ki nerede önünü görmekten aciz biri varsa sürücü olur! Bu türden laflar bizi dosdoğru diktatörlüğe yahut ayaktakımının hâkimiyetine götürür!

DEXIMENES: Peki ya sen –sana kalsa, yazdıkları şiirleri anlamıyorsun diye şairleri tutuklarsın yahu!

ACASTOS: Senin sıkıcı ve kötü sanatının bazı işlere yarayacağını varsayıyorum ama–

DEXIMENES: Çocuklara yıkanmalarını söyleyen hikâyeler gibi!

MANTIAS: Yani bana katılıyorsun!

ACASTOS: Hayır! Senin tezini tartışmak falan istemiyorum –demek istediğim– Ah, yardım et Sokrates!

SOKRATES: Pekâlâ, sansürün mü özgürlüğün mü daha iyi olduğunu tartışabiliriz –ama sanırım Acastos asıl amacımızı gözden kaçırdığımızı söylemek istiyor. Sanatın esasen ne olduğunu bulabilirsek onun toplumla ilişkisinin nasıl olduğunu da görebiliriz.

CALLISTOS: Ah, boş verin şu toplumu!

SOKRATES: Şimdi sen sanatı toplumsal rolüne göre *belirlemek* istiyorsun ve Acastos'un itiraz ettiği de budur. (*Acastos başını sallayarak onaylar*). Şimdi, sanatın bir beceri olduğunu kabul ediyor musun?

MANTIAS: Evet.

SOKRATES: Ve bir beceriyi layıkıyla anlamak için onun iyi, çok iyi bir şekilde uygulanışının nasıl olduğunu anlamak gerekir, değil mi?

MANTIAS (*tereddütlü bir şekilde*): Evet.

ACASTOS: İşte bu; Mantias benim iyi sanat dediğim şeye doğru dürüst *bakmaz* bile.

SOKRATES: Senin, becerinin *ne olduğu* konusunda farklı görüşlerin var. Yani sen Mantias'ın tanımına karşı çıkıyorsun herhalde.

ACASTOS: Evet, iyi sanatın toplum için iyi sanat olarak tanımlanmasını reddediyorum. Sanat özgür ve kendi başına buyruk olmalı çünkü sanat bize gerçeği ancak böyle söyleyebilir ve doğru olan –üstün–ve gerçek– şeyleri gösterebilir –yani sanat insan ruhunun konuşması gibidir– iyi sanat ister istemez topluma yararlı olacaktır ama sanatçılar bunu düşünmek zorunda değildir. İyi sanatçılar bir şeyi anlamaya ve gördükleri şeyi göstermeye çalışır –onların görevi iyi sanatçı olmaktır. İyi sanat bize dünyanın nasıl değiştiğini açıklar ve değişim hakkında yargıda bulunur, en üstün, bilgece ahlaki tercih budur, manevi bir şeydir bu –iyi sanattan yoksun bir toplum ölür. Sanat din gibidir aslında –bizim en iyi söylemimiz ve en iyi anlayışımızdır– bizim içimizdeki büyüklüğün ve iyiliğin bir kanıtıdır bu ve–

DEXIMENES: Ve her şey bundan gelir, herhalde, kölelerin ve kadınların kurtuluşu da dahil olmak üzere ha!

ACASTOS: Evet!

SOKRATES: Ne kadar çok yönlü bir canavarmış şu bizim sanat meğerse! Kopyalar, haritalar, düşünceler, müzik, retorik, toplumsal hizmet ve şimdi de din!

CALLISTOS: Başım dönüyor. Şarabı ver moruk.

DEXIMENES: Moruk ha!

ACASTOS: Yani –esin dediğimiz şey–

DEXIMENES: Herif gitti yine.

Platon hafifçe bir homurtu çıkarır.

SOKRATES: Bir ses duydunuz mu? Genç Platon bir görüş mü belirtti? Yoksa geçip giden bir tanrı bizim saçmalıklarımızı duyup da homurdandı mı ne?

PLATON: Ah, konuştuklarınızın hepsi ne saçma sapan şeyler yahu! Sokrates'i kastetmiyorum fakat onun yaptığı da sizi konuşturmak sadece, söylediklerinizi düzeltmek değil.

DEXIMENES: O halde sen düzelt söylediklerimizi, *sevgili* oğlum!

SOKRATES: Görüşlerinden mahrum kaldık şimdiye kadar.

PLATON: Ah, o kadar–

CALLISTOS: Platon çok duygusaldır ve biraz aşırıdır, hep böyle huysuzlanır işte!
DEXIMENES: Yani her şeyi çok ciddiye alır demek istiyorsun.
CALLISTOS: Kabalaşmasının gereği yoktu.
SOKRATES: Konuşmamıza katılmak istiyor musun?
PLATON: Evet.
DEXIMENES: Evet, lütfen.
SOKRATES: O zaman bize karşı birazcık kibar davran. Eğer bize vahşi bir hayvan gibi hırlarsan seninle konuşmaktan korkacağız neredeyse.
DEXIMENES: Ben olsam ona bir tokat atardım.
CALLISTOS: Tabii, bizler filozofuz, Platon ise bir şair, yani kendisine karşı biraz hoşgörülü davranmamız lazım–
ACASTOS: Hiç olmazsa kimin fikrine katıldığını söyleyebilirsin bize.
PLATON: Deximenes'inkine.
Gülüşmeler.
CALLISTOS: Olamaz!
DEXIMENES: Bu hiç beklenmedik takdirden etkilendim doğrusu.
PLATON: Sanat yalan söyler, bir fantezidir, oyundur, hiledir, yapmacıktır, tiyatro saçmalıktır, tiyatro–
SOKRATES: Sevgili oğlum bize bağırma böyle. Adam gibi konuşacaksan konuş, yoksa çek git gerçekten.
PLATON: Bence felsefe de yalandır.
ACASTOS: Sokrates'in önünde nasıl söylersin bunu!
PLATON: Üzgünüm ama–
SOKRATES: Bu da tartışılabilir ama felsefi bir tartışma şeklinde tabii. Bizimle konuşmak istiyorsan yapman gereken şey bu tartışmaya katılmaktır, başka bir tartışma başlatmak değil. Bizi dinledin ve hatta saçmaladığımız bazı şeyleri not etmeye değer buldun. Ama lütfen, kastını aşan şeyleri söyleme.
PLATON: Çok üzgünüm ama gerçekten, siz hiçbiriniz sanat hakkında ciddi değilsiniz, sanki sanat bir tür yan konuymuş gibi. Sanki donanma var, gümüş madenleri var, savaş var ve Alkibiades'le ilgili son haberler var, şu var, bu var ve sonra tabii ki sanat da var denebilirmiş gibi –ama sanat– bir yerde sanat her

şeydir neredeyse –sanatın ne kadar derin olduğunu ve ne kadar *müthiş* bir şey olduğunu göremiyorsunuz siz!

CALLISTOS: Bence senin şiirlerin gayet güzel.

SOKRATES: Anlat düşüncelerini sevgili Platoncuğum çünkü sonunda nihayet dilin açıldı ama *sakince* yap bunu.

PLATON: Sanat, bizim onu kabul etmemizi sağlayan korkunç şeylerle doludur ve–

DEXIMENES: Hayat korkunç şeylerle dolu zaten, sanat niçin öyle olmasın ki?

PLATON: Hayat rastlantısaldır, sanatsa değildir. Akhilleus hakkında konuşuyordunuz ve hepimizin onu sevdiğinden, kendimizi nasıl onunla *özdeşleştirdiğimizden* söz ettiniz. Fakat Akhilleus Patroklus'un cenaze ateşinin yanında tüm o Truvalı esirleri katleder. Ve herkesin hayran olduğu Odysseus evine döndüğünde, sırf peşlerinde koşanlarla yattılar diye bütün hizmetçi kızları asar. Ve karısının bütün taliplerini katleder ve bu korkunç katliam büyük sanattır güya–

DEXIMENES: Karısının taliplerini niçin öldürmesin ki?

PLATON: Al işte buyrun! Çünkü düşünmeyi bir kenara bırakmış olman sanattır. Esirleri katledebilmen ve zavallı saf kadınları asabilmen ve evinin etrafında dolanıp da senin dul karına şerefli bir evlilik önerisinde bulunmaktan başka hiçbir zarar vermemiş, ırzına falan geçmemiş bir sürü insanı kesebilmen sanattır!

DEXIMENES: Ama hayatta böyle şeyler oluyor–

PLATON: Evet, ama bunları sanatla duyurmak niye? Ve Mantias'ın, haince gülmenin kötü bir şey olduğu fikrine katılıyorum. Yani Homeros niçin tanrıların Hephaistos'a haince güldüğünü gösteriyor ki bize? Ve hepimizin sevdiği ve hayranlık duyduğu şairdir güya bu–

DEXIMENES: Sen de onu sever ve hayranlık duyarsın.

PLATON: Evet ama ben mantıksızım (*kahkaha*). Ve hepimiz Agamemnon'un öldürülmesini bekliyoruz ve Klytemnestra'nın, kocasına bir balta indireceği düşüncesiyle ellerimizi ovuşturuyoruz–

ACASTOS: Deximenes'e katıldığını söylemiştin–

PLATON: Evet, sanat erotiktir, bütün sanatlar erotiktir.

CALLISTOS: Bütün iyi sanatlar demek istiyor.

DEXIMENES: Hayır, bütün kötü sanatlar demek istiyor.
PLATON: Sofokles bile–
SOKRATES: Dur, dur, dur, bizi örneklere boğma sakın. İlginç bazı sorular sordunuz ama şimdi bırakın da felsefe yaparak ağır ağır ilerleyelim ve her yeni şeyin ardından koşturup gitmeyelim. Şimdiye kadar tartıştıklarımızı yeniden bir gözden geçirelim, bundan sonra da Platon isterse bunun en ucundan havalanıp kanat açabilir.Callistos sanatın bir kopyalama olduğunu, sonra bir haritaya benzediğini, sonra da sanatın duyguları harekete geçirdiğini ve müzik gibi bir şey olduğunu söyledi. Acastos sanatın düşünce ve doğru görüş olduğunu söyledi ve Mantias ise sanatın retorik ya da propaganda olduğunu söyledi. Ve Acastos bundan öylesine şoke oldu ki sanatın din olduğunu söyledi.
DEXIMENES: Ve benim görüşümü unutmayın; Platon'un katıldığı, sanatın bir fantezi olduğu fikrini yani. Sanat objeleri sahte nesnelerdir, onları biz kendimiz uydururuz, bizim kafamızdaki birtakım özel fantezilerden ibarettir bunlar. Callistos sanatın müziğin durumuna öykündüğünü söyledi, Acastos dinin durumuna öykündüğünü söyledi, ben de pornografinin durumuna öykündüğünü söylüyorum.
SOKRATES: Devam etmeden önce, birinize birazcık kabalık yapacağım.
CALLISTOS: Ah, bana değildir inşallah!
SOKRATES: Hayır, Mantias'a.
MANTIAS: Ah!
SOKRATES: Sanatın yararlı bir zanaat şeklindeki tanımını bir kenara bırakmanı isteyeceğim senden.
MANTIAS: Niçin?
SOKRATES: Az önce, senin sanatın *yararı* meselenle Acastos'un, sanatın ne olduğu sorusunu birbirinden ayırdım.
MANTIAS: Ama ben sanatı yararına göre tanımlıyorum.
SOKRATES: Toplumsal yönden yararlı bir sürü şey var. Sen sanatın topluma yararlı bir zanaat olduğunu söylüyorsun –ama biz onun ne *tür* bir zanaat olduğunu sorsak bunun yanıtı *"sanatsal"* olacaktır. Ama bunu anlayabilmemiz için de ilk önce, sanatın ne olduğu hakkında daha temel bir fikrimizin olması gerekir.

MANTIAS: Bence bundan–

SOKRATES: Sanatın *etkisi* hakkında söylediklerinin çoğu gayet önemli. Ama biz sanatı, *ilk önce* doğası hakkında düşünmeden, yaptığı etkiye göre tanımlayamayız çünkü aynı etkiyi yapan başka şeyler de vardır.

MANTIAS: Ah, çok doğru–

Callistos onu kucaklar.

SOKRATES: Şimdi, sevgili, harika ve zeki oğlum, düşüncelerini bir düzene sokmaya çalış, onları bizim üstümüze bir banyo hizmetçisinin döktüğü su gibi boca etme sakın. Düşün oğlum, düşün, *düşünebilirsin* sen.

PLATON (*eliyle bir süre başını tuttuktan sonra*): Elbette biz, sanatın ne olduğunu görebilmek için, iyi ve kötü sanatın ne olduğunu sormalıyız. Kötü sanat hiçbir şey değildir, fanteziden ibarettir, kendimizi çok büyük ya da harika biri gibi gördüğümüz zamanlarda düşlediğimiz şeyler gibidir –yahut aşırı duygusal saçmalıklar ya da Mantias'ın insanları ıslah eden sıkıcı hikâyeleri gibi. Ve tabii ki kötü sanat, pornografik pislikler gibi yahut insanları birbirinden nefret ettirmek için yazılmış hikâyeler gibi zararlı olabilir –biliyorsunuz– Ama sanatın nasıl tehlikeli ve korkunç bir şey olduğunu görebilmemiz için, *iyi* sanatın ne olduğuna, ona niçin hoşgörü gösterdiğimize, onu niçin *sevdiğimize*, tiyatroda niçin oturduğumuza bakmalıyız ve–

ACASTOS: Peki ya esinlenme?

PLATON: Evet, iyi sanat salt bencilce bir fantezi değildir ve bunun için ona "gerçek" diyoruz zaten. Ama bu esin nedir ve onun, aptalca fantezilere ve hayallere dalmamıza yol açan şeyden farkı nedir? Çok *derin* bir şeydir bu ve–

DEXIMENES: Yani erotik demek istiyorsun.

PLATON: O sözcüğü kullanmak istemiyorum, sözcükler bazen bozulur. İyi de kötü de olabilen bir şeyi kastediyorum ben ve–

SOKRATES: Bazen, sözcükler bizi yanılttığında tanrılara dönmeli ve onların kutsal ve kirlenmemiş adlarını anmalıyız.

PLATON: Evet. Buna Eros diyelim isterseniz. Sanat ruhun büyük bir gücün yaşadığı derinliklerinden gelir ve bu güç sekstir, aşktır, arzudur –iktidar arzusu, sahip olma arzusu, cinsel arzu, güzelliğe duyulan arzu, bilgiye duyulan arzu, Tanrıya duyulan

arzu– bizi iyi de kötü de yapan budur –ve bu güç olmadan sanat olmaz ve bilim de olmaz ve hiçbir şey –insan da– Eros yoksa insan bir hayalettir. Fakat Eros varsa –ya bir şeytan olur ya da bir Sokrates.

DEXIMENES: Sokrates iyi bir şeytandır.

CALLISTOS: Ama sen seksi kastediyorsun değil mi?

PLATON: Senin düşündüğün anlamda değil.

ACASTOS: Aşk, sevgi, o halde.

PLATON: Sevgi, nedir o? Bir diktatör iktidarı sever, bir zampara kadınları sever, Deximenes müziği sever yahut öyle entelektüeller vardır ki–

SOKRATES: Theaetetus matematiği sever.

ACASTOS: Yani senin demek istediğin, sanat bir tutkudan kaynaklanır ve bu tutku iyi de kötü de olabilir ve iyi sanat iyi bir tutkudan kaynaklanır ama benim dediğim de sanatın işte bu yüzden gerçeği söylediği, bu yüzden *özgür* olması gerektiği ve bu yüzden topluma hizmet ettiğidir, Mantias'ın kastettiği anlamda değil tabii. Sanatçılar bir çeşit *görme* olan bu tutku sayesinde gerçeği görür ve söyler; onlar gerçeği diğer insanlardan daha çok görebilir, *aktarabilir* ve–

PLATON: Sen böyle düşünüyorsun, ben de buna katılmak isterim ama sanat daha korkunçtur, daha belirsizdir ve yöneticilerin ondan korkmasında, tıpkı Mantias gibi, onu evcilleştirmek, onu küçültmek, sıradanlaştırmak, önemsiz kılmak istemesinde şaşacak bir şey yok. Sanat öyle çekicidir ki şiir, dehşeti ve kötülüğü bile güzelliğe çevirir. Sanat korkunç şeyleri harika şeyler haline getirebilir ve en büyük yalanı budur.

DEXIMENES: Sanata yarı gerçek diyelim. İnsan gerçeğin yarısından fazlasını taşıyabilir mi? Yarısına bile sahipse şanslı sayılır. Kaçmak ve bundan ötürü Tanrıya şükretmek denen şey budur işte!

PLATON: Kaçmak ha! Ama biz kaçmamalıyız. Sanat en üstün kaçış yoludur, son çıkıştır ve bu yüzden en tehlikelisidir.

DEXIMENES: Senin o son çıkışın, erişebilen insan çok az olduğundan bence pek önemli bir şey değil.

CALLISTOS: Bizim kaçtığımız şey *nedir*?

PLATON: Sanat felsefe için tehlikelidir. Gerçeğin tümüymüş gibi gösterir kendini ve bizi bütünden az bir şeye razı eder. Ve insan-

lar onu böyle idolleştirir; Deximenes, tiyatro aptallara kendilerini bir şeylerden anlıyormuş gibi hissettirir demişti. Sanatın dili, aptal olmayan insanlara da bir şeylerden anladıklarını düşündürebilir ve devam etmelerini engelleyebilir.

CALLISTOS: Devam etmek mi; *nereye*?

PLATON: Bence insan aklı, insan ruhu çoğu yeri karanlık olan uçsuz bucaksız bir alandır. Farklı bölümleri, farklı düzeyleri vardır. Bizim pek entelektüel kişiler sayılamayacağımız karanlık ve düşük düzeyler vardır–

Platon Sokrates'e neredeyse bir sevgili gibi sokulmuştur ve ona hitaben, belagatla konuşmaktadır. Sokrates gülümser.

ACASTOS (*dikkatle dinleyerek*): Eros mudur *bu*?

PLATON: Eros oradadır. Bu karanlık, sekstir, iktidardır, arzudur, esindir, iyi ya da kötü *enerjidir*. Birçok insan böyle bir karanlığın içinde, bir perdeye düşen görüntülere benzeyen, bir görünüp bir kaybolan gölgelerden ve yanılsamalardan başka bir şey görmeden geçirir tüm yaşamını –ve bütün enerjileri de egoizmden ve düşlerden gelir. Gerçek dünyanın nasıl olduğunu hiç bilmezler. Onlar sadece zor düşünceleri anlayamamakla kalmaz, normal şeyleri bile *göremezler* –şu şarap kadehi ya da Sokrates'in yüzü gibi– çünkü kuruntular ve bencillik körleştirir onları, koyu bir peçenin ardında yaşar onlar.

ACASTOS: Kötü insanları mı kastediyorsun?

DEXIMENES: Bizim çoğumuzu kastediyor gibi sanki!

PLATON: Bir de insanların dünyayı biraz anladığı ve alışkanlıklarıyla ve basit birkaç fikirle yaşadığı başka bir düzey daha vardır.

CALLISTOS: Sıkıcı tipler yani.

PLATON: Onların da yanılsamaları vardır; gelenekleri ve birtakım önyargıları düşünmeden kabul etmek ve düzene uygun, uyanık bir bencil olmak, evlerine bir şeyler satın almak falan gibi ve–

DEXIMENES: Bu laflar da bizim çoğumuzu kastediyor yahu!

PLATON: Bu tür insanlar sanki –sanki bir mağarada yaşıyormuş gibidir. Sadece gölgeleri görürler, gerçek dünyayı ya da güneşin ışığını görmezler. Ama bazen bazı kişiler mağaradan dışarı çıkabilir ve–

CALLISTOS: Bunların hepsi biraz seçkincilik gibi geliyor bana.

PLATON: Ve dışarı çıktıklarında *şaşırırlar*, gerçek şeyleri gün ışığında görürler, akılları uyanır ve anlarlar –ve ah– dünya, anlayabildiğinizde ve görebildiğinizde, birazcık bile olsa –öylesine güzel gelir ki– ve kuruntular ve o bayağı egoizm gider ve gözlerinizin önündeki perde kalkar –bu belki de çok kısa bir süredir sadece çünkü güneşin ışığı gözlerinizi kamaştırır– ve Acastos'un gerçek dediği şeyi öğrenmeye başlarsınız ve gerçek ile sahtenin arasındaki farkı görürsünüz gerçeğin aydınlık ışığında–

ACASTOS: Matematiği gerçekten anladığınız andaki gibi tıpkı.

PLATON: Evet, herhangi bir şeyi *gerçekten* anladığın andaki gibi –Ve *zor* bir şeydir bu– kurnazca bir zekâyı kastetmiyorum; demek istediğim, tüm ruhu sarsan ve onu geniş bir aydınlığa çıkaran bir şeydir ve bu sevgidir aynı zamanda, gerçek şeyleri sevmişsek ve onları berrak bir ışık altında, net bir şekilde görebilmişsek.

MANTIAS: Peki ya bu kişilerin karanlıkta bırakıp gittiği diğer insanlar?

PLATON: Ve bilmeye, keşfetmeye başladığımızda harika bir şeydir bu; hatırlamak gibidir, sanki aslında ait olduğumuz manevi bir dünyaya geri dönüyormuşuz gibi.

MANTIAS: *Dinsel* bir teori mi bu?

PLATON: Ve sonra her şeyden üstün olan şey, hikmet vardır ve anladığımız her şey, o zor şeyler bir şekilde bir araya gelir ve siz onların *birleştiğini* görürsünüz ve gerçek hikmet budur ki iyiliktir ve erdemdir ve özgürlüktür –özgürlükten söz eden çoğu kişinin anlayamayacağı gerçek özgürlüktür bu– ve bu salt entelektüel bir idrak değil, manevi bir şeydir, tanrılar hakkında yüreğimizde hissettiğimiz şeydir Sokrates'in dediği gibi –ve bu, Eros'tur aynı zamanda; yüce, tanrısal Eros'tur; sevgi, mükemmel ve bilge ve iyi kılar– ve bu çok çok uzak nokta, gerçek işte budur, her şeyi gün ışığında görmektir –ve sonra– güneşin kendisini görmektir –ve iyi'lik budur– ve mutluluk–

DEXIMENES: Aman tanrım.

CALLISTOS: Gizemli dinlerdir bu dediği; uyuşturucu içiyorlar biliyorsunuz.

ACASTOS: Bu, Sokrates'in söylediğine benzer bir şey biraz ama sen bunu çok farklı dile getirdin. Sokrates hiçbir zaman, her şeyin birleştiğini söylememişti.

DEXIMENES: Sorabilir miyim, biz hepimiz bu farklı düzeylerde mi yaşıyoruz hep?

PLATON: Emin değilim ama–

ACASTOS: Senin çizdiğin resim hoşuma gitti –hem de çok– her ne kadar anlayamadıysam da.

DEXIMENES: O da anlamıyor zaten.

ACASTOS: Ama sanat nereden geldi peki? Elbette, birçok sanatın bir perdede bir görünüp bir kaybolan gölgelerden, yanılsamalardan, imgelerden başka bir şey olmadığını görüyorum ve–

DEXIMENES: Sanatçının fantezileri seyircilerin fantezilerini uyandırır.

ACASTOS: Peki ya iyi sanat?

PLATON: Var mı ki?

DEXIMENES: Ah yapma–

ACASTOS: Evet, elbette!

PLATON: Kendi kendimizi kandırmıyor muyuz sizce? Sanatçılara tapmak istiyoruz çünkü bizi dertlerden kurtarıyorlar. Büyük düşüncelerle meşgulmüşüz gibi bir yanılsama veriyorlar bize. Ama sanat hiçbir zaman fanteziden uzak değildir ve ondan hoşlanan insanlar daha da çok alçaltır onu! Sanat, göklerde, Apollon'un koruduğu, hava geçirmez bir kutuda saklanan bir şey falan değil, insanların çekici bulduğu sözcükler ya da resimlerdir sadece!

ACASTOS (*kafası karışmış bir halde*): Ama dil ayrı bir gerçeği gösterir ve–

PLATON: Gerçeğin ayrı olduğu benim görüşümdür! Her dil bir doğru ve yanlış anlayışına dayanır ama dil, onu kullanan kişi kadar iyidir ancak. Çoğu kişi yalnızca kendine inanır, başkalarının da varolduğunu *gerçek anlamda* düşünmez, gerçek dünyayı *araştırmaz* çünkü bu çok zor ve acılı bir şeydir ve bu kişilerin dilleri de zayıf ve sınırlıdır, bir yanılsamalar ağından ibarettir. Ve tabii ki birçok *üstün* şeyi ifade etmek zordur, onu anlayan başka bir kişinin dışındakilere söylemesi bile zordur. Dil de ruhla birlikte yolculuk eder, gerçeği söylemeye çalıştıkça giderek arınır. Gerçeğe ulaşması zordur, bunun için uğraşmamız gerekir ve–

DEXIMENES: Uğraşmamız lazım diyorsun. Ama gerçeği ve iyiliği birbirinden ayıramaz mıyız?

PLATON: Hayır. Onlar birbiriyle kaynaşmıştır. İşte sanatın bizi yanlış yönlendirdiği yer burasıdır; sanki bu zorluğu ortadan kaldıracakmış gibi görünür, öyle güçlü bir izlenim uyandırır ki oraya vardığımızı, gerçek bir şeyin karşısında olduğumuzu sanırız! İyi sanat iyiliğin bir imgesi ya da *taklidi* olabilir. Aydınlanmış kişileri işte böyle kandırır ve daha iyi olmalarını engeller. Sanat kutsal şeylere saygısızlığın bir türüdür. Tanrılara inanıyorsan eğer, hangileri olursa olsun, onların isteğinin mutlak ve saf –her şeyden üstün bir şey– olduğunu bilirsin. Olimpiyatlardaki bir atletin, neredeyse dayanma gücünün ötesinde, neredeyse ölümüne bir çabaya girmesi gibi bir şeydir bu. Sanat, tanrıların bizden istediğini yumuşatır. O en nihai ve korkunç isteğin, iyiliğe kesin olarak dönüşümün, aslında insan yaşamıyla tümden ilgili o neredeyse olanaksız *son adımın* üstüne cazip bir tül örter.

Sessizlik.

DEXIMENES: Senin son çıkışla kastettiğin şey bu demek.

MANTIAS: Ben tamamen dinden yanayım ama bu çılgınca bir şey.

CALLISTOS: Bence Platon kıskanç olduğu için nefret ediyor sanattan. Büyük şairleri kıskanıyor, onlardan biri olmak geçiyor içinden.

PLATON: Sanat, tanrılarla yüzleşmek dışında her şeyi yapmaya hazır insan ruhunun en uç kurnazlığıdır.

Sessizlik. Sonra Sokrates kıkırdar. Huşu haline girmiş olan Platon şimdi gülümser, kollarını iki yana açar, bir dizini yere koyarak Sokrates'in önünde diz çöker.

SOKRATES: Çok güzel konuştun ve övgülerde bulundun şuna, buna, övgüyü hak edenlere ve herhalde bu övgüler ilahisiyle bizim de tartışmayı sonlandırmamız gerek.

ACASTOS: Ah, hayır!

SOKRATES: Artık bu belagatlı şükran ilahisinden sonra, şimdi herhangi birimizin söylemeye yelteneceği basit ve sade şeyler korkarım gölgede kalacak. Ama sanat böyle güçlü bir düşmanla karşı karşıyaysa, sanatı seven mütevazı biri onu savunmak için kısa birkaç şey söyleyebilir belki. Genç arkadaşımızın retoriği karşısında gereğinden fazla sersemlemeyelim –çünkü çok

inandırıcı biridir kendisi– ve insanları ikna eden kişilerin sıklıkla yaptığı şeyi yapıyor, farklı şeyleri birbirinin aynısı gibi gösteriyor ve iyi sanatın "aslında" kötü sanatla aynı şey olduğunu söylüyor. Fakat Acastos bunların arasındaki farkın çok büyük ve çok önemli olduğu kanısında. Genel olarak kabul gören bir ayrımla karşılaştığımızda bunu, doğru bir şeyi gösterip göstermediğine bakmadan körletmeyecek kadar akıllıyızdır. Belki de senin övgüde bulunacağın tek sanat gökte, Apollon'un ve Musaların diğer tanrıların kulağını şenlendirmek için yaptığı sanattır herhalde. Ama burada, yerde, iyi ve kötü sanat arasındaki fark, hepimizin bildiği gibi, önemini koruyor. Bizim sıkıkla, yanılsamayı ve büyüyü, düşünmek için harcanan zorlu çabaya yeğlediğimiz –ve düşünmeyi bıraktığımızda da belki *yarı gerçekle* teselli bulduğumuz– doğrudur.

CALLISTOS: Niçin çaba harcadığımızı hiç anlayamıyorum doğrusu.

SOKRATES (*Callistos'un saçını okşayarak*): Callistos güzel bir soru sordu.

PLATON: Asıl evimiz başka bir yerde olduğu ve bizi bir mıknatıs gibi çektiği için çaba harcıyoruz.

SOKRATES: Bu da şiirsel bir imge ve teselli veren bir şey belki de. Sanatın her yerde varolduğunu daha önce kendin söyledin. Callistos kabalık edip senin büyük şairlere haset ettiğini iddia etti, belki de doğrudur. Sanat temel bir açıklama yöntemidir ve daha güzel bir şekilde konuştuğunda bize söylemeye çalıştığın şey budur. Ve sanat insanlar için *doğal* bir açıklama tarzıdır ve belagatınla kendini kullandığın bir tarzdır. Bizim asıl evimiz başka bir yerde olabilir ama bizler sürgüne gönderildik, sürgün yoldaşlarımızla birlikte burada yaşamaya mahkûm edildik. Ve biz dil ve sözcüklerle yaşamak zorundayız. Sen en yüce şey hakkında saygılı bir dille konuştun ve tanrılara ne kadar inancımız olursa olsun senin söylediklerini anlayabiliyoruz. Sanat bizi teselli eder ve son adımı atmamıza engel olur dedin. Sanat bir son çıkış yoludur yahut ikinci en iyi şeydir dedin. Belki de insanlar ancak ikinci en iyiyi yapabiliyordur, bizim en iyimiz ancak ikinci en iyidir. (*Platon başını sallar*). Belki de yalnızca sanat değil, en üstün düşüncelerimizin tümü, ruhumuzun en üstün başarı-

ları da ikinci en iyidir. Homeros kusurludur. Üretebileceğimiz tüm üstün düşünceler hatalıdır. Her şey birleşmez, sevgili Platoncuğum. Bizler tanrı değiliz. Senin tam gerçek dediğin şey yalnız onlara mahsustur. O halde bizim gerçeğimiz ikinci en iyiyi, yani düşüncelerimizin kusurlu ve tüm sanatımızın bencillikle kirlenmiş olduğu düşüncesini taşımalı, *kucaklamalıdır*. Ama bu, yapabildiklerimizin içindeki iyiler ile kötüler arasında bir fark yok demek değildir. Ve çaba harcamayalım demek de değildir. Mütevazı, ılımlı, samimi bir ruhla çaba harcamak demektir. Bizim gerçeğimiz *budur*.

PLATON: Yani biz son raddeye varamayız demek istiyorsunuz.

SOKRATES: Evet.

PLATON: Felsefe son raddeye varabilir.

SOKRATES: Hayır.

PLATON: Eğer böyle düşünürsem bir filozof olmak isteyeceğimi hiç tasavvur bile edemiyorum.

DEXIMENES: Sen asla filozof olamazsın, çok duygusalsın.

SOKRATES: Ama belki de Acastos'un dediği gibi, iyi sanat bize yaşamımız ve dünya hakkında, diğer düşünce ve mütalaalardan daha çok gerçeği söyler –kesinlikle daha çok insana hitap eder. Ve sanat dili insan düşüncesinin en evrensel ve *dayanıklı* türüdür. Bizler karma varlıklarız senin de söylediğin gibi; ışık ile karanlığın, duygu ile düşüncenin, beden ile ruhun bir karması yani –sanat dili de bu duruma has en üstün doğal dildir. Ve sanatın ender bulunan bir yeti olmadığını söylemekte haklısın. Biz hepimiz birer sanatçıyız, hepimiz birer öykü anlatıcısıyız. Hepimiz sanatla yaşamak zorundayız –dilimizin bize verdikleriyle, kendi kendimize yaratabildiklerimizle, başkalarından çalabildiklerimizle– günlük ekmeğimizdir o bizim. Ve kuruntulardan ve bencillikten oluşan bir peçeyi çekip bir an da olsa başka bir dünyayı gösteren ve bize gerçeğin birazcığını anlatan büyük sanatçılar için tanrılara şükretmeliyiz. Ve sanatla teselli bulduğumuz için kendimize fazla sert davranmamalıyız.

ACASTOS: Duy, duy!

CALLISTOS (*Platon'u kızdırarak*): Pes et, pes et!

Platon güler. Toplantıya katılanların dikkati dağılmaya başlar.

ACASTOS: Eros'tan söz ettin. Sence –o *yolda*– o gidişte –sonuna varsak da varmasak da– birbirimizi sevmek sadece –demek is-

tediğim, bizim sevdiğimiz gibi– yalnızca sevgililerin birbirini sevdiği gibi değil yani–çok harika ve– en öğretici şey değil mi?

PLATON: İnsanların sevgisi çok bencilcedir.

CALLISTOS: Platon, kendisi bir tanrı oluncaya ve başka bir tanrıya rastlayıncaya dek hiç kimseyi sevmeyecek!

PLATON (*Acastos'a, gülerek*): Evet, evet, elbette –haklısın.

Hepsi gülerek birbirlerine dokunur.

MANTIAS: Sen siyasete girmelisin genç arkadaş. İlerlersin. Benim oraya gel bir gün de konuşalım bunu.

Maskesini tekrar takan Callistos fırsatını bulur ve bir masanın üzerine sıçrayıp şiir okumaya başlar.

CALLISTOS: Zeus, kim oluyorsa
Taşımak istiyorsa bu ismi
Haykırırken kullanacağım
Zeus'a –göremiyorum ondan başka
Kaldıracak ruhtan bu kasvetli yükü,
Bir tek o, düşüne düşüne yazan, haşin hükmünü
O hikmeti, kazanılacak, acı karşılığında.
Hafif bir ağrı nasıl yeniden gelirse
Uyuyan insanlara kederler damlatarak
Öyle gelir görünmeden hikmet de
Öğrenmeyi hiç istemeyenlere.

Platon acıyla kıvranarak dinler, kulaklarını kapatmaya çalışır. Diğerleriyse kendilerini şiirin etkisine bırakarak gülümser. Sonunda Platon Callistos'a saldırıp aşağı çeker ve yüzündeki maskeyi çekip çıkarır.

PLATON: Ah dur –dur–

CALLISTOS: Böyle kabalaşmasana!

DEXIMENES: Kıskançlık –kıskançlık– Platon asla büyük bir şair olamayacağını biliyor.

PLATON: Bütün şiirlerimi yok edeceğim –bu gece– yırtacağım hepsini!

SOKRATES: Dur oğlum, dur, sakin ol ve hiçbir şeyi yırtma, özellikle de şiirleri. Konuşmalarımız kendi akışıyla bir sonuca doğru vardı ve başka bir toplantıda konuşacak daha bir sürü şey bıraktı bize. Hepinize teşekkür etmek istiyorum –Deximenes, konukseverliğin ve bu nefis ve esin verici şarap için teşekkür

ediyorum sana; Mantias'a, tezini böyle yüce gönüllü bir şekilde geri çektiği için teşekkür ediyorum; Acastos'a, sanatın gerçek olduğu konusunda böylesine kendinden emin olduğu için teşekkür ediyorum– ve Platon'a, en gencimize, çapraşık, altın gibi düşüncelerden oluşan böylesine müthiş bir sağanak yağdırdığı için teşekkür ediyorum.

CALLISTOS: Peki ya ben?

SOKRATES: Sana da, en güzel olduğun için teşekkür ediyorum.

MANTIAS: Bence bu konuda gayet iyi.

DEXIMENES: En güzel sensin Sokrates.

SOKRATES: Ve tanrılara, Acastos'un az önce böylesine içtenlikle söz ettiği sevgiyi bize armağan ettiği için şükranlarımızı sunalım ve Platon'un çok şiirsel bir belagatla övdüğü, *bizzat* sevgi olan tanrıya şükredelim. Birbirimizi gerçekten severek, belki de diğer tüm çabalarımızdan daha çok şey öğreniriz.

Gülerek ve kucaklaşarak ayrılmaya başlarlar. Platon'la Sokrates sona kalır.

PLATON: Ah–

SOKRATES: Ne?

PLATON: Çok mutluyum. Bilmiyorum neden. Seni çok seviyorum.

SOKRATES: Çok sevindim, haydi–ve sevgili oğlum–

PLATON: Evet?

SOKRATES: Bunların hiçbirini yazma sakın!

Platon güler. Sokrates kolunu onun beline dolar ve onu dışarıya yöneltir.

Sanat ve Eros'un ilk üç gösterimi Şubat 1980'de,
Ulusal Tiyatro Platform gösterileri adıyla,
Michael Kustow'un yönetimiyle, Andrew Cruikshank/Sokrates,
Greg Hicks Platon, Adam Norton/Acastos,
Robin McDonald/Callistos, Anthony Douse/Mantias,
Michael Beint/Deximenes rollerinde gerçekleştirildi.
1986'da, *Acastos: Two Platonic Dialogues* adıyla yayımlandı.

Tanrıların Üzerinde
Din Hakkında Bir Diyalog

Sahneye çıkış sırasıyla karakterler

BİR UŞAK
ANTAGORAS *Timonax'a âşık bir sofist*
TIMONAX *Toplumsal bilince sahip bir delikanlı*
ACASTOS *Ciddi ve sorgulayıcı bir delikanlı*
SOKRATES
PLATON
ALKIBIADES

Atina, MÖ beşinci yüzyıl sonları

Sokrates yaklaşık altmış, Alkibiades yaklaşık kırk, Platon yaklaşık yirmi yaşındadır.

Acastos, Antagoras ve Timonax kurgusal karakterlerdir.

Antagoras'ın evi. Bir uşak şarapları ve meyveleri hazırlamaktadır. Dinsel bir festivalden sonra, başları çelenklerle süslü Antagoras, Timonax ve Acastos girerler. Acastos öne eğilen ve geri çekilen uşağa gülümser. Çelenkleriyle oynarlar.

ACASTOS: Dinsel festivalleri seviyorum. Çok eğlenceli.
TIMONAX: Eğlenceli mi?
ACASTOS: Tamam, elbette ciddi bir durum ama–
TIMONAX: Ben senin eğlenceye inanmadığını sanıyordum yahu!
ANTAGORAS: Dindar insanların daima bu işten hoşlanıyormuş gibi yapması gerekir; ikiyüzlülüğün onlara has, en nahoş biçimi bu!
TIMONAX: Biraz içelim.
Sokrates Girer. Hepsi ayağa kalkar ve Sokrates oturuncaya kadar beklerler. Otururlar. Antogoras kendisi otururken, otursun diye Timonax'ı çeker.
SOKRATES (*Antagoras'a*): Bizi davet etmeniz ne büyük nezaket.
ANTAGORAS: Evime şeref verdiniz.
SOKRATES: Genç Platon nerede?
TIMONAX: Lütfen Platon olmasın, çok heyecanlı, her seferinde tartışmayı berbat ediyor, düşüncelerini açıklayamazsa kızıyor.
ACASTOS: Benim çelengim pire kaynıyor!
TIMONAX: Benimki de öyle!
Çelenklerini hızla çıkarırlar.
ANTAGORAS: Bu şeyleri yeniden kullanıyorlar. İnsan yaşamı için nasıl bir imge ama pire dolu çiçekler!
ACASTOS (*pireleri sempatiyle seyrederek*): Ah, şunlara bakın!
ANTAGORAS: Hayvansever adam sen de!
SOKRATES: Acastos, ben senin festival eğlenceli dediğini duydum galiba ve sonra da festivalin "ciddi bir durum" olduğunu söylemek gerektiğini hissettin.
TIMONAX: Haydi yine başladık!
SOKRATES: Yani çelişkiye düştüğünü mü söylemek istedin? Hepimizin surat asması mı gerekirdi yani?
ACASTOS (*gergin bir şekilde*): Hayır. Evet. Belki de gerekir. İnsanlar gülüyor, oyunlar oynuyordu.
TIMONAX: Sen dahil.

ANTAGORAS: Eşek şakaları yani. Bizim insanlarımızda ağırbaşlılık yoktur.
TIMONAX: Bu bir bayramdır yahu!
SOKRATES (*Acastos'a*): Sen onaylamıyor musun?
ACASTOS: *Sanırım* onaylamıyorum. Bence bu *salt* bir bayram değil, tanrıları onurlandırıyoruz güya.
ANTAGORAS: Sen tanrılara inanmıyorsun.
ACASTOS: Tabii –evet, inanıyorum–
TIMONAX: Saçmalama Acastos!
ACASTOS: Bir şekilde –yani– ben *dine* inanıyorum.
SOKRATES: Dini, tanrılara inançtan ayırabilir miyiz?
Platon girer. Topuklarını birbirine vurur ve Sokrates'in önünde eğilir.
ACASTOS: Ah, Platon, merhaba. Buyur –(*yanındaki bir yeri gösterir*)
TIMONAX: Sen tanrılara inanıyor musun Platon?
Platon onu duymazdan gelir, Acastos'un yanına oturur.
Platon'un çelengi pire dolu. Neden ara sıra yıkamıyorsun?
ACASTOS: Hepsi öyle!
Platon, rahatsız olmuş, keyfi kaçmış bir halde çelengini çıkarıp atar.
TIMONAX: Platon–
ANTAGORAS: Kes sesini.
SOKRATES (*Antagoras'a*): Bu kutsal günü din hakkında konuşarak kutlamayı önerebilir miyim? (*Antagoras başını eğerek onayladığını belirtir*). Ben gençken Zenon'la Parmenides'in din hakkında bir tartışmasını dinleme şansına kavuşmuştum–
ANTAGORAS: O tanrı gibi adamlar ha!
SOKRATES: Ben onların bu huşu veren konu karşısındaki mütevazı hallerinden çok etkilenmiştim. Biz daha küçük varlıklar da mütevazı olalım. Mesela kişisel bir itiraftan başlayalım; bireysel ruhla ilgili olduğu farz edilen bir şeyden konuştuğumuzda doğru gibi geliyor bu. Söyle bana Antagoras, sen tanrılara inanıyor musun?
ANTAGORAS: Hayır, tabii ki hayır! Bunların hepsi masal, doğaüstüne boş bir inanç, mitoloji, çocuksu ve ilkel tiplere göre şeyler bunlar.
SOKRATES: Ama bir sürü eğitimli kişi tanrılara inanıyor.

ANTAGORAS: Evet ama giderek azalıyor, tümüyle yok olup gidecek. Bu bir geçiş dönemi. Uygarlığımız gelişiyor, bizler bilimsel kafalı ve gerçekçi insanlarız, eskimiş boş inançları analiz edebiliriz ve nasıl çıktıklarını görebiliriz. Tanrı her şeyin ölçüsü değildir, insandır her şeyin ölçüsü; tanrıları biz yarattık.

SOKRATES: Niçin? Niçin yarattık tanrıları?

ANTAGORAS: Ee, ilk başta doğa korkusundan ötürü, gök gürültüsünden korku mesela, insanlar Zeus kızıyor sanmışlar. Din aslında bir büyüdür, düşman güçlere karşı güçlü olmak arzusudur. "Dinsel yaşantı" rahatlatıcı bir duygudan ibarettir, yani tanrılar bizim hakkımızda her şeyi bilir, her şeyden üstün bir düşünce vardır, tanrılar her şeyin anlamını sabitleştirmiştir ve hiçbir şey aslında korkulacak bir şey değildir ya da rastlantısal değildir ya da–

SOKRATES: Sen manevi tanrısal varlıklara inanmıyor musun?

ANTAGORAS: Hayır! Ve böyle varlıklar olsa bile, onlar hakkında *hükmü* veren *biz* olurduk. *Varolacak* bir tanrı, bizim dünyamızda, hakkındaki kararı *bizim* verebileceğimiz herhangi bir şeyden ibarettir. Tanrı, *varolması gereken* yahut *varolabilecek* bir şey değil, *varolamayacak* bir şeydir. Ahlakın ve mantıksal hükmün kaynağı *biziz*. Bunun idrakine vardığımız anda, tanrılara inanmamız *olanaksızdır*. Bir kez mantıklı ve özgür hale geldikten sonra geri gidemeyiz, geri dönüşsüz bir harekettir bu.

SOKRATES: Tanrı biz miyiz şimdi?

ANTAGORAS: Evet, eğer öyle diyorsanız. Tanrılar bizim ideal resimlerimizdir sadece; kendi olanaklarımızın farkına varabilmek için onlardan kurtulmamız gerekir.

SOKRATES: Çok akıllı olduğunu düşündüğümüz eski filozoflar, yani Thales ve Heraklitos'u kastediyorum, tüm kozmosu manevi bir varlık olarak, her şeyi kutsal, dini de tüm doğayla bir uyum olarak görürlerdi.

ANTAGORAS: Evet fakat aslında bilim öyleydi. Onlar evrenin nelerden oluştuğunu bulmak istediler, atomlardan falan. O günlerde mit ile bilim birbirine karışmıştı. Onlar kendi zamanlarının büyük adamlarıydı fakat biz onları geçtik.

SOKRATES: Yani din büyüdür ve ilkel bir bilimdir –ve ilkel bir ahlaktır da öyle mi? Tek değer kaynağının kendimiz olduğunu artık keşfettiğimize göre.

ANTAGORAS: Evet, din daima ahlakla ve toplumsal davranışla ilgili olmuştur ve bu kadar önemli olmasının nedeni de budur.
SOKRATES: Önemli mi?
ANTAGORAS: Önemli bir olgu. Ahlak tıpkı bilim gibi mitolojiyle karışmıştı ve bunların hepsi tek ve büyük bir şeydi; şimdi biz bu şeyi üç parçaya bölelim, mitolojiyi atalım, doğru bir bilim ve doğru bir ahlak edinelim. Bunu onaylıyorsunuz herhalde!
SOKRATES: "Doğru" nedir?
ANTAGORAS: Daha saf, daha gerçek, yalanla karışmamış yani. Şimdi bizler *gerçek olguları değerlerden ayırabilir*, her birine yaşamdaki doğru yerini verebiliriz ve her iki tarafta da doğaüstünden kurtulabiliriz. Kozmik mitoloji yerine bilimimiz var, pitoresk tanrı masalları yerine, kendi kafasını kullanan ve değerlerini kendi seçen ahlaklı ve bağımsız insanımız var. Anlamın efendisi *biziz*, başka bir yerde duran daha yüksek bir anlam yok. Yüksek yok, derin yok, gizli yok –bu odadaki herkesin inandığı şey *apaçık* olandır.
SOKRATES: Bana karşı böyle aceleci davranma. Bu odadaki herkesin neye inandığından hiç emin değilim. Entelektüel kişilerin hepsi dinin boş bir inançtan ibaret olduğu kanısında değil. Örneğin birisi diyebilir ki eski hikâyeler harfiyen doğru olmayabilir ama bunlar gerçeği *aktarır* bize –ve birçok tanrı değil tek bir tanrı vardır ki buna mesela Zeus ya da Tanrı denebilir, manevi bir güçtür bu ve kusursuz iyidir–
ANTAGORAS: Ona Zeus ya da Tanrı ya da başka bir şey de deseniz bu yine de bir adı olan doğaüstü bir kişidir ve modern insanların böyle bir şeye inanması mümkün değildir.
SOKRATES: Tanrılar ya da kişi halindeki bir tanrı olmadan din olabilir mi?
ANTAGORAS: Hayır. Din *esasen* boş bir inançtır.
SOKRATES: Ama ahlakla daima yakından ilgilidir.
ANTAGORAS: İnsanlar, kötü olurlarsa tanrıların onları cezalandıracağını, iyi olurlarsa ödüllendireceğini düşünmüştür. Resmen, alçaltılmış bir ahlak bu! *Siz*, Sokrates, erdemin kesinlikle kendisi için olduğunu ve ödül için olmadığını söylersiniz hep!
SOKRATES: Yavaş yavaş gidelim. Felsefede, salyangoz hızıyla gitmezsen hiçbir yere varamazsın. Belki de ahlakla bağlantının içinde gizlenmiş farklı şeyler bulabiliriz.

ACASTOS: Boş inançlarla dolu dindar bir köylü benden daha iyi bir insan olabilir.

ANTAGORAS (*hızla*): Merak ediyorum, buna gerçekten inanıyor musun Acastos? Boş inanç insanı alçaltır, bozar, düşünmeyi engeller, bir yalanı kabul etmektir.

SOKRATES: Yani sen dinin artık bittiği, bilim çağının onu sona erdirdiği kanısındasın. Ama bu iyi bir şey mi?

ANTAGORAS: Ee, evet –*ve* hayır– Ama şimdi bu tümüyle bambaşka bir konu, *siyasi* bir konu bu. Biz entelektüeller, biz durumu anlıyoruz, biz sorumluluğunu taşıyabiliriz–

SOKRATES: Tanrı olmanın.

ANTAGORAS: Özgürlüğün ve değerin ve sorumlu, yardımsız bir ahlakın. Ama din sadece toplumsal bir fenomen olarak düşünülürse yararlı bir stabilize edici faktör olabilir. Biz entelektüel ve psikolojik bir *şok* döneminde, derin bir değişikliğin gerçekleştiği bir zamanda, bir ara dönemde, *tehlikeli* bir *aralıkta* yaşıyoruz. Halkın ahlakı çökebilir, bazıları çöküş *budur* diyecektir.

SOKRATES: Sen bir diktatör olsaydın dini ortadan kaldırmazdın, öyle değil mi?

ANTAGORAS: Yerine koyacak bir şey bulmadan hayır! Benim diktatörlerden nefret ettiğimi biliyorsunuz elbette. Fakat insanlar tanrılara tapıyor ve sakinliğini bozmuyorsa bu durum devleti kötü şeylerden koruyabilir. Eğitimsiz bir güruh var olduğu sürece din gibi bir şeye daima yer olacaktır. Kişisel olarak ben bunun kokusundan hoşlanmıyorum, dinsellik nahoş bir şey, "dinsel yaşantı" çocukça bir fantezidir; bu bir tarz meselesi. Ama bu, insanları düzeltmek için toplumu kargaşaya itmek gerektiği anlamına gelmez. Dinsel törenler, hatta çok karanlık olanlar bile halkın ahlakını ve toplumsal düzeni destekler. Kabul edelim, sıradan ahlak boş inançlarla, tanrı korkusuyla, komşundan duyduğun korkuyla, devlet korkusuyla doludur. Gençler bu korkuyu yitirir de korkusuz hale gelirse, otoriteye saygılarını tümüyle yitirirlerse her şey yıkılabilir gerçekten. Tehlikeli bir zaman bu. Din ritüeldir ve ritüel de düzenin bir simgesidir. Din, ahlaki geleneği taşır. Din doğal ve kaçınılmaz bir şekilde ölüyor fakat insan çoğunluğu çok yavaş gelişiyor. Bu arada tanrıların yerini devlet alabilir. (*Timonax'a bakarak*) Biz entelektüellerin

düşünmeye çalışması gereken şey bu *dönüşümdür*. Ve günümüzün aşırı duygusal siyasi yaklaşımının bizi bunları düşünmekten alıkoymasına izin vermemeliyiz.

Antagoras'ın giderek heyecanlı hale gelen konuşması sırasında Timonax olağanüstü sabırsızlanmıştır. Birden patlar.

TIMONAX: Bu kinizmdir, elitçiliktir–!

ANTAGORAS: Halkın ahlakına popüler bir artalan gerekir.

TIMONAX: Daha önceleri sana katılıyordum, ama bu–!

ANTAGORAS: İçinde birazcık *renk* olan bir şey–

TIMONAX: Senin kastettiğin şey askeri gösteridir!

ANTAGORAS: İnsanlar toplumlarına inanç duymalı. Milliyetçilik, vatanseverlik, neden olmasın? Doğal duygulardır bunlar.

TIMONAX: Delireceğim!

ANTAGORAS: Devletin tanrılaştırılması dayatılıyor bize. Bundan hoşlanmıyorum –ama bunun alternatifi anarşidir!

Bu sırada, neredeyse bağırarak konuşan Antagoras kendi mantığıyla tamamen altüst olmuştur ve Timonax sinirlidir. Sokrates yatıştırıcı hareketler yapar.

SOKRATES: Bu gerçekten de yeni bir konu, *siyasi* bir konu; bir amaç için, istikrarlı ve düzenli bir toplum için kullanılacak araçlarla ilgili. Bence bizim ilk konumuz daha temeldir çünkü siyasi araçları ve amaçları sorgulayabilecek değerlerle ilgilidir.

TIMONAX: Antagoras sıradan insanların ahlakını küçümsüyor ve kendisine onları birer kuklaymış gibi görme hakkını veren üstün bir ahlaka sahip olduğunu sanıyor!

SOKRATES (*Antagoras'a doğru bir el işaretiyle*): Bu bizi Acastos'un, boş inançlı fakat erdemli köylü sorununa geri götürüyor. Böyle biri yok mu?

ANTAGORAS: O adam erdemli olabilir ama boş inancından ötürü değil.

SOKRATES: İyi bir insanı boş inancından ayırmak o kadar kolay değil. Vereceği kararı erteleyip bir tanrıya dua eden birisi daha makul bir karara varamaz mı?

ANTAGORAS: Ben mantıklı düşünceyi tercih ederim!

SOKRATES: Sen bunun bir geçiş dönemi olduğunu söylüyorsun. Dinsel dogma da değişiyor. Doğaüstü inançlardan arınmış, iyi bir dinsel yaşam tarzı olamaz mı?

ACASTOS (*başını, onaylarcasına, şiddetli bir şekilde sallayarak*): Evet!

ANTAGORAS: Ben ona din demem. Ne yapmaya çalıştığınızı anlıyorum Sokrates fakat onu yapmanıza izin vermeyeceğim. Siz dini, rafine bir ahlak şeklinde gizlice kaçırıp eski yerine koymak istiyorsunuz. Acastos'la ikinizin şu erdemli köylüyü öne sürmenize izin vermemeliydim ve sizin ahlaki tezinizin benim siyasi tezimin altını oymasına izin vermem. Sizin o büyük kutsallık duygusunda iyiliğin varolduğuna inanmıyorum. Ahlaki mükemmeliyetçiliğe inanmıyorum. Ahlak son derece görece bir meseledir, bu kavram düzeltilemez bir şekilde karışıktır, şanlı ve ebedi bir şey değildir ve tanrılardan kurtulmakla öğrendiğimiz şey *budur* işte! *Ahlak hakkında çok basit düşüncelerin ötesine geçersek saçmalığa düşeriz.* Filozoflar daima çok etkileyici bir artalan yahut "altta yatan bir gerçek" falan icat etmeye çalışır. Fakat ahlakın, insan toplumunun fiilen sürdürülmesinden başka hiçbir artalanı yoktur; pratik yönden önemli bir şeydir bu ama teorik anlamda yüzeysel bir fenomendir. *Derin ya da yüksek hiçbir şey yoktur.* Siz dinin mükemmel bir erdemle ya da kurtuluşla ya da buna benzer şeylerle ilgili bir parçasını ayırarak, dini doğaüstü inançlar olmadan varlığını sürdürebilir kılmak istiyorsunuz ama böyle bir parça yoktur. Biz hepimiz aynıyız, ancak bazılarımız daha mantıklı ve özgür. Bunun dışındaki her şey katıksız bir ikiyüzlülüktür!

SOKRATES: Sevgili Antagorasçığım, lütfen gücenme bana. Sen benim hile yapmaya yeltendiğimi sanıyorsun ama seni temin ederim ki böyle bir şey yaptığım yok. Ben sadece, çok karmaşık hale gelmiş bu konunun ipliklerini bırakmamaya çalışıyorum. Şimdi tartışmaya Timonax'ı da katsak senin için bir sakıncası var mı? Patlayacağı kadar patladı.

ANTAGORAS: Bana saldırmadan duramaz o, böylesine hırçın bir çocuktur. Ama sizin fikrinize de katılmayacaktır.

TIMONAX (*üzüntüyle kesin inanç arasında bocalayarak, Antagoras'a*): Bunun *seninle* bir ilgisi yok, *kişisel* bir şey değil, bu *gerçekle* ve –ve bazı şeylerin nasıl *olduğuyla* ilgili bir mesele– sen ahlakı yadsıyorsun–

ANTAGORAS (*daha sakince*): Hayır yadsımıyorum, onu tutarlı bir şekilde tanımlamaya çalışıyorum sadece.

TIMONAX: Fakat işine geldiğinde gayet yüksek bir ahlaki çizgiden gidiyorsun ama! Sokrates dinin bir erdem ya da buna benzer bir şey halinde devam etmesini istiyor–

ACASTOS: Ama Sokrates öyle demedi–

TIMONAX: Sense din, insanların diktatörlüğe karşı direnişini önleyecek bir ilaç olarak devam etsin istiyorsun ama–

ANTAGORAS: Hayır, ben–

SOKRATES: Dur, bırak konuşsun.

TIMONAX (*çok hızlı bir şekilde*): Eski hikâyeler *elbette* yalandır ve bunlar *yok edilmesi* gereken yalanlardır. Din *ahlaka aykırıdır* ve insanları toplumun nasıl değiştirileceğini düşünmekten alıkoyar. Evet bizler çocukluğun sonuna geldik ve bu eskimiş, ilkel geçmişten kurtulmamız ve ona bir *tekme vurup parçalamamız* gerek. Bence *insanlar* tanrı olmalı, devlet değil. Ben demokrasiye inanıyorum ve bunun anlamı da *herkesin* düşünebilir ve doğru ile yanlışı birbirinden ayırt edebilir kılınmasıdır. Ben kardeşliğe ve eşitliğe ve modern bilimin sonunda mümkün kıldığı her şeye inanıyorum. Din daima gerici bir güçtür, insanları tembel ve budala yapar, berbat bir yaşam süren insanları avutur, onlar cenneti düşünür ve dünyayı değiştirmeyi hiç dert etmezler ve–

ANTAGORAS: Ben de hep dünyayı değiştirmekten yanayım, yalnız bunun on günde yapılamayacağı kanısındayım sadece!

TIMONAX: Sen kiniğin birisin!

ANTAGORAS: Hayır, pragmatistim.

TIMONAX: Senin pragmatizmin bizi doğrudan diktatörlüğe götürür; dinselliğin nahoş bir şey olduğunu söyledin, ahlakın bir tarz meselesi olduğunu söyledin ve–

ANTAGORAS (*Timonax'a nazaran daha yavaş bir şekilde*): Hayır–

TIMONAX: Derin ve yüksek hiçbir şeyin olmadığını söyledin ama var; *gerçektir* bu ve *insanları düşünmektir*, ahlak *önemlidir*, görece bir şey değildir, mutlaktır, bu konularda *gevşek* olamayız. Din yanlıştır, alçaltıcıdır, gerçek ahlakı olanaksız kılar; oysa şimdi ilk kez, sadece kendisi için olan *gerçek* ahlaka kavuşabiliriz. Bizler tanrı olursak iyi ve doğru tanrılar olmamız ve toplumu daha ahlaklı ve iyi kılmamız gerekir ve başka bir şey, din

sadece hayal ürünü bir şey değil, aynı zamanda siyasi bir güçtür, korkunç suçlara, hoşgörüsüzlüğe ve zulümlere ve gaddarlıklara yol açar, siyasi bir parti gibidir, siyasi bir partidir zaten ve dine inanmayan kişiler bile din konusunda aşırı duygusaldır. Dinsel liderler çok çekici olabilir ki şimdi herkes "karizma" diyor buna, bu sözcükten nefret ediyorum ama bu kişilerin *yaptığına* bir bak hele; toplumsal düzenlemelere müdahale ediyorlar ve bize özel yaşamlarımızda neyi yapıp neyi yapmayacağımızı, neyi okuyup neyi okuyamayacağımızı söylüyorlar, hatta kendi düşünürlerinin bile düşünmesini engelliyorlar ve–

ANTAGORAS: Eğer bütün dinsel liderlerin ikiyüzlü olduğunu düşünüyorsan tehlikeli bir saflık yapıyorsun.

TIMONAX: Delphi Kehaneti'nin siyasi bir hileden ibaret olduğunu yadsımıyorsun, değil mi? Yoksa bunu yadsıyor musun Acastos?

ACASTOS: Hayır.

TIMONAX: Din ahlakın düşmanıdır, kesinlikle yalana dayalı bir şeydir; ahlakın temeli insanları daha mutlu ve özgür ve daha iyi, eşit, daha hoşgörülü, daha doğru, daha adaletli, yani *kesinkes* önemli kılmaktır ve bu da ne kadar istersen o kadar yüksek ve derindir, benim *idealizmden* anladığım şey budur. Bunlara katılmayan var mı?

Timonax şimdi heyecandan ayağa kalkmıştır. Acastos altüst olmuş ve kafası karışık bir haldedir.

SOKRATES: Bunların ahlaki *amaçlar* olduğuna herhalde katılırız ama bu amaçların ahlakın *temeli* ya da *tanımı* olduğu anlamına gelmez bu. Ve sevgili Timonax lütfen otur, senin konuşmaların yüzünden kendimi çok yorgun hissediyorum çünkü. Görüyorsunuz, derin sulardayız. Antagoras ile Timonax din konusunda uzlaşıyor fakat ahlak konusunda birbirlerinden ayrılıyorlar. Eğer Antagoras'ın dediği gibi, "yüksek ve derin hiçbir şey" yoksa, bu durumda, geleneksel din kavramının önemli bir bölümü, yani *ahlakın* soyut bir artalanla *bağlantısını* sağlayan kısmı yok olur gider. Antagoras ayrıca, Timonax'ın ahlaka verdiği mutlak statüyü de reddediyor tabii.

ANTAGORAS: Timonax kendi kendisiyle çelişkiye düşüyor, dinsel bir tavır takınıyor; onun "mutlak"ı resmen tanrıdır, başka bir şey olamaz!

SOKRATES (*bu sözleri alay edercesine bir el hareketiyle kovan Timonax'a*): Sen bir şeyler eklemek istiyor musun?

TIMONAX: Hayır, ama birisinin saçmaladığını duyarsam tekrar konuşurum.

SOKRATES: Konuşacağından eminim sevgili oğlum. Şimdi farklı bir ses duyalım; sanırım pek dalgın olmayan biri var. Platon? (*Platon başını hafifçe sallar*). Acastos, sanırım şimdi senin görevin bize yardım etmek. (*Acastos çaresizlik gösteren bir el hareketi yapar*). Söyleyeceğin net bir şey yoksa da önemli değil, kafandaki net olmayan şeyi mümkün olduğunca dolaysız bir şekilde söylemeye çalış yeter.

ACASTOS: Söyledikleri bir sürü şeye katılıyorum, eski mitlere ve hikâyelere inanmıyorum ve din elbette bir sürü kötü şeye yol açıyor–

SOKRATES: Ama–?

ACASTOS: Bence aptalca bir tez ama bunca uzun zamandır dine inanan insanlar sadece yanılmış olamaz, yani normal gerçek yanılgılara hiç benzemiyor bu.

SOKRATES: Normal bir gerçek yanılgının ne olduğunu söylemek muhakkak ki kolay bir şey değildir. Dünyaya bakışımızın tümü olağanüstü bir hızla değişiyor çünkü.

ACASTOS: Evet, bizler *yüzlerce* şey bulduk ki geçmişte yaşamış insanların hayalinden bile geçmemiştir–

SOKRATES: Ve dünyaya bakışımızı tümüyle etkileyen bütün bu yeni açıklama tarzları bizim perspektifimizi değiştirmiş de bu yüzden bugün bizler geçmişte insanların inandığı şeylere *inanamıyor* olamaz mıyız? Din bir açıklama tarzıdır; dünyayı açıkladı, ahlakı güvenceye aldı, onun tümüyle *gerçek* gibi görünmesini sağladı. Şimdi bizim gerçeklik anlayışımız değişti ve dünyayı tüm yeni bilgilerimize uygun yeni bir tarzda açıklıyoruz.

ACASTOS: Evet, din *o zamanlar* çok somut ve etkileyici görünüyormuş, *şimdiyse* öyle görünmüyor. Bizim bilimimiz var ve –ve ahlak (*göğsüne dokunur*) bizim kendi hükmümüzdür– diye düşünüyorum –bu konuda çok kesin değilim. Ve tüm atmosfer din karşıtı hale geliyor, sanki din artık nefes alamayacakmış gibi. Biz çok şey biliyoruz –ama kendimiz hakkında değil– bizler öylesi-

ne –hem de her birimiz– öylesine *şaşırtıcıyız* ki (*ifadeye yardımcı el hareketleri*) –yani yıldızlardan ya da her şeyden daha şaşırtıcıyız– ve bizim bir şeye *ihtiyacımız* var sanki –bizim bir parçamız var ki şey *istiyor*, bir–

TIMONAX: Tanrı istiyor!

ANTAGORAS: Yanılsamalar istiyor, sevgili çocuk.

ACASTOS: Ee, insanlar Tanrıyla konuşabileceklerini hissetmek ister –ama din, doğaüstü bir kişiye kölece bir itaat olamaz, özgürce kabul edilen bir şey olsa gerek.

SOKRATES: Heraklitos'un, "O ki bilge olan tek odur, kendisine Zeus denmesini hem ister hem istemez" diye bir sözü var. Sence bunun anlamı nedir?

ACASTOS (*el işaretleriyle*): Bence bunun anlamı, bir merkez idealinin –iyi idealinin– yani çok gerçek bir şeyin –bizi kendine çektiğidir– her şeyden önce, ahlak bir şeyin sırf uydurulduğundan ziyade, keşfedildiği şeklinde *hissedilir* –ve bu merkezi şeyi bir şekilde *doğrulamak* isteriz– ona bir *isim* vererek –fakat aynı zamanda bunun yanlış olduğunu görürüz, bu onu maddi bir şey haline getirir, onu bu şekilde düşünemeyiz; ve onun kendisi bize bunu yasaklıyormuş gibidir sanki.

SOKRATES: Evet, gerçek, önemli bir şeyin doğal hatta kaçınılmaz bir şekilde formüle edilmesi gibi şeyleri yasaklar. Gerçeği kavramsal bir resme koyarız çünkü onun başka bir şekilde ifade edilemeyeceğini hissederiz ve sonra bizzat gerçek bizi bu resmi eleştirmeye zorlar.

Kısa bir sessizlik.

Alışılmadık bir şey mi bu? Sanatçıların her zaman yaptığı şey bu değil mi?

ACASTOS: Sizin kastettiğiniz şey imgelerin kullanması ve sonra da onların düzeltilmeye çalışılması ve–

SOKRATES: Bir şekilde hepimiz sanatçıyız, hepimiz metaforlar ve simgeler kullanır, mecazlar yaparız ve bunların ifade ettiği şeyi başka terimlerle her zaman ifade edemeyiz, yani bir sanat yapıtıyla ifade edebildiğimiz kadar ifade edemeyiz. Tanrıların heykel, resim ve hikâyelerinin arasında yaşıyoruz. Din daima sanatı kullanmış ve sanat da mitolojinin böylesine gerçek görünmesine yardımcı olmuştur. Ama bazı zamanlar da din sana-

tı reddetmiştir ve şimdi herhalde böyle yapıyor. Sen dinin varlığını sürdürmeye devam etmesini mi istiyorsun?

ACASTOS: Evet, ama yalan söylemeden. Yine de eğer şimdiki geleneksel dini yitirirsek *tüm* dini yitirebileceğimizi hissediyorum çünkü din eski dili ve kavramları kullanmaya devam edemez– ve zamanla bunların yenisini de yaratamaz –ve birçok kişi onu boş ve saçma bulacak– ve sonra rahipler modası geçmiş dili modern sözcüklerle değiştirince de herkese öyle çirkin ve tuhaf gelecek ki tüm manevi gücünü yitirecek –sanki tanrılar artık bizimle konuşamıyormuş, susmuşlar, kendilerini gizlemişler gibi gelecek. Ama ben tapınmak istemiyorum ve ritüel ve dua vesaire *gidecek* –oysa kıymetli –değerli– bir şey var tüm bunların içinde.

SOKRATES: Tamam, bizim bulmak istediğimiz de o şey zaten.

ANTAGORAS: Senin o değerli dediğin şey bir ahlak düşünden ibaret. Boynunda çiçeklerden bir halka bulunan bir ahlak ve çiçeklerin içi de pire dolu.

ACASTOS: Hayır, hayır –din çok katı bir tavır içinde ve hiç boş zaman yok. (*Gülüşmeler; Platon katılmaz*). Demek istediğim, *daha ziyade* yaşam gibi, *gerçek* yaşam gibi. Yaşam müthiştir, korkunçtur, tıpkı savaş gibi ve bizler hep savaştayız ve sonra ölüm hepimize gelecek ve –din de o korkunç ve derin şeylerle ilgili.

ANTAGORAS: *Derin bir şey yoktur* Acastos, modern dünyanın mesajı budur ve biz de bununla yaşamalıyız!

ACASTOS: Din siz kendinizi korkunç derecede mutsuz –ya da suçlu– hissettiğinizde her zamanki haliyle duran bir şeydir. Bu sanki her türlü kötülüğe –ve bencilliğe ve acıya– karşın aslında bir iyiliğin varolduğundan emin olmanız gibi bir şey ve önemli olanın bu olduğundan –diğer her şeyden daha çok hem de– her zaman ve her yerde varolduğundan ve gerçek olduğundan –bizim sıradan –hayali– yaşamımızdan daha gerçek hem de ve yani ahlak bizim tesadüfen düşündüğümüz bir şey değildir – gerçeği keşfetmek ya da hatırlamak gibidir.

TIMONAX: Ama dindar insanlar kendilerinin ebediyen cennette yaşayacağını sanır!

ACASTOS: Biz bunu bilemeyiz, yani bunun bizimle bir ilgisi yoktur. Bence ahlaksızlık din karşıtı bir düşüncedir, sanki başka bir

yerde birtakım armağanlar ya da gerçekleşen bir şeyler varmış ve bunların hepsi *şimdi* ve *burada* olmalıymış gibi.

ANTAGORAS: Peki bizimle ilgili olan şey ne?

ACASTOS: Bir tür –mutlak bir ciddiyet.

TIMONAX: Ama bu ahlaktır.

ANTAGORAS: Din, ahlak artı trajik bir duygudan ibarettir.

ACASTOS: Hayır! (*sesler yükselir*)

SOKRATES: Durun, durun! Acastos'un bize, kendi fikrince dinin ahlakla nasıl bağlantılandığını anlatmasını istiyorum. Bazı kişiler, ahlak sadece birtakım kamusal toplum kurallarıdır ve ahlakla hiçbir ilgisi olmayan bir sürü ciddi kişisel şey vardır diyebilir. Sen olsan böyle der miydin Timonax?

TIMONAX (*bir an düşündükten sonra*): Evet, bu sözler ahlakı önemsiz kılmıyorsa eğer.

SOKRATES (*Acastos'a*): Ve bu da makul bir görüş değil midir, sağduyu değil midir bu?

ANTAGORAS: Bu kesinlikle *siyasi* sağduyudur!

ACASTOS: Bence din ahlakı *içerir*. Din sağduyunun ötesine uzanır, dünyayı yönetilebilir parçalara bölme gibi sınırlı bir yaklaşımın ötesine uzanır. Din, hayatınızın bir *bütün* olduğuna inanmaktır –yani iyilik ve ahlak ve sorumluluk *her yerdedir– daima* daha öteye ve daha derine bakmak gibi –ve bazı şeylere *saygı* duymak gibi– dindar bir insan her şeye bu şekilde dikkat gösterir, her şeyin önemli olduğunu ve her saniyenin önemli olduğunu hisseder.

SOKRATES: Hiç boş vakit yok ha!

TIMONAX: Ah haydi yahu, bir yerde bir çizgi çekmen lazım artık!

SOKRATES: Belki de Acastos için din, çizgi çekmemek demektir, kim bilir.

ACASTOS: Zeus'un bizi hep gözlediğini söylemekle kastedilen budur.

TIMONAX: Sen Zeus'un bizi hep gözlediğine inanmazsın ki!

ACASTOS: Hayır, *sanki*, dedim ben! Bu sanki biz (*ifadeye yardımcı el hareketleri*) *suya dalmışız* gibi bir şey.

ANTAGORAS: "Her şey tektir" sözü felsefe kitabındaki en eski yalandır.

SOKRATES (*Acastos başıyla tasdik işareti yaparken*): Yani dinsel yaklaşım, yaşamımızı kendi içinde bağlantılı bir bütün olarak

görür ve dindar bir insan, sanki her şey önemliymiş ve doğru davranmayı hak ediyormuş gibi, kendini tüm düşüncelerinin ve yaşantılarının hatta algılamalarının bile *niteliğinden* sorumlu hisseder, öyle mi?

ACASTOS: Evet, din, bu –*bitmez tükenmez faaliyet*– gibi geliyor bana.

SOKRATES: Böyle bir tavrı onaylıyorsun yani.

ACASTOS: Evet, o –gördüğüm kadarıyla– o sanki –ondaki alçakgönüllülük ve fedakârlık– ve başka şeylere ve kişilere yer açmak için kendinizi bir kenara çekmeniz–

TIMONAX: Ama sen her şeye saygı gösteremezsin, saçma ve kibirlice bir fikir bu, hiç mütevazı değil, delirmiş olman gerek! Ruh hallerinden söz ediyorsun hep, yüksek kişisel duygulardan, peki ya eylemler ne olacak; önemli olan eylemlerdir ve–

ACASTOS: Benim kastettiğim *sadece* duygular değil –eylemler ruh hallerinden ve dünyayı *görme* tarzımızdan kaynaklanır, biz ancak görebildiğimiz bir dünyada hareket edebiliriz, kendimizi değiştirmemiz ve daha iyi hale gelmemiz ve daha çok anlamamız–

ANTAGORAS: Biz kendimizi değiştiremeyiz, bunu hep bilirdik bugüne dek, yalnızca, bugün nedenini de biliyoruz!

SOKRATES: Dinin ahlakı içerdiğini söyledin. Din, ahlakın *temelidir* demek ister misin?

ACASTOS (*sınava çekilmekten yıldığı gayet belli bir şekilde*): Bilmiyorum. Kötü olan bir sürü dindar var ve iyi olan bir sürü dinsiz var.

SOKRATES: Bu durum senin tezini çürütüyor gibi mi?

ACASTOS: Sanmıyorum.

SOKRATES: Çok başarılıydın Acastos fakat ahlak ile dini birbirinden nasıl ayırt edeceğimizi söylemedin bize. Belki de din bazı kişilerin icat ettiği "rafine" bir ahlaktan ibarettir, öyle mi?

TIMONAX: Nevrotik kişiler!

ACASTOS: Ee, onun sizin icat etmediğiniz kısmı, işte o kısım kesinlikle *var*, bir –*hüküm* gibi.

SOKRATES: Şimdi kendini hazırlayıp son bir saldırıya geç bakalım.

ACASTOS (*çırpınarak*): Yapamam–

SOKRATES: Mitoloji olmadan, hikâyeler ve resimler olmadan din olabilir mi? Dini şimdi bu şekilde mi düşünmeye çalışacağız yani?

ACASTOS: Bilmiyorum!

SOKRATES: Din için biraz opaklık, biraz *gizem* gerekli değil mi?

ACASTOS (*nerdeyse ağlayacak bir halde*): *Bilmiyorum!*

SOKRATES: Dinin *doğal* bir şey olduğunu mu söylüyorsun?

TIMONAX: Sokrates, lütfen durun, biraz ara verelim, içelim ve düşünmeyelim! Acastos dinde hiç boş vakit olmadığını söylüyor ama biz felsefeden biraz boş vakit ayıralım lütfen!

Sokrates gevşer ve gülümser, onayladığını belirten bir işaret yapar.

ANTAGORAS: İş ne zaman zorlaşsa içki istiyor adam.

TIMONAX: Ben *tartışmayı* severim!

ANTAGORAS: Ancak kazandığın zaman.

TIMONAX: Sokrates, savunun beni.

SOKRATES (*onu okşayarak*): Bu kadar güzel birinin başka bir savunmaya ihtiyacı yoktur.

ANTAGORAS: Bence devam etmeliyiz, yoksa izimizi yitireceğiz, *şiddetimizi* yitireceğiz, Acastos'un sevdiği terimi kullanırsak. (*Ellerini birbirine çarpıp uşağı çağırır*).

TIMONAX (*hoş bir ses tonuyla*): Acastos dindar değil, ukalanın biri, siz de öyle misiniz dostum?

Uşak elinde şarapla girer. Her karakter kendisi için tipik davranışı gösterir. Sokrates rahat ve sevimli, Acastos güya samimi fakat ne yapacağını bilmez bir halde, Timonax dikkatsiz, Antagoras kayıtsız bir tavırdadır. Platon bunları gözler ve kaşlarını çatar.

TIMONAX (*uşağı göstererek*): Evet, eğer sen devam etmek, biz de dinlenmek istiyorsak niçin soruları bu adama sormayalım? Sokrates'in asla dinlenmeye gerek duymadığını biliyorum.

SOKRATES: Antagoras ne düşünüyor?

ANTAGORAS: Nasıl isterseniz. Bu adam pek zeki değil ve pek iyi konuşamaz.

Uşak hakkında konuşurlarken Acastos huzursuzdur, Platon'a bakar ama Platon hiç tepki vermez.

TIMONAX: Onun inandığı bir din var mı?

ANTAGORAS: Bilmiyorum, en iyisi kendisine sormak.

SOKRATES: Bence Acastos sorsun ona bunu.

ACASTOS: Ah hayır, lütfen hayır!
SOKRATES: Burada soruları hep ben soracak değilim, başkalarının da öğrenmesi gerek. Üstelik sen gençsin, kibarsın ve onu tedirgin etmezsin. Haydi dostum.
ACASTOS (*gergin bir halde*): Dinden söz ediyorduk. (*Uşağın dikkatini çekebilmesi için kısa bir süre gerekir*). Bak –affedersin–
ANTAGORAS: Adam rüyada sanki. Duymuyor bile.
ACASTOS: Sen bir *dine* inanıyor musun?
UŞAK: Ah, ne, efendim? Sanmıyorum, efendim.
Uşak kibar bir gençtir. İlk başta biraz utangaçtır.
TIMONAX: Bu da dinin doğal bir şey olmadığını gösterir.
SOKRATES: Ne olduğunu anlat ona.
ACASTOS: Aman tanrım –yani sen ibadete, ritüellere, tapınma faaliyetlerine falan gittiğin zamanları demek istiyorum.
UŞAK: Bilmiyorum nedir bunlar–
SOKRATES: Zor sözcükler kullanma.
ACASTOS: İlahiler söylediğin zaman, ilahiler–
UŞAK (*canlanarak*): Ah, evet, ilahi, evet, ve müzik, gürültü, evet, çarpar, kalbiniz çarpar ve ayaklarınız–(*birkaç adım atar*).
ACASTOS (*hepsi gülümserken*): Yani sen Tanrıya inanıyorsun, bir Tanrı belki vardır diye düşünüyorsun, öyle mi?
UŞAK: Ah, hayır–
TIMONAX: Komik ama Tanrı yok. Yaşasın!
UŞAK: Öyle değil –Tanrı vardır diye düşünmüyorum– *biliyorum* ki Tanrı vardır.
ANTAGORAS: Tanrının nasıl bir şey olduğunu sor ona.
ACASTOS: Senin Tanrın nasıldır?
UŞAK: Anlayamadım. *Herkes* bilir bunu efendim.
ANTAGORAS: Peki, biz bilmiyoruz, lütfen anlat bize.
ACASTOS (*teşvik edici bir el işaretiyle*): Haydi.
UŞAK: Nasıl desem, o her yerdedir, o her şeyi bilir, her şeyi yapan odur, o Tanrıdır, burada, bu odada bile vardır–
ANTAGORAS: Ben göremiyorum (*Sokrates onu bir el hareketiyle susturur*).
ACASTOS: Tanrıyı nasıl öğrendin?
UŞAK: Hep biliyordum zaten efendim, daha ufacık bir bebekken bile ilk ettiğim laflar Tanrı hakkındaymış. Onu hemen öğrenmişim.

ACASTOS: Yani annen öğretti, öyle mi?

UŞAK: Annem –(*onaylayıcı bir hareket*) ama ben zaten biliyordum, o vardı, benim ufacık vücudumda vardı, gözlerimi açtığımda gördüğüm her şeyde, ben ufak bir çocukken ve şimdi de benim yüreğimde ve ruhumda– bütün insanlardaki Tanrı böyledir.

ACASTOS: Ve sen Tanrıya tapıyorsun.

UŞAK: Bilmiyorum –o daima benimle beraberdir, ben ona ilahi söylerim, ona gülerim, ona ağlarım. Ve ben ölünce Tanrıya gideceğim. Bu beni mutlu ediyor. Ne zaman olursa olsun, mutlu bir insanım ben.

TIMONAX: Ne şanslısın be ahbap!

ACASTOS: Bazen Tanrıya dua ediyor musun?

UŞAK (*hor görürcesine*): Bazen değil, her zaman! Ben onunla konuşurum, ona hayatımı anlatırım, bütün dertlerimi anlatırım, ne istersem anlatırım.

ACASTOS: O sana istediğin şeyi verir mi?

UŞAK: Her şeyin iyisini o bilir, ah her şeyin iyisini o bilir. O benim için iyi olanı bilir. Ben hakir bir adamım, küçük bir adamım. Ama Tanrı beni koruyor.

ACASTOS: Yani sen onu şefkatli olduğu için mi seviyorsun?

UŞAK: Ondan ötürü değil! Ben onu Tanrı olduğu için seviyorum. Beni öldürse bile severim onu. Ben onu her şeyden daha çok seviyorum, Tanrıyı sevdiğim kadar sevdiğim hiç kimse yoktur.

ACASTOS: Peki neden?

UŞAK (*bunun gayet aşikâr bir şey olduğunu düşünerek*): O beni seviyor, beni var etti, beni var etmeye devam ediyor. Denizdeki küçük balıklar gibi ben de Tanrı sevgisinin içindeyim hep! Onun sevgisinin içinde yerim, uyurum, çalışırım, bir şeyler yaparım. Ben varolduğuma göre Tanrı var. Onun sevgisi olmasa ben ufacık olurum –şöyle– ve yok olur giderim, ve –hiçbir şey olmam (*el işaretleri*).

ANTAGORAS: Bu adamlarda konuşma yeteneği var.

TIMONAX: Sen hiç Tanrıya, seni bu adam gibi zengin ve büyük biri yapsın diye dua ettin mi? (*Antagoras'ı gösterir*).

UŞAK: Ben Tanrı sevgisinin içinde hali vakti yerinde biriyim, bütün bildiğim budur.

TIMONAX: İnanmıyorum sana. Sen Tanrıya, seni böyle yaptı diye gücenmiyor musun?

UŞAK (*bozulmuş bir halde*): Ben iyi bir insan değilim, bir sürü günahım, bir sürü kabahatim var, çok çok hem de. Benim Tanrıma ihtiyacım var. Ben hep kötüyüm, o hep iyi, benimse kafamda kötü düşünceler var ve–

TIMONAX (*sözünü keserek*): Yani sen eğer–

SOKRATES (*bir el işaretiyle konuşmayı durdurur*): Teşekkür ederiz, teşekkür ederiz, çok iyi konuştun.

Uşak Antagoras'ın bir baş işaretiyle gider. Sokrates ayağa kalkar ve diğerlerinden biraz uzakta durur.

ANTAGORAS: Sanırım bu adam doğal mistik denenlerden!

ACASTOS: Yani sence din doğal bir şey, öyle mi?

ANTAGORAS: Hayır, boş bir inanç! Adam ona tümüyle, harfiyen inanıyor.

TIMONAX: Ne olursa olsun mutlu bir adamım ben. Belki de din *budur* işte.

ACASTOS: Bak bu hoşuma gitti!

TIMONAX: Toplumsal ilerlemeyi engellemesine şaşmamak gerek!

ANTAGORAS: Adam neredeyse çaldığı bir şeyi itiraf edecek diye korktum, rezilliğin ta kendisi!

TIMONAX: Tanrı da durmuş, suçlayarak bakıyor ona!

ANTAGORAS: Demedim mi, eğer insanların hırsızlık yapmasını önlüyorsa hiç de fena bir fikir değil hani!

TIMONAX: Adam çok sevimli, onu bana satsana!

ANTAGORAS: Onu ne için istiyorsun?

Sokrates gruba yaklaşır ve Platon'un karşısında durup onu dikkatle gözler. Platon huzursuzlanır, ayağa kalkar, yürür. Diğerleri seyreder.

SOKRATES: Evet, sen ne düşünüyorsun genç Platon? Senden bu konuda bir şey duymadık galiba.

PLATON (*bir süre sessiz kaldıktan sonra, sakin, nerdeyse küstah bir edayla*): Ne düşündüğümü gerçekten öğrenmek istiyor musunuz?

Bakışırlar. Sonra Sokrates döner ve gidip oturur, Acastos'a bir işaret yapar. Herkes oturmuştur; tek başına bırakılmış Platon ayaktadır yalnızca.

SOKRATES (*Acastos'a*): Evet oğlum, dinin, onu ahlaktan kesin bir şekilde ayıracak bir tanımına varamadık hâlâ.

ACASTOS: Bence–

PLATON (*hiddetle sözünü keserek, çok hızlı bir şekilde*): Din sadece bir duygu değildir, sadece bir hipotez değildir, haberdar olmayabileceğimiz bir şey değildir ancak belki varolabilecek bir Tanrı, Tanrı değildir, o gerekli olmalıdır, kesin olmalıdır, tüm yaşam onu kanıtlamalıdır, her şeyin manyetik merkezi olmalıdır ve–

SOKRATES: Bir dakika dur! Yani sen konuşmak istiyorsun öyle mi?

PLATON: Evet. (*sessizlik*) Lütfen.

SOKRATES: Pekâlâ. Otur. Ve böyle acele etme. "Tanrı kesin olmalıdır" diyorsun. Farklı kesinlik türleri vardır.

TIMONAX: Hoşgörüsüzlük, dogmatizm, zulüm.

SOKRATES: Ve kesin olması gereken şey nedir? Tanrı sözcüğünü kullandın.

PLATON (*hâlâ hızlı bir şekilde*): Bu mecazi bir sözdü sadece; elbette tanrılar falan yoktur, bunlar sadece birer imgedir, din tanrıların üzerindedir, tanrı diye bir şey *olamaz* ama bu, dinin bizim aklımıza gelivermiş bir şey olduğu anlamına gelmez, *bizim* tanrı olduğumuz anlamına da gelmez, tam *tersine*, o bizim ötemizdedir, bizden daha gerçektir, bizim ona ulaşmamız ve bizi değiştirmesini sağlamamız gerekir, din manevi bir değişimdir, *mutlak* manevi değişim.

SOKRATES: O kadar hızlı değil lütfen. Ahlaki düşünceler de insanları değiştirebilir.

PLATON: O kadar derin değiştiremez, bize *gerektiği* şekilde değiştiremez, isteğe bağlı bir şey değildir bu, bizler gönüllü değil, zorla askere alınmış erleriz. Bizler kötüyüz, iyi hale gelmemiz gerek, uzun bir yoldur bu. Bir şey ne kadar ahlaki olursa olsun, eğer ciddi bir şeyse dinsel bir şeydir.

SOKRATES: Bilse de bilmese de mi?

PLATON: Evet. Yani benim din *dediğim* şey bizi gerçekten *değiştirebilecek* şeydir. Ahlak türevseldir, dinin bir gölgesidir, tanrılar da dinin gölgesidir, *bizler* birer gölgeyiz, ışığı arıyoruz, güneşi, *gerçeği* ve doğru olması *zorunlu* olanı arıyoruz.

SOKRATES: Birçok kişi, *zorunluluğun* matematiğe ve mantığa ait olduğunu söyler. Gerçek dünyada hiçbir şeyin doğru olması zorunlu değildir, doğru olabilirler de olmayabilirler de; biz bakmalı ve görmeliyiz.

PLATON: Dinin *farklı* olduğu yer tam da burasıdır işte; o benzersizdir, o *mutlak* olanla, varolmayacak *olamayanla* ilgilidir. Eğer onu kavrayacak olursak onun gerçek olması gerektiğini görürüz.

SOKRATES: Senin bu özel ve benzersizce gayet emin olduğun, Tanrı olmayan ve var olması gereken ve her şeyle kanıtlanan ve gölgelerin ötesindeki parlak ışıkta görülen bu "o" nedir?

PLATON: İyi.

ANTAGORAS: Ne dedi?

PLATON: *İyi.*

TIMONAX: Soyut bir fikir bu.

ANTAGORAS: Bu, aklımıza her geleni koyabileceğimiz boş bir kutudur.

SOKRATES: "İyi"yle erdemi mi kastediyorsun?

PLATON: Her şeyin yöneldiği bir zorunluluğa tabi bir erdem. Demek istediğim –erdemli olmak insan yaşamının mutlak amacıdır–

ANTAGORAS: Ah–! (*Alay edercesine bir homurdanma*)

PLATON (*onu duymazdan gelerek*): Ama biz bunu boş bir irade gücüyle devreye sokamayız. Neyin doğru ve neyin gerçek olduğunu *öğrenmeliyiz* ve iyi olanı anlamak ve sevmek *budur, her şey* onu bize işte böyle öğretir, her şey bize *kanıtlar* onu ve–

SOKRATES: *Dur* –Timonax iyinin soyut bir fikir olduğunu söyledi ve Antagoras da ona boş bir kutu dedi. Demek istedikleri herhalde, bu kavramın bizi *her* türden şeye iyi diyebilme konusunda *özgür* bırakacağıdır.

PLATON: Özgürlüğün çok önemli olduğunu sanmıyorum.

ACASTOS: Ah sahi mi! (*Timonax'la Antagoras da bağırır*).

PLATON: Sırf istediğiniz bir şeyi seçmek–

ANTAGORAS: Bu *siyasi* özgürlüktür ve önemli*dir.*

PLATON: Gerçek manevi özgürlük çok zor bir şeydir. Ben buna başka bir isim vermeyi yeğlerim –gerçek.

ACASTOS: Gerçek.

PLATON: Gerçek, sadece *gerçek olaylar* değildir, bir *var olma tarzıdır*. Neyin hakiki olduğunu bulmak ve ona karşılık vermektir –diğer insanları gerçek anlamda görüp onların da var olduğunu bilmek gibi mesela. Şimdi bence ruhta farklı düzeyler vardır, bizim sadece bir parçamız hakikidir ve gerçeği bilir, geri kalanı fantezidir, kuruntudur, kindir, hasettir, her türlü bencilce numaradır –*siz* de biliyorsunuz. Bizler bir düşte yaşıyoruz, koyu bir tülle sarmalanmışız, kendimizi her şeye kadir büyücüler sanıyoruz, kendimizden başka hiçbir şeyin *varolduğuna* inanmıyoruz. Büyü iyiliğin zıddıdır. Büyüye inanmak köleliktir. Bizler kendimizi değiştirmeliyiz, istediğimiz şeyi, arzuladığımız şeyi, sevdiğimiz şeyi değiştirmeliyiz ve zor olan budur. Fakat iyi olanı sevmeye *çalışmakla* bile arzularımız düzelebilir, yönünü değiştirebilir, benim özgürlük dediğim şey *budur*. Ahlaken daha iyi hale gelmek *budur* ve bu mümkündür ve *bu nedenle* mümkündür. Gerçek özgürlük bencilce arzuların kölesi olmak değildir. Bu ancak –bence– bir gerçeklik duygusu kazandığınızda gerçekleşir–

ACASTOS (*başıyla onaylayarak, yavaşça*): Evet.

ANTAGORAS: Hiç böyle asil bir saçmalık duymamıştım hayatımda! Ve "ruh" hakkındaki bu laflardan hoşlanmadım!

PLATON: Pekâlâ, *psyche* diyelim o zaman, mükemmel bir Yunanca sözcük işte!

ANTAGORAS: Yani bireysel kişiler olmayı bırakalım, altın rengi bir sisin içinde kaybolup gidelim mi demek istiyorsun?

PLATON: Hayır! Bireysel kişiler *haline geleceğiz* ve kendinden başkasını düşünmeyen pis hayalciler olmayı bırakacağız!

ACASTOS: Pis hayalciler–

PLATON: Daha gerçek hale geleceğiz ve–

TIMONAX: Sen "iyiyi sev" diyorsun. Neyin iyi *olduğunu* nasıl bulacağız?

PLATON: Gerçeği aramanın her türlüsü bize öğretir bunu, aslında herkes onun hakkında bir şeyler bilir–

SOKRATES: Sen iyiliği gerçeği aramakla ve bilgiyle birleştiriyorsun. Ama bizler bildiğimiz şeye boş boş bakan gözlemciler olamaz mıyız; yaptığımız şeyi etkilemesi niçin şart olsun ki bunun?

PLATON: İşte, Acastos'un bir kenara bıraktığı sevgi ve arzunun işe karıştığı yer burası. Bir şeyi, matematik gibi zor bir şeyi öğrenmenin nasıl bir şey olduğunu düşünün. *Kendiniz olmayan, başka* bir şeyi anlamaya büyük bir çaba harcamanın nasıl bir duygu verdiğini biliyorsunuz. Kendinizi unutursunuz. Tüm varlığınız ve duygularınız *anlamaya* çalışma çabasına kapılır ve gerçek anlamda ilgilendiğinizden ötürü, karşılık vermemeniz mümkün olmadığı zaman eylemlere de kaynaklık eden *arzu* budur işte.

SOKRATES: Entelektüel bir örneği seçtin ama bunun entelektüel bir öğrenme biçimi olması şart değil, bir zanaat da olabilir.

PLATON: Hemen hemen her şey –marangozluk mesela– marangozun anlamaya, *görmeye*, bir parça matematik öğrenmeye başlaması. (*Antagoras'a dönerek*). *İşte bu* derin bir şeydir.

SOKRATES: Ya da diğer insanlar hakkında bir şeyler öğrenmek; kendini unutup da onları gerçekten anladığında doğru olanı yaparsın.

PLATON: Diğer insanları öğrenmek, bu çok daha zordur. En kolayı –öğrenmenin– güzel şeyleri gördüğünüz zaman, ancak onların dışarıda, kendi içinde kalmasını istediğinizde onları sevebilir ve anlayabilirsiniz. Güzellik bir anahtardır, en yakın şeydir, bizim içgüdülerimizle sevebileceğimiz tek manevi şeydir ve–

ANTAGORAS: Tüm bunların dinle ne ilgisi var ki?

PLATON: Din *budur* ve her zaman bu gerçekleşir. Eğer bu her yerde, hatta soluduğumuz havada bile yoksa benim kastettiğim şey değildir. Eğer bu, varolmaması mümkün olabilecek bir şeyse, benim kastettiğim şey değildir! Yaşamı, bir sürü rastgele tercih olarak değil, bir bütün olarak yaşamaktır bu. Din yaşamın tümüyle kanıtlanmalıdır, din bir tuhaflık ya da yan bir konu ya da diğer tercihler gibi bir tercih değildir, büyü gibi esrarengiz bir şey de değildir. Eğer din bir şey olacaksa her şey olmalıdır, insanları severek ve her şeyi öğrenerek ve her şeye bakarak kanıtlanmalıdır. Soyut bir şey değildir o, tümüyle *buradadır*. Dünyadan elini eteğini çekmek değil, dünyayı öğrenmektir, gerçek dünyayı, *bu* dünyayı, gerçekte olduğu gibi hem de tüm –ayrıntılarıyla–

TIMONAX: Yani senin demek istediğin, *her şey*, kıl parçaları ve çamur ve pislik ve pireler ve–?
PLATON (*bir an sustuktan sonra*): Evet.
SOKRATES: Peki, çok zor ve çok önemli olan şu "diğer insanları öğrenmek" hakkında ne diyeceksin?
PLATON: Evet, bizler güzelliğe karşı doğal olarak iyi, insanlara karşı da kötü gibiyiz sanki.
TIMONAX: Peki ya güzel insanlar, ya âşık olmak ha!
ANTAGORAS: Konuyu değiştirme.
SOKRATES (*gülümseyerek*): Konuyu değiştirdiği yok yahu!
PLATON: Evet, âşık olmak! Birden, sanki siz artık yokmuşsunuz gibi gelir size, dünyada o diğer kişiden başka hiçbir şey yoktur, tüm gerçek başka bir yere gitmiştir; o erkek, bir tanrı gibidir, yaşadığımız en şiddetli yaşantıdır bu–
SOKRATES: İyi bir yaşantı mı?
PLATON: Olabilir–
ANTAGORAS: *Cehennem* de olabilir.
SOKRATES: Âşıklar sıklıkla kıskançtır ve bencildir ve zalimdir.
TIMONAX: *Genellikle*, benim deneyimlerime göre.
PLATON: Evet, diğer bir insanı *kafese kapatmak* ve ona *hükmetmek* ve onu *ezmek* istediğiniz zamanlardaki gibi –ama bence âşık olmak iyi bir şeyin *resmi* gibidir. Yani, *sanki* çok ama bencillikten uzak bir şekilde sevilebilirmiş gibi.
TIMONAX: Olanaksız.
SOKRATES: Yani demek istediğin, idealde herkese bencillikten uzak bir şekilde bakmak, hatta onları sevmek gerekir. Belki âşık da manevi güzellikten anlamayı, marangozun matematikten anlamayı öğrenmesi gibi öğrenebilir.
PLATON (*gittikçe heyecanlanarak ve ayağa kalkarak*): Beceremeyiz bunu. Ama becerebiliriz yine de. *Değişebiliriz*. Bence aşk bir enerjidir. Ruh uçsuz bucaksız, çoğu kısmı karanlık bir diyardır ve enerjiyle ve güçle doludur ve bu kötü olabilir fakat iyi de ola*bilir* ve asıl *mesele budur*, kötü enerjiyi iyiye çevirmek, iyi şeyleri arzulayarak ve onlar tarafından manyetik bir şekilde çekilerek–
ANTAGORAS: Bence her şeyden önce, senin manyetik İyin Tanrı falan değil, bu sadece seks, tüm o karanlık enerji sekstir.
PLATON: Pekâlâ, bu sekstir ya da seks budur –bu bizim varlığı-

mızın tüm güdüsüdür ve bu seksi de kapsar.

SOKRATES: Belki her şeyden önce, bunun içinde bir tanrı da vardır. Ben ona Eros diyeceğim.

PLATON: Eros! Evet!

SOKRATES: Yalnız, senin Eros'un tam anlamıyla bir tanrı değil de Tanrıyı, senin Tanrı dediğin şeyi arayan kutsal ve tutkun bir ruh.

PLATON: Evet! O İyiye *âşık!*

ANTAGORAS: Ama senin İyin bir *ideal.*

SOKRATES: Lütfen otur Platon!

PLATON (*oturur*): İdealler yaşamı *etkiler*, bizim yaşama tarzımızda beden bulur hale gelirler, onlar böyle gerçek hale gelir işte!

ANTAGORAS: Bunlar çekici metaforlar sadece.

PLATON: Metaforlar sadece birer süs değildir, bilginin temel biçimleridir onlar –bu sanki– hani daha yüksek ve zor bir düzeydeki bir şey bize önce bir gölge ya da bir imge gibi görünür ya –sonra biz imgeyi aşarız ve daha ileriye geçeriz ve–

SOKRATES: Marangozun matematik öğrenmesi gibi. (*Platon başıyla onaylar*). Ama biz imgelerin ötesine geçip de senin güneşe benzediğini söylediğin İyini *görebilir* miyiz?

PLATON: Bilmiyorum. Bir şekilde, iyilik ve gerçek, ruhun derinliklerinden geliyor gibi ve aslında bir şeyi bildiğimizde bunu daha önceden biliyormuşuz gibi hissederiz. Fakat öte yandan o korkunç uzaktır yine de yıldızlardan da ötede. Bize bir şekilde –ulaşılıyor– Sanki dünyanın ötesi gibi, bulutlarda ya da gökte değil de bize dünyayı *gösteren* bir ışık, bu dünyayı, gerçekte olduğu gibi–

SOKRATES: Sen kendi İyini istiyorsun, her şeyden bağımsız, saf ve kusursuz olacak kendi gerçek ışık kaynağını–

PLATON: Bu tıpkı Acastos'un, bütün habisliğine rağmen ve acı çekerek de olsa söylediği şeye benziyor; iyiliğin gerçekten var *olduğundan* ve *kesinlikle* önemli olduğundan eminiz.

SOKRATES: Ama sen ona Tanrı demiyorsun.

PLATON: *Hayır*, o bir *kişi* değil, onunla bir diyaloğumuz yok, bizi ödüllendirmez, karşılığında hiçbir şey almadan iyi olmalıyız, bu bir *idealdir*, en yakın şeydir (*el işareti*)–

SOKRATES: Ve en uzak şey.
ACASTOS: Peki ya ibadet? Senin resminde ibadet edebiliyor muyuz?
PLATON: Evet ama bir *kişiye* değil. Öğrenmek bir ibadet olabilir, nefes almak bir ibadet olabilir. İbadet sakin bir şekilde durmak ve bir ışık beklemektir.
ANTAGORAS: Nihai gerçeğin hoş ve iyi bir şey olması şart mı? Bu tamamen nahoş bir şey de olabilir. Senin İyin ya Tanrı gibi bizim dışımızda varolan bir şey ya da bizim içimizdeki, bazı kişilerin oynamayı tercih ettiği bir resim.
PLATON: Şimdi de *sen* metafor kullanıyorsun–
ANTAGORAS: Ne metaforu?
PLATON: İçeride ve dışarıda! Elbette Tanrının varlığı sandalyeler ve masalar gibi değildir, o ne (*el işaretleri*) içeridedir ne dışarıda. O tümüyle bizim yaşam tarzımızdadır, gerçek gibi temeldir. Değer anlayışımız varsa, ister istemez, gerçek bir şey halinde bir mükemmellik anlayışımız da vardır.
SOKRATES: Yani sen herkesin bunu bildiği kanısındasın, öyle mi?
PLATON: İçgüdüsel olarak, evet. İnsanlar iyinin gerçek ve mutlak olduğunu, tercihe bağlı ve göreli olmadığını bilir, tüm yaşamları bunun kanıtıdır. Ve sahte iyileri seçtiklerinde de aslında bunların sahte olduğunu bilirler. Her şeyin yaşamımızdan çıkacağını düşünebiliriz ama değer hariç; o her şeyin en –temelindedir.
ACASTOS (*kendi kendine düşünerek*): Maddi nesnelerin yaşamımızdan çıkacağını düşünemeyiz –yoksa düşünebilir miyiz? Yoksa nedensel bağlantılar mı? Yoksa bu farklı mı?
SOKRATES: Senin ahlakı dinden ayırdığın yer burası mı?
PLATON: Evet, yalnız, ben onları ayırmıyorum. Din sevgidir ve iyiye tapmadır ve ahlakın gerçek temeli budur. Sorumluluktur, yani iyiyi istediğimizi bilip de başka şeylerden daha çok hoşlandığımızda–
SOKRATES: Yani bazı kişiler bilmeden dindardır öyle mi? Dindarlar böyle yapmayabilir.
PLATON: Sanırım. Aslında din sözcüğünden hoşlanmıyorum.
TIMONAX: Yani sonuçta teslim mi oluyorsun?
PLATON: Son günlerde insanlar dini egzotik ve biçimsel ve biraz yaşamın dışında bir şey gibi görüyorlar, oysa benim kastettiğim şey her yerde, nefes almak gibi.

SOKRATES (*düşünceli bir şekilde*): Bazen felsefede, yanıtlayamayacağımız sorularla karşılaşırız, sanki konuştuğumuz dil bir kafesmiş de kafes demirlerine toslamışız gibi. Acastos dinin devam etmesini istediğini söyledi, sanki din devam edebilir yahut etmeyebilirmiş gibi. Senin, her şeyle kanıtlanan, her şeyin temeli dediğin şey, *eğer* varsa, devam etmek zorunda, etmemesi mümkün değil. Ama nasıl ifade edilecek bu? Senin kullandığın "varolmanın temeli" ya da her neyse, o deyim bile bir gelenek içinde anlaşılan bir metafordur. Din bu fikri çok güçlü, çok pitoresk bir şekilde ifade ediyor. Ama şimdi bu, açıklaması çok daha zor bir şeye benziyor, *sen* de açıklaması zor buldun onu. Belki de yeni metaforlar, yeni bir düşünme tarzı gerektiriyor bu. Ama henüz ortaya çıkmış değil bunlar. İnsanlar dini hâlâ eskisi gibi, yani bazı ritüelleri, simgeleri, bilinen resimleri olan biçimsel bir şey olarak görüyor. Dinin manevi değişim olduğunu söyledin. İnsanları değiştirecek şeyin onların aklına ve yüreğine ulaşması gerekir. Bir *mitoloji* olmadan din varlığını koruyabilir mi? Belki de bu kavram ortadan kalkıyor, kim bilir? Kavramlar sonsuza dek yaşayamaz, sen kendin "din" sözcüğünden hoşlanmadığını söyledin. Bu bir gösterge değil mi?

PLATON: Bilmiyorum. Ben mitolojiyi bir dizi asılsız hikâye olarak görüyorum. İnsan yaşamı yeterince tutarlı. *Bir sürü* yolu vardır –mutlaklık– hakkında konuşmak için, nasıl ifade edecekseniz, *doğru* imgelerle, *doğru* göstergelerle, doğal –ayinlerle– Bir şey diğer bir şeyin yerine geçebilir, en derin şey kadar derindir bu. İnsanlar daima bilir bunu.

ACASTOS (*bir yanıt almayı ummaksızın*): Yani bu, *sıradan* insanların inanabileceği şeylerle ilgili, öyle değil mi? Bu sadece bir sır olamaz –Hayır, tabii ki hayır.

SOKRATES: Senin İyin, güneşin, varolan varlığın dışında parlayan ama ruhun derinliklerinden de çıkan kutsal ışığın. Bunlar mitolojik resimler değil mi? Bunun *sanki* öyle bir şey olduğunu mu söylüyorsun?

PLATON (*şimdi gözle görünür bir şekilde bıkkınca*): "Sanki öyle" değil. Öğrenmek ve sevmek tıpkı *böyledir*!

SOKRATES: Dünyayı tanımlamanın bir yolu, belki, pek açık olmayan bir yol, öyle mi?

PLATON: Her şeye bu ışıkla bakarsanız–
SOKRATES: Bir metafor daha.
TIMONAX: Teslim ol Platon, köşeye sıkıştın işte!
SOKRATES: Köşeye sıkıştığını sanmıyorum hiç!
PLATON (*yeni bir hamle yaparak*): Aksi halde varlığımızı sürdüremeyeceğimiz gibi bir durum *olsa gerek* bu. Ruhun *mutlak* bir şey olması gerek, yoksa çıldırır. Ancak din kurtarabilir bizi –geleceğin– dehşetinden–
SOKRATES: Bu farklı bir konu. Yakın geçmişte bir sürü dehşet yaşadık –sence dahası mı gelecek?
PLATON: Evet.
SOKRATES: O zaman senin o "her şeyin temeli", senin o "böyle olması gerekir"in, aslında "ben böyle olmasını istiyorum"dan ibaret; bu bir korku çığlığı, öyle değil mi?
PLATON: Hayır–
SOKRATES: Belki sen kendin gereğinden fazla mutlaklaşıyorsun. Din doğal olarak miti ve sanatı kullanır. Bunlar da içgüdüseldir ve din belki de kendini senin sandığından da iyi bir şekilde kollayacaktır. Güzellikten söz ettin –ritüel bir sanattır ve sanat da güzelliğin kutlanmasıdır. Bizler tanrı değiliz dedin. Ama bizleri, belki daima gizemli ve hatta *esasından* karışık olarak kalacak bu şeyleri *açıklayacak* düşünürler olarak görmek istiyorsun. Ruhta mutlaklığın olması gerekir dedin. Belki de bizler artık, *ruhta hiçbir mutlaklığın olamayacağı* bir çağa giriyoruz.
PLATON: Ah –*hayır*– fakat ileride farklı olabilir, değil mi?
SOKRATES: İleride neyin olacağını kim bilebilir ki (*sessizlik*). Söylediklerin hoşuma gitti, söylediklerini sevdim ve seni de seviyorum bunları söylediğin için.
PLATON: Siz beni her zaman sevmez misiniz?
SOKRATES: Evet fakat özellikle bundan ötürü. Şimdi devam etmeni istiyorum–
PLATON: Devam edemem!
SOKRATES: Benim sevgili akıllı oğlum, şimdi bize sadece, sakin bir şekilde anlatmaya çalış–
Alkibiades sarhoş bir şekilde, uşağın desteğiyle girer. Alkibiades bir "ordugâh" tavrı takınır ve sert bir hükmedici tip, bir asker ve bir lider olarak görünse gerektir. Bir tür üniforma giyiyor olabilir.

ALKIBIADES: Sokrates! Ben de her yerde seni arıyordum. Sevgilim!

SOKRATES (*onu gördüğünden ötürü sevindiği açıkça belli bir şekilde*): Alkibiades, gel otur. (*Antagoras'a*) O da bize katılabilir mi?

Antagoras çaresizce, komik bir hareket yapar.

ALKIBIADES (*Sokrates'e*): *Aşkım*! Bak yüzü kızardı. Ah seni tatlı şey! Dünyanın en bilge adamı ama bir oğlan çocuğu gibi kızarır yüzü! Merhaba Antagoras, bakıyorum hâlâ sarışın oğlanlar var elinde, ne şanslısın sen! Ve bu güzel hayvan (*uşağı okşar*) bayağı iyi bir hayvan ha! Ah, *Platon*, yeni şiirler yazdın mı canım? Aşk şiirleri, ha? (*Platon başını öteki tarafa çevirir*). Ah, suratsız! Ne suratsız bir kedi bu! Ne tartışıyordunuz ha?

Alkibiades bunları söylerken grubun içine girmiştir, Sokrates'in yanına oturur ve diğerlerinin yer değiştirmesine yol açar. Biraz eşek şakaları yapar, Timonax'ın saçını çeker vs.

ANTAGORAS: Din.

ALKIBIADES: Benim en sevdiğim konu!

SOKRATES: Sanırım sen dindar olduğunu söylemeyeceksin, öyle değil mi?

ANTAGORAS: Bütün o tanrı heykellerini iğdiş eden sen değil miydin?

ALKIBIADES: Şşşt! Tanrılar iğdiş edilmeyi hak ediyor. Onlar kim oluyor da organlarıyla bize hava atıyor ha? Ama siz sahiden *onlar* (*yukarıyı gösterir*) hakkında mı konuşuyordunuz?

SOKRATES: Sanırım tanrıların ötesine geçtik. Benden başka kimsenin onları savunmak istediği yok.

TIMONAX: Sokrates!

ALKIBIADES: O çok derin biridir. Onu nasıl alt edeceğimizi bilmiyoruz! Ama tanrıların ötesine geçtiysek nerdeyiz?

SOKRATES: Platon bize, âşık olmaktan söz ediyordu.

ALKIBIADES: Benim de konum bu!

TIMONAX: Platon İyiye âşık.

ALKIBIADES: Karşılıklı mı bu aşk?

ANTAGORAS: İyiliğin bilgiyle aynı şey olduğunu söylüyor.

ALKIBIADES: Ama ben de böyle düşünüyorum yahu!

PLATON (*gergin, çok düşmanca*): Hayır, öyle düşünmüyorsun. Bizim seninle aynı fikirde olmamız olanaksız. Din, iyiliği ve

gerçeği sevmek ve tapmaktır, manyetik bir güçtür, mutlaktır ve biz iyi olanı gerçekten seversek iyi oluruz ve–

ALKIBIADES: Ah *Kedicik*–

PLATON: Sarhoşsun sen!

SOKRATES: Bırak da ne demek istediğini söylesin. Haydi ve *lütfen* ciddi ol.

ALKIBIADES: Ah, ciddiyim, söylediklerim yürekten geliyor, buradaki sevgili kediciklerin böylesine büyük önem verdiği yürekten. Size dinin ne olduğunu söyleyeceğim. Din, gücü sevmek ve tapmaktır.

PLATON: Ama bu–

SOKRATES (*Platon'u bir el işaretiyle susturarak*): Güç mü?

ALKIBIADES: Bayağı dilde büyü denir ama benim kastettiğim daha derin bir şey, ne kadar isterseniz o kadar derin, Platon kadar derin.

SOKRATES: Senin kendi kendine bir büyü yapman gerekecek, eğer bizi dinin hedefinin yahut özünün güç olduğuna ikna edeceksen.

ALKIBIADES: Pekâlâ, başka isimler verelim. Platon bu konuda gayet iyidir, o bir hokkabazdır, büyücüdür, koşturup şiire geri dönse de felsefeyi daha güçlü kafalara bıraksa daha iyi edecek küçük bir büyücü çırağıdır. Din iyiye tapmaktır dedi, sonra iyiye gerçek ve bilgi dedi ve manyetiktir ve mutlaktır dedi ve –bunların hepsi aynalarla yapılmıştır– hayret verici bir şekilde havaya asılmış *denklemlerle*!

SOKRATES: Pekâlâ, *senin* vereceğin diğer isimler neler; sen de bu oyunu oynayabileceğini kabul ettiğine göre?

ALKIBIADES: Bu oyunun adı me-ta-fi-zik. Ama din konusunda, eminim sizlerde birtakım sırlar var, öyle değil mi? Eminim Platon'da vardır, bütün o ukalaca laflarına rağmen.

SOKRATES: Oynayıp durma dostum, açık konuş, yoksa sana sarhoş diyeceğiz ve dışarı atacağız seni!

ALKIBIADES: *Meleğim,* senin *kölen*–

ANTAGORAS: Ah kapa çeneni, devam et haydi.

ALKIBIADES: Din, bilgidir, Platon'un dediği gibi. İyiyi ve kötüyü bilmektir. İşte bu!

PLATON: İyiyle kötü arasında bir *savaştır*–

ALKIBIADES: Ah, hayır–

SOKRATES: Peki ya güç?

ALKIBIADES (*ciddi ve yüksek sesle*): Bilgi güçtür hepimizin bildiği gibi. Güç, iyi ile kötünün birbiriyle düşman *değil dost* olduğunu *bilmektir*. İnsan ruhu bunların uyumunun yerleştiği yerdir. İyinin kötüye ve kötünün iyiye duyduğu gizli aşk, mükemmel bir ruhun büyük odasında bir mabetteymiş gibi saklanır. *Bu* bütünlük mutlak ve güzel ve gerçek olandır. Biz bunun içindeki karanlığı yenemeyiz, çok esaslı ve yok edilmez bir şeydir, onu bağrımıza basmalıyız, onu anlamalıyız ve sevmeliyiz. İyinin kötüye ihtiyacı vardır, ancak bu kontrast sayesinde *varolabilir*, bilge Heraklitos böyle söyler bize, karanlık ile ışık arasındaki mücadele yaşam veren bir oyundur, sevgililerin oynadığı bir oyun. Yani kötü aslında kötü değildir, iyi de aslında iyi değildir, bu sıradan, çocukça mutlak iyi ve kötü kavramlarının ötesine geçersek dünyanın bütünlüğüne varırız! *O zaman* kral biziz, *o zaman* tanrı biziz, bütünleşmiş ruh gerçeğin efendisidir. Din *budur*, dine girer girmez öğrenilen şey *budur* ve sonunda bunun açığa çıkarılacağı *yeni çağ bu çağdır.*

PLATON (*öfkeyle*): Lanet olası bir yalan bu, en kötü yalan hem de, İyi kötüyle *asla* barışmamalıdır, asla, asla! *Öldürmelidir* kötülüğü!

ALKIBIADES: Sen kana susamışsın yahu! Sen *harmoni* istemiyor musun, içinde sürüp giden tüm o savaştan *yaratıcı* bir şey üretmek istemiyor musun? Kendini hep parçalara ayırıp durmak niye? İnsan yaşamının *işlemesini, işlev görmesini* istemiyor musun?

PLATON (*çelişkili bir şekilde*): Bu tam bir *pislik*! İyi saf olmalı ve bağımsız olmalı ve –mutlak–ve–ancak tamamen iyi olan– kurtarabilir bizi–

ALKIBIADES: Ama senin mükemmel saf iyi şeyin hiçbir yerde yok, asıl sorun da bu dostum, bütün dünya kanıtıdır *bunun*!

PLATON: Hayır, var, varolması *gerekir* –o *daha gerçektir*– anlatamıyorum–

ALKIBIADES: Sevgili yavrucuğum, görüyorum zaten anlatamadığını!

Platon Alkibiades'e saldırır. Dövüşürler. Alkibiades daha güçlüdür, Platon'un kolunu kıvırır.

ACASTOS: Canını yakma!
ANTAGORAS (*keyifli*): Cinsel kıskançlık bu korkarım!
Sokrates bir an keyiflenir, sonra kızar.
SOKRATES: Kesin şunu, *kesin şunu!*
Müdahale eder, ayrılırlar. Sokrates Platon'a bir tokat atar.
ALKIBIADES (*gülerek*): Yaratıcı mücadele! Heraklitos'a saygılar!
PLATON: Senin fikirlerinden nefret ediyorum, öldürürüm onları!
SOKRATES: Fikirleri öldüremezsin, *düşünmeyi* öğrenmelisin.
ALKIBIADES: O asla düşünemez, hayalperest bir şair o, böyle cazip olması da bundan. Ne kadar öfkeli bir yavru bu güzel kedicik!
SOKRATES: Ona eziyet etme. (*Platon'a*) Sen her şeyi anlamak istiyorsun, biliyorum, belki de biraz fazla anlamak istiyorsun, biraz fazla bilmek istiyorsun. Felsefede, anlayamadığımız şeye saygı duymamız, sadece *bakmamız* ve *tanımlamamız* gerekir.
ACASTOS: Neyi kastediyorsunuz?
SOKRATES: Açıkça doğru olana, insanların aklıselim dediği, zeki insanların tümüyle gözden kaçırabileceği şeye yakın dur. Bize denen şeyler, dinin boş bir inanç, toplumsal yönden yararlı, iyilik sevgisi ve şimdi de iyi ile kötünün arasında bir harmoni olduğu. Ama bunların yerine daha basit bir şey söyleyelim. Yaşamda en önemli şey erdemdir ve erdem bir sır değildir, doğruluktur, adalettir, şefkattir ve cesarettir, anlayabileceğimiz şeylerdir yani. Herkes iyi olmaya *çalışabilir*, öyle karmaşık bir şey değildir bu!
ACASTOS: Ama din en önemli şey değil mi; böyle bir şey varsa eğer, olması *gerekmez* mi?
SOKRATES: Felsefede, "böyle olması gereken" şeylerden sakının, en azından sakin bir gözle bakın onlara. Din ile erdem her zaman müttefik değildir, din bir sürü şeyden oluşur ve adalete ve doğruluğa tabi olması gerekir. Biz iyiyi severek her zaman erdemli olmayı öğrenemeyiz; sıklıkla, dışsal kurallara göre yaşamamız gerekir. Ama bizler severiz ve simgeler yaratırız ve bu bizim dinsel yeteneğimizdir ve erdemin mutlak cazibesini ve onu nasıl sevebileceğimizi gösterir. Dinsel simgeler sanatın doğal ve kutsal bir kullanımıdır. Fakat elbette, din büyü haline gel-

memelidir. Gizli bir bilgi yoktur, tam bir açıklama yoktur, mütevazı ve sade olmalıyız, ne kadar bildiğimizi görmeli ve bilmediğimize saygı duymalıyız. İnsan her şeyin ölçüsü değildir, biz değerlerimizi kendimiz yaratmayız, yüksek bir yasaya göre yaşarız ama yine de bunun neden böyle olduğunu tam olarak açıklayamayız. (*Platon'a*) Her şey bir yandan senin sandığın kadar derin değildir ama bir yandan da senin sandığından daha derindir. Uzun bir açıklama yapmak istiyorsun ama senin açıklaman sonunda, en başta bildiğin şeyi tekrarlıyor yine. Bunun hatırlama gibi bir şey olduğunu kendin söyledin.

PLATON: Ama bilinmeyen –yolun sonu bu değil mi?

SOKRATES: Yol falan yok, şimdi sonunda buradayız, en yakın şeyi yapmamız gerek. Bizler tanrı değiliz, bizler absürd ve sınırlı yaratıklarız, belalarla ve kaderle yaşarız. En önemli şeyler yakınımızdadır, gerçek yakındadır, burnumuzun dibindedir arkadaşlarımızın yüzleri gibi, bunu bize bir uzmanın anlatması gerekmez. Din, şu anı aydınlatan erdeme duyduğumuz sevgidir. Bilebildiğimiz şeyi görmektir ve bilmediğimiz, ancak *yaklaşabildiğimiz* şeye hürmettir, bilmememizin bilme biçimimiz olması gerektiği yerdir, simgeler ve imgeler yaratmamız, sonra bunları yok edip yenilerini yapmamızdır günümüzde bugün gördüğümüz gibi. İmgeler doğaldır, sanat doğaldır, ayinler ve resimler ve kutsal şeyler doğaldır, iç ve dış birbirini yansıtır, manevi olanı dünyanın her yerinde gören bir hürmet vardır, *bu adam* haklı (*uşağı gösterir*), Tanrı her yerdedir. Tanrı diye bildiğimiz şey neyse onu sever ve Onunla doğru sözlü bir şekilde konuşursak yanıtını alırız. İmgelemimizin en uç yerinde ruh ebediyen aktiftir. Yüreğe hitap eden saf imgelere saygı duyalım, mutlak olanı orada buluruz. Kutsal yerlere bunun için gider, diz çökeriz. Bundan daha büyük bir şey yoktur. (*sessizlik*)

PLATON: Siz, bu kadar çok şey bilen siz söylüyorsunuz bunu ha!

SOKRATES: Çünkü ben çok şey bilmiyorum.

PLATON: Ama biz değişe*biliriz*, biz aydınlana*biliriz*, biz kurtarıla*biliriz*, öyle değil mi?

SOKRATES: Eğer bize yakın olan iyi şeyleri yaparsak birazcık düzelebiliriz; bundan bir dram yaratma dostum. Doğruyu söylemek gerekirse, her zaman mümkün bir talimdir bu. İyilik basittir ama çok zordur sadece.

Sokrates artık gülümsemektedir. Alkibiades'e döner.

ALKIBIADES: Ah, siz ve sizin sadeliğiniz, bilmezliğiniz, nasıl da yönlendirdiniz bizi, düşünmeye *güttünüz!*

SOKRATES: Yani –genç Platon–

PLATON: Ben bu kutsal anıtın önünde diz çökerim.

SOKRATES: Pekâlâ –Zeus hakkı için, eğer o meşaleler geçidini görmek istiyorsak hemen gitmemiz lazım! Tanrılarımızın zevkine varalım, henüz yapabiliyorken. Haydi Alkibiades. (*Antagoras'a*) Teşekkür ederim. (*Herkese*) Haydi sevgili arkadaşlar.

Sokrates ayrılırken ayağa kalkarlar. Sokrates, Alkibiades'le kol kola, muhabbetli bir şekilde gider.

TIMONAX (*Antagoras'a*): O çocuğu istiyorum!

Antagoras'la Timonax kol kola çıkarlar. Platon yüzünü gizler.

ACASTOS: Kıskançsın sen!

PLATON: O kadar basit bir şey olamaz bu. Bunun basit bir şey olmasına dayanamazdım zaten! Ah bir *netleştirebilseydim* şunu! (*ağrıyan başını tutar*).

ACASTOS: Asla netleştiremezsin. Neyse, mutlu olalım. Haydi gel sevgili Platon.

Acastos kolunu Platon'un beline dolar. Platon önce direnir, sonra bu hareketi kabul eder. Acastos onu elinden çekerek götürür. Uşak yalnız kalır. Gülümser, kollarını dua ediyormuş gibi yukarıya kaldırır.

Yazarın Notu

Bu diyaloglar ya günümüzün giysileriyle ya da dönemsel kostümlerle sahnelenmek üzere tasarlanmıştır. Dönemsel bir sahnelemede, Tanrıların Üzerinde'*deki uşak elbette bir köle olacaktır ve aşağıdaki metin tercih edilebilir.*

TIMONAX: Evet, eğer sen devam etmek istiyorsan, biz de dinlenmek istiyorsak niçin soruları şu siyah adama sormayalım? Sokrates'in asla dinlenmeye gerek duymadığını biliyorum.
SOKRATES: Antagoras ne düşünüyor? Kölesine soru sorabilir miyiz?
ANTAGORAS: Elbette Sokrates. Nasıl isterseniz.
SOKRATES: Yunanca biliyor mu?
ANTAGORAS: Evet, ülkemizde yetişmiştir.

Köle hakkında konuşurlarken Acastos·tedirgin olur, Platon'a bakar ama Platon hiç tepki vermez.

TIMONAX: Bir dini var mı bunun?

ANTAGORAS: Annesi bir Nubyalıydı, kadının herhalde boş bir inancı vardı. Ama bu adam basit biridir, hiçbir fikir yoktur kafasında, görüyorsunuz bizi duymuyor bile, başka bir dünyada.

TIMONAX: En azından, dinin doğal bir şey olup olmadığını öğreniriz yahu!

SOKRATES: Bence Acastos sorsun ona bunu.

ACASTOS: Ah hayır, lütfen hayır!

SOKRATES: Burada soruları hep ben soracak değilim, başkalarının da öğrenmesi gerek. Üstelik sen gençsin, kibarsın ve onu tedirgin etmezsin. Haydi dostum.

ACASTOS (*gergin bir halde*): Dinden söz ediyorduk. (*kölenin dikkatini çekebilmesi için kısa bir süre gerekir*). Bak –affedersin– biz– *din* hakkında konuşuyorduk. Dinin ne olduğunu biliyor musun?

Köle kibar bir gençtir. İlk başta biraz utangaçtır ama hemen sonra artık bir korku yahut sıkılganlık belirtisi göstermez olur.

KÖLE: Hayır efendim.

TIMONAX: Konuşmanın sonu.

SOKRATES: Devam et, ne olduğunu anlat ona.

ACASTOS: Aman tanrım! Yani –sen tapınaklara gittiğinde–

KÖLE: Ben tapınaklara hiç gitmem efendim.

ACASTOS: Dua eder misin? Dua? Dua okur musun?

KÖLE: Bilmiyorum efendim, ne olduğunu bilmiyorum.

TIMONAX: Şanslı adam yahu, din yok ve bu da dinin doğal bir şey olmadığını gösterir!

ACASTOS: Keselim mi burada?

SOKRATES (*sahneyi biraz keyifle seyrederek*): Hayır, devam edin.

ACASTOS: Biliyorsun insanlar tapınmaya inanır ve kutsal ve mübarek şeylere ve yerlere–

KÖLE: Bilmiyorum efendim.

TIMONAX: Adam cahil.

ANTAGORAS: Dinle bir yere varamayacaksın, ahlakı dene.

ACASTOS (*Sokrates'e bir bakış atarak*): Sen ahlakın ne olduğunu biliyor musun, ahlak, sorumluluk–

KÖLE: Hayır efendim.

SOKRATES: Açıkla.

ACASTOS: Ahlak –ee (*Antagoras'la Timonax kıkırdar*). Bir dakika. Senin vicdanın –hayır– sen bir şeyin *doğru* olduğunu hissettiğinde ve onu sırf hoşuna gittiği için değil de doğru ve iyi olduğu için yapmak istediğinde –Mesela bir söz verdiğinde– (*köle boş boş bakar*) yani –sen de söz verirsin– bazen, birisine bir şey hakkında söz verirsin değil mi?

KÖLE: Hayır. (*Açıklar*) O şeyin ne olduğunu bilmiyorum.

ACASTOS (*umutsuzlanarak*): Ama sen hiç, bir şeyi yapmak *zorunda* olduğunu, yani bunun bir *yükümlülük* olduğunu hissetmedin mi; yüreğin sana bir şeyin hoşuna gitse de gitmese de yapılması *gerektiğini* söylemedi mi?

KÖLE: Hayır efendim, elbette hayır efendim.

ACASTOS: Neden elbette hayır?

KÖLE (*bunun gayet açık bir şey olduğunu düşünerek*): Ben sadece bana söyleneni yaparım.

ACASTOS: Dayanamıyorum!

ANTAGORAS: Görüyorsunuz, bunlarda sorumluluk duygusu yok, yükümlülük fikri yok, onların koşullarında gerekli bir öğedir bu durum; acı vermeyen bir yetersizlik, kadınlar gibi, o kavram yok bunlarda!

SOKRATES: Dine geri dönmeye çalış.

ACASTOS: Sen ayinleri ve ritüelleri biliyorsun, hani insanlar–

ANTAGORAS: Adam bu kelimeleri bilmiyor.

ACASTOS: Bu ikindideki merasim gibi.

KÖLE (*canlanarak*): Ah evet efendim, merasim, iyidir, giyinirler, böyle, ve o müzikten vardır, ve tefler, bom bom, ve çiçekler, çok güzeldir, ve benim yüreğim çarpar bom bom, ve ayaklarım git, git, git, ah evet, ah evet!

Birkaç adım atar. Timonax'la Antagoras güler, Sokrates gülümser. Acastos etkilenmiş ve morali bozulmuştur, Platon kaşlarını çatar hafifçe.

ANTAGORAS: Korkarım bizi hiçbir yere götürmeyecek bu.

SOKRATES: Ona tanrıları sor.

TIMONAX: Ne işe yarar ki!

ACASTOS: Tanrılar nedir biliyor musun –Tanrıyı yahut tanrıları duydun mu hiç?

KÖLE: Tanrılar–

TIMONAX: Hiç duymamış bile.

KÖLE: Ah evet efendim, tanrılar, ah evet!
ACASTOS: Bana tanrılardan söz et, inanıyor musun onlara?
KÖLE: Anlayamadım efendim.
ACASTOS: Yani sen tanrılara inanmıyorsun, tanrılar yok mu sence?
KÖLE (*şaşırmış bir halde*): Tanrılar yok ha?
ACASTOS: Sen böyle mi düşünüyorsun?
KÖLE: Nasıl böyle düşünürüm ki onları her vakit gördüğüm halde?
ACASTOS: Sen onları *görüyor* musun? Yani heykellerini mi demek istiyorsun?
KÖLE: Hayır, hayır, heykeller değil, *tanrılar*, onlar her yerde, onları görmemek mümkün değil!
ANTAGORAS: İyi, iyi!
ACASTOS: Nerede görüyorsun onları?
ANTAGORAS: Burada var mı?
KÖLE: Hayır efendim fakat onlar bahçede, bağda, ormanda ve nehir kenarında, ah ne çok tanrı var!
ACASTOS (*etkilenmiş bir halde*): Neye benziyorlar?
KÖLE: Onlar güzel, ah çok güzel, her şeyden daha güzel!
ACASTOS: İyiler mi?
KÖLE (*şaşırmış bir halde*): Bilmiyorum. Onlar tanrı.
ACASTOS: Onlarla konuşuyor musun?
KÖLE: Ah evet, konuşuyorum onlarla, çok çok konuşuyorum.
ACASTOS: Peki cevap veriyorlar mı?
KÖLE: Tabii efendim, bazen gülerler, sık sık gülerler, ah ne kadar mutludur onlar!
ACASTOS: Onlara dua ediyor musun? Yani sana bir şey vermelerini istiyor musun onlardan?
KÖLE: Hayır efendim. Benimle beraber olmalarından daha iyi ne verecekler ki bana?
TIMONAX: Onlardan, seni bir gün köle değil özgür yapmalarını istemiyor musun?
KÖLE (*birden bozularak*): Bilmiyorum –o–
ACASTOS (*Sokrates'e*): Onu gönderelim mi?
Sokrates başıyla onaylar, Antagoras git anlamında bir el işareti yapar, köle gider. Acastos Timonax'a suçlarcasına bakar.
ACASTOS: O lafı etmemeliydin!

TIMONAX (*pişman bir şekilde*): Pekâlâ! Dileyelim ki onda o kavram da yoktur inşallah! Fakat adam resmen rol yapıyordu tabii.

ANTAGORAS: Hayır, hayır, o gördüğünüz, ilkel insanların çocukça boş inançları, bunlar çocuk gibidir.

ACASTOS: Bunun boş bir inanç olduğunu sanmıyorum.

TIMONAX: Yani sence gerçekten tanrılar var ve bu adam onları görüyor mu? Onların büyüklüğünü sorsaydın keşke!

SOKRATES: Acastos, o adam için tanrıların var olduğunu kastediyor. Adam şanslı, mutlu tanrıları var. Thales bize her yerde tanrıların var olduğunu söyler.

ANTAGORAS: Bu şiirsel bir şey, bir metafor sadece.

SOKRATES: Derin metaforlar vardır, belki de dipsiz metaforlar vardır.

Bu sırada Sokrates diğerlerinden biraz öteye çekilir ve hiç kımıldamadan düşüncelere dalar. Diğerleri onun bu huyuna alışıktır ve seslerini saygılı bir şekilde kısarlar. Ara sıra ona bir göz atar ve parmaklarını dudaklarına koyarak sus işareti yaparlar birbirlerine. Sokrates'i dikkatle gözleyen Platon onların konuşmalarını duymazdan gelir.

ANTAGORAS: O köle pek iyi bir işçi değil, çok hayalperest, onu gümüş madenlerinin listesine koyduk, sağlıklı bir köle için çok para veriyorlar.

TIMONAX: O güzel hayvanı gümüş madenlerine mi yollayacaksın?

ACASTOS: Ona güzel olduğu için önem veriyorsun. Bir insan olduğu için önem vermelisin. Madenlerde sinekler gibi ölüyorlar.

ANTAGORAS: Onlar kibar toplumlarda sözü edilmez şeylerdir. Yapabileceğimiz hiçbir şey yok, ağlayıp durmak aşırı duygusal bir ikiyüzlülükten başka bir şey değil. Kölelik olmasa bizim ekonomimiz çöker.

ACASTOS: Bence kölelik bizim ekonomimizi geri bıraktırıyor. Her halükârda ahlakdışı.

TIMONAX: Kölelik benim hoşuma gitmiyor ama bize gerekli, yaşamın bir gerçeği bu, hep vardı, hep olacak.

ACASTOS: Kölelik doğaya aykırı.

ANTAGORAS: Kölelik bir kader meselesi.

ACASTOS: Boş bir inanç bu!

ANTAGORAS: Kölelik bir insanın kaderidir. Bu senin de kaderin olabilirdi, benim de kaderim olabilirdi, onun yerinde biz de olabilirdik. Mütavazı bir düşünce bu.
ACASTOS: Ama görüldüğü gibi, biz onun yerinde değiliz ve–
ANTAGORAS: Üzerine hiç ışık düşmeyenler vardır, başka türlüsü olamaz.
TIMONAX: O köleyi bana satar mısın?
ANTAGORAS: Ne için istiyorsun onu?

1986'da, *Acastos: Two Platonic Dialogues* içinde yayımlandı.

Teşekkür & Kaynaklar

Editör ve yayıncı bu kitapta toplanan denemelerin ilk yayıncılarına teşekkür eder. Söz konusu yayıncılar ve daha önceki yayınlar hakkındaki bilgiler aşağıdadır. Yayıncılardan ve yayın hakkı sahiplerinden izin almak için gerekli her tür çaba harcanmış ama bazılarıyla temas kurulamamıştır. Kitabın yayıncıları bu materyali kullanmak için izni alınması gerekenlerden bir haber alabilirlerse sevinirler.

BÖLÜM BİR

"Edebiyat ve Felsefe: Bryan Magee ile bir Konuşma": İlk olarak 28 Ekim 1977'de BBC Televizyonunda gösterildi. Üzerinde yeniden, esaslı bir çalışma yapılmış olan bu versiyonsa Bryan Magee tarafından, *Men of Ideas*'ta yayımlandı (Londra, BBC Books,

1978). Bu kitapta, The Peters Fraser & Dunlop Group Ltd'den alınan izinle yeniden basıldı; © Bryan Magee 1978.

BÖLÜM İKİ

"Düşünce ve Dil": Iris Murdoch, Gilbert Ryle ve A. C. Lloyd'un katılımıyla düzenlenen "Düşünce ve Dil" adlı sempozyumdan alındı. İlk yayımlandığı yer *Proceedings of the Aristotelian Society,* No. 25 (1951), s. 25-34; © the Aristotelian Society 1951.

"Özele Özlem": Bedford Meydanı, No. 21'deki Aristoteles Derneği'nin 9 Haziran 1952 tarihli toplantısında okunan makale. İlk yayımlandığı yer *Proceedings of Aristotelian Society*; no. 52 (1952), s. 243-60; © the Aristotelian Society 1952.

"Metafizik ve Etik": İlk yayımlandığı yer *The Nature of Metaphysics* (Der. D. F. Pears, Londra, Macmillan, 1957, s. 99-123). Bu kitapta, Macmillan Publishers Ltd'nin izniyle yeniden basıldı.

"Ahlakta Görüş ve Tercih": İlk yayımlandığı yer *Proceedings of the Aristotelian Society: Dreams and Self-Knowledge,* Ek sayı, No. 30 (1956), s. 32-58; © the Aristotelian Society 1956.

BÖLÜM ÜÇ

"Metafizikçi Romancı": BBC Üçüncü Programı'nın 1950 Mart'ındaki bir yayını. İlk yayınlandığı yer *The Listener* (16 Mart 1950), s. 473, 476.

"Varoluşçu Kahraman": BBC Üçüncü Programı'nın 1950 Mart'ındaki bir yayını. İlk yayınlandığı yer *The Listener* (23 Mart 1950), s. 523-524.

"Sartre'ın 'Duygular: Bir Teori Taslağı' Adlı Yapıtı Üzerine": İlk yayınlandığı yer *Mind,* No. 59, (Nisan 1950), s. 268-271.

"De Beauvoir'ın 'Muğlaklığın Etiği' ": İlk yayınlandığı yer *Mind,* No. 59, (Nisan 1950), s. 127-128.

"Akıl İmgesi": Gabriel Marcel'in Gifford Konferanslarının ilk cildi olan *The Mystery of Being: Reflection and Mystery* adlı yapıtın eleştirisi. İlk yayımlandığı yer *University: A Journal of Enquiry* (1951 Yaz), s. 130-135.

"Varoluşçu Siyaset Miti": İlk yayımlandığı yer *Socratic Digest,* No. 5 (1952), s. 52-63.

"Modern Giysiler İçinde Hegel": Jean Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'inin eleştirisi. İlk yayımlandığı yer *New Statesman and Nation* (25 Mayıs 1957), s. 675-676.

"Varoluşçu Keskinlik": W. Knight'ın *Literature Considered as Philosophy: The French Example* adlı yapıtının eleştirisi. İlk yayımlandığı yer *The Spectator* (12 Temmuz 1957), s. 68-69.

BÖLÜM DÖRT

"Boşluğu bilmek": Simone Weil'ın *Defterler*'inin eleştirisi. İlk yayımlandığı yer *The Spectator* (2 Kasım 1956), s. 613-614.

"Ahlakçı T.S.Eliot": İlk yayımlandığı yer *T. S. Eliot: A Symposium for his 70th Birthday,* Ed. N. Braybrooke (Londra, Rupert Hart-Davis, 1958), s. 152-160.

"Bir Teori Yuvası": İlk yayımlandığı yer *Conviction,* ed. N. Mackenzie (Londra, MacGibbon & Kee, 1958), s. 218-33; tekrar basıldığı yer *Power and Civilization,* Der. D. Cooperman ve E. V. Walter (New York, Crowell, 1962), s. 442-455; tekrar basıldığı yer *Partisan Review* (1959 Kış), s. 17-31.

"Kitle, İktidar ve Mit": Elias Canetti'nin *Kitle ve İktidar*'ının eleştirisi. İlk yayımlandığı yer *The Spectator* (7 Eylül 1962), s. 337-338.

"Pratik Aklın Karanlığı": Stuart Hampshire'ın *Freedom of the Individual* adlı yapıtının eleştirisi. İlk yayımlandığı yer *Encounter* (Temmuz 1966), s. 46-50.

BÖLÜM BEŞ

"Yüce ve İyi": İlk yayımlandığı yer *Chicago Review* (1959 Sonbahar), s. 42-55.

"Varoluşçular ve Mistikler: Yeni Faydacılık Çağının Romanı Hakkında Bir Not": İlk yayınlandığı yer *Essays and Poems Presented to Lord David Cecil,* ed. W. W. Robson (Londra, Constable, 1970), s. 169-183. Bu kitapta Constable Publishers'ın izniyle yeniden basıldı.

"Sözlerle Kurtuluş": 17 Mayıs 1972'de American Academy of Arts and Letters'da verilmiş olan Blashfield Konferansı'nın bir bölümü. İlk yayımlandığı yer *The New York Review of Books,* (15 Haziran 1972), s. 3-5.

"Sanat Doğanın Taklididir": 1978'de, Caen Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı hakkında düzenlenen sempozyumda sunulmuş makale. İlk yayımlandığı yer *Cahiers de Recherches sur les Pays du Nord et du Nord-Ouest,* No. 1 (Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Caen, 1978), s. 59-65.

BÖLÜM ALTI

"Yücelik ve Güzellik Yeni Baştan": İlk yayımlandığı yer *Yale Review* (Aralık 1959), s. 247-271.

"Kuruluğa Karşı": İlk yayımlandığı yer *Encounter* (Ocak 1961), s. 16-20; tekrar basıldığı yer *The Novel Today,* Der. Malcolm Bradbury (Manchester, Manchester University Press, 1977); tekrar basıldığı yer *Revisions,* Der. S. Hauerwas ve A. MacIntyre (Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1981); tekrar basıldığı yer *Iris Murdoch,* Der. H. Bloom (New York, Chelsea House, 1986).

BÖLÜM YEDİ

"Kusursuzluk İdeali": 1962'de Kuzey Galler Üniversitesi'nde verilen Ballard Mathews Konferansı'ndan alınmıştır. İlk yayınlandığı yer *Yale Review* (1964 İlkbahar), s. 342-380; tekrar basıldığı yer *The Sovereignty of Good,* Iris Murdoch (Londra, Routledge, 1970). Bu kitapta Routledge Ltd'nin izniyle yeniden basıldı.

"'Tanrı' ve 'İyi' Üzerine": İlk yayımlandığı yer *The Anatomy of Knowledge,* Der. Marjorie Grene (Londra, Routledge and Kegan Paul, 1969), s. 233-255; tekrar basıldığı yer *The Sovereignty of Good,* Iris Murdoch (Londra, Routledge, 1970). Bu kitapta Routledge Ltd'nin izniyle yeniden basıldı.

"'İyi'nin Diğer Kavramlar Üzerindeki Hakimiyeti": 1967'de Leslie Stephen Konferansı'nda sunuldu. İlk basıldığı yer, Cambridge University Press görevlilerinin izniyle, *The Sovereignty of Good,* Iris Murdoch (Londra, Routledge, 1970). Bu kitapta Routledge Ltd'nin izniyle yeniden basıldı.

"Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Niçin Dışladı": 1976'daki Romanes Konferansı'ndan alınmıştır. İlk yayımlandığı yer *Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Niçin Dışladı, Iris Murdoch* (Oxford, Clarendon Press, 1977); tekrar basıldığı yer (Londra, Chatto & Windus, 1990.

"Sanat ve Eros: Sanat Hakkında Bir Diyalog": İlk olarak, Ulusal Tiyatro Platform Performansı olarak 1980 Şubat'ında Londra Ulusal Tiyatrosu'nda sahnelendi. İlk yayımlandığı yer *Acastos: Two Platonic Dialogues,* Iris Murdoch (Londra, Chatto & Windus, 1986).

"Tanrıların Üzerinde: Din Hakkında Bir Diyalog": İlk yayımlandığı yer *Acastos: Two Platonic Dialogues,* Iris Murdoch (Londra, Chatto & Windus, 1986).

Dizin

A
Achtung 257, 261, 268, 315, 321, 422
Aeskylos 519
Aesthetics and Language 127, 259
After Strange Gods 208, 215, 328
Agamemnon 519, 531, 544, 549
agnostisizm 316, 318
A History of Aesthetics 448, 449, 460
ahlak 12, 13, 18, 19, 22, 23, 28, 30, 32, 49, 62, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 143, 146, 147, 148, 149, 151, 164, 165, 166, 174, 189, 212, 222, 224, 225, 227, 228, 233, 238, 239, 242, 251, 254, 264, 266, 268, 272, 279, 280, 281, 284, 287, 295, 299, 306, 314, 315, 316, 320, 322, 337, 342, 344, 346, 349, 352, 353, 354, 357, 359, 375, 376, 380, 381, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 408, 412, 417, 418, 419, 421, 422, 433, 435, 439, 458, 461, 481, 514, 518, 536, 537, 565, 566, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 596
ahlaki farklar 121
Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi 131, 268, 377, 421, 422, 496
akıl 19, 45, 93, 143, 177, 236, 243, 248, 257, 271, 314, 315, 316, 319, 320, 336, 341, 352, 353, 355, 364, 377, 378, 380, 385, 390, 412, 429, 430, 433, 444, 446, 452, 465, 470, 485, 487, 488, 490, 493, 496, 497, 498, 512, 524
Akıl İmgesi 168
Aklın Fenomenolojisi 142

Akrasia 241, 242, 247
Alain-Fournier 156
Alighieri, Dante 19
Alkibiades 497, 548, 561, 588, 589, 591, 594
Amis, Kingsley 275
ampirizm 15, 97, 108, 319, 343, 393, 413
Anaksagoras 472, 489
anamnesis 445, 464, 478, 504
Andrewes, Lancelot 210
Anglosakson/İngiliz felsefesi 25, 30, 61, 194, 301, 341, 343, 374, 395, 397, 421
Angst (angoisse) 266, 315, 321, 384, 385, 409
anlam 25, 70, 74, 75, 76, 78, 81, 82, 83, 84, 88, 89, 91, 93, 99, 100, 119, 121, 132, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 159, 161, 162, 184, 198, 225, 227, 236, 267, 275, 279, 301, 309, 324, 330, 361, 362, 363, 368, 369, 372, 375, 381, 387, 403, 404, 405, 406, 420, 423, 424, 427, 428, 438, 467, 468, 469, 537, 565
Anscombe, Elizabeth 32
Antigone 262, 279, 531, 544
anti-metafizik tez 102, 103
anti-natüralist tez 103
anti-sanat 277, 278, 286, 288, 508
arınma 411, 481
Arı Usun Eleştirisi 177, 505
Aristides 465
Aristofanes 454, 517, 529
Aristoteles 15, 37, 241, 242, 247, 263, 298, 302, 380, 444, 448, 449, 458, 465, 488
Arnold, Matthew 210, 212, 214
astronomi 483
âşık olmak 584
Ateş ve Güneş 14, 21, 47, 442
atomik ampirizm 319
Auden, W. H. 23, 290, 298, 348, 480
Augustinus, St. 19, 37, 520
Austen, Jane 214, 271, 279, 295, 306, 324, 328, 329, 336, 523
Austin, J. L. 372, 393
Ayer, A. J. 15, 84, 146, 147, 176, 361, 368, 381

B
Balzac, Honoré 265, 338
Barthes, Roland 302
Baudelaire, Charles 195, 198, 210, 211, 261, 299, 457
Bayley, John 31, 33
Beauvoir, Simone de 56, 141, 148, 149, 150, 151, 152, 164, 165, 166, 167, 184, 185, 186, 195, 331
Beckett, Samuel 19, 346
Belloc, Hilaire 136
Bellow, Saul 276
bencillik 264, 428, 430, 553
Benjamin, Walter 33
benlik 20, 58, 144, 145, 147, 164, 165, 301, 302, 303, 305, 317, 336, 378, 392, 393, 394, 410, 411, 412, 420, 425, 504, 537

Bentham, Jeremy 221, 226, 281, 287, 341
Berdyaev, Nikolay 185
Bergson, Henri 12, 56
Berkeley, George 37, 58, 163, 364, 481
Berlin, Isaiah 32, 42, 110, 226
Bhagavad, Gita 205
Biçimler 297, 444, 445, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 476, 483, 485, 486, 488, 490, 491, 492, 505
Biçimler Teorisi 465, 476, 485, 505
bilgi 31, 49, 130, 207, 223, 229, 241, 297, 316, 322, 330, 331, 337, 346, 353, 365, 372, 376, 384, 396, 444, 450, 464, 467, 470, 472, 487, 496, 497, 590, 593
bilim 12, 42, 44, 51, 168, 181, 228, 239, 273, 274, 276, 286, 292, 341, 344, 356, 372, 373, 374, 376, 380, 389, 395, 421, 428, 429, 435, 492, 552, 564, 565, 566
bilinç 15, 16, 25, 29, 30, 55, 58, 69, 72, 80, 85, 116, 117, 131, 144, 161, 162, 163, 172, 178, 179, 180, 182, 194, 290, 296, 302, 314, 321, 336, 356, 382, 393, 411, 418, 424, 446
bilinç akışı 296, 302
bilinçaltı 41, 44, 304, 465, 478
bireycilik 181, 209
Blake, William 18, 209
Bleak House 52
Bonhoeffer, Dietrich 420
Bosanquet, Bernard 448, 460
boşluk 39, 88, 205, 218, 227, 364, 382, 384, 391, 506
Botticelli, Sandro 515
Bradley, Francis Herbert 127, 169, 173, 214, 518
Brontë, Emily 324
Bryan, Magee 32, 37, 65
Budizm 30, 292
Bulantı 16, 55, 147, 172, 180, 194, 305, 321, 504
Bunyan, John 70
Burke, Edmund 87, 107, 117, 173, 221
Burne-Jones, Sir Edward 515, 520
Butor, Michel 277
Butterfield, Herbert 188
buyruk 64, 235, 409, 547
bütünlük 40, 58, 107, 125, 136, 153, 175, 180, 182, 186, 206, 210, 211, 213, 257, 265, 288, 289, 290, 301, 305, 420, 426, 433, 434, 437, 458, 460, 469, 477, 504, 509, 591
büyü 156, 298, 299, 348, 407, 480, 503, 506, 515, 516, 525, 583, 590, 592
Büyücüden Kaçış 13
Byatt, A.S. 26

C-Ç
Camus, Albert 141, 147, 148, 156, 165, 166, 181, 275, 332, 347
Canetti, Elias 13, 24, 234, 235, 236, 237, 238, 239
Catullus 23, 268

cesaret 134, 213, 261, 276, 376, 401, 414, 421, 428, 429, 436, 441, 445, 498, 513, 540
Cézanne, Paul 198, 387, 402, 515
cinsel aşk 473, 474
Clare, John 73
Collins, Wilkie 520
Contre la torture 216
Cornford, F. M. 466, 474, 488, 505, 512
Çan 13, 14, 27
Çavdar Tarlasında Çocuklar 333

D
Daniel Deronda 73
davranışçılık 30, 75, 116, 124, 341, 346, 368
Degrees of Freedom 26
değer 22, 25, 30, 50, 52, 53, 56, 57, 59, 79, 80, 98, 102, 103, 109, 110, 123, 146, 147, 151, 155, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 179, 182, 185, 189, 204, 216, 219, 220, 231, 237, 239, 242, 244, 245, 249, 254, 255, 273, 275, 280, 282, 287, 296, 304, 315, 320, 325, 330, 331, 332, 343, 352, 353, 358, 366, 367, 376, 378, 383, 390, 400, 421, 430, 431, 432, 435, 436, 442, 443, 455, 460, 486, 499, 509, 518, 520, 524, 548, 564, 586
değer yargıları 56, 353
Delphi Kehaneti 570
Demiurgos 18, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 497, 499, 500, 502, 507, 511, 512, 513, 516, 517, 519, 522, 523
Derrida, Jacques 471
Descartes, René 12, 37, 161, 163, 177, 359, 360
determinizm 29, 33, 382, 396
Devlet 263, 289, 297, 408, 433, 435, 436, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 451, 452, 454, 455, 456, 457, 461, 465, 467, 469, 470, 472, 473, 474, 476, 477, 478, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 490, 491, 492, 494, 496, 497, 498, 499, 500, 502, 510, 511, 516, 517, 518, 545
Devlet Adamı 467, 488, 500
Dickens, Charles 52, 56, 214, 260, 266, 287, 295, 328, 520
dikkat 18, 19, 22, 26, 73, 77, 92, 93, 105, 107, 110, 113, 116, 119, 121, 123, 128, 136, 178, 179, 205, 206, 209, 225, 249, 260, 285, 287, 289, 294, 302, 304, 320, 323, 331, 347, 360, 363, 364, 370, 371, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 399, 400, 402, 404, 408, 409, 411, 412, 424, 425, 430, 431, 439, 453, 482, 489, 501, 506, 513, 519, 574
dikkat hedefleri 380, 400
dil 16, 31, 38, 39, 46, 57, 58, 59, 61, 62, 70, 71, 72, 75, 77, 79, 80, 87, 90, 92, 119, 183, 212, 291, 292, 301, 304, 306, 320, 330, 331, 343, 352, 361,

372, 373, 380, 393, 394, 401, 402, 429, 471, 486, 541, 542, 544, 555, 557, 587
dilbilim 59, 122
dilsel analiz 81, 97, 222
Disposition and Memory 354, 356
diyalektik 143, 152, 153, 165, 175, 192, 299, 434, 461, 468, 485, 486
diyalektik materyalizm 175
Dodds, E. R. 454, 481
doğa 50, 61, 109, 153, 154, 254, 275, 276, 299, 386, 409, 425, 426, 428, 433, 465, 482, 483, 541, 564
doğadaki güzellik 403, 536
Doğal Haklar 221
doğrulama 82, 99, 116, 356, 413
doğrulamacı anlam görüşü 99
Donne, John 210
Dostoyevski 19, 24, 25, 27, 53, 93, 156, 184, 260, 324, 382, 427, 512, 519
dua 20, 399, 424, 567, 573, 578, 594, 598
duygular 64, 76, 83, 100, 161, 172, 288, 297, 299, 316, 362, 434, 448, 454, 457, 463, 575
duygusal etik teorisi 99, 160
düalizm 177, 179, 180, 500
Dünyanın Ruhu 490, 491, 498, 523
düşünce 13, 14, 30, 42, 45, 54, 55, 56, 57, 61, 70, 72, 73, 76, 77, 86, 87, 88, 89, 99, 106, 107, 108, 117, 119, 122, 143, 146, 161, 173, 175, 178, 184, 187, 194, 209, 215, 219, 221, 226, 227, 229, 231, 234, 239, 241, 243, 249, 256, 265, 266, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 291, 297, 305, 343, 346, 355, 362, 363, 367, 368, 384, 390, 400, 402, 404, 443, 453, 471, 478, 488, 509, 518, 524, 534, 535, 536, 537, 543, 550, 558, 564
düşünce ve dil 343
düşünsel eylem 159

E
edebi kişilik 43
edebiyat 11, 12, 13, 20, 21, 29, 30, 37, 38, 40, 41, 44, 45, 47, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 141, 149, 156, 174, 205, 208, 226, 254, 283, 289, 290, 291, 292, 296, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 313, 319, 321, 323, 325, 326, 332, 337, 338, 345, 380, 426, 444, 450, 451, 484, 511, 517, 518, 520, 522, 524, 540, 543
Edebiyat Nedir? 183, 184, 330
edebiyat ve felsefe 37
Edwin Drood'un Gizemi 52
"Efendi ve Köle" analizi 192, 410
eikasia 446, 471, 482, 502
Eliot, George 12, 27, 52, 54, 55, 73, 198, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 226, 260, 266, 308, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331,

333, 334, 336, 345, 346, 504
Eliot, T. S. 12, 27, 52, 54, 55, 73, 198, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 226, 260, 266, 308, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 336, 345, 346, 504
Elizabeth 32
Elton, Williams 127, 259
emek 219, 220, 231
Emek-Değer Teorisi 219
Empedokles 11, 473, 476, 477
empresyonist resim 296
Enracinement 206
Epinomis 483, 489
epistemoloji 11, 107
erdem 242, 278, 282, 314, 316, 322, 337, 342, 397, 401, 412, 413, 421, 426, 429, 431, 432, 435, 450, 455, 472, 514, 521, 569, 581, 592
Essay on Liberty 104
estetik yaşantı 93, 94
etik 15, 16, 19, 20, 98, 99, 100, 102, 104, 107, 111, 112, 113, 115, 118, 121, 137, 144, 146, 147, 160, 164, 165, 167, 169, 171, 172, 211, 223, 225, 250, 261, 262, 263, 279, 282, 342, 352, 358, 392, 393, 402, 411, 413, 414, 419, 421, 486, 518
Etré et avoir 127
evrensellik 81, 124, 129, 224, 297
eylem 13, 29, 117, 118, 122, 125, 145, 153, 155, 159, 166, 185, 199, 204, 205, 225, 227, 355, 357, 358, 364, 365, 367, 382, 387, 398, 413

F
Fabian (Derneği) 183, 184, 221
fabllar 125, 300
fantezi 45, 46, 48, 49, 64, 246, 247, 264, 265, 284, 288, 297, 345, 348, 396, 407, 409, 410, 412, 425, 431, 470, 479, 480, 482, 504, 521, 536, 550, 551
faşizm 155, 199, 215, 216
Faulkner, William 188
faydacılık 206, 281, 288, 416
fenomenalizm 367
fenomenoloji 142, 164, 171, 172
Finnegans Wake 60
fizik 492, 494
Flaubert, Gustave 27, 295
Foot, Philippa 32, 122
formalizm 58, 301, 303
Forster, E. M. 19
Fournier 156
Four Quartets 212
Freud, Sigmund 14, 17, 18, 21, 29, 48, 110, 159, 177, 193, 235, 236, 237, 238, 239, 244, 288, 289, 297, 349, 356, 358, 391, 395, 396, 398, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 507, 511, 521

G
Galileo 206
Gardiner, P. K. 31
Gellner, D. 128, 129
Genet, Jean 195
geometri 445, 464
gerçek 16, 17, 18, 21, 25, 26,

29, 30, 33, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 54, 59, 61, 64, 78, 81, 82, 83, 85, 87, 89, 90, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 111, 113, 117, 123, 128, 130, 134, 135, 139, 143, 146, 147, 148, 152, 154, 156, 162, 168, 171, 172, 181, 183, 195, 204, 207, 214, 215, 220, 222, 224, 225, 226, 231, 233, 243, 244, 246, 249, 251, 254, 256, 258, 261, 262, 264, 265, 266, 274, 277, 279, 280, 282, 283, 287, 289, 291, 292, 293, 296, 299, 302, 306, 307, 308, 309, 314, 318, 321, 322, 323, 324, 326, 328, 332, 334, 336, 341, 342, 344, 347, 348, 353, 365, 366, 370, 372, 373, 374, 375, 377, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 392, 395, 398, 399, 400, 402, 403, 405, 407, 408, 409, 411, 413, 421, 422, 423, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 447, 448, 450, 451, 452, 453, 454, 458, 459, 461, 463, 465, 468, 470, 471, 472, 474, 477, 479, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 490, 491, 492, 497, 498, 499, 503, 504, 506, 507, 511, 513, 515, 517, 519, 520, 521, 524, 530, 531, 532, 534, 535, 536, 537, 538, 541, 542, 543, 544, 547, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 558, 560, 565, 568, 569, 571, 572, 573, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 590, 591, 593
gerçekçilik 51, 58, 247, 403, 404, 408, 409, 424, 427, 428, 430, 520, 540
Gestalt 121
Gide, André 155, 198
Golding, William 276
Gorgias 451, 489
görüntü 117, 354, 418, 434, 465, 505
görüş 49, 51, 53, 55, 57, 59, 64, 75, 77, 91, 99, 107, 108, 109, 110, 115, 116, 121, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 135, 145, 146, 165, 185, 204, 211, 230, 259, 264, 282, 292, 297, 298, 300, 302, 322, 330, 331, 334, 352, 358, 364, 381, 383, 386, 387, 396, 408, 409, 410, 412, 415, 423, 433, 436, 447, 454, 466, 467, 468, 499, 507, 547, 550, 574
Greene, Graham 214, 276
Greene, T. H. 214, 276
Grundlegung 131
gülme 455, 509, 529, 530
güzellik 61, 256, 257, 258, 259, 261, 296, 308, 315, 326, 335, 403, 412, 424, 446, 451, 452, 453, 456, 457, 459, 460, 472, 473, 474, 475, 476, 479, 482, 494, 503, 514, 519, 520, 529, 536
güzellik teorisi 315

H

Hamlet 19, 306, 348
Hampshire, Stuart 15, 31, 32,

127, 225, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 259, 342, 352, 354, 356, 357, 361, 367, 370, 373, 374, 375, 377, 381, 382, 383, 385, 389, 390, 394, 395, 396
Hard Times 52
Hare, R. M. 15, 101, 102, 104, 108, 119, 122, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 161, 213, 225, 254, 361, 381, 398
Hawthorne, Nathaniel 213, 324
Hegel, G. W. F. 14, 31, 37, 56, 110, 142, 143, 144, 164, 165, 175, 176, 177, 191, 192, 194, 195, 223, 224, 226, 227, 239, 257, 261, 262, 264, 266, 314, 316, 317, 321, 323, 332, 392, 421, 461, 463
Heidegger, Martin 16, 25, 142, 395, 413
Hemingway, Ernest 275, 346
Heraklitos 443, 467, 564, 572, 591, 592
Herodot 443
Hesiodos 443
Hıristiyanlık 206, 216, 278, 507
Hiçlik 56, 144, 145, 162, 172, 180, 182, 191, 192, 194, 195
Hitler, Adolf 23, 236, 238, 340, 344, 347
Hobbes, Thomas 80, 221, 318, 328, 341, 443
Homeros 21, 41, 60, 65, 260, 279, 282, 291, 293, 443, 447, 448, 449, 450, 519, 549, 558
hoşgörü 20, 65, 128, 323, 324, 328, 329, 336, 405, 551
Hugo, Victor 24, 260
Hulme, T. E. 210, 212, 213, 325, 326, 327, 345
Hume, David 15, 37, 39, 42, 58, 80, 91, 102, 107, 116, 117, 142, 169, 172, 175, 191, 204, 221, 222, 223, 224, 226, 249, 301, 305, 318, 319, 337, 341, 346, 360, 363, 372, 373, 394, 421, 464, 477
Husserl, Edmund 92, 142, 158, 162, 163, 164, 165, 177, 198
Huxley, Aldous 209
hümanizm 210, 327, 392

I-İ
Imitatio Christi 423
IV. Henry 517
içsel yaşam 69, 119, 358
içtenlik 151, 171, 184, 276, 344, 345, 347, 394, 397, 401, 410, 428, 429, 463
İdealizm 176
iktidar 232, 236, 237, 551
İlahi Komedya 19, 474
ilk günah doktrini 395
İlyada 260, 279, 448, 510
imgelem 21, 45, 49, 63, 71, 84, 131, 245, 246, 248, 249, 255, 256, 257, 258, 264, 265, 307, 315, 316, 345, 346, 382, 507, 521
inanç 14, 103, 105, 111, 112, 117, 128, 148, 204, 215, 219, 223, 224, 227, 241, 243, 245,

246, 247, 249, 277, 278, 330, 342, 347, 355, 367, 384, 392, 395, 407, 415, 444, 502, 563, 566, 567, 568, 579, 592, 599
insanüstülük 103, 119, 188, 402, 403, 404, 432, 475
İon 449, 450, 458
irade 14, 28, 29, 30, 33, 101, 102, 106, 241, 242, 244, 246, 248, 249, 273, 274, 276, 277, 281, 316, 341, 342, 344, 347, 355, 358, 364, 381, 384, 385, 386, 392, 393, 394, 395, 399, 400, 409, 417, 421, 423, 581
iradenin heteronomisi 117
irade zayıflığı 241
İşçi Partisi 220, 343
işçi sınıfı hareketi 220, 229
İvan İlyiç 427
İyi 14, 15, 16, 21, 24, 27, 28, 29, 31, 45, 53, 56, 59, 63, 97, 98, 111, 121, 133, 178, 204, 205, 241, 251, 253, 283, 285, 296, 308, 349, 353, 354, 386, 387, 391, 393, 397, 402, 403, 404, 406, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 421, 426, 427, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 439, 440, 445, 446, 466, 470, 485, 491, 494, 495, 496, 499, 502, 504, 506, 517, 520, 521, 522, 530, 536, 537, 539, 540, 547, 551, 556, 567, 581, 584, 591, 598
İyilik 98, 111, 297, 397, 403, 432, 437, 440, 490, 593
İyi ve bilgi 297
İyi ve kötü 207
iyi ve kötü sanat 557

J
Jackson, George 13, 292
Jackson's Dilemma 13
James, Henry 6, 25, 159, 213, 302, 306, 338, 339
Jaspers, Karl 142
John 6, 20, 25, 31, 32, 33, 34, 73, 102, 104, 161, 216, 281, 302, 314, 337, 341, 343, 346, 393, 421, 422, 469, 502, 515
Johnson, Dr Samuel 58, 333
Joyce, James 213, 302
Jung, Carl Gustav 131

K
Kafkas Tutsağı 299, 458
kahraman 29, 45, 153, 156, 275, 276, 277
Kant, Immanuel 13, 14, 15, 16, 18, 31, 37, 43, 50, 76, 102, 106, 112, 116, 117, 131, 143, 147, 152, 164, 167, 169, 175, 177, 178, 197, 209, 216, 221, 223, 224, 227, 241, 242, 243, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 273, 275, 282, 301, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 326, 334, 335, 336, 338, 341, 345, 346, 369, 372, 373, 377, 378, 385, 392, 393, 394, 398, 415, 420, 421, 422, 423, 425, 438, 439, 457, 458, 459, 460, 461, 464, 475, 477, 482, 491, 493, 496, 497, 498, 513, 514, 516

Kapital 142
kapitalizm 32, 33, 272
karakterler 56, 63, 71, 142, 179, 298, 300, 306, 307, 309, 329, 345, 526, 561
Karamazov Kardeşler 93, 184, 186, 279
kararlar 122, 125, 241, 248, 362, 369, 396
karizma 14, 570
Keats, John 12, 296, 308, 520
Keynes John Maynard 232, 343
Kierkegaard, Søren 13, 17, 31, 39, 110, 127, 142, 144, 145, 164, 165, 177, 178, 194, 206, 225, 317, 318, 392, 423, 440, 463, 507, 514
kişilik 16, 43, 206, 214, 271, 313, 314, 317, 327, 328, 330, 333, 334, 341, 342, 343, 344, 364, 384, 389, 398
kişisel doğrulama 356
kişisel fabllar 125
Kitle ve İktidar 234, 238, 239
Klee 12
Knight, Everett 13, 197, 198, 199
Kolbe, Maximillian 24
komünizm 174
Konuk Kız 148, 149
Konuş Hafıza 125
Kopernik Devrimi 372
Korczak, Janusz 24
Kozmos 454, 458, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 500, 564
köleler 499
Kral Lear 19, 259, 265, 279, 291, 517
Kratylos 464, 489
Kustow, Michael 31, 560
kusursuzluk 40, 211, 287, 288, 290, 375, 377, 388, 405, 436, 440, 490, 499
Kusursuzluk İdeali 351
kuşku 15, 19, 97, 153, 154, 167, 172, 178, 181, 210, 216, 227, 292, 298, 304, 375, 423, 465, 472, 478, 513

L
La Chartreuse de Parme 72
La Dernière Chance 154
La Nausée 16, 55
Landor, Walter Savage 346
La Peste 156
La Pharmacie de Platon 471
Laski, Harold 230
Lawrence, D. H. 20, 43, 153, 166, 206, 213, 215, 216, 217, 226, 275, 306
Lawrence, T. E. 20, 43, 153, 166, 206, 213, 215, 216, 217, 226, 275, 306
Leavis, F. R. 20, 217, 300
L'Enracinement 206
Le Sang des autres 184
Les Chemins de la liberté 148
L'Etranger 147
L'Etre et le néant 56
Leviathan 80
Lévi-Strauss, Claude 57
L'Existentialisme est un humanisme 152
liberalizm 211

liberal kişilik görüşü 327
Liebestod 423
Literature Considered as Philosophy 197
Lloyd, A. C. 31, 79, 478
Lloyd-Jones, Hugh 478
Locke, John 37, 54, 80, 216, 221, 222, 226, 302, 318, 328
Logic and Appreciation 127, 259, 377
Lonca Sosyalizmi 220
Loti, Pierre 338
Lukács, Georg 51, 174, 182, 183, 184, 185, 300

M
MacKinnon, Donald 13
Mallarmé, Stéphane 57, 212, 258, 261, 301, 330, 457
Malraux, André 198
Mandarinler 195, 331
Mann, Thomas 12, 503
Mansfield Parkı 306, 454
mantık 11, 19, 31, 46, 78, 88, 102, 113, 131, 136, 143, 181, 243, 245, 249, 271, 272, 274, 276, 314, 353, 357, 364, 373, 376, 382, 451, 466, 497
mantıklılık 394
mantıksal analiz 177, 389
mantıksal pozitivizm 16
mantıksal tez 103
Marcel, Gabriel 53, 113, 127, 156, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 178, 181, 185, 306, 322
Marksist 51, 58, 110, 152, 153, 156, 167, 174, 177, 182, 187, 219, 220, 274, 281, 300, 342, 343, 344, 357, 404
Marksizm 175, 187, 189, 199, 220, 282, 343, 394
Marlowe, Christopher 215
Marx, Karl 17, 18, 23, 29, 110, 142, 187, 220, 226, 228, 231, 233, 235, 236, 239, 244, 280, 281, 282, 349, 391, 402
matematik 417, 429, 473, 583, 585
Matthew 210
McCarthy, Senatör 189
McCartney, Paul 277
McDowell, John 32, 469
McLuhan, Marshall 289
McTaggart, J. M. 31, 351
Melville, Herman 324
Menon 444, 445, 454, 464, 465
Merleau-Ponty, Maurice 141, 148, 149, 151, 186
metafizik 11, 16, 21, 49, 56, 58, 59, 64, 72, 78, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 116, 132, 135, 137, 143, 147, 148, 149, 151, 165, 166, 170, 172, 174, 175, 179, 180, 188, 194, 195, 211, 219, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 234, 243, 249, 270, 274, 284, 293, 308, 320, 331, 332, 340, 341, 367, 377, 389, 395, 403, 406, 414, 415, 418, 420, 421, 433, 453, 458, 460, 464, 466, 475, 476, 487, 505, 506, 522, 525, 542
metafizik ve etik 16
metafor 15, 50, 122, 171, 194, 263, 294, 370, 418, 505, 524,

586, 588, 599
Metaphysics as a Guide to Morals 26, 28
Metodizm 214
Midgley, Mary 32
Mill, John Stuart 20, 102, 103, 104, 116, 117, 216, 221, 226, 281, 314, 318, 328, 337, 341, 343, 346, 394, 478
Milton, John 421, 422
mimesis 296, 302, 468, 488, 495
mistik roman 273
mistisizm 16, 34, 204, 431
modern sanat 314
Mondrian, Piet 308, 457
Monsieur Teste 13
Moore, G. E. 15, 29, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 113, 115, 123, 212, 282, 319, 325, 343, 351, 353, 354, 387, 388, 393, 394, 405
Morris, William 219, 233
Muğlaklığın Etiği 164
Muğlaklık 131
Musil 12, 13
müzik 256, 267, 290, 483, 494, 495, 499, 509, 532, 533, 534, 535, 537, 547, 550, 577

N
Nabokov, Vladimir 19, 125, 346
natüralizm 131, 132, 389, 393, 520
Nedoncelle, T. D. 127
nesnel gerçek 373
nesnel ilişkin 198
nevroz 264, 321, 479, 481, 485
Nicholson, Ben 457
Nietzsche, Friedrich 12, 14, 31, 37, 39, 151, 274, 414, 421
Niteliksiz Adam 12
niyet 152, 192, 195, 286, 322, 398
Northanger Abbey 523
Northanger Manastırı 523
nükleer silahlar 272, 280

O-Ö
Oakeshott, Michael 31, 108, 173, 179, 181, 185, 226
ontoloji 16, 171, 172, 193, 466
ontolojik kanıt 484, 519
Origen 488
Oxford Hareketi 214
oyun 12, 20, 39, 44, 47, 51, 60, 144, 170, 258, 260, 287, 297, 298, 302, 334, 443, 447, 451, 499, 500, 524, 527, 591
ölüm 15, 207, 235, 283, 422, 423, 427, 428, 437, 461, 573
ön zevk 479, 511
öz-farkındalık 61, 195, 305, 316, 342, 394, 438
özgür irade 29, 30, 33
özgürlük 20, 49, 76, 105, 109, 110, 111, 118, 123, 128, 133, 134, 136, 165, 167, 182, 183, 184, 193, 195, 231, 244, 245, 248, 249, 256, 257, 262, 264, 265, 266, 268, 273, 274, 281, 282, 293, 307, 308, 314, 315, 316, 328, 337, 342, 343, 346, 347, 348, 357, 371, 374, 382, 383, 384, 394, 401, 409, 411,

412, 413, 416, 421, 422, 423, 431, 434, 441, 463, 545, 581, 582

P
Paradiso 19
paranoya 236, 237
Parme Manastırı 72
Parmenides 11, 467, 468, 469, 485, 486, 487, 496, 505, 511, 563
Pascal, Blaise 17, 37, 188, 214, 336
Passmore, John 31
Pasternak, Boris 266
Pears, D. F. 31, 114
Perikles 465, 472, 540
pesanteur 17
Phaidon 411, 445, 454, 461, 464, 465, 466, 470, 483, 487, 489, 490, 496, 498, 499, 500, 505, 509
Phaidros 443, 445, 456, 458, 461, 462, 464, 465, 469, 471, 472, 473, 474, 478, 487, 489, 495, 496, 499, 524
Philebos 451, 453, 454, 456, 457, 460, 462, 467, 469, 475, 476, 480, 484, 485, 489, 491, 496, 497, 504, 510, 511, 512, 520, 524
Pisagorcular 454
Platon 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 26, 27, 30, 31, 37, 40, 47, 48, 49, 50, 58, 112, 113, 163, 204, 206, 226, 263, 267, 270, 288, 289, 291, 292, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 327, 349, 376, 378, 386, 396, 399, 403, 408, 411, 412, 413, 416, 424, 425, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 529, 530, 533, 534, 536, 547, 548, 550, 553, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 571, 573, 576, 579, 585, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 596, 597, 599
Platonculuk 15
Platon'un Eczanesi 471
Plato's Cosmology 488
Plotinus 299, 444, 449
Poetika 458
Popper, Karl 226
pornografi 303, 538
Pound, Ezra 212
Pratik Aklın Karanlığı 240
Prichard, J. A. 113, 115
Profesör Price 87
proletarya 231
Protagoras 444, 462, 464, 466
Protestanlık 214, 273, 275

Proust, Marcel 12, 25, 53, 56, 125, 170
psikanaliz 81, 95, 145, 193, 204, 236, 356, 373, 374, 394, 396, 410, 482
psikoloji 17, 158, 174, 239, 248, 391, 393, 395, 413, 424, 481, 485
püritenlik 510

Q
Quinton, Anthony 31

R
rastlantısallık 348
rasyonalizm 179
Reflection and Mystery 168
resim 51, 64, 71, 77, 103, 114, 121, 144, 177, 178, 179, 194, 228, 248, 289, 294, 295, 296, 308, 316, 341, 371, 372, 389, 395, 405, 407, 413, 414, 417, 426, 450, 462, 466, 496, 531, 533, 534, 535, 555, 572, 586
retorik 182, 547, 550
Richards, I. A. 258, 325
Rilke, Rainer Maria 27, 94, 387, 402
ritüel 365, 566, 573, 588
Robbe-Grillet, Alain 295, 296
roman 13, 24, 27, 38, 43, 44, 49, 51, 55, 60, 61, 130, 141, 142, 144, 148, 266, 267, 273, 274, 276, 277, 278, 286, 290, 296, 307, 314, 331, 333, 334, 344, 370, 523
romantizm 195, 209, 210, 315, 324, 422, 425, 506
Rose, W. K. 27
Ross, W. D. 115, 480
Rousseau, Jean-Jacques 12, 37, 53, 55, 183, 185, 288, 314
Rönesans 22, 206, 209, 325
ruh 12, 19, 73, 76, 77, 78, 147, 160, 171, 176, 194, 242, 274, 327, 352, 394, 409, 423, 424, 440, 445, 465, 468, 473, 474, 475, 477, 478, 481, 485, 487, 491, 499, 505, 575, 582, 585, 591, 593
Ruskin, John 460
Russell, Bertrand 16, 28, 37, 42, 116, 209, 222, 226, 301, 319, 341, 372, 393
Ryle, Gilbert 15, 20, 31, 79, 81, 84, 85, 100, 108, 118, 143, 170, 171, 176, 177, 179, 341, 361, 363, 393, 509

S-Ş
sado-mazoşizm 410
sağ kalma 235, 239
Saint-Exupéry, Antoine de 198
Salinger, J. D. 333
sanat 18, 22, 38, 40, 41, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 63, 64, 73, 93, 94, 126, 180, 198, 205, 206, 210, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 266, 267, 268, 277, 278, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 307, 308, 309, 314,

315, 316, 318, 325, 326, 327, 330, 331, 333, 334, 335, 337, 345, 347, 348, 379, 386, 400, 407, 409, 412, 415, 417, 425, 426, 427, 428, 432, 433, 435, 437, 438, 443, 446, 447, 448, 449, 453, 456, 457, 458, 459, 462, 463, 470, 471, 472, 479, 480, 481, 482, 484, 487, 488, 493, 494, 495, 497, 499, 500, 501, 503, 504, 506, 507, 508, 509, 513, 514, 515, 516, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 543, 546, 547, 548, 549, 551, 552, 555, 556, 557, 558, 572, 588, 593
Sanat Nedir? 54, 253, 299, 327, 448, 458
sanat ve ahlak 18, 251, 264
Sanat ve Eros 526, 560
Santayana 12
saplantı 49
Sartre'ın Yazarlığı ve Felsefesi 23, 25
Sartre, Jean-Paul 13, 16, 17, 20, 22, 23, 25, 26, 33, 37, 53, 55, 56, 58, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 172, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 213, 275, 281, 302, 305, 319, 321, 330, 331, 342, 343, 346, 381, 382, 393, 395, 396, 397, 398
Saussure, Ferdinand de 57
Savaş ve Barış 49, 53, 54
Schopenhauer, Arthur 12, 14, 37, 49, 50, 241, 267, 299, 444
Schreber vakası 237
Scott, Sir Walter 324, 334
Sein und Zeit 16
sembolizm 270, 277, 278
Sense and Sensibilia 393
Seurat, George 515, 520
sevgi 18, 19, 27, 128, 131, 148, 150, 173, 193, 266, 268, 329, 349, 366, 371, 376, 380, 383, 385, 387, 391, 401, 405, 406, 407, 409, 412, 417, 422, 426, 428, 429, 430, 440, 453, 465, 474, 475, 476, 491, 552, 554, 560, 583
Shakespeare 19, 20, 21, 25, 43, 45, 54, 56, 60, 63, 65, 209, 215, 226, 254, 259, 260, 261, 266, 271, 282, 290, 291, 293, 299, 314, 324, 327, 328, 329, 348, 380, 405, 407, 408, 427, 457, 519
Shaw, Bernard 53, 56, 166
Shelley, Percy Bysshe 229, 264, 299, 403, 450
Shenandoah 27
simgecilik 131
simgeler 71, 123, 131, 172, 221, 239, 270, 323, 358, 364, 368, 393, 438, 446, 466, 477, 479, 491, 492, 503, 572, 592, 593
Simon, P. H. 148, 216
Sinyavsky, Andrey 291
siyaset 47, 107, 110, 122, 137, 152, 167, 185, 186, 187, 212,

222, 225, 226, 229, 237, 272, 337, 343, 357, 528
Sofist 461, 467, 468, 470, 471, 483, 485, 486, 487, 490, 491, 492, 495, 496, 505, 513
Sofokles 550
Sokrates 352, 397, 410, 443, 444, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 456, 458, 461, 462, 466, 467, 469, 470, 473, 474, 477, 483, 486, 489, 496, 497, 505, 506, 509, 511, 516, 517, 524, 526, 527, 529, 530, 532, 533, 534, 536, 537, 539, 542, 544, 546, 547, 548, 552, 553, 554, 556, 560, 561, 562, 563, 565, 567, 568, 569, 576, 577, 579, 589, 592, 594, 595, 596, 597, 598, 599
Sokrates'in Savunması 443, 458, 483, 509
sosyal demokrasi 183, 184, 185
sosyalizm 186, 219, 220, 221, 227, 229, 230
soyut resim 308
sözcükler 56, 60, 72, 88, 106, 117, 212, 230, 363, 366, 370, 376, 378, 379, 387, 401, 463, 493, 540, 541, 542, 551, 555, 577
Spark, Muriel 276
Steiner, George 21, 23, 24
Sterne, Laurence 54, 302
Stevenson, Charles 15, 99, 146, 147, 166, 320
Stewart, Carol 234, 239
stoacılık 17, 183, 195, 209, 447
Strawson, Peter Frederick 378
sürrealizm 382
Swinburne, Algernon Charles 520
şakalar 504, 511
şiir 11, 21, 23, 39, 44, 48, 59, 73, 81, 93, 208, 210, 212, 258, 259, 268, 290, 330, 331, 334, 443, 449, 450, 455, 457, 505, 537, 538, 552, 559
şiir ve T. S. Eliot
Şölen 40, 440, 445, 454, 455, 456, 465, 473, 474, 482, 484, 496, 497, 517

T
taklit olarak sanat 294, 296
Tanımlamalar 222, 378
Tanımlamalar Teorisi 222, 378
Tanrı 14, 17, 19, 24, 28, 29, 31, 83, 90, 114, 132, 135, 172, 178, 182, 188, 204, 205, 206, 224, 237, 242, 260, 268, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 299, 317, 349, 367, 374, 391, 397, 399, 400, 401, 403, 406, 414, 416, 417, 420, 421, 431, 441, 447, 458, 462, 477, 484, 488, 489, 490, 492, 494, 495, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 506, 518, 525, 564, 565, 566, 572, 577, 578, 579, 580, 581, 584, 585, 586, 593
Tanrı Gerçeği Biliyor ve Bekliyor 299
Tanrının varlığı 586
tarih 12, 22, 31, 53, 54, 83, 84,

85, 109, 212, 264, 265, 266, 378, 417, 429
Tarihsel Kaçınılmazlık 110
tavırlar 165
Tawney, R. H. 209, 213, 230
Taylor, A. E. 113, 115
techné 443, 449, 493, 497, 501
tekbencilik 322
teori 46, 50, 54, 57, 58, 59, 60, 99, 141, 160, 176, 184, 201, 220, 221, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 234, 236, 238, 239, 244, 259, 300, 315, 320, 335, 352, 381, 389, 391, 395, 396, 397, 417, 465, 466, 485, 541, 554
tercih 27, 28, 29, 43, 55, 95, 101, 106, 109, 111, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 128, 129, 130, 132, 136, 145, 149, 151, 165, 183, 186, 214, 224, 227, 245, 246, 248, 320, 321, 327, 337, 353, 358, 366, 374, 381, 382, 383, 385, 387, 389, 397, 398, 411, 419, 421, 434, 457, 508, 530, 547, 567, 583, 586, 595
Thackeray, William Makepeace 214, 328
Thales 461, 564, 599
The Bell 13, 27
The Black Prince 13, 27
The Catcher in the Rye 333
The Concept of Mind 81
The Emotions: Outline of a Theory 158
The Green Knight 13
The Language of Morals 101, 119, 225
The Last Puritan 12
Themistokles 465
The Mystery of Being 168
The Philosopher's Pupil 27
The Sandcastle 13
The Sea, The Sea 13
The Unicorn 27
The Unwritten Philosophy 474
The Vocabulary of Politics 226
Thinking and Meaning 84, 368
Thomas Aquinas 108
Thompson, E. P. 23
Thompson, Frank 23
Thought and Action 342, 354, 356, 389
Timaios 451, 453, 456, 461, 466, 468, 481, 483, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 502, 505, 506, 511, 512, 521
Titian 408, 514, 515
Tolkien, J. R. 307
Tolstoy, Leo 20, 21, 25, 49, 53, 54, 55, 61, 176, 253, 254, 259, 260, 261, 263, 266, 271, 299, 300, 304, 306, 307, 308, 314, 324, 327, 329, 333, 334, 346, 408, 427, 448, 457, 458, 515, 517
Totem ve Tabu 479
Tractatus 57, 71, 75, 146, 242, 301, 341, 393, 469, 470
trajedi 21, 261, 262, 263, 266, 268, 316, 317, 335, 455, 517
trajedi teorisi 261, 335
Tristram Shandy 54, 60
Troçkizm 186

Turner, J. M. W. 460

U-Ü
Untersuchungen 137, 360
Urmson, J. O. 225
uzlaşım 75, 83
Üçleme 488, 507
V
Valéry, Paul 12, 13, 198, 345
Varlık ve Hiçlik 56, 144, 145, 162, 172, 180, 182, 191, 192, 194, 195
varoluşçu edebiyat 321
Varoluşçu Kahraman 25, 139, 149
Varoluşçu Keskinlik 25, 139, 197
varoluşçuluk 26, 30, 148, 157, 175, 176, 205, 225, 287, 319, 374, 378, 392, 420
varoluşçu psikanaliz 145
varoluşçu romanlar 25, 151
Varoluşçu Siyaset Miti 33, 174
Velasquez 408
Venedik'te Ölüm 503
Vergilius 474
Verlaine, Paul 457
Vers une philosophie de l'amour 127
Vlastos 499
Voltaire 53, 55
Vorlust 479, 516

W
Warnock, Mary 26, 32
Waugh, Evelyn 151
Weil, Simone 16, 17, 30, 33, 203, 204, 205, 206, 207, 322, 347, 380, 385, 395, 441, 488, 522
Weldon, T. D. 108, 122, 226
Wells, H. G. 209
Whitehead, Alfred North 40, 515
White, Patrick 276
Wilamowitz 449
Wittgenstein, Ludwig 12, 14, 15, 24, 39, 57, 58, 99, 112, 137, 146, 213, 235, 241, 242, 248, 279, 282, 292, 294, 301, 319, 341, 345, 354, 358, 360, 361, 363, 364, 369, 372, 392, 393, 394, 463, 469, 470, 478
Woolf, Virginia 267, 295, 302

Y
yabancılaşma 192, 402
Yahudiler 206
Yahudilik 496
yalnızlık 13, 147, 195, 321
yapısalcılık 33
Yasalar 113, 442, 443, 450, 451, 454, 455, 456, 457, 461, 465, 466, 468, 469, 472, 474, 476, 478, 479, 481, 483, 490, 493, 495, 498, 499, 500, 501, 502, 506, 507, 509, 510, 511, 514
yaşantı 29, 67, 72, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 162, 169, 170, 290, 316, 335, 343, 368, 401, 403, 406, 411, 416, 424, 425, 460, 498, 514, 519, 564, 566, 584
yazarlık 43, 56, 334, 525

Yeats, W. B. 23, 154
Yedinci Mektup 462, 463, 471, 485, 502
yeniyetmelik siyaseti 185
Yeraltından Notlar 512
yozlaşma 233
Yüzüklerin Efendisi 307

Z
Zen 270, 281, 292, 508, 509, 510
Zenon 468, 511, 563
zevk 15, 38, 45, 47, 49, 50, 61, 98, 116, 210, 231, 245, 255, 262, 268, 284, 289, 298, 306, 332, 335, 336, 410, 423, 425, 426, 430, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 459, 460, 462, 472, 479, 480, 481, 492, 499, 511, 515, 516, 520
Zihin Kavramı 82, 84, 100, 143, 170, 171, 177
zihinsel olaylar 83, 85, 89, 118, 170
Zor Günler 52, 287

"...Düşünür ile şair, 'gerçek' ile 'kurgu' arasında süregiden, Platon'un başlatarak yeni bir ufuk açtığı arketipik tartışmada taraf tutmak mıdır bu? Platon'un, insanların kentinde İyi'nin ahlaki ve siyasal otoritesini bozmasınlar diye, 'yalancılar'ı ve pandomimcileri sürgün etme kararını geçersiz kılmak mıdır? Iris Murdoch'ın yapıtlarının ve sanki onun kişiliğinin de merkezinde, Platon'un sürgüncülüğü ve bunun epistemolojik olarak ima ettiği şeyler vardır hep. Bunlar onun romanlarını ve felsefesini zindeleştirir...

...Iris Murdoch dar anlamda bir İngiliz düşünür değil, Avrupalı ve daha doğrusu uluslararası bir düşünürdür; örneğin Fransa, Rusya ve Japonya'da önemli miktarda hayranı vardır. Edebi modelleri İngiliz olduğu kadar Rus'tur da. Shakespeare, Henry James ve Proust kadar Tolstoy ve Dostoyevski de onu derinden ilgilendirir...

...Iris Murdoch'ın Sartre'ı ciddiye almasının nedeni, gerek 'bilinç' gerek 'ahlaksal değer' hakkında çok verimli bir tartışmanın büyük ölçüde bırakılmış olduğu Anglosakson felsefesine karşı duyduğu derin hoşnutsuzluğudur. Varoluşçuluk bunların ikisi için bir yer vaat ediyordu. Ne var ki yine bu seçkide görüleceği gibi bu vaat de biraz kuşkulu çıkmıştır..."

Elinizdeki seçki Iris Murdoch'ın en etkili edebi ve felsefi makalelerinin ilk defa tek bir kitapta toplanmasıyla oluşmuştur. Yazılarında etik ve estetik konularında dikkate değer bir tartışma yürütüyor. *Varoluşçular ve Mistikler*, sadece Iris Murdoch'ın romanlarındaki mistisizmi ve entelektüel temelleri aydınlatmakla kalmıyor, aynı zamanda onun yirminci yüzyıl düşüncesine sağladığı büyük katkıyı da teyit ediyor.

