GIORGIO AGAMBEN

İÇERİKSİZ ADAM



İtalyancadan Çeviren: Kemal Atakay

MONOKL
Estetik

Giorgio Agamben
İçeriksiz Adam

1942 doğumludur. Hukuk öğrenimi gördüğü 1966-1968 yılları arasında Heidegger'in seminerlerine katılmış, Walter Benjamin'in yapıtlarını İtalyancaya kazandırmıştır. En önemli iki esin kaynağının Martin Heidegger ve Walter Benjamin olduğunu belirtmekte ve Benjamin'in düşüncelerini kendisinin "Heidegger'den sağ çıkabilmesine imkan tanıyan panzehir" olarak tanımlamaktadır.

Kıta felsefesi, siyaset felsefesi, edebiyat, estetik ve sanat gibi pek çok alandaki katkıları ile günümüzün en önemli filozoflarından birisi olarak kabul edilmektedir. Halen Roma, Verona Üniversitesi'nde Estetik; Paris Uluslararası Felsefe Koleji'nde ve dünyanın pek çok üniversitesinde misafir öğretim üyesi olarak felsefe dersleri vermektedir.

Ayrıca Monokl'un Filozoflarla İstanbul'da projesi kapsamında İstanbul'a gelmiştir. Monokl Onur Kurulu üyesidir.

Monokl'daki Kitapları:
Dünyevileştirmeler
Dost /Dispozitif Nedir?
Gelmekte olan Ortaklık
Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne
İçeriksiz Adam

MonoKL Yayınları

1-**Ahmet Soysal** / *İlke Olarak Yaşam Üstüne Notlar ya da Mini-Etika*

2-**Jean-Luc Nancy** / *Demokrasinin Hakikati*

3-**Jean-François Lyotard** / *Pagan Eğitimler*

4-**Ahmet Soysal** / *Birlikte ve Başka I ve II*

5-**Thomas de Quincey** / *Immanuel Kant'ın Son Günleri*

6-**Jean-Luc Nancy** / *Tanrı, Adalet, Aşk, Güzellik: Dört Küçük Konferans*

7-**Emmanuel Levinas** / *Maurice Blanchot Üstüne*

8-**Michel Henry** / *Marx'a Göre Sosyalizm*

9-**Arthur Machen** / *Büyük Tanrı Pan - En Derindeki Işık*

10- **Sheckley, Clarke, Doyle, Asimov** / *Yamuk Bakan Öyküler (seçki)*

11- **Marguerite Duras** / *Yıkmak Diyor Kadın*

12- **Giorgio Agamben** / *Dünyevileştirmeler*

13- **Hervé Le Tellier** / *Bar Sonatları*

14- **Alain Badiou** / *Sonlu ve Sonsuz*

15- **Alain Badiou-Barbara Cassin** / *Heidegger, Nazizm, Kadınlar, Felsefe*

16- **Alain Badiou** / *Tarihin Uyanışı*

17- **Dionys Mascolo** / *Aşk Üstüne*

18- **Peter Sloterdijk** / *Derrida, Bir Mısırlı*

19- **Ahmet Soysal** / *İtkisel Mantık*

20- **Jean-Luc Nancy** / *Gitmek/Yola Çıkış*

21- **Giorgio Agamben** / *Dispozitif Nedir? Dost*

22- **Felix Guattari** / *Franz Kafka'nın Altmış Beş Düşü*

23- **Robert E. Howard** / *Almuric*

24- **Christian Bobin** / *Eksik Parça*

25- **Juan Pablo Villalobos** / *Tavşan Deliğinde Fiesta*

26- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto Cilt I*

27- **Hervé Le Tellier** / *Aşktan Bu Kadar*

28- **Peter Ackroyd** / *Platon Günlükleri*

29- **Vladimir Jankélevitch** / *Ölümü Düşünmek*

30- **Jacques Lacan** / *Benim Öğrettiklerim*

31- **Bernard Stiegler** / *Politik Ekonominin Yeni Bir Eleştirisi İçin*

32- **Giorgio Agamben** / *Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*

33- **Ahmet Soysal** / *Uzun Çizgi*

34- **Giorgio Agamben** / *Gelmekte Olan Ortaklık*

35- **Gianni Vattimo-Santiago Zabala** / *Hermeneutik Komünizm: Heidegger'den Marx'a*

36- **Antonio Negri** / *Sürgün*

37- **Jacques Lacan** / *Televizyon*

38- **Ahmet Soysal** / *Ruh Sorusu*

39- **Antonio Negri** / *Porselen Yapımı: Politikanın Yeni Bir Grameri İçin*

40- **Antonio Negri** / *Sanat ve Çokluk*

41- **A. Badiou, S. Zizek, J. L. Nancy, A. Soysal, G. Çıtak, I. Ergüden, J. Rogozinski, V. Çelebi, G. S. Tanyıldız, B. Stiegler** / *Direnişi Düşünmek*

42- **Hugh Howey** / *Silo: Wool 1*

43- **Maurice Blanchot** / *Bekleyiş Unutuş*

44- **G. Willow Wilson** / *Elif*

45- **Jean-Luc Nancy** / *Dünyayı Yaratmak ya da Küreselleşme*

46- **Catherynne M. Valente** / *Ölümsüz*

47- **Péter Zilahy** / *Son Pencere - Zürafa*

48- **Jacques Lacan** / *Baba-nın-Adları*

49- **Jean-Luc Marion** / *Görünürün Kesişimi*

50- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto 2*

51- **Sarah Kofman** / *Ordener Sokağı, Labat Sokağı*

52- **Luis Fernando Verissimo** / *Borges ve Sonsuz Orangutanlar*

53- **Barış Acar** / *Proctustes'in Yatağı*

54- **Christian Bobin** / *Yerlerde Bir Aziz*

55- **Ahmet Soysal** / *Canlı Alev*

56- **Karl Ove Knausgaard** / *Kavgam Cilt I*

57- **Donald Barthelme** / *Kırk Öykü*

58- **Ahmet Soysal** / *Yolun Farkı*

59- **Alain Badiou** / *Gerçek Mutluluğun Metafiziği*

60- **Slavoj Žižek** / *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üstüne*

61- **Hugh Howey** / *Vardiya*

62- **Christian Bobin** / *Neşe-İnsan*

63- **Jacques Derrida** / *Bağışlamak*

64- **Henri Michaux** / *Sihir Diyarında*

65- **Isaac Asimov** / *Sonsuzluğun Sonu*

66- **Ballard, Bisson, Blumlein, Borges, Coyle, Crumb, Emshwiller, Filippo, Ford, Goss, Gunn, Kafka, Knight, Lethem, Mairowitz, Roth, Rucker, Scholz, Yellin** / *Kafkaesk Öyküler*

67- **Felipe Alfau** / *Locos: Bir Jestler Komedisi*

68- **Jacques Ranciere** / *Suskun Söz*

69- **Michel Henry** / *Yaşam ve Felsefe: Söyleşiler*

70- **Etienne Balibar** / *Yurttaşlık*

71- **Ahmet Soysal** / *Nagarjuna'nın Düşüncesi*

72- **Giovanni Papini** / *Bitik Adam*

73- **Knut Hamsun** / *Gizemler*

74- **Karl Ove Knausgaard** / *Çocukluk Adası*

75- **Henry Marsh** / *Sakın Zarar Verme*

76- **John Barth** / *Yüzen Opera ve Yolun Sonu*

77- **Ta-Nehisi Coates** / *Dünyayla Benim Aramda*

78- **Jon Fosse** / *Sabahtan Akşama*

79- **Amy Leach** / *Öyle Şeyler Ki*

80- **Teju Cole** / *Hırsıza Her Gün Bayram*

81- **Ted Chiang** / *Geliş*

82- **Jim Dodge** / *Taş Kavşak*

83- **Czeslaw Milosz** / *Tutsak Edilmiş Akıl*

84- **Kobo Abe** / *Kumların Kadını*

85- **Philip Roth** / *Ölen Hayvan*

86- **Karl Ove Knausgaard** / *Karanlıkta Dans*

87- **Clarice Lispector** / *Yıldızın Saati*

88- **Clarice Lispector** / *Yaşam Suyu*

89- **Max Porter** / *Tüylü Bir Şeydir Şu Yas*

90- **Hugh Howey** / *Toz*

91- **Maurice Blanchot** / *Felaket Yazısı*

92- **Kobo Abe** / *Kanguru Defteri*

93- **Helen Macdonald** / *Atmacanın A'sı*

94- **Ahmet Soysal** / *Üç Temellendirme: Aristoteles, Descartes, Kant*

95- **Volkan Çelebi**/ *Yaşamak ve Sen*

96- **Clarice Lispector** / *G.H.'ye Göre Çile*

97- **Mark Z. Danielewski** / *Yapraklar Evi*

98- **John Barth** / *Eğlence Evinde Kaybolanlar*

98- **Philip Roth** / *Aldatma*

99- **Karl Ove Knausgaard** / *Bahar Yağmurları*

100- **Şule Toptaş** / *Kırık Hayatlar Evi*

101- **Antoine Laurain** / *Kırmızı Defterli Kadın*

102- **Karl Ove Knausgaard ve Fredrik Ekelund** / *Evdeyken Deplasmanda*

103- **Kobo Abe** / *Başkasının Yüzü*

104- **Ahmet Soysal** / *Heidegger'de Zaman Üzerine*

105- **Karl Ove Knausgaard** / *Sonbahar*

106- **Karl Ove Knausgaard** / *Kış*

107- **Joseph Fink & Jeffry Cranor** / *Night Vale'e Hoş Geldiniz*

108- **Pierre Bourdieu** / *Heidegger'in Politik Ontolojisi*

109- **Georges Canguilhem** / *Normal ve Patolojik*

110- **Sally Rooney** / *Arkadaşlarla Sohbetler*

111- **Graeme Macrae Burnet** / *Kan İzlerinin Peşinde*

112- **Jacques Ranciere** / *Aisthesis – Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*

113- **Ahmet Soysal** / *Tanık Özne, Şankara ile Diyalog*

114- **Ahmet Soysal** / *Mistik Taç: Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*

115- **Karl Ove Knausgaard** / *İlkbahar*

116- **Philip Roth** / *Sabbath'ın Tiyatrosu*

117- **Giorgio Agamben** / *İçeriksiz Adam*

MonoKL

"Mono Kurgusuz Labirent"

YAZININ DOSTLUĞU

ile

DOSTLUĞUN YAZISI

MonoKL Düşünce

İçeriksiz Adam
Giorgio Agamben

©Giorgio Agamben, 2019
©Monokl Yayınları, 2019

Sertifika Numarası: 22834

ISBN: 978-605-5159-92-4

Birinci Basım: 2019 Haziran
Kitap Editörü: Volkan Çelebi
İtalyancadan Çeviren: Kemal Atakay
Baskı Hazırlık: Yeşim Ercan Aydın
Dağıtım: Arasta-Emek

Baskı: Optimum Basım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad. No: 51/1
39295 Küçükçekmece-İstanbul
Sertifika Numarası: 41707

MonoKL Yayınları
Uğur Mumcu Mah. Serçe Sok. No:33 D:3
Kartal - İstanbul
e-posta: editor@monokl.net
www.monoklkitap.com

Giorgio Agamben

İÇERİKSİZ ADAM



MONOKL

Giovanni Urbani'ye
dostluk ve minnet
ifadesi olarak

İÇİNDEKİLER

1. En Tekinsiz Şey	13
2. Frenhofer ve İkizi	22
3. Zevk Sahibi Kişi ve Bölünme Diyalektiği	28
4. Nadire Kabinesi	45
5. "Şiir Üzerine Yargılar, Şiirden Daha Değerlidir"	58
6. Kendini Hiçleştiren Bir Hiçlik	73
7. Yoksunluk, Bir Çehre Gibidir	80
8. Poiesis ve Praksis	90
9. Sanat Yapıtının Özgün Yapısı	120
10. Hüzünlü Melek	131

Birinci Bölüm
En Tekinsiz Şey

Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü*'nün Üçüncü Kısmında, Kant'ın "çıkar/ilgi gözetmeyen haz" şeklindeki güzellik tanımını köklü bir eleştiriye tâbi tutup şöyle yazar:

> Kant, güzelliğin yüklemleri [nitelikleri, ona özgü yönleri] arasında, bilginin övünç kaynağını oluşturan kişilerüstülük ve evrenselliğe ayrıcalıklı bir yer tanıdığında, sanatı onurlandırdığını düşünmüştü. "Bu. büyük bir yamlgı değil miydi?" sorusunu irdelemenin yeri burası değil. Sadece şunu belirtmek istiyorum: Kant, bütün filozoflar gibi, estetik sorununu sanatçının (yaratıcının) deneyimini temel alarak değerlendirmek yerine, sanat ve güzellik üzerine yalnızca "seyirci" gibi düşünmüş ve farkına varmadan seyirciyi "güzellik" kavramının içine sokmuştur. Bari güzellik filozofları bu "seyirci"yi yeterince tammış olsalardı! Yani keşke bu [seyirci olma hali], onlar için kişisel bir olgu, bir deneyim olsaydı, güzellik alanındaki bir dizi özgün ve canlı tecrübenin, arzunun, sürprizin, kendinden geçmenin sonucu olsaydı! Ama ne yazık ki, hep tam tersi olagelmiştir: Öyle ki, en başından beri, bu filozofların bize verdiği tanımlarda, Kant'ın ünlü güzellik tanımında olduğu gibi, incelmiş kişisel deneyimin olmadığı görülüyor: Şişman bir temel hata kurdunu andıran bir eksiklik. Güzellik, diyor Kant, *ilgi/çıkar* araya girmeden hoşa giden

şeydir. İlgi/çıkar olmadan! Bu tanımı, gerçek bir "seyirci" ve bir sanatçının şu diğer tanımı ile karşılaştırın: Bir keresinde güzelliği "bir mutluluk vaadi" olarak tanımlayan Stendhal'inki ile. Her durumda, burada tam da, Kant'a göre estetik durumun kendine özgülüğünü oluşturan şeyin, çıkar/ilgi gözetmezliğin, reddedilip devreden çıkarıldığım görüyoruz. Kim haklı? Kant mı, Stendhal mi?

Estetikçilerimiz, Kant'tan yana tutum alıp, ısrarla, "insan güzelliğin büyüsüne kapılıp örtüsüz bir kadın heykeline *bile* ilgisiz/çıkarsız bakabilir" demeyi sürdürürlerse, onları incitmeden biraz gülmemize izin verilsin: *Sanatçıların* deneyimleri, bu hassas noktada, olsa olsa daha "ilginç"tir ve her durumda Pygmalion, ille "estetik olmayan bir kişi" *değildi.*[1]

Bu sözlerle dile getirilen sanat deneyimi, Nietzsche için hiçbir biçimde bir *estetik* değildir. Tam tersine, sanatı, yaratıcısının bakış açısından değerlendirmek için, "güzellik" kavramını *aisthesis*'ten, seyirci duyarlığından arındırmak söz konusudur. Açmak gerekirse, bu arındırma, sanat yapıtı ile ilgili geleneksel perspektifin tersine çevrilmesi aracılığıyla gerçekleştirilir: Estetik boyut –güzel nesnenin seyirci tarafından duyumsal olarak algılanması–, yerini sanatçının, kendi yapıtında yalnızca bir "mutluluk vaadi" gören sanatçının, yaratıcı deneyimine bırakır. Yazgısının uç sınırında ulaştığı "gölgenin en kısa saati"nde sanat, estetikliğin yansız ufkundan çıkıp kendini, güç istencinin "altın küre"sinde görür. Pygmalion –kendi yaratısına, artık sanata değil, hayata ait olmasını arzu edecek kadar sevdalanan heykelci–, ilgisiz/çıkarsız güzellik fikrinden mutluluk fikrine, yani yaşamsal değerlerin sınırsız artırılması ve güçlendirilmesi fikrine doğru dönüşün simgesidir. Bu arada, sanat üzerine düşünmenin odak noktası, ilgisiz/çıkarsız seyirciden, ilgi/çıkar gözeten sanatçıya yönelir.

Nietzsche, bu değişimi sezmede, her zamanki gibi iyi bir yalvaç olmuştu. Onun *Ahlakın Soykütüğü*'nün Üçüncü Kısmında yazdıklarını,

Artaud'nun, *Tiyatro ve İkizi*'nin önsözünde, Batı kültürünün can çekişmesini betimlemek için kullandığı ifadelerle karşılaştıracak olursak, tam bu noktada şaşırtıcı bir yaklaşım örtüşmesi olduğunu görürüz: "Kültürü yitirmemize yol açan, Batılı sanat anlayışımızdır... Gerçek bir kültür, bizim âtıl ve ilgisiz sanat anlayışımızın karşısına, şiddet derecesinde bencil ve büyülü, yani *ilgili* bir anlayışı koyar."[2] Bir anlamda, sanatın ilgi/çıkar gözetmeyen bir deneyim olmadığı anlayışı, başka çağlarda son derece bildik bir şeydi. Artaud, "Tiyatro ve Veba"da, bütün Roma tiyatrolarını yıktıran Eski Roma başrahibi Scipio Nasica'nın kararını ve Aziz Augustinus'un, ruhun ölümünden sorumlu tuttuğu sahne gösterilerine karşı sergilediği öfkeyi hatırlatır. Bunu yaparken, sözlerinde, onunki gibi bir zihnin (tiyatronun ancak "gerçeklik ile ve tehlike ile büyülü, sancılı bir bağ sayesinde" geçerli/değerli olacağını düşünen bir zihnin), tiyatro ile ilgili böylesine somut ve ilgili bir kavrayışı olan (ruhun ve şehrin sağlığı için, tiyatronun yok edilmesinin şart olduğuna hükmedecek kadar) bir çağa duyduğu büyük bir özlem vardır. Günümüzde bu tür görüşleri, sansürcülerin arasında bile aramanın nafile olduğunu hatırlatmaya gerek yok; ama bir noktayı belirtmek yersiz olmayabilir: Estetik fenomeni özerk olarak değerlendirme gibisinden bir şeylerin Ortaçağ Avrupa toplumunda ilk kez ortaya çıkışı, sanata itiraz ve sanattan nefret biçimindedir. Piskoposların talimatlarında yer alan bu değerlendirmeler, *ars nova*'nın müzikal yenilikleri karşısında, dini ayinler sırasında ezgi modülasyonunu ve *fractio vocis*'i yasaklıyordu, çünkü bunlar çekicilikleri ile, inançlıların dikkatini dağıtıyordu. Benzeri şekilde, Nietzsche ilgili/çıkar gözetir sanat lehine tanıklıklar arasında yerini alacak şekilde, pekâlâ Platon'un *Devlet*'inden bir bölümü alıntılayabilirdi. Ki bu bölüm, sanattan söz ederken sık sık tekrarlanır, ama bu durum, metinde ifadesini bulan paradoksal tutumu, modern bir kulak için daha az aykırı kılmaz. Platon, bilindiği üzere, şairde şehir devlet için bir tehlike ve yıkım unsuru görür. Şöyle yazar Platon:

> Bu yüzden, günün birinde akıllılığı sayesinde, her şeyi taklit etmesini bilen, her şeyi yapması mümkün birisi gelip de bize kendini tanıtıp şiirlerini okumaya kalktığında, onun ne kadar hoş, kutsal ve harika bir varlık olduğunu söyleyerek, önünde derin bir saygıyla eğiliriz. Ama aynı zamanda ona, devletimizde onun gibi bir insan olmadığını ve böyle insanların da buraya giremeyeceğini kibarca söyleriz. Başına kokular döküp, boynuna yün sargılardan bir çelenk takarak, onu başka bir devlete uğurlarız.[3]

Platon, çünkü "şiir söz konusu olduğunda" diyerek, sözlerine, estetik duyarlığımızı sarsan şöyle bir ifade ekler: "şehre yalnızca tanrılara ilahileri ve iyi insanlara övgüleri kabul etmek gerekir."[4]

Ama Platon'dan da önce, bir şairin, Sophokles'in, *Antigone*'de birinci *stasimon* sonundaki sözleriyle sanat mahkûm ediliyor veya en azından sanata karşı bir kuşku dile getiriliyordu. *Tekhne*'ye (Yunanlıların bu sözcüğe verdikleri geniş anlamıyla, bir şeyi meydana çıkarma, yokluktan varlığa taşıma yetisi) sahip olması hasebiyle insanı en tekinsiz varlık olarak nitelendirdikten sonra, koro bu gücün mutluluğa olduğu kadar yıkıma götürebileceğini söyleyerek devam eder ve Platon'un yasağını andıran bir dilekle sözlerini tamamlar:

> Ne ocağıma yakın biri olsun,
> ne düşüncelerimi paylaşsın
> böyle şeyler yapan kişi.[5]

Edgar Wind'in belirttiğine göre, Platon'un saptamasının bizi bu kadar şaşırtmasının nedeni, artık sanatın bizi, Platon'u etkilediği gibi etkilememesidir.[6] Sanat *ilgi/çıkar* alanından çıkıp yalnızca *ilginç* hale geldiği için, sırf bu nedenden ötürü, bizde böyle iyi bir kabul görüyor. Musil'in, *Niteliksiz Adam* romanı zihninde henüz netleşmemişken yazdığı bir taslakta Ulrich (bu taslakta adı Anders'tir), Agathe'nin piyano

çaldığı odaya girince, eve böylesine "iç karartıcı" güzellikte bir ahenk yayan alete karşı, onu birkaç el ateş etmeye iten karanlık ve karşı konulmaz bir dürtü hisseder. Genel olarak sanat yapıtına karşı takındığımız sakin ilgiyi sonuna kadar sorgulamayı denesek, sonuçta kendimizi Nietzsche'yle görüş birliği içinde bulabilirdik: Nietzsche, içinde yaşadığı çağın, Platon'un sanatın ahlaki etkisi ile ilgili sorusunu yanıtlamayı hiçbir biçimde hak etmediğini düşünüyordu, çünkü "bir sanatımız var idiyse, sanatın üzerimizdeki etkisi, *herhangi* bir etkisi nerede hani?"[7]

Platon'un ve genel olarak klasik Yunan dünyasının sanatla ilgili deneyimi çok farklıydı ve bu deneyin, ilgisizlikle ve estetik hazla pek az ilgisi vardı. Platon, sanatın ruh üzerindeki etkisini o kadar büyük görüyordu ki, sanatın tek başına şehir devletinin temelini yıkabileceğini düşünüyordu. Buna rağmen, sanatı yasaklamak zorunda kaldığında, bunu ancak istemeye istemeye yapıyordu, "çünkü sanatın üzerimizde yarattığı büyüleyici etkinin farkındayız".[8] Platon'un, esinli düş gücünün etkilerini tanımlamak istediğinde kullandığı ifade "tanrısal korku [dehşet]" (*theios phobos*) olup kuşkusuz biz "müşfik" seyircilerin tepkilerini tanımlamaya pek de uygun gibi görünmeyen; buna karşılık, belli bir andan itibaren, modern sanatçıların kendi sanat yaşantılarını saptamaya çalıştıkları notlarında giderek daha sık rastladığımız bir ifadedir.

Gerçekten de, göründüğü kadarıyla, seyircinin "sanat" kavramına nüfuz ederek sanatı estetiğin "ideal dünya"sı (*topos ouranios*) ile sınırlı hale getirdiği sürece paralel olarak, sanatçının bakış açısından karşıt bir sürece tanık oluruz. Sanat, onu yaratan [sanatçı] açısından, giderek daha tekinsiz bir yaşantı haline gelir; sanatla ilgili olarak ilgiden/çıkardan söz etmek, en hafif deyimiyle bir örtmecedir, çünkü söz konusu olan, belli ki hiçbir biçimde güzel bir eserin üretilmesi değil, yazarın yaşamı ya da ölümüdür veya en azından ruhsal sağlığıdır. Güzel nesne karşısında seyircinin yaşantısında giderek artan masumluğa, sanatçının yaşantısının bünyesinde giderek artan tehlikelilik karşılık gelir, bundan ötürü sanatın

mutluluk vaadi, sanatçının varoluşunu zehirleyip yok eden zehire dönüşür. Sanatçının etkinliğinde örtük olarak aşırı bir riskin var olduğu fikri oluşmaya başlar, sanki sanatçının etkinliği, Baudelaire'in düşündüğü gibi, "sanatçının yenik düşmeden önce dehşetle haykırdığı" bir tür ölümüne düelloymuş gibi. Ve bunun pek de, "edebiyat oyuncusunun sahne gereçleri"ni oluşturan metaforlardan biri olmadığını anlamak için, deliliğin eşiğindeki Hölderlin'in şu sözleri yeterli olacaktır: "Başıma, yaşlı Tantalos'un başına gelenlerin gelmesinden korkuyorum: Onun tanrılardan payına tahammül edebileceğinden fazlası düşmüştü..." ve "Apollon'un beni çarptığını söyleyebilirim!" Ve öldüğü gün Van Gogh'un cebinde bulunan pusulada okuduğumuz şu sözler: "Doğrusu, eserim uğruna hayatımı riske attım ve akıl sağlığımın yarısı onun içinde eridi gitti..." Keza Rilke, Clara Rilke'ye bir mektubunda şunları yazar: "Sanat eserleri her zaman, girilen bir riskin, uç noktasına kadar, insanın artık devam edemeyeceği noktaya kadar götürülen bir yaşantının [deneyimin] ürünüdür."

Sanatçıların görüşleri arasında giderek daha sık rastladığımız bir başka fikir de, sanatın yalnızca onu üreten kişi için değil, toplum için de özü itibarıyla tehlikeli bir şey olduğudur. Hölderlin, tamamlanmamış tragedyasının anlamını yoğun bir anlatımla aktarmaya çalıştığı notlarda, Agrigentum halkının anarşik sınır tanımazlığı ile Empedokles'in güçlü [Titanca, yıkıcı] şiiri arasında yakın bir bağ ve neredeyse bir ilkesel birlik görür. Keza, Hölderlin, bir ilahi taslağında, sanatı Eski Yunan'ın yıkılmasının ana nedeni olarak görüyor gibidir:

çünkü bir sanat imparatorluğu
kurmak istiyorlardı. Ama bunun için
anayurtları yoktu
ve amansızca
yıkıldı Yunanistan, üstün güzellik.[9]

Ve büyük bir ihtimalle, bütün bir modern edebiyatta Hölderlin'i, ne Mösyö Teste ne Werf Rönne ne de Adrian Leverkühn haksız bulurdu. Onu haksız bulacak olan Roland'ın Jean-Cristophe'u gibi, beğeniden adeta hiç nasibini almamış derecede beğeni yoksunu bir karakterdir yalnızca.

Aslında, bütün bunlar şunu düşündürüyor bize: Sanatın şehir devlete kabul edilip edilmemesi gerektiğine karar verme görevi, bugün bizzat sanatçılara bırakılsa, kendi yaşantılarına [deneyimlerine] göre hüküm vererek, sanatın devletten sürülmesi gerektiği konusunda Platon'la görüş birliği içinde olurlardı.

Bu doğruysa, o zaman, sanatın estetik boyuta girmesi –ve görünürde seyirci *aisthesis*'i üzerinden anlaşılması–, artık kendi kendimize tasavvur etmeye alıştığımız gibi masum ve doğal bir olgu olmayacaktır. Çağımızda sanat sorununu gerçekten masaya yatırmak istiyorsak, belki de hiçbir şey, estetiğin *yok edilmesi*nden daha acil değildir: Alanı alışılmış verilerden temizleyerek, sanat eserinin bilimi olarak estetiğin anlamını sorgulamamızı sağlayacak bir yok etme. Ne var ki, soru şudur: Zaman, böyle bir *yok etme* için gerekli olgunluğa ulaşmış mıdır? Yoksa, bu yok etmenin sonucu sadece, sanat eserini anlamaya yönelik her tür olası ufkun yitirilmesi ve eserin önünde ancak radikal bir sıçrayış sayesinde aşabileceğimiz bir uçurumun açılması mı olacaktır? Ama sanat eserinin başlangıçtaki konumuna yeniden kavuşmasını istiyorsak, böyle bir yitim ve böyle bir uçurum, belki tam da en çok ihtiyaç duyduğumuz şeydir. Ve ancak alevler içindeki bir evde ilk kez temel mimari sorunun görünür hale geldiği doğruysa, biz bugün Batı estetik projesinin gerçek anlamını anlamak açısından ayrıcalıklı bir konumda olabiliriz.

Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü*'nün Üçüncü Kısmını yayımlamadan on dört yıl önce, bir şair –yazılı sözü, Batı sanatının yazgısında bir Gorgo Medusa başı gibi kayıtlı duran bir şair–, şiirden, güzel eserler üretmesini ya da ilgisiz bir estetik ideale karşılık gelmesini değil, hayatı

değiştirip insana Yeryüzü Cennetinin kapılarını yeniden açmasını istemişti. "Büyülü mutluluk araştırması"nın, başka her tür tasarımı silikleştirip sonunda şiir ve hayatın yegâne ölümcül yazgısı olarak kendini kabul ettirdiği bu deneyimde, Rimbaud Dehşet ile karşı karşıya gelmişti.

Demek ki, modern sanatın Kythera'ya yolculuğunun, sanatçıyı vaat edilen mutluluğa değil, En Tekinsiz Olan ile, Platon'u şairleri şehir devletten sürmeye sevkeden tanrısal dehşet ile hesaplaşmaya götürmesi gerekiyordu. Ancak bu sürecin –seyri içinde sanatın, seyirciden arınıp kendini bir bütün olarak mutlak bir tehdit karşısında bulduğu bu sürecin– bitiş ânı olarak anlaşılırsa, Nietzsche'nin *Şen Bilim*'in önsözündeki seslenişi olanca gizemli anlamına kavuşur: "Ah, gerçekten bir anlayabilseydiniz, sanata nasıl ihtiyacımız olduğunu..." ama "bir başka sanata... sanatçılar için olan, yalnızca sanatçılar için olan bir sanata!"[10]

NOTLAR

1. Friedrich Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, Üçüncü Kısım: "Çileci İdeallerin Anlamı Nedir?", § 6.
2. Antonin Artaud, "Tiyatro ve Veba", *Tiyatro ve İkizi* içinde, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: YKY, 1993. [Buradaki çeviri, doğrudan özgün metinden yapılmıştır].
3. Platon, *Devlet*, 398a (çev. C. Saraçoğlu ve V. Atayman). Platon, daha kesin olarak şöyle der: "Eğer her biçime bürünebilen ve her şeyi taklit edebilen kişi..." Aslında, *Devlet*'te Platon'un hedefi, taklide dayalı şiirdir (yani, duyguları taklit ederek, dinleyicilerin ruhunda aynı duyguları uyandırmaya çalışan şiirdir), salt anlatısal şiir (*diegesis*) değildir. Platon'un, çok tartışılan, şairleri devletten sürmesinin esasını, bu sürmeyi dil ile şiddet arasındaki ilişkiler kuramı ile bağlantılandırmazsak anlayamayız. Söz konusu kuramın ana dayanağı,

sofizmin doğuşuna kadar Eski Yunan'da üstü kapalı geçerli sayılan "dil, her tür şiddet olasılığını dışlar" ilkesinin artık geçerli olmadığı, aksine, şiddet kullanmanın şiir dilinin bütünleyici parçası olduğu şeklindeki keşifti. Bir kez bu keşifte bulunulduktan sonra, Platon çok doğal olarak, şiir türlerinin (hatta ritim ve ölçülerinin) devleti koruyanlar tarafından gözetim altında tutulması gerektiğini söylemiştir.

İlginç bir noktayı belirtmek gerek; şiddetin dile girişi (Platon'un "Yunan Aydınlanması" adı verilen dönemdeki bir gözlemi), 18. yüzyılın sonunda, modern Aydınlanma ile eşzamanlı olarak yeniden gündeme getirilir ve Liberten yazarlar tarafından bilinçli olarak kullanılır: Sanki bilinçleri "aydınlatma" önerisi, fikir ve ifade özgürlüğünün kabulü ve dilsel şiddete başvurma, birbirinden ayrılmaz şeylermiş gibi.

4. Platon, *Devlet* 607a.
5. Sophokles, *Antigone*, bkz. 372-75. *Antigone*'deki ilk koronun yorumu için bkz. Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* (1953; Metafiziğe Giriş), s. 112-23.
6. Edgar Wind, *Art and Anarchy* (New York: Knopf, 1964), s. 9.
7. Friedrich Nietzsche, *İnsanca, Pek İnsanca*, Aforizma 212.
8. Platon, *Devlet* II, 607c.
9. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke,* ed. Friedrich Beißner (Stuttgart: Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1943-85), 2, s. 228.
10. Friedrich Nietzsche, *La Gaia Scienza* (*Şen Bilim*), İt. ed. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari (1965), s. 19 ve 534.

İkinci Bölüm
Frenhofer ve İkizi

Ne yolla sanat, bu uğraşların en masumu, insanı Dehşet ile karşı karşıya getirebilir? Paulhan, *Tarbes Çiçekleri* adlı deneme kitabında, dile özgü temel bir iki anlamlılıktan söz eder: Buna göre, bir yanda, belirli anlamları olan işaretler vardır; diğer yanda, bu işaretlerle bağlantılı, bu işaretlerin doğrudan çağrıştırdığı fikirler. Paulhan, bu iki anlamlılıktan yola çıkarak, yazarları ikiye ayırır: Retorikçiler ile Dehşetçiler. Retorikçiler, bütün anlamı biçime özgü kılıp bunu edebiyatın yegâne yasası haline getirirler; Dehşetçiler ise, bu yasaya boyun eğmeyi reddedip tersi bir hayalin –salt anlam olan bir dilin, alevinde işaretin bütünüyle tükenip yazarı Mutlak ile karşı karşıya getirdiği bir düşüncenin– izinden giderler. Dehşetçi, bir mizologdur [akılyürütmeye düşmandır] ve parmaklarının ucunda kalan su damlasında, içine daldığını sandığı denizi tanımaz artık; Retorikçi ise, sözcüklere bakar ve düşünceye güvenmiyor gibidir.

Sanat eserinin, ondaki basit şeyden başka bir şey olduğu çok barizdir; Yunanlılar alegori kavramıyla bunu dile getiriyorlardı: Sanat eseri, "*allo agorenei*" ("başka şey iletir"), onu içeren malzemeden başkadır.[1] Ama bazı nesneler –örneğin, bir taş blok, bir su damlası ve genel olarak bütün doğal şeyler– vardır ki, bunlarda biçim madde tarafından belirlenmiş ve neredeyse silinmiş gibidir; öte yandan, bazı nesnelerde –bir vazo, bir çapa veya insanın ürettiği başka herhangi bir şey– biçim

maddeyi belirliyor gibidir. Dehşetin hayali, dünyada taş bloğun veya su damlasının durduğu gibi duran eserler, *şey* statüsüne göre var olan bir *ürün* yaratmaktır. Şöyle yazıyordu Flaubert: "Başyapıtlar, budaladır; doğanın ürettikleri gibi sakin bir çehreleri vardır, tıpkı iri hayvanlar veya dağlar gibi"; Valéry'nin belirttiğine göre, Degas da şöyle dermiş: "Güzel bir resim gibi yavan."[2]

Balzac'ın *Gizli Başyapıt*'mda[3] ressam Frenhofer, Dehşetçi tipinin kusursuz örneğidir. Frenhofer, bir dehanın eseri olacak olsa bile, on yıl boyunca tuvalinde sadece bir sanat eserinden ibaret olmayan bir şey yaratmaya çalışmıştır. Pygmalion gibi, o da, *Yüzen Güzel*'ini bir işaretler ve renkler bütünü değil, kendi düşüncesinin ve hayal gücünün yaşayan gerçekliği haline getirmek için sanatı sanatla silmiştir. "Benim resmim", der iki ziyaretçisine, "bir resim değil, bir duygudur, bir tutkudur! Benim atölyemde doğmuştur, orada kızoğlan kız kalmalı, dışarıya da ancak giyinerek çıkmalıdır... Bir kadın karşısındasınız ve bir tablo arıyorsunuz. Bu tuvalde öyle bir derinlik var, hava o kadar gerçek ki, onu çevremizi saran havadan ayırt etmeniz olanaksız. Sanat nerede peki? Uçtu gitti!" Ama bu mutlak anlam arayışında, Frenhofer olsa olsa zihnindeki fikri bulandırmayı ve tuvalden her tür insan biçimini silmeyi başarmıştır: Biçimi çarpıtmış, onu bir "renk, leke ve belirsiz küçük ayrımlar karmaşası"na, "biçimsiz sis perdesi"ni andıran bir şeye dönüştürmüştür. Bu anlamsız boya-duvar karşısında, genç Poussin'in "Ama er ya da geç, bu tuvalde hiçbir şey olmadığının farkına varacak" şeklindeki haykırışı, Dehşetin Batı sanatı üzerinde ağırlığını duyurmaya başlaması tehdidi karşısında bir alarm sinyali gibi yankılanır. Ama Frenhofer'in tablosunu daha iyi inceleyelim. Tuvalde yalnızca anlaşılmaz bir çizgiler yumağı içinde düzensiz olarak yığılmış renkler vardır. Her tür anlam silinmiş, her tür içerik yok olmuştur; bunun tek istisnası, "ateşe verilmiş bir kentin yıkıntıları arasından yükselen, Paros mermerinden bir Venüs yontusu gibi" tuvalin kalanından ayrılan bir ayağın

ucudur. Mutlak bir anlam arayışı, her tür anlamı yutmuş, geriye yalnızca anlamdan yoksun işaretler, biçimler bırakmıştır. Ama öyleyse, gizli başyapıt, daha çok Retoriğin başyapıtı değil midir? İşareti silen anlam mıdır, yoksa anlamı ortadan kaldıran işaret midir? Bu, Dehşetçilerin Dehşet paradoksu ile karşı karşıya kalması halidir. Biçimlerin gelip geçici dünyasından çıkmak için, Dehşetçilerin elinde biçimin kendisinden başka araç yoktur ve biçimi ne kadar silmek isterse, dışavurmak istediği 'söze gelmez olan'ı iletebilmek için o kadar biçimin üzerinde yoğunlaşmak zorundadır. Ama bu girişimin sonunda, Dehşetçi bir bakıp şunu görür: Elinde yalnızca, anlamsızlığın arafını geçmiş işaretler vardır; evet, bu işaretler anlamsızlığı aşmıştır, ama buna rağmen, Dehşetçinin peşine düştüğü anlama daha az yabancı değildirler. Retorikten kaçış, onu Dehşete ulaştırmıştır, ama Dehşet onu gene karşı kutba, yani, bir kez daha Retoriğe götürür. Demek ki, akılyürütmeden nefret [mizoloji], filolojiye dönüşmek zorundadır; işaret ile anlam da, sürekli bir kısır döngü içinde birbirlerinin izinden giderler.

Gerçekten de, işaret eden-işaret edilen[4] bütünü, metafizik olarak *phone semantike* (anlamlı ses) olarak düşünülen dil dağarcığımızın öyle ayrılmaz bir parçasını oluşturur ki, onu aynı anda metafiziğin sınırları dışına çıkmadan aşmaya yönelik her girişim, hedefinin berisinde kalmaya mahkumdur. Modern edebiyatta, Dehşetin karşı karşıya kaldığı bu paradoksal yazgıya dair çok fazla örnek buluruz. Dehşetin bütünsel insanı, aynı zamanda bir yazardır ve edebiyatta Dehşetin en has yorumcularından Mallarmé'nin, aynı zamanda kitabı en kusursuz evrene dönüştüren kişi olduğunu hatırlatmak yararsız olmayacaktır. Artaud, hayatının son yıllarında, *Suppôts et Fragmentations* olarak bilinen metinler yazmıştı ve bu metinlerde, bir bütün olarak edebiyatı, başka yazılarında tiyatro adını verdiği şeye dönüştürme amacını güdüyordu. Artaud, tiyatro sözcüğünü, simyacıların manevi yolculuklarını betimlemek için *Theatrum Chemicum* adını kullanmaları anlamında

kullanıyordu ve bu sözcüğün Batı kültüründeki bugünkü anlamını düşündüğümüzde, Artaud'nun kastettiği anlama çok az da olsa yaklaşmış olmayız.[5] Ama edebiyatın ötesine bu yolculuk, anlamsızlığın işaretlerinden başka ne üretmiştir? (Öyle işaretler ki, anlamsızlıkları karşısında kendimize sorular sorarız; çünkü bu işaretlerde edebiyatın yazgısının sonuna kadar arandığını hissederiz.) Gerçekten, nihai tutarlılığına kavuşmak isteyen Dehşet için, Rimbaud'nun yaptığı dışında bir seçenek kalmıyor. Mallarmé'nin belirttiği gibi, Rimbaud bu yaptığı ile, hayattayken şiiri kendinden söküp atmıştır. Ama onun bu aşırı hareketinde de, Dehşet paradoksu varlığını sürdürür. Gerçekten de, Rimbaud gizemi, edebiyatın karşıtına, yani sessizliğe eklemlendiği aşama değilse nedir? Blanchot'nun haklı olarak belirttiği gibi,[6] belki de Rimbaud'nun ünü, yazdığı şiirler ile yazmaya tenezzül etmediği şiirler şeklinde ayrıştırılamaz mı? Retoriğin başyapıtı bu değil midir acaba? Bu noktada şunu sormamız yerinde olur: Dehşet-Retorik karşıtlığı, sürekli varlığını koruyan bir muamma üzerine boş bir düşünceden fazla bir şeyleri gizliyor olmasın? Ve modern sanatın ısrarla bu noktaya takılıp kalması, başka tür bir olguyu açık ediyor olmasın?

Frenhofer'in başına gelen nedir? Ta ki yabancı bir göz başyapıtına bakıncaya kadar, Frenhofer bir an olsun eserinin başarısından kuşkuya düşmemiştir. Ama tuvale bir an iki seyircinin gözüyle bakması, Porbus ile Poussin'in görüşünü benimsemesi için yeterli olur: "Hiçbir şey yok, hiçbir şey yok! On yıl buna mı çalıştım ben?"

Frenhofer, birken iki olur. Sanatçının bakış açısından seyircinin bakış açısına, "mutluluk vaadi"nden ilgisiz estetik anlayışa geçmiştir. Bu geçişte, yapıtının bütünlüğü yok olur. Aslında, iki olan sadece Frenhofer değildir, eseridir de. Uzun süre gözlendiğinde farklı bir yapıya bürünen ve gözümüzü kapamadıkça bir önceki hale dönemediğimiz bazı geometrik şekil birleşimlerindeki gibi, Frenhofer'in eseri de dönüşümlü olarak iki çehre sergiler ve bunların birlik içinde bir araya getirilmesi

mümkün değildir. Bu iki çehreden sanatçıya dönük olanı, sanatçının mutluluk vaadini okuduğu yaşayan gerçekliktir; ama diğer çehre, seyirciye dönük olanı, bir cansız öğeler bütünü olup ancak estetik yargının yansıttığı görüntüde kendini görebilir.

Seyircinin yaşadığı sanat ile sanatçının yaşadığı sanat arasındaki bu ikiye bölünme, Dehşetin ta kendisi olup Dehşet ile Retorik arasındaki karşıtlık, yeniden bizi başlangıçta yola çıktığımız karşıtlığa, sanatçı-seyirci karşıtlığına döndürür. Demek ki, estetik, seyircinin *aisthesis*'inden, duyulur algısından yola çıkarak sanat eserinin belirlenmesi değildir yalnızca. Sanat eserinde, daha en baştan, sanat eserinin, kendine özgü ve indirgenemez bir "işleyiş"in (*operari*), sanatsal işleyişin, "eser"i (*opus*) olduğu değerlendirmesi mevcuttur. Bu ilkeler ikiliği (bu ikilikten ötürü, eser hem sanatçının yaratıcı etkinliğinden yola çıkarak hem seyircinin duyulur algısı yoluyla belirlenir), estetik tarihini baştan sona kuşatır ve büyük bir ihtimalle estetiğin düşünsel merkezini ve yaşamsal çelişkisini bu ikilikte aramak gerekir. Ve belki de artık, Nietzsche'nin sanatçılar için sanattan söz ederken ne demek istediğini sorabiliriz kendimize. Başka bir deyişle, soru şu: Yalnızca sanata geleneksel bakışta bir değişim mi söz konusu? Yoksa, daha çok, sanat eserinin temel statüsünde, onun bugünkü yazgısını açıklayabilecek olan bir dönüşümle mi karşı karşıyayız?

NOTLAR

1. Bkz. Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes" ("Sanat Eserinin Kökeni"), *Holzwege* içinde (1950), s. 9.
2. Aktaran Valéry, *Tel Quel*, I, 11. "Mutlakın yavanlığı" olarak tanımlayabileceğimiz şeye yönelik benzeri bir eğilim, Baudelaire'in basmakalıp söz yaratma isteğinde de karşımıza çıkar: "Bir klişe yaratmak, dahice. Bir klişe yaratmalıyım" (*Fusées* XX).

3. Balzac'ın eserinden alıntılar, Samih Rifat'ın *Gizli Başyapıt* (İstanbul: Can, 2015) çevirisindendir (ç.n.).
4. Bilindiği gibi, Saussure dilbiliminde *signe* (işaret), iki bileşenden oluşur: *signifiant* (işaret eden), yani işitsel imge ve *signifié* (işaret edilen), yani zihinsel kavram (ç.n.).
5. Batı kültüründe özellikle Latince olarak ("*theatrum*") kullanılan "tiyatro"nun bu anlamı, tümden farklı olup "ansiklopedik eser", "bir konu ile ilgili temel yapıtları bir araya getiren külliyat" demektir (ç.n.).
6. Maurice Blanchot, "Le sommeil de Rimbaud", *La part du feu* (Ateşin Payı) içinde (1949), s. 158.

Üçüncü Bölüm
Zevk Sahibi Kişi ve Bölünme Diyalektiği

On yedinci yüzyılın ortalarında, Avrupa toplumunda zevk sahibi kişi figürü belirir: Yani, her sanat eserinin karakteristik özelliği olan kusursuzluk noktasını algılamasını sağlayan özel bir beceri ile, o dönemde söylenmeye başlandığı üzere, adeta *altıncı his* ile donanmış kişi.

La Bruyère'in *Karakterler*'inde bu figürün varlığından artık bildik bir gerçek olarak bahsedilir. Batılı estetik insanın ilkörneğinin böylesine yadırgatıcı bir şekilde sunulmasındaki alışılmadık yönü algılamak, modern kulak için daha da zorlaşır. La Bruyère şöyle yazar:

> Sanatta, doğadaki iyilik ve bütünlük gibi, bir kusursuzluk noktası vardır. Onu hissedip seven herkes, kusursuz bir zevke sahiptir; onu hissetmeyen ve ondan fazla olanı veya ona göre eksik kalanı seven, zevkten yoksundur. Demek ki, iyi zevk ve kötü zevk diye bir şey var ve bunların aralarındaki farkı tartışmakta haklıyız.[1]

Bu figürün olanca yeniliğini ölçmek için bir noktanın farkında olmamız gerekir: On altıncı yüzyılda henüz, iyi zevkle kötü zevki birbirinden ayıran net bir çizgi yoktu ve kişinin, bir sanat eserinin karşısında, onu anlamanın doğru yolunun ne olduğunu kendine sorması, Rapha-

el veya Michelangelo'ya eser sipariş eden ince beğenili kimseler için bile bildik bir deneyim değildi. Zamanın duyarlığı, kutsal sanat eserleri ile mekanik kuklalar, eğlendirici düzenekler (*engins d'esbatement*), hükümdar ve papaların ziyafetlerine neşe katmak için pek çok otomat ve canlı kişinin yer aldığı devasa şölen düzenlemeleri arasında büyük bir ayrım gözetmiyordu. Fresklerine ve mimari başyapıtlarına hayran olduğumuz sanatçılar, her tür süs çalışmasına ve düzenek tasarımına da katkı veriyorlardı. Örneğin, Brunelleschi'nin tasarladığı, gök küreyi temsil eden düzenek gibi: İki saf halinde dizilmiş meleklerin çevrelediği bu gök küreden, badem biçimli bir mekanizmanın desteğiyle bir otomat (başmelek Cebrail) havaya yükseliyordu. Bir başka örnek de, Melchior Broederlam'ın onarıp boyadığı, Fransa kralı İyi Philip'in misafirlerine su ve toz püskürten mekanik aygıtlardı. Estetik duyarlığımız açısından, dehşete kapılarak öğreniyoruz ki, Hesdin Şatosunda, Jason hikâyesini tasvir eden bir dizi resimle süslü bir salon varmış ve buraya, daha gerçekçi bir etki elde etmek için, Medea'nın büyülerini taklit etmenin yanı sıra, yıldırım, gök gürültüsü, kar ve yağmur üreten düzenekler yerleştirilmiş.

Ama bu kafa karışıklığı ve zevksizlik başyapıtını bir yana bırakarak, zevk sahibi kişi figürünü daha yakından incelemeye geçtiğimizde, şaşırarak şu iki noktayı fark ederiz: 1) Bu kişinin belirişi, bekleyebileceğimiz gibi, ruhun sanata karşı daha olumlayıcı, ilgili tavrından kaynaklanmaz ve 2) gerçekleşmekte olan değişim, seyircinin duyarlığındaki saflaşma ile sonuçlanmaz yalnızca; sanat eserinin konumunu da içerir ve bu konumu sorgulamaya açar. Rönesans dönemi, hayatlarında sanata, idari sorumluluklarını bir yana bırakıp sanatçılarla eserlerinin tasarım ve yapımını tartışacak kadar çok yer veren papalara ve büyük senyörlere tanık olmuştu. Ama onlara: "Ruhunuzda özel bir organ var. Onun görevi, sanat eserini tanımlama ve anlamadır; üstelik bunu, zihnin diğer bütün becerilerini ve salt duyusal ilgilerini devre dışı

bırakarak yapar" denseydi; büyük bir ihtimalle bu fikri, "insan, ihtiyacı olduğundan değil, ciğerlerini tatmin etmek için soluk alıp verir" iddiası kadar yadırgatıcı bulurlardı.

Gelgelelim, tam da bu tür bir fikir, 17. yüzyıl Avrupa'sının aydın kesiminde giderek artan bir belirginlikle yayılmaya başlar. "*Gusto*" kelimesinin kökeni (tat, tat alma duyusu) şunu gösteriyor gibiydi: Nasıl daha sağlıklı veya daha az sağlıklı bir tat varsa, daha iyi veya daha az iyi bir sanat da var olabilirdi. Ve konuyla ilgili sayısız yorumdan birini yazan bir İtalyan yazarının söylediklerindeki umursamaz tavır ("*iyi beğeni*, yiyeceklerde iyi tadı kötü tattan sağlıklı biçimde ayırt etmek anlamına gelir; bugünlerde bu sözü ağzına dolayanlar var ve kültür meselelerinde onu kendilerine mal ediyorlar"), Valéry'nin neredeyse üç yüzyıl sonra "zevk, binlerce zevksizlikten oluşur"[2] sözüyle esprili bir şekilde dile getireceği fikri şimdiden nüve halinde içerir.

Sanat eserinin kabulü ile görevli bu gizemli organın tanımlanmasına götüren süreç, çok parlak bir nesne karşısında fotoğraf objektifinin üç çeyrek kapanması ile karşılaştırılabilir; önceki iki yüzyılda sanattaki göz kamaştırıcı serpilme düşünülürse, bu kısmi kapanma gerekli bir önlem gibi bile görülebilir. Zevk fikri ve onunla birlikte modern duyarlığın gizeminin –estetik yargının– doğuşu ile sonuçlanacak olan kendine özgü ruhsal tepki belirginlik kazandıkça, gerçekten de sanat eseri (en azından tamamlanıncaya kadar) bütünüyle sanatçının hükmündeki bir etkinlik olarak görülmeye başlanır. Öyle ki, sanatçının yaratıcı düş gücü, ne sınır tanır ne dayatma; sanatçı olmayana da, *seyretmek*, yani giderek daha az gerekli ve daha pasif bir ortağa dönüşmek kalır; sanat eseri onun için iyi zevkini uygulayabileceği bir fırsattan ibarettir. Modern estetik eğitimimiz, bizi bu tutumu normal görmeye ve sanatçının çalışmasına her müdahaleyi onun özgürlüğünün haksız ihlali olarak kınamaya alıştırmıştır. Elbette, hiçbir modern sanat koruyucusu, sipariş edilen sanat eserinin tasarım ve yapımına, Kardinal

Giulio de' Medici'nin (daha sonra Papa VII. Clemens olacaktır) Aziz Laurentius Kilisesi'ndeki Yeni Sakristi'nin tasarım ve yapımına karıştığı gibi karışmaya cesaret edemez. Ama biliyoruz ki, Michelangelo buna kızmamış; aksine, öğrencilerinden birine, VII. Clemens'in sanatsal süreç hakkında istisnai bir anlayışa sahip olduğunu söylemiştir. Bu konuyla ilgili olarak Edgar Wind, Rönesans'ın büyük sanat koruyucularının, tam da sanat koruyucusunun asla olmaması gereken şey olduklarını belirtir: Yani, "rahatsız edici ve beceriksiz ortaklar."[3] Öte yandan, 1855 gibi geç bir tarihte Burckhardt, Sistina Şapeli tavanındaki freskleri yalnızca Michelangelo'nun dehasının eseri olarak değil, aynı zamanda Papa II. Julius'un insanlığa armağanı olarak sunabiliyordu. Burckhardt, *Cicerone*'sinde[4] şöyle yazıyordu: "Bu çalışma, Papa II. Julius'un bize bıraktığı bir armağandır. Kâh baskı ve esneklik, kâh zorlama ve nezaketle, papa belki de başka hiç kimsenin Michelangelo'dan elde edemeyeceği şeyi elde etti. Hatırası, sanat yıllıklarında saygıyla anılmayı hak ediyor."

Buna karşılık, 17. yüzyılın zevk sahibi kişisi, modern seyirci gibi, sanatçının "heves ya da dehası ile" yarattığı şeye karışmanın zevksizliğin kanıtı olduğunu düşünürse, bu, muhtemelen sanatın onun manevi hayatında VII. Clemens ya da II. Julius'un hayatında kapladığı yeri kaplamadığı anlamına gelir.

Zevki inceldikçe daha da varla yok arası bir hayaleti andırmaya başlayan bir seyirci karşısında, sanatçı giderek daha özgür ve daha esnek bir ortamda hareket eder ve onu canlı toplum dokusundan estetiğin dondurucu yansız bölgesine götürecek olan yolculuğa başlar. Estetik ülkesinin çölünde boşuna besin kaynağı arayacak ve sonunda Flaubert'in *Ermiş Antonius ve Şeytan*'ında farkına varmadan kendi kol ve bacaklarını yiyen Katoblepas'a benzeyecektir.

Gerçekten de, zevk sahibi ölçülü kişi figürü Avrupa toplumunda giderek yaygınlaşırken, sanatçı bir dengesizlik ve eksantriklik boyutuna

girer. Sanatçı, bu boyut sayesinde, hızlı bir evrim aracılığıyla, *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*'nün "sanatçılar" maddesinde Flaubert'in kaydettiği iddiayı haklı çıkaracaktır: "Herkes gibi giyinmelerine olan şaşkınlığınızı dile getirin." Zevk [beğeni], sanatı ne kadar her tür kirlenme ve karışmadan arındırmaya çalışırsa; sanatın, onu üretmek zorunda olanlara gösterdiği yüzü o kadar katışık ve kararmış hale gelir. Ve 17. yüzyılda sahte deha tipinin, yani sanat saplantısı olan ama sanat becerisinden yoksun kişinin ortaya çıkması ile, sanatçı figüründen bir gölgenin belirmeye başlaması –öyle ki, sonraki yüzyıllarda onu bu gölgeden ayırmak olanaksız olacaktır– kesinlikle bir tesadüf değildir.[5]

* * *

Sanatçı gibi, zevk sahibi kişinin de gölgesi vardır ve bu kişinin gizemine gerçekten yaklaşmak istiyorsak, şimdi sorgulamamız gereken belki de bu gölgedir. Kötü zevk sahibi kişi tipi, Avrupa toplumunda tümden yeni bir figür değildir. Ama 17. yüzyılda tam da iyi zevk kavramı oluşurken, bu figür öyle kendine özgü bir ağırlık ve önem edinir ki, Valéry'nin yukarıda aktardığımız görüşünün ("zevk, binlerce zevksizlikten oluşur"), kesinlikle beklenmedik bir şekilde –yani, *iyi zevk, özü itibarıyla kötü zevkten oluşur* anlamında– anlaşılması gerektiğini keşfedersek, şaşırmamamız gerekir.

Kötü zevk sahibi kişi, La Bruyère'in tanımında örtük olarak yer aldığı üzere, basitçe, sanatı algılayacak organdan bütünüyle yoksun olduğu için sanata kör ya da saygısız olan biri değildir. Kötü zevk sahibi, daha çok, doğru noktadan "daha fazla veya daha azını" seven, doğru ile yanlışı birbirinden ayırıp sanat eserindeki kusursuzluk noktasını algılayamayan kişidir. Molière, *Kibarlık Budalası*'nda kötü zevk sahibi kişinin ünlü bir portresini çizmiştir: Mösyö Jourdain, sanatı küçümsemez, sanatın çekiciliğine kayıtsız olduğu da söylenemez; tam tersine, en

büyük arzusu, iyi zevk sahibi bir kişi olmak ve güzeli çirkinden, sanatı sanat olmayandan ayırabilmektir. Voltaire'in dediği gibi, "seçkin biri olmak isteyen bir burjuva"[6] değildir yalnızca, aynı zamanda zevk sahibi bir kişi olmak isteyen kötü zevk sahibi bir kişidir. Bu istek zaten başlı başına oldukça gizemli bir olgudur, çünkü zevkten yoksun birinin, iyi zevki nasıl değerli bir şey olarak kabul edebileceği pek açık değildir. Ama daha şaşırtıcı olanı, komedisinde Molière'in Mösyö Jourdain'e belli bir hoşgörü ile yaklaşıyor gibi görünmesidir, sanki Jourdain'in içten kötü zevki, yazara, onu eğitmesi gereken üstatların ve onu kandırmaya çalışan seçkin kişilerin incelikli, ama içten pazarlıklı ve yozlaşmış duyarlığına göre sanata daha az yabancı görünüyormuş gibi. Rousseau, komedisinde Molière'in seçkin kişilerden yana tutum aldığını düşünse de, Molière'in gözünde olumlu kişinin ancak Jourdain olabileceğini fark etmişti ve D'Alembert'e mektubunda şöyle yazıyordu: "Kulağıma geliyor: Molière'in kötü huylara saldırdığı söyleniyor; ama saldırdıkları ile teşvik ettiklerinin karşılaştırılmasını isterim. Hangisi daha çok suçlanmayı hak ediyor: Budalaca soylulara özenen kıt akıllı ve fodul burjuva mı, yoksa onu kandıran ahlaksız soylu mu?" Ne var ki, Mösyö Jourdain'in paradoksu şudur: Hem üstatlarından daha dürüsttür, hem sanat eserinin karşısında, bir biçimde, ona sanat eserini nasıl değerlendireceğini öğretmesi gerekenlerden daha duyarlı ve daha açıktır. Bu yontulmamış adam, güzelliği dert edinir; nesrin ne olduğunu bilmeyen bu cahil kişi, edebiyata karşı öyle büyük bir sevgi besler ki, söylediği her şeyin her durumda nesir olduğu fikri onu dönüştürebilir. Jourdain'in nesnesini değerlendiremeyen ilgisi, sanata, zevk sahibi kişilerin ilgisinden daha yakındır; çünkü bu sonuncular, Jourdain'in kıt entelektüel kapasitesi karşısında, parasının entelektüel değerlendirmelerini düzeltebileceğini ve kesesinde ayırt etme gücü olduğunu düşünürler. Burada, tam bu anda dev boyutlar edinmeye başlayan çok ilginç bir olgu ile karşı karşıyayız: Başka bir deyişle, görünüşe göre, sanat kötü

zevkin şekilsiz ve ayrımlaşmamış kalıbı içinde yer etmeyi, iyi zevkin değerli kristalinden yansımaya tercih etmektedir. Her şey, sanki şöyle olur: İyi zevk, ona sahip olanlara, sanat eserinin *kusursuzluk noktasını* algılama becerisi kazandırmış, sonunda onları sanat eserine karşı kayıtsız hale getirmiştir. Ya da sanki şöyle olur: Sanat, iyi zevkin kusursuz algı mekanizmasına girerek, o denli kusursuz olmayan, ama daha ilgili olan bir mekanizmanın koruyabileceği canlılığı yitirmiştir.

Ama dahası var. Zevk sahibi bir an için kendisi hakkında düşünürse, şunu fark etmek zorundadır: Tek mesele, sanat eserine kayıtsız hale gelmesi değildir. Aynı zamanda, beğenisi saflaştıkça, ruhu kendiliğinden, iyi zevkin kabul edemeyeceği her ne varsa onun çekiciliğine kapılmaya başlamıştır, sanki iyi zevk, kendi içinde, zıddına sapma eğilimi taşıyormuş gibi. Kültürümüzün en bariz şekilde çelişkili (ama buna rağmen eşit ölçüde uyulan) özelliklerinden biri haline gelecek olan bu özelliğe dair ilk saptama, Madam de Sevigné'nin 5 ve 12 Temmuz 1671 tarihli iki şaşırtıcı mektubunda bulunur. Bu kusursuz zevk sahibi kadın, toplumun sınırlı bir kesiminde tam o sıralarda yaygınlaşmaya başlayan entrika romanlarından söz ederken, böylesine değersiz eserler için hissettiği çekiciliğin nasıl açıklanabileceğini sorar kendine:

> Zaman zaman, böyle saçma şeylere olan ilgimin nereden geldiğini merak ederim; pek anlayamıyorum. Belki de, yazıda kötü üslubun beni ne kadar rahatsız ettiğini; iyi bir üslubu az da olsa ayırt edebildiğimi ve hiç kimsenin belagatin cazibesine benden daha duyarlı olmadığını bilecek kadar hatırlarsınız beni. La Calprenède'in üslubu pek çok yerde berbattır; uzayıp giden cümleler, çirkin sözler; bütün bunların farkındayım.... Demek ki, La Calprenède'in yazma üslubunun ne kadar itici olduğunu biliyorum, gene de ökseye yakalanmış bir kuş gibi bu üsluba yakalanmaya devam ediyorum: duyguların güzelliği, tutkuların şiddeti, olayların büyüklüğü ve yaman kılıçlarının mucizevi başarısı..., küçük

bir kız gibi bütün bunlar aklımı başımdan alıyor; bütün entrikaların bir parçası haline geliyorum. İçimi rahatlatmak için M. de La Rochefoucauld ile M. d'Hacqueville olmasaydı, böyle bir zayıflık gösterdiğim için kendimi asardım.

İyi zevkin, kendi karşıtına doğru bu açıklanamaz eğilimi, modern insanın o kadar aşina olduğu bir şeydir ki, artık buna şaşırmaz bile ve nasıl olup da zevkinin *Duino Ağıtları* ile Ian Fleming'in romanları, Cézanne'ın tuvalleri ile çiçek desenli biblolar gibi uyumsuz nesneler arasında bölünmüş olduğunu artık merak etmez (oysa, etmesi olağan olurdu). Madam de Sevigné'den iki yüzyıl sonra Brunetière, gene iyi zevkin bu kınanması gereken itkisini gözlemlediğinde, ki bu itki o arada öylesine güçlü hale gelmiştir ki, eleştirmen, iyi edebiyat ile kötü edebiyat arasındaki ayrımı korusa bile, kötü edebiyatla özel olarak uğraşmaktan uzak durmak için neredeyse kendini zorlamak durumunda kalır:

Eleştirmenin yazgısı nasıl da acımasız! Diğer bütün insanlar zevk dürtülerinin izinden giderler. Bir tek eleştirmen, vaktini kendi dürtüleri ile savaşarak geçirir! Kendini zevkine bırakırsa, bir ses ona seslenir: Sefil adam, ne yapıyorsun? Ne! *İki Kıskanç* sizi ağlatıyor, *Üç Kişiden En Mutlu Olanı* da güldürüyor mu! Labiche sizi eğlendirip Dennery sizi duygulandırıyor mu! Béranger'nin müziğini mi mırıldanıyorsun! Gizlice Alexandre Dumas, hatta belki de Soulié okuyorsun! İlkelerin, misyonun, rahipliğin nerede?[7]

Kısacası, zevk sahibi kişi için, Proust'un zeki kişi için tanımladığı durum gerçekleşir: "Daha zeki olmak, ona daha az zeki olma hakkını veriyor." Ve öyle görünüyor ki, nasıl belli bir sınırın ötesindeki zekânın aptallığa ihtiyacı varsa, aynı şekilde, belli bir incelmişlik seviyesinden sonra iyi zevkin de kötü zevksiz yapamayacağı söylenebilir. Bugün,

tek amacı eğlence olan bir sanat ve edebiyatın varlığı, öylesine mutlak olarak kitle toplumuna mal ediliyor ki ve onu o kadar 19. yüzyılın ikinci yarısında ilk patlak verişine tanık olan entelektüellerin psikolojik durumu ile görmeye alışmışız ki, bir noktayı unutuyoruz: Madame de Sevigné'nin La Calprenède'in romanlarına olan paradoksal hayranlığını anlatması ile ilk kez ortaya çıktığında, bu olgu popüler değil, aristokratikti. Ve kitle kültürü eleştirmenleri, ilk olarak, tümüyle rafine bir seçkin zümrenin nasıl olup da kendi duyarlığı için kaba nesneler yaratma ihtiyacını hissetmiş olabileceğini sorgulamaya başlarlarsa, elbette daha yararlı bir iş yapmış olurlar. Kaldı ki, şöyle bir çevremize bakarsak, bugün eğlence edebiyatının, başlangıçta ne ise gene o –yani, kültürün orta ve alt katmanlarından önce, üst katmanlarını kapsayan bir olgu– olmaya başladığını fark ederiz. Ve elbette, kendini neredeyse yalnızca *kitsch* ve *tefrika* konularına adayan pek çok entelektüel arasında, bu zaafından ötürü kendini asmaya hazır bir Madam de Sevigné'nin bulunmaması, pek de gururlanabileceğimiz bir şey değil.

Sanatçılara gelince, La Calprenède romanlarından ders almaları çok uzun sürmedi ve önce belirsizce, ama sonra giderek daha açık bir şekilde sanat eserine kötü zevki sokmaya başladılar. "Duyguların güzelliği"ni, "tutkuların şiddeti"ni ve "yaman kılıçların mucizevi başarısı"nı, tıpkı okurun ilgisini uyandırıp canlı tutabilecek her tür şey gibi, edebi kurgunun ana kaynaklarından biri yaptılar. Frances Hutcheson'un ve diğer zevk kuramcılarının 'güzelliğin temeli olarak tekbiçimlilik ve uyum ideali'ni geliştirmesine tanık olan yüzyıl, aynı zamanda Giambattista Marino'nun hayret poetikasını teorileştirmesine ve barokun aşırılık ve tuhaflıklarına tanık olmuştu. Tiyatroda, burjuva trajedisi ve duygusal drama taraftarları, sonunda klasikçi hasımlarına galip gelmiş ve Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*'da, isteksiz kahramana lavman uygulamaya çalışan iki hekimi temsil etmek istediğinde, sahneye tek bir kanül getirmekle yetinmemiş, salonun dört bir yanını kanüllerle

kaplamıştı. Zevk konusunda sadelikten yana olanların kabul ettiği yegâne 'farklı edebi türler'in (*genres tranchés*) yerini yavaş yavaş daha az soylu türler aldı. Bunların prototipi, tam da kötü zevkin gereklerini yerine getirmek için ortaya çıkıp sonunda edebi üretimde merkezi yeri işgal eden romandı. On sekizinci yüzyılın sonunda, yeni bir tür ortaya çıktı: Gotik roman. Gotik roman, iyi zevk kriterlerinin katışıksız ve yalın bir tersine çevrilişini temel alıyordu. Ve romantikler, ilgili [çıkar gözetir] sanat için verdikleri savaşımda, bu yöntemden fütursuzca yararlandılar. Amaçları, iyi zevkin estetik katılımdan sonsuza dek dışlanması gerektiğini düşündükleri ruhsal alanı, tiksinti ve dehşet yoluyla sanata yeniden kazandırmaktı. Kötü zevkin bu isyanı, *şiir* ile *zevk* (veya *zekâ*) arasında gerçek bir karşıtlıkla sonuçlandı; o kadar ki, hayatı boyunca vurgu ve gösterişli üslup saplantısı olan Flaubert gibi bir yazar, Louise Colet'ye bir mektubunda şöyle yazabiliyordu: "Kötü zevk denen şeye sahip olmak için, insanın beyninde şiir olması gerekir; oysa zekâ [tin], gerçek şiirle uyuşmaz." Görünüşe göre, deha ile iyi zevk, aynı beyinde bir arada yaşayamaz ve sanatçı, sanatçı olmak için, her şeyden önce kendini zevk sahibi kişiden ayırmalıdır. Bu arada, Rimbaud'nun *Cehennemde Bir Mevsim*'de kötü zevk üzerine net ifadesi o kadar ünlendi ki, bu listede çağdaş estetik bilincin bildik bütün araç gerecini bulmanın mümkün olduğunu fark etmekte zorlanıyoruz: "Saçmasapan resimleri, kapı aynalıklarını, dekorları, çadır tiyatrolarındaki resimli perdeleri, tabelaları, popüler baskıları; modası geçmiş edebiyatı, kilise Latincesini, imlası bozuk erotik kitapları, büyükannelerimizin romanlarını, peri masallarını, çocuk kitaplarını, eski operaları, basit nakaratları ve saf ritimleri seviyordum." Zevk açısından bakıldığında, Rimbaud'nun zamanında eksantrik olan şey, entelektüellerin *ortalama zevki* gibi bir şey haline gelmiş ve üst sınıf mirasına öyle derinden nüfuz etmiştir ki, onun gerçek manada ayırt edici bir göstergesini oluşturmaya başlamıştır. Çağdaş beğeni, Hesdin Şatosunu yeniden kurmuştur; ama tarihte

dönüş bileti diye bir şey yoktur ve sergi salonlarına girip bize sunulanları takdir etmeden önce, belki de iyi zevkimizin bize yaptığı bu eşsiz şaka üzerinde durmamız yerinde olur.

* * *

İyi zevk, yalnızca karşıtına sapma eğilimi içermez; bir biçimde, her tür sapma ilkesinin ta kendisidir ve bilinçte belirişi, bütün değerlerin ve bütün içeriklerin tersine çevrilmesi sürecinin başlangıcı ile çakışıyor gibidir. *Kibarlık Budalası*'nda iyi zevk ile kötü zevk arasındaki karşıtlık, aynı zamanda dürüstlük ile ahlaksızlık, tutku ile kayıtsızlık arasındaki karşıtlıktı. On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru insanlar, estetik zevki, bilgi ağacı meyvesinin bir tür panzehiri gibi düşünmeye başladılar; onu denedikten sonra, iyiyi kötüden ayırma gene imkânsız hale gelmiştir. Ve Yeryüzü Cennetinin kapıları sonsuza dek kapandığından, estetin iyinin ve kötünün ötesine olan yolculuğu kaçınılmaz olarak şeytanın ayartısı niteliği edinir. Başka bir deyişle, şöyle bir düşünce belirmeye başlar: Sanat deneyimi ile kötülük arasında gizli bir yakınlık vardır ve sanat eserini anlamak için, kural tanımazlık ve espri (*Witz*), iyi bir vicdandan çok daha yararlı araçlardır. Schlegel'in *Lucinde*'inde bir karakter şöyle der: "Küçümsemeyi bilmeyen, değer de biçemez. Belli bir 'estetik kötülük' (*ästhetische Bösheit*) uyumlu bir eğitimin önemli bir parçası değil mi?"[8]

Fransız Devrimi'nin eşiğinde, Diderot'nun bir yergisinde [*Rameau'nun Yeğeni*], zevk sahibi insanın bu görülmemiş sapkınlığı, en uç noktasına taşınmıştır. Goethe'nin el yazması aşamasında Almancaya çevirdiği bu yergi, Hegel'i derinden etkilemişti. Rameau'nun yeğeni, hem olağanüstü bir zevk sahibi kişi hem aşağılık bir dolandırıcıdır. Onda iyi ile kötü, soyluluk ile bayağılık, erdem ile erdemsizlik arasındaki her tür fark ortadan kalkmış; her şeyin zıddına dönüştüğü bu

mutlak sapmanın ortasında, sadece zevk, bütünlüğünü ve berraklığını korumuştur. Diderot: "Müzik sanatının güzellikleri için bu denli ince bir sezişiniz, bu denli büyük bir duyarlığınız olduğu halde, nasıl oluyor da, ahlak güzelliklerine ve erdemin çekiciliğine gözlerinizi kapayabiliyorsunuz?" diye sorduğunda; Rameau'nun yeğeni, şu karşılığı verir: "Öyle anlaşılıyor ki, bunları duyabilmek için bende eksik olan bir duyu, ne kadar dokunulursa dokunulsun ses vermeyen gevşek bir tahta var." Yani, Rameau'nun yeğeninde zevk, diğer her tür içeriği ve başka her tür manevi belirlenimi yok eden bir tür ahlaki kangren işlevi görmüş ve sonunda, katışıksız boşlukta hareket eder olmuştur. Zevk, onun kendisi ile ilgili tek kesinliği ve özbilincidir; ancak bu kesinlik, katışıksız hiçlik; yeğenin kişiliği, mutlak kişiliksizliktir. Onun gibi bir insanın yalın varlığı, bir paradoks ve skandaldır. Bir sanat eseri üretme yeteneğine sahip değildir, gene de, varlığının dayanağı sanattır. Kendinden başka bir şeye dayanmaya mahkumdur, ama bu *başkası*nda herhangi bir öz bulamaz, çünkü her tür içerik ve her tür ahlaki amaç ortadan kalkmıştır. Diderot, niçin duyma, hatırlama ve yeniden üretme becerisine rağmen değerli bir şey üretemediğini sorduğunda, Rameau'nun yeğeni kendini haklı çıkarmak için, ona yargılama yeteneği veren, ama yaratma yeteneği vermeyen yazgıdan söz edip Memnon heykeli efsanesini hatırlatır: "Memnon'un heykelinin çevresinde, hepsi de güneşin ışıklarıyla yıkanan sayısız başka heykeller de vardı. Ama Memnon'unki ses çıkaran tek heykeldi. . . . Diğerleri, . . . bir sırığa geçirilmiş bir sürü kukladan başka bir şey değildi." Rameau'nun yeğeninde tam ve trajik özbilincini bulan sorun, deha ile zevk arasındaki, sanatçı ile seyirci arasındaki bölünmedir. Bu bölünme, bu andan itibaren, giderek daha açık şekilde Batı sanatının gelişimine hâkim olacaktır. Rameau'nun yeğeninde, seyirci tekinsiz bir muamma olduğunu anlar: Kendini haklı göstermesi, abartılı bir biçimde, herhangi bir duyarlı kişinin deneyimini andırır: Hayran olduğu bir sanat eseri karşısında, neredeyse aldatıldığını

hissedip o eserin yaratıcısı olma arzusunu bastıramayan kişinin. Bu kişi, kendi en derin hakikatine kavuştuğunu sandığı bir şey karşısındadır, ama gene de onunla özdeşleşemez, çünkü sanat eseri tam da, Kant'ın dediği gibi, "onu tam olarak bilsek bile, gene de üretemediğimiz şeydir." Bu kişininki, en kökten kopmadır, bölünmedir: İlkesi, ona en yabancı olan şeydir; özü, tanımı gereği ona ait olmayan şeydedir. Zevk [beğeni], her yönüyle var olmak için, yaratma ilkesinden ayrı olmak zorundadır; ama deha olmadan zevk, salt bir tersine döndürme, yani *sapkınlığın ilkesi* haline gelir.

Rameau'nun Yeğeni, Hegel'i öylesine derinden etkilemişti ki, *Tinin Fenomenolojisi*'nde "Kendine Yabancılaşan Tin: Kültür" başlıklı bölümün tamamının, aslında bu kişi üzerine bir yorum ve açımlamadan başka bir şey olmadığı söylenebilir. Hegel, Rameau'nun yeğeninde Dehşet ve Devrimin eşiğindeki Avrupa kültürünün doruğunu –aynı zamanda çöküşünün başlangıcını– görüyordu. Avrupa tarihinin bu evresinde, kültürde kendine yabancılaşan Tin, kendini ancak bölünme bilincinde ve tüm kavramların ve tüm gerçeklerin mutlak sapmasında bulur. Hegel, bu âm "saf kültür" olarak adlandırıp şöyle nitelendiriyordu:

> Saf ben, kendini kendi dışında, bölünmüş gördüğü için, bu bölünmede, sürekliliği ve tümelliği olan her şey, adı ister yasa, ister iyilik, ister hak olsun, hemen parçalanıp yok olur. Tüm özdeşlik ortadan kalkar, çünkü artık *en nihai uyuşmazlık* ortalığı kaplar: mutlak olarak özsel olanın mutlak özsüzlüğü, kendi için olanın kendinin dışında olması. Saf ben, mutlak olarak parçalanmıştır... Bu bilincin tutumu, bu mutlak bölünme ile birleşince, ruhunda, soysuz bilinç karşısında, soylu bilincin her tür farklılığı ve her tür kararlılığı ortadan kalkar ve iki tür bilinç de, aynı bilinç haline gelir....
>
> Kendi yadsımasını yok sayan bu özbilinç, mutlak bölünmede doğrudan kendisi ile özdeş olur: saf özbilincin kendisi ile saf dolayımıdır bu. Bu

bilinç, aynı kişinin hem özne hem yüklem olduğu yargı özdeşliğidir. Ama bu özdeş yargı, aynı zamanda sonsuz bir yargıdır; çünkü bu kişilik mutlak olarak parçalanmıştır ve özne ile yüklem birbiriyle tamamen ilgisiz iki kendilikten ibarettir; bunların zorunlu bir birliği yoktur, her biri kendi kişiliğinin gizilgücüdür. [Bu bilincin] *kendi için varlığının* nesnesi, onun *kendi için varlığıdır*, ama mutlak Başka olarak ve aynı zamanda, doğrudan *kendisi* olarak: Başkası olarak Kendisi. Ve bu, bu Başka'nın farklı bir içeriği varmış gibi olmaz, onun içeriği, mutlak bir karşıtlık ve tamamen kayıtsız bir öz varlık biçiminde aynı bendir. Demek ki burada, bu gerçek kültür dünyasının Tini mevcuttur: hakikati içinde kendinin bilincinde olan ve kendi kavramının bilincinde olan Tin.

O, gerçek olanın ve düşüncenin bu mutlak ve evrensel sapmasıdır; *saf kültür*dür. Bu dünyada yaşanan şudur: Ne güç ve zenginliğin gerçek özleri, ne belirli kavramları –iyilik ile kötülük veya iyilik bilinci ile kötülük bilinci, soylu bilinç ile soysuz bilinç– hakikate sahiptir. Ama tüm bu öğeler tersine çevrilir, biri diğerine dönüşür ve her biri kendisinin karşıtı olur. . . . Bu iki öze, iyilik ile kötülüğe ait düşünce de, bu hareket esnasında benzeri şekilde tersine çevrilir, iyi olarak tanımlanan şey kötü, kötü olarak tanımlanan şey de iyi olur. Bu öğelerden her birinin bilinci, soylu bilinç ve soysuz bilinç şeklinde nitelendirildiğinde, hakikatleri içinde bu öğeler de, daha çok, olmaları gerekenin tersidirler. Soylu bilinç, soysuz ve bayağı; aynı şekilde, bayağılık özbilincin en aydın soyluluğu haline gelir. Biçimsel açıdan, *dıştan bakıldığında* her şey *kendi için* olanın tersidir ve gene, hakikatte kendi için olan şey değil, olmak istediğinden başka bir şeydir. Kendi için olmak, daha çok, kendini yitirme demektir; kendine yabancılaşma, daha çok, kendini koruma demektir. O zaman burada olan, bütün öğelerin birbirlerine evrensel adaletle muamele etmesidir: Her öğe, kendi zıddınm biçimine büründüğü ölçüde kendine yabancılaşır ve bu yolla onu tersine çevirir.[9]

Kendindeki bölünmenin bilincine varan Rameau'nun yeğeni karşısında, dürüst bilinç (Diderot'un diyaloğunda filozof) bayağı bilincin zaten bilmediği ve bizzat söylemediği bir şey söyleyemez, çünkü bayağı bilinç, tam da her şeyin mutlak sapma ile karşıtına dönüşmesidir ve onun dili, her özdeşliği ortadan kaldırırken, kendisi ile de bu dağılma oyununu oynama kararıdır. Kendini üstlenebilmesinin tek yolu, çelişkisini tamamen özümseyip kendini yadsıyarak, kendini gene yalnızca aşırı bölünmenin içinde bulmaktır. Ama tam da önemli olanı, sadece ikilik ve yabancılaşma görüntüsü altında bildiği için, Rameau'nun yeğeni bir yandan onu *yargılama* yeteneğine sahiptir (ve dili gerçekten de parlaktır, zekicedir), ama diğer yandan, *kavrama* becerisini kaybetmiştir. Bilinci, kökten tutarsızlık; doluluğu ise, mutlak yoksunluktur.

Hegel, saf kültürü sapma olarak nitelerken devrim öncesi bir durumu tanımladığının farkındaydı. Aslında, hedefi, belli bir dönemdeki Fransız toplumuydu: Eski Rejim değerlerinin, Aydınlanma'nın olumsuzlayıcı tutumu ile sarsılmaya başladığı dönemin Fransız toplumu. *Tinin Fenomenolojisi*'nde, mutlak Özgürlük ile Dehşetin ele alındığı bölüm, saf kültür analizinden hemen sonra gelir. Dürüst bilinç ile bayağı bilinç diyalektiği –bunlardan her biri, özü itibarıyla, kendinin zıddıdır, böylece ilki daima ikincinin içtenliğine boyun eğmeye yazgılıdır–, bu bakış açısından, efendi ile köle diyalektiği kadar önemlidir. Ama burada bizim için ilginç olan şey, sapmanın mutlak gücünü kişileştirmek isteyen Hegel'in, Rameau'nun yeğeni gibi bir figürü seçmesidir, sanki zevk sahibi kişinin (bu kişi için sanat yegâne kesinlik biçimi ve aynı zamanda en acı veren bölünmedir) en katışıksız biçimine zorunlu olarak toplumsal değerler ve dini inançtaki çözülme eşlik etmeliymiş gibi. Ve şu elbette basit bir tesadüf değildir: Bu diyalektik Avrupa edebiyatında yeniden ortaya çıktığında –ilkin, Dostoyevski'nin *Ecinniler*'inde yaşlı liberal entelektüel Stepan Stepanoviç ve onunla birlikte oğlu Pyotr ile ve ikinci kez Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ında Settembrini-Naphta

çifti ile–, her iki durumda da anlatılan deneyim, Nietzsche'nin "bütün konukların en tekinsizi" dediği Avrupa nihilizminin eylemi karşısında toplumsal mikrokozmosun yıkılması olup bunu Rameau'nun yeğeninin iki vasat ama karşı konulmaz mirasçısı canlandırır.

Öyleyse, estetik zevk araştırması, bizi şu soruyu sormaya yönlendiriyor: Sanatın yazgısı ile nihilizmin yükselişi arasında bir tür bağlantı olabilir mi? Burada nihilizm, Heidegger'in dile getirdiği biçimiyle, hiçbir şekilde başka herhangi bir tarihsel akım gibi bir akım değildir, "özü itibarıyla düşünüldüğünde, Batı tarihinin temel hareketidir."[10]

NOTLAR

1. Jean de La Bruyère, *Karakterler*, 1. Bölüm: "Zihnin Eserleri."
2. Paul Valèry, *Tel Quel*, I, 14.
3. Edgar Wind, *Art and Anarchy* (Sanat ve Anarşi), s. 91. On beşinci yüzyılda bile, eser sipariş eden sanat koruyucusu figürü hâlâ sanat eseri ile o kadar yakından bağlantılıydı ki, sipariş dışında, sırf belli bir içsel gereklilikten ötürü resim yapma, pek az sanatçının aklına gelirdi. Burgonyalı heykelci Claes van der Werve örneği özellikle üzücüdür. Werve, ona iş sipariş eden Korkusuz Jean'ın, projeyi sürekli ertelemesinden ötürü, parlak başlayan bir sanatsal kariyeri verimsiz bir bekleyişle boşa harcamıştı. Bkz. Johann Huizinga, *Ortaçağın Günbatımı*, s. 358.
4. Jacob Burckhardt, *Il Cicerone* (Rehber), Üçüncü Bölüm: "16. Yüzyıl İtalyan Resmi", Michelangelo.
5. Şaka yollu şu belirtilmiştir: "Büyük sanatçı" kavramı olmasa (yani, sanatçılar arasında iyi zevkin getirdiği nitelik ayrımları olmasa), daha az sayıda kötü sanatçı olurdu. "'Büyük şair' kavramı, kaderin cilvelerinden doğal olarak bekleyebileceğimizden daha fazla küçük

şair ortaya çıkarmıştır." Valéry, *Tel Quel*, s. 487. On altıncı yüzyılın sonu gibi erken bir tarihte, sanat kuramcıları, Raphael, Michelangelo ve Tiziano'dan hangisinin daha büyük sanatçı olduğunu tartışıyorlardı. Lomazzo, *Tempio della pittura* (1590; Resim Tapmağı) adlı kitabında, sorunu eklektik bir yaklaşımla çözüyor, Raphael'in belirlediği oranlara göre Michelangelo'nun deseni üzerinden Tiziano'nun yaptığı resmi, ideal resim olarak niteliyordu.

6. Voltaire, *Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces* (Oyunlarının Kısa Özetleri ile Molière'in Yaşamı) ed. Hugues Pradier (Paris: Gallimard, 1992), s. 65.
7. Pierre Moreau, "Les mystères Bĕranger", *Revue d'histoire littéraire. de la France* 40 (1933): 197, aktarıldığı yer: Benedetto Croce, *La poesia* (Şiir), 5. basım (Bari: Laterza, 1953), s. 308-9.
8. Friedrich Schlegel, *Lucinde, Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* içinde, ed. Hans Eichner, cilt 5 (Münih: Schöning, 1962), s. 28.
9. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Tinin Fenomenolojisi), ed. J. Hoffmeister, s. 368-71.
10. Martin Heidegger, "Nietzsche'nin Sözü: 'Tanrı Öldü'", *Holzwege* (1950), s. 201.

Dördüncü Bölüm
Nadire Kabinesi

1660'ta, Antwerp'de, Davide Teniers, *Theatrum Pittoricum* adıyla ilk resimli sanat müzesi kataloğunu yayımlar. Kitapta, bir dizi oyma-baskı aracılığıyla, arşidük Leopold William'ın Brüksel Sarayı'ndaki sergi salonunda sergilenen tablolarına yer verilir. Yazar, önsözde "sanat severler"e seslenerek şunu belirtir:

> Burada çizimlerini gördüğünüz orijinal resimlerin hepsi, aynı şekil veya aynı boyda değildir. Bu kitabın sayfalarının ebadına göre küçültmek için, hepsini aynı yapmamız gerekiyordu, böylece resimleri size daha elverişli bir biçimde sunabiliyoruz. Orijinal resimlerin oranını bilmek isteyenler olursa, kenarlarda verilen ayak ve aya ölçü birimlerinden yararlanarak ölçebilirler.[1]

Bu bilgiden sonra, sergi salonunun tarifi gelir. Teniers, bir bütün olarak salonu anlatır, tek tek tablolar üzerinde pek durmaz; öyle olmasa, bu betimleme, her modern müzenin girişinde bulunan rehberin bir ilkörneği olabilirdi. Şöyle yazar Teniers:

> İçeri girince, iki uzun galeri ile karşılaşırsınız, burada penceresiz duvar boyunca resimler güzel bir düzen içinde asılı durur. Pencerelerin

> olduğu öteki tarafta, çoğunlukla Antikçağdan kalma, yüksek kaidelere yerleştirilmiş çeşitli büyük heykelleri süsleri ile birlikte görebilirsiniz. Bunların arkasında, pencerelerin altında ve arasında, bir kısmını bilmediğiniz diğer resimler yer alır.

Teniers bize, bunların arasında Yaşlı Bruegel'e ait, "hayranlık uyandırıcı bir fırça sanatı, göz alıcı renkler ve dahice bir nesne-konum düzenlemesi ile" yılın on iki ayını gösteren altı tuvalin, ayrıca çok sayıda natürmortun bulunduğunu bildirir. Teniers, buradan diğer salonlara ve sergi alanlarına geçer:

> Burada benzerine az rastlanır ve son derece değerli odalarda, resim sanatının seçkin beyinlere büyük bir zevk veren en incelikli başyapıtları sergilenir. Öyle ki, böylesine sevimli şeylere doyasıya bakmak isteyenlerin, resimleri hak ettikleri yakınlıktan incelemeleri için birkaç hafta, hatta ay boş vakte ihtiyaçları olacaktır.

Bununla birlikte, sanat koleksiyonları, her zaman böylesine bildik bir çehre sergilememişti bizler için. Ortaçağ'ın sonuna doğru, kıta Avrupası ülkelerinde, prensler ve bilgili kimseler, birbirinden son derece farklı nesneleri bir "nadire kabinesi"nde (*Wunderkammer*) bir araya getiriyorlardı; bu kabineler, birbirine karışmış olarak, sıra dışı biçimli taşları, sikkeleri, içi doldurulmuş hayvanları, elyazması kitapları, devekuşu yumurtalarını ve ünikorn boynuzlarını içeriyordu. Sanat nesneleri derlenmeye başlandığında, bu nadire kabinelerinde heykeller ve resimler, doğa tarihinden ilgi çekici şeyler ve örneklerle yan yana yer alıyordu. Ama en azından Germen ülkelerinde, prenslerin sanat koleksiyonları, geç dönemlere kadar Ortaçağ nadire kabinelerinden gelme kökenlerinin izini korumuşlardır. "Tiziano'nun, Caesar'dan Domitianus'a, canlı modellerden yararlanarak yaptığı bir dizi Roma imparato-

runun resmi"ne sahip olmakla övünen Saksonya prensi I. August'un, ona ait olan bir ünikorn için Venedik Onlar Meclisi'nin önerdiği 100.000 altın florin tutarındaki teklifi geri çevirdiğini ve Bamberg Piskoposunun ona hediye ettiği içi doldurulmuş bir anka kuşunu değerli bir şey olarak sakladığını biliyoruz. 1567 gibi geç bir tarihte, Bavyera Dükü V. Albert'in nadire kabinesi, 780'den fazla resmin yanı sıra, farklı türden iki bin nesne içeriyordu; bunların arasında, "bir rahibin bir başka yumurta içinde bulduğu bir yumurta, bir kıtlık sırasında gökten düşen kudret helvası, bir hidra ve bir basilisk" bulunuyordu.

Alman hekim ve koleksiyoncu Hans Worms'un nadire kabinesini gösteren bir oymabaskı var elimizde. Bu baskı sayesinde, gerçek bir nadire kabinesinin görünümü üzerine oldukça kesin bir fikir edinebiliyoruz. Yerden epey yüksek olan tavandan, içi doldurulmuş timsahlar, boz ayılar, tuhaf biçimli balıklar, içi doldurulmuş kuşlar ve ilkel toplulukların kanoları sarkıyor. Arka duvarın üst kısmında mızraklar, oklar, biçim ve köken olarak farklı başka silahlar var. Yan duvarlardan birinin pencereleri arasında, geyik ve elk boynuzları, hayvan toynakları ve kafatasları bulunuyor; ön duvarda, birbirine oldukça yakın mesafede kaplumbağa kabukları, yılan derileri, testere balığı dişleri ve leopar postları asılı duruyor. Belirli bir yükseklikten başlayarak yere kadar duvarlar, deniz kabukları, ahtapot kemikleri, madensel tuzlar, madenler, kökler ve mitolojik heykelciklerle tıka basa dolu raflarla kaplı. Gene de, nadire kabinesine egemenmiş gibi görünen kaos, yalnızca görünürde öyle. Bilgili Ortaçağlının zihniyeti açısından kabine, bir tür mikrokozmos olup ahenkli dağınıklığı içinde hayvan, bitki ve maden makrokozmosunu yansıtıyordu. Bu yüzden, belli ki, tek tek nesneler ancak, bilgili kişinin her an evrenin sınırlarını ölçebildiği bir odanın duvarlarında yan yana anlamlarına kavuşuyorlar.

Şimdi oymabaskıdan başımızı kaldırıp bir 17. yüzyıl sergi salonunun tasvir edildiği bir tuvale, mesela, Willem van Haecht'in resmine

baktığımızda (bu resimde, arşidük Albert'in, beraberindeki Rubens, Gerard Sehgners ve Jordaens'le birlikte, Cornelius van der Geist'ın Antwerp'deki koleksiyonunu gezişi tasvir edilir), belirli bir benzerliği fark etmeden duramayız. Duvarlar, sözcüğün gerçek anlamıyla yerden tavana kadar, bambaşka boylarda ve malzemelerle yapılmış, neredeyse birbirine değen ve Frenhofer'in "boya-duvar"ım andıran bir resim magması oluşturan resimlerle kaplıdır ve bu magmanın içinde tek başına bir eserin fark edilme olasılığı çok düşüktür. Bir kapının yanında, aynı kargaşa içinde, bir grup heykel yükselir; aralarından, zar zor bir Apollon, bir Venüs, bir Bakkhos ve bir Diana'yı seçebiliriz. Yerde, dört bir yanda, başka tablolar üst üste yığılmıştır; bunların ortasında, küçük heykellerle kaplı alçak bir masanın etrafında toplanmış kalabalık bir sanatçılar ve asiller topluluğu dikkati çeker. Bir kapı pervazında, kurukafalı bir armanın altında gayet okunaklı şu yazı yer alır: *Vive l'Esprit.*

Tabloların değil de, daha önce belirttiğimiz gibi, içinde belirsiz renk ve şekillerin dalgalandığı çok büyük bir duvar halısının karşısında bulunduğumuz izlenimine kapılırız ve doğal olarak, bu resimlerin başına, Ortaçağ bilgininin deniz kabuklarının ve balina dişlerinin başına gelen şeyin gelip gelmediğini sorarız kendimize. Başka bir deyişle, bu öğeler, ancak nadire kabinesinin uyumlu mikrokozmosuna dahil edilmekle hakikatlerine ve sahici anlamlarına kavuşuyorlardı. Yani, adeta tek tek tuvallerin, yerleştirildikleri hareketsiz *Theatrum Pittoricum*'un dışında gerçeklikleri yoktur ya da en azından, ancak bu ideal mekânda olanca esrarengiz anlamlarını edinirler. Ama nadire kabinesi mikrokozmosunun derin gerekçesini, Tanrı'nm yarattığı büyük evrenle canlı ve dolaysız birlik oluştururken, sergi salonu için benzeri bir temel aramak boşuna olacaktır. Duvarlarının göz alıcı renkleri ile çevrili sergi salonu, kendi içinde tam anlamıyla kendine yeterli bir dünyada duruyor gibidir; burada tuvaller, masalda bir büyünün tutsağı olan Uyuyan Güzeli

andırır. Büyünün abra kadabra formülü kapının arşitravında yazılıdır: *Vive l'Esprit.*

Teniers'nin Antwerp'de *Theatrum Pittoricum*'unu yayımladığı yıl, Marco Boschini'nin *Resmin Seyir Defteri* de yayımlanıyordu. Bu kitap, 17. yüzyıl Venedik resmi hakkında bize verdiği çok çeşitli bilgiler ve tek tek ressamlar hakkında içerdiği nüve halindeki estetik değerlendirmeler nedeniyle sanat tarihçisini ilgilendirir. Ama kitabın bizim için ilginç yanı, her şeyden önce, şundan kaynaklanır: Boschini, *Venedik Gemisi*'ni "resmin engin suları"nda seyrettirdikten sonra, maceralı yolculuğunu, düşsel bir galerinin son derece ayrıntılı betimlemesi ile tamamlar. Boschini, dönemin beğenisine göre, duvarların ve tavan köşelerinin biçiminin nasıl olması gerektiği üzerinde uzun uzun durur:

> Sanatçı, düz tavanları işleyerek
> kemerli hale getirir, tonozlara dönüştürür.
> Bu yolla, düz alanlara oyuk biçimi verip
> dahice göz aldatmaları örer.
>
> Sanatçı, sivri yapar köşeleri,
> göz alıcı açılarla,
> dışa doğru çıkıntılı;
> içe değil, öne gelecek şekilde.
> Konuşan bir şeydir bu, sessiz resim değildir.[2]

Boschini, bu salt zihinsel sahne tasarımında her odanın rengini ve duvarlara koyulacak duvar halısı türünü belirlemeyi de ihmal etmez.

Daha önce galerilerin yapımına yönelik mimari kurallar çeşitli kereler yazıya geçirilmişti. Ama burada bu ilkelerin, bir mimarlık kitabında değil, resim üzerine kapsamlı bir "eleştirel-betimleyici inceleme"de, incelemenin ideal sonucu olarak aktarıldığı, ilk birkaç kereden biri söz

konusu. Belli ki, Boschini için, düşsel galerisi, bir biçimde resmin en somut alanıdır, sanatçıların dehasının farklı yaratılarını tek bir temelde buluşturmayı başaran bir tür ideal dokudur: Sanki bir kez resmin fırtınalı denizine terk edilen bu yaratılar, karaya ancak bu sanal tiyatronun dört başı mamur sahnesinde ayak basıyormuş gibi. Boschini bundan o kadar emindir ki, işi, karşılaştırmaya kadar vardırır:

Resim değerli bir pelesenktir,
aklın gerçek ilacıdır,
şişesinde durdukça, saflaşır
ve yüzyılda bir mucize olur çıkar.

Biz böyle naif imgeler kullanmasak da, sanatla ilgili estetik bakış açımız, çok da farklı olmayan önkabullere dayanıyor olmalı: O bakış açısı bize müzeler inşa ettiriyor ve tablonun sanatçının elinden doğrudan çağdaş sanat müzesinin salonuna geçmesini normal görmemizi sağlıyor. Ama her durumda şurası kesin: Sanat eseri artık, bu noktada, insanın yeryüzünde yaşayışının temel ölçütü değil; o, tam da bina yapıp ikameti olanaklı kıldığı için, onun ne özerk bir alanı ne özel bir kimliği var, o daha ziyade kendinde bütün insan dünyasını bir araya getirip yansıtıyor. Eş deyişle sanat, artık kendi adına kendi dünyasını kurmuş ve *Museum Theatrum*'un zamandan bağımsız estetik boyutuna emanet edilmiş olup ikinci ve bitimsiz hayatına adım atmakta. Bu, bir yandan, ona kesintisiz olarak artan metafizik ve ticari değer getirirken; bir yandan da, eserin somut alanının yok olması ile sonuçlanacak, sonunda onu Boschini'nin düşsel galerisinin bir duvarına konmasını önerdiği dışbükey aynaya benzer kılacaktır:

Orada nesne, yaklaşmak yerine,
geriye adım atar, kendi yararına.

Demek ki, sonunda sanat eserine en sahici gerçekliğini sağladığımızı düşünürüz, ama onu yakalamaya çalıştığımızda sanat geriye çekilir, ellerimiz boş kalakalırız.

* * *

Ama sanat eseri her zaman bir koleksiyon nesnesi gibi düşünülmemişti. Bizim anladığımız şekliyle sanat fikrinin, son derece aykırı bulunacağı dönemler olmuştur. Bütün Ortaçağ boyunca, kendi adına sanata yönelik bir sevgiye, hemen hemen hiç rastlamayız ve bu tür bir yaklaşımın ilk belirtileri, debdebe ve gösteriş beğenisi ile karışmış olarak ortaya çıktığında, ortalama zihniyet bunları birer sapma olarak görmüştü.

Bu çağlarda, sanatçının öznelliği öylesine doğrudan konusu ile, malzemesi ile bir tutuluyordu ki (bu konu, yalnızca sanatçı için değil hemcinsleri için de, bilincin en derin hakikatini oluşturuyordu), sanattan kendi adına bir değer olarak söz etmek anlaşılmaz görünürdü ve bitmiş sanat eseri karşısında hiçbir biçimde estetik katılımdan söz edilemezdi. Beauvais'li Vincent'ın bütün evrene yer verdiği *Büyük Ayna* adlı eserinin dört ana bölümünde (Doğa Aynası, Bilim Aynası, Ahlak Aynası ve Tarih Aynası), sanata yer yoktur, çünkü sanat Ortaçağlı zihniyeti için hiçbir biçimde evrenin alemlerinden birini temsil etmiyordu. Ortaçağ insanı, Vezelay Katedrali'nin alınlık tablasına baktığında (burada bütün dünya halklarının tek tanrısal Pentekost ışığı içinde tasvir edildiği heykeller yer alır) veya Souvigny Manastırı'ndaki sütuna baktığında (bu sütunun dört yanında, yeryüzünün harika beldeleri, oralarda yaşayan masalımsı kişilerle tasvir edilir: Keçi bacaklı Satyr, tek ayak üstünde hareket eden Skiapodes, at toynaklı Hippopode, Habeşli, aslan gövdeli akrep kuyruklu mantikor ve ünikorn); bir sanat eserine baktığını düşünmüyor; dünyanın sınırlarının onun için en somut ölçüsünü algılamış oluyordu. Hayranlık uyandırıcı olan, henüz sanat eserinin

özerk bir duygusal çeşnisi ve kendine özgü etkisi değildi; eserde insanın etkinliğini Tanrı'nın yarattığı evrenle uyumlu hale getiren belli belirsiz bir ilahi mevcudiyetti ve bu yolla, sanat Eski Yunan'daki başlangıcında ne idiyse, onun bir yankısını hâlâ canlı tutuyordu: Varlık ve evreni eserde görünür kılma, meydana çıkarma (*produrre*) şeklindeki mucizevi ve tekinsiz güç. Johan Huizinga, Denys le Chartreux örneğinden söz eder; Denys, org çalınırken Bois-le-Duc Aziz Yuhanna Kilisesi'ne girdiğinde, nasıl birden melodiye kapılıp uzun bir vecd haline geçtiğini anlatır. "Müziği duyumsamak, hemen dinsel yaşantıya dönüşmüştü. Müzik ve görsel sanatların güzelliğinde tanrısal olandan farklı bir şeylere hayranlık duyabileceği fikri, Denys'in aklından bile geçmemişti."[3]

Gene de, belli bir noktada, Saint Bertrand de Comminges Katedrali'nin girişinde asılı duran doldurulmuş timsahın ve Paris'teki Sainte Chapelle sakristisinde muhafaza edilen ünikorn ayağının, katedralin kutsal alanını terk edip koleksiyoncunun nadire kabinesine girdiğine tanık oluruz. Keza seyircinin sanat eseri karşısındaki duyarlığının, eseri her tür dini veya ahlaki içerikten soyutlayıp bağımsız bir alan haline getirecek kadar, uzun bir süre boyunca hayranlık [hayret] ânında durakaldığına tanık oluruz.

* * *

Hegel, estetik üzerine derslerinin romantik sanatın sona erişine ayırdığı bölümünde, sanatçının konusu ile coşkulu bütünleşmesinin olanca önemini hissetmiş ve Batı sanatının yazgısının, bütün sonuçlarını ancak bugün ölçebildiğimiz bir kopuştan yola çıkarak açıklanabileceğini anlamıştı. Şöyle yazıyordu Hegel:

> Sanatçı, doğrudan özdeşleşme ile ve sarsılmaz bir inançla, belirli bir genel dünya görüşüne ve dine içtenlikle bağlı olduğu sürece, bu içeriği ve

onun sunumunu gerçekten ciddiye alır. Yani, bu içerik, ondaki bilincin sonsuzluğu ve hakikati haline gelir; sanatçı, en içten öznelliği uyarınca, onunla başlangıçtaki birliği yaşar. İçeriği sergilediği biçime gelince, sanatçı olarak biçim onun için, mutlak olanı ve genel olarak nesnelerin ruhunu kendi sezgi alanına taşımanın uç, zorunlu ve üstün yöntemidir. Konusunun sanatçıda içkin olan tözü, onu bu tözün belirli bir serimlemesine bağlı kılar. Gerçekten de, sanatçı, içeriği ve ona uygun biçimi, kendi varoluşunun özü olarak doğrudan kendinde taşır. Bu, sanatçının tasavvur ettiği bir şey değil, sanatçının ta kendisidir. O yüzden, sanatçının yapmakla yükümlü olduğu şey, bu temel hakikati kendisi için nesnel kılmak, [eserinde] temsil etmek, kendi kaynaklarından canlı bir biçimde dışarı çıkarmaktır.[4]

Ama kaçınılmaz olarak, sanatçının öznelliğinin, konusu ile bu dolaysız birliğinin parçalandığı an gelir. O zaman sanatçı, köklü bir kopma deneyimi yaşar; buna bağlı olarak, bir yanda ayrımsız, yavan nesnellikleri içinde âtıl içerikler dünyası; diğer yanda, sanatsal ilkeye özgü özgür öznellik yerini alır (bu öznellik, dilediğince uyandırıp geri çevirebileceği çok büyük bir malzemeler dağarının üzerinde dururcasma, içeriklerin üzerinde durur). Artık sanat, kendinde kendi amacını ve kendi temelini arayan mutlak özgürlüktür ve tözsel anlamda hiçbir içeriğe ihtiyacı yoktur, çünkü kendini yalnızca kendi uçurumunun baş dönmesi ile ölçebilir. Bizzat sanatın dışında başka hiçbir içerik sanatçı için *dolaysız olarak* bilincinin tözü değildir ve ona bu tözü yansıtma gerekliliğini esinlemez. Hegel sözünü şöyle sürdürür:

Sanatçının, milli kimliği ve yaşadığı çağ gereği, tüm benliği ile belirli bir dünya görüşünün ve o görüşün içerik ve temsil biçimlerinin içinde yer aldığı bir dönem oldu. Şimdi, o döneme karşılık, tam zıddı bir durumla, artık gelişimini tamamlayıp bugün önemli hale gelen bir durumla karşı

karşıyayız. Günümüzde, neredeyse bütün halklarda düşünce ve eleştirinin –biz Almanlarda düşünce özgürlüğünün de– gelişimi, sanatçılarca da özümsenmiş ve romantik sanat biçimine özgü zorunlu evreler de tamamlandıktan sonra, sanatçıları, deyim yerindeyse, üretimlerinin gerek maddesi gerek biçimi açısından bir *tabula rasa* ("boş levha") haline getirmiştir. Belirli bir içeriğe ve salt o içeriğe uygun bir temsil tarzına bağlı olmak, bugünün sanatçıları için geçmişte kalmış bir şey. Öyle ki, sanat, hangi türden olursa olsun her tür içerikle ilgili olarak, sanatçının kendi öznel becerisinin ölçüsüne göre kullanabileceği özgür bir araç haline geldi. Bu nedenle, sanatçı belirli kutsal biçim ve düzenlemelerin üstünde yer alır, kendi başına özgürce hareket eder; daha önce Kutsal Olan ve Ebedi Olanın içerik ve kavrayışları bilincinin önünde dururken, artık onlardan bağımsızdır. Artık hiçbir içerik, hiçbir biçim, sanatçının iç dünyası ile, *doğa*sı ile, bilinçdışı tözsel özü ile doğrudan özdeş değildir. Genel olarak güzel olmanın ve sanatsal açıdan işlenebilirliğin biçimsel yasası ile çelişmediği sürece, her tür konu sanatçı için uygun olabilir. Bugün, kendi içinde ve kendi başına, bu göreliliğin üstünde olan hiçbir konu yoktur ve olduğunda da, en azından *sanat*ın onu temsil etmesi yönünde herhangi bir mutlak gereklilik yoktur.[5]

Batı sanatının yazgısındaki bu kopma, açığa çıkardığı ufku bir bakışta kavrama umuduna kapılamayacağımız kadar belirleyici bir olaya işaret eder. Ama şimdiden bu olayın ilk sonuçları arasında bir tanesini fark edebiliriz: Zevk sahibi figüründe vücut bulup Rameau karakterinde en sorunlu biçimine ulaştığını gördüğümüz beğeni-deha bölünmesinin kendini göstermesi. Sanatçı, konusu ile yakın birlik içinde yaşadığı sürece, seyirci sanat eserinde yalnızca kişisel inancının ve kendi varoluşunun en yüksek hakikatinin en gerekli tarzda bilince çıkarıldığını görür ve kendi başına sanat sorunu kendini gösteremez çünkü sanat tam da bütün insanların, sanatçıların ve sanatçı olmayanların canlı bir

birlik içinde buluştukları ortak alandır. Ama bir kez sanatçının yaratıcı öznelliği, kendi konusunun ve üretiminin üstünde bir konuma yerleştiğinde (karakterlerini özgürce sahneye koyan bir oyun yazarı gibi), sanat eserinin bu somut ortak alanı ortadan kalkar ve seyircinin onda gördüğü, artık kendi en üst hakikati olarak bilincinde doğrudan bulabileceği bir şey değildir. Seyircinin her durumda, sanat eserinde bulup bulabileceği, artık estetik temsilin aracılık ettiği şeydir. Bu estetik temsil, her tür içerikten bağımsız olarak eserin ta kendisidir; eserin içinde ve eserden yola çıkarak gücünü ortaya koyan en üst değer ve en içten hakikattir. Sanatçıya has özgür yaratıcı ilke, seyirci ile seyircinin sanat eserinde erişebildiği kendi hakikati arasında değerli bir Maya örtüsü gibi yükselir: Seyircinin asla somut olarak sahiplenemeyeceği, ancak kendi kişisel beğenisinin büyülü aynasında yansıyan imge aracılığıyla ulaşabileceği bir örtü.

Seyirci, bu mutlak ilkede dünyadaki varlığının en yüksek hakikatini görürse; bununla tutarlı olarak, kendi gerçekliğini, her tür içeriğin ve her tür ahlaki ve dini belirlenimin silinmesinden yola çıkarak düşünmek zorunda kalır ve Rameau'nun yeğeni gibi, kendi tutarlılığını ona en yabancı olan şeyde aramaya mahkûm olur. Demek ki, beğeninin doğuşu, "saf kültür"ün mutlak kopuşu ile örtüşür: Seyirci sanat eserinde kendini başkası olarak görür, kendi-için varlığını kendi-dışındaki varlık olarak görür ve sanat eserinde etkin olan saf yaratıcı öznellikte, hiçbir biçimde kendi varoluşunun belirli bir içeriğini ve somut bir ölçüsünü bulamaz, yalnızca mutlak yabancılaşma biçiminde kendi benini bulur ve kendini ancak bu kopuşun içinde sahiplenebilir.

Sanat eserinin başlangıçtaki birliği parçalanmış ve geriye bir yanda estetik yargı, diğer yanda içeriksiz sanatsal öznellik, katışıksız yaratıcı ilke kalmıştır. Her ikisi de boşuna kendi temelini arar ve bu arayış içinde, aralıksız olarak eserin somutluğunu aşındırıp yok eder ve biri (estetik yargı) onu *Museum Theatrum*'un ideal mekânına taşır, diğeri

(içeriksiz sanatsal öznellik) ise kendinin ötesine doğru sürekli hareketi içinde onu da aşar. Seyirci, yaratıcı ilkenin yabancılığı karşısında, Müzede kendi somut gerçekliğini ararken (müzede mutlak parçalanma tersine dönüşür, yani kendi ile mutlak eşitliğe, "aynı kişiliğin hem özne hem yüklem olduğu yargıdaki özdeşliğe" dönüşür); yaratıda mutlak özgürlüğe özgü tanrısal deneyimi yaşayan sanatçı da, artık kendi dünyasını nesneleştirip kendini sahiplenmeye, üstlenmeye çalışır. Bu sürecin sonunda, karşımızda Baudelaire'in sözünü buluruz: "Şiir, en gerçek olandır; ancak bir başka dünyada bütünüyle hakiki olandır." Galerinin estetik-metafizik mekânı karşısında, metafizik olarak ona karşılık gelen bir başka mekân açılır: Frenhofer'in tuvalinin katışıksız zihinsel mekânı. Bu mekânda, içeriksiz sanatsal öznellik, bir tür simya işlemi aracılığıyla, kendi imkânsız hakikatini gerçekleştirir. Estetik yargının perspektifinden sanatın "ideal dünya"sı (*topos ouranios*) olarak *Museum Theatrum*'a, şiirin "başka dünya"sı –mutlak sanatsal ilkenin ideal dünyası olarak *Theatrum chemicum*– karşılık gelir.

Lautréamont, sanattaki bu bölünmeyi en paradoksal sonuçlarına kadar yaşamış olan sanatçıdır. Rimbaud, şiirin cehenneminden Harrar cehennemine, sözlerden sessizliğe geçmişti; daha naif olan Lautréamont ise, *Şiirler*'deki ibret verici klişelerin okunacağı lise sınıfı veya üniversite amfisi uğruna, *Maldoror'un Şarkıları*'nın doğuşuna tanıklık eden Prometheus mağarasını bir yana bırakır. Mutlak sanatsal öznellik ihtiyacını en uç noktasına götüren ve bu girişimi esnasında insan olan ile insan olmayanın sınırlarının belirsizleştiğini gören şair, şimdi estetik yargı perspektifini en uç noktasına taşır, şu saptamalarda bulunacak kadar: "Fransızcanın başyapıtları, lise ödül töreni konuşmaları ve akademik konuşmalardır" ve "Şiir üzerine yargılar, şiirden daha değerlidir." Lautréamont'un bu harekette sadece iki uç arasında gidip gelmesi ve bu iki ucu birliğe ulaştıramaması, yalnızca şunu gösterir: Sanata dair estetik kavrayışımızın temelini oluşturan uçurum, öyle kolayca doldurulamaz

ve iki metafizik gerçeklik –estetik yargının gerçekliği ile içeriksiz sanatsal öznelliğin gerçekliği– sürekli olarak birbirine gönderme yapar.

Ama sanatın iki "başka dünya"sının bu birbirini idame ettirmesinde, tam da, sanat üzerine düşünüşümüzün kendi içinde tutarlı olması için yanıtlaması gereken iki soru yanıtsız kalıyor: *Estetik yargının temeli nedir? Ve içeriksiz sanatsal öznelliğin temeli nedir?*

NOTLAR

1. Davide Teniers, *Le théâtre des peintures de Davide Teniers* (Antwerp: 1673).
2. *La carta de navegar pittoresco, compartita in oto venti con i quali la Nave Venetiana viene conduita in l'alto mar de la Pitura* (Resmin seyir defteri, Venedik gemisinin engin resim denizlerinde seyretmesini sağlayan sekiz rüzgâra bölünmüştür) (Venedik: 1660), Yedinci Rüzgâr.
3. Johan Huizinga, *Autunno del Medioveo* (*Ortaçağın Günbatımı*) İt. çev. B. Jasink (Floransa, 1944), n. 375.
4. G. W. F. Hegel, *Estetica* (Estetik), İt. basım, ed. N. Merker, s. 674-75.
5. Hegel, *Estetica* (Estetik), s. 676.

Beşinci Bölüm
"Şiir Üzerine Yargılar, Şiirden Daha Değerlidir"

Biz henüz estetik yargının anlamı üzerinde yeterince ciddi düşünmüyoruz, Lautréamont'un bu sözünü nasıl ciddiye alabiliriz? Ve bu sözde yalnızca anlaşılmaz bir alay adına düzenlenmiş bir tersine çevirme oyunu görüp kendimize "Bu sözün hakikati, modern duyarlığın yapısına işlemiş olamaz mı?" sorusunu sormadığımız sürece, bu sözü gereğince düşünmüş olmayız.

Aslında, Lautréamont'un sözü ile Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'in girişinde, kendi çağında sanatın yazgısı sorununu ele aldığı noktada yazdıkları arasında ilişki kurarsak, sözün gizli anlamına yaklaşırız. O zaman şaşırarak fark ederiz ki, Hegel'in vardığı sonuçlar, Lautréamont'unkilerden pek uzak olmadığı gibi, bizim o sonuçlardaki bir boyutu anlamamızı sağlarlar: Hiç de şimdiye kadar sandığımız kadar paradoksal olmayan bir boyutu.

Hegel'e göre, sanat eseri, önceki çağlarda olduğu gibi, ruhun manevi ihtiyaçlarını karşılayamaz, çünkü bizde düşünme ve eleştirel ruh öyle güçlü hale gelmiştir ki, bir sanat eseri karşısında, onunla özdeşleşerek onun içindeki dirimselliğe nüfuz etmekten çok, onu estetik yargının bize verdiği eleştirel çerçeveye göre tasavvur etmeye çalışırız. Hegel şöyle yazar:

> Artık sanat eserlerinin bizde uyandırdığı şey, doğrudan zevkin ötesinde, bizim yargımızdır da, çünkü sanat eserinin içeriğini, dışavurum araçlarını ve her ikisinin uygun olup olmadığını düşünce süzgecinden geçiriyoruz. Bu yüzden, çağımızda sanat felsefesi, sanatın kendi başına tam bir tatmin duygusu sağladığı çağlara göre daha büyük bir ihtiyaçtır. Sanat bizi entelektüel düşünüme çağırır, ama yalnızca sanatı yeniden yaratmak için değil, sanatın felsefi olarak ne olduğunu bilmek için... Sanat, gerçek doğrulanmasını yalnızca felsefede bulur![1]

Denys le Chartreux'nün, Bois-le-Duc Aziz Yuhanna Kilisesi organının melodisi ile kendinden geçtiği zamanlar çok geride kalmıştır; modern insan için sanat yapıtı artık, ruhun vecde veya kutsal korkuya kapılmasını sağlayan 'Tanrı'nın somut tezahürü' değildir, ondaki eleştirel beğeniyi, sanat üzerine yargıyı harekete geçirmeye yönelik ayrıcalıklı bir fırsattır: Bizim için bir biçimde sanatın kendisinden daha değerli olmasa da, en az onun kadar temel bir ihtiyaca karşılık gelen bir yargı.

Bu bizim için öyle doğal ve bildik bir deneyim haline gelmiştir ki, elbette, bir sanat eseri karşısında, neredeyse farkına varmadan, öncelikle bunun gerçekten sanat mı, yoksa sahte sanat mı, sanat-olmayan mı olduğu sorusunu sorduğumuz, bu yüzden de, Hegel'in dediği gibi, içeriğini, dışavurum araçlarını ve her ikisinin uygun olup olmadığını düşünce süzgecinden geçirdiğimiz her defasında, aklımıza estetik yargının işleyişini sorgulamak gelmez. Esasında, büyük bir ihtimalle, şartlı refleksin bu esrarengiz çeşitlemesi, varlık ve varlık olmayan üzerine sorusu ile, Batı insanının, Eski Yunan'daki başlangıcından itibaren, neredeyse aralıksız olarak dünya karşısında, her defasında kendine var olan bu şey nedir (*ti to on*) sorusunu sorup varolan (*on*) ile var olmayanı (*me on*) birbirinden ayırarak, takındığı daha genel bir tutumun bir veçhesinden başka bir şey değildir.

Şimdi, estetik yargı ile ilgili Batı'nın sahip olduğu en tutarlı tefekkür, yani, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* üzerinde biraz durduğumuzda, bizi şaşırtan, güzel sorununun yalnızca estetik yargı çerçevesinde ele alınması değildir (tam tersine, bu tamamıyla doğaldır); güzelliğin tezahürlerinin, yargıda salt olumsuz şekilde saptanmasıdır. Bilindiği gibi, Kant, transandantal analitik modelini izleyerek, güzeli dört aşamada tanımlar, bunlar birbiri ardı sıra estetik yargının temel özelliklerini belirlerler. İlk tanıma göre: "Beğeni; ilgi/çıkar olmadan, beğenme veya beğenmeme aracılığıyla bir nesneyi veya bir temsil türünü yargılama yetisidir. Böyle bir beğeninin nesnesine güzel denir" (§ 5). İkinci tanıma göre: "Kavramlardan ayrı olarak herkesin hoşlandığı şey güzeldir" (§ 6). Üçüncü tanıma göre: "Güzellik, bir nesnenin erekliliğinin biçimidir, bu erekliliğin bir ereğin temsili olmaksızın algılandığı şekliyle" (§ 17). Dördüncü tanımda bunlara şu eklenir: "Güzel o şeydir ki, kavram olmaksızın, evrensel bir doyumun nesnesi olarak tanınır" (§ 22).

Estetik yargının nesnesi olarak güzelliğin bu dört özelliği (yani, ilgisiz/çıkarsız zevk, kavramsız evrensellik, ereksiz ereklilik, normsuz normallik) karşısında, Nietzsche'nin *Putların Alacakaranlığı*'nda metafiziğin kadim hatasına karşı polemiğinde yazdıklarını düşünmeden duramıyor insan: "Şeylerin gerçek özü kabul edilen ayırt edici işaretler, var olmamanın, *hiçliğin* ayırt edici işaretleridir." Başka bir deyişle, belli ki, ne zaman estetik yargı, neyin güzel olduğunu belirlemeyi denese, ellerinin arasında güzel olanı değil, onun gölgesini tutuyor, sanki gerçek nesnesi, sanatın ne olduğu değil de, sanatın ne olmadığı, sanat değil de, sanat-olmayanmış gibi.

İçimizdeki eleştirel yargılama mekanizmasının işleyişini, istemeden de olsa, biraz gözlemlediğimizde, şu üç noktayı kabul etmek zorunda kalırız: 1) eleştirel yargımızın, bir sanat eseri karşısında bize önerdiği her şeyin, tam olarak bu gölgeye ait olduğunu; 2) yargı eyleminde, sanatı sanat-olmayandan ayırarak, sanat-olmayanı sanatın içeriğine

dönüştürdüğümüzü ve 3) sanatın gerçekliğini yalnızca bu olumsuz kalıp içinde yeniden bulabildiğimizi. Bir eserin sanatsal yönünü inkâr ettiğimizde, bu eserde, onu canlı tutan temel şey haricinde bütün maddi unsurların var olduğunu söylemek isteriz, tıpkı bir cesette, canlı bir bedendeki bütün unsurların var olduğunu, bir tek onu canlı bir varlık kılan o anlaşılmaz *neliğin* eksik olduğunu söylediğimiz gibi. Ama sonra kendimizi sanat eserinin karşısında bulduğumuzda, farkında olmadan, sadece kadavralar üzerinden anatomiyi öğrenmiş olan ve hastanın canlı organları karşısında, yönünü bulmak için, zihinsel olarak ölü anatomi modeline başvurmak zorunda kalan bir tıp öğrencisi gibi davranırız.

Aslında, eleştirel yargı, eserin gerçekliğini –dilsel yapısını, tarihsel boyutunu, içinden çıktığı *Erlebnis*'in özgünlüğünü, vb.– ölçmek için hangi ölçüden yararlanırsa yararlansın, sonunda yaptığı, canlı bir beden yerine, ölü unsurlardan oluşmuş sonu gelmeyen bir iskelet serimlemekten ibaret olacak ve sanat eseri, bizim için gerçekten, Hegel'in sözünü ettiği o ağaçtan toplanmış güzel meyve haline gelecektir: İyiliksever bir yazgının gözümüzün önüne koyduğu, ama bize onunla birlikte ne onu taşıyan dalı, ne onu besleyen toprağı, ne onun özünü olgunlaştıran mevsim değişimlerini vermediği meyve.[2] Yadsınmış olan şey, yargıda onun tek gerçek içeriği kabul edilir; onaylanmış olan şey ise, bu gölge ile örtülür ve sanatı değerlendirmemiz, zorunlu olarak sanatın unutulması ile başlar.

Demek ki, estetik yargı, bizi nasıl çözeceğimizi bilemediğimiz bir paradoksla karşı karşıya bırakır: Karşımıza, sanat eserini tanımamız açısından vazgeçilmez olan bir araç çıkarır, ama bu araç eserin gerçekliğine nüfuz etmemizi sağlamadığı gibi, bize o gerçekliği katışıksız ve yalın bir hiçlik olarak sunar. Karmaşık ve girift bir negatif teolojiye benzer şekilde, eleştiri her yerde, kuşatamayacağı bir şeyin gölgesine sığınarak, onun çevresinden dolanmaya çalışır; kullandığı yöntem, Veda'nın "bu değil, bu değil"ini ve Aziz Bernard'ın "bilmiyorum, bilmiyorum"unu anımsatır. Ve biz, hiçliğin bu zahmetli inşa edilişine kapılıp sanatın bu

arada sadece karanlık tarafını gördüğümüz bir gezegen haline geldiğini ve estetik yargının *logos*'tan, sanat ile gölgesinin buluşmasından başka bir şey olmadığını fark etmeyiz.

Bu özelliğini bir formülle ifade etmek istesek, şunu yazabilirdik: Eleştirel yargı, sanatı *sanat* olarak düşünür; bununla eleştirel yargı, her yerde ve tutarlı bir şekilde, sanatı gölgesi ile kuşattığını ve sanatı sanat-olmayan şeklinde düşündüğünü kasteder. Ve estetik beldenin ufku üzerinde yüce değer olarak hüküm süren, bu *sanat*tır, yani saf bir gölgedir. Ve muhtemelen, estetik yargının temelini sorgulayıncaya kadar, bu ufku aşmamız mümkün olmayacaktır.

* * *

Bu temelin gizemi, modern düşüncenin kökeninde ve yazgısında gizlidir. Kant, estetik tarihinde gerçekten önemli olan tek soruya (soru şudur: "Temelleri bakımından *a priori* estetik yargılar nasıl mümkün olur?") tatmin edici bir cevap bulamadığından bu yana, bu ilk leke sanatla ilgili her yargıda bulunduğumuzda üzerimizde ağırlığını duyurur.

Kant, zevk çelişkisine çözüm arayışı bağlamında, estetik yargımn temeli sorununu gündeme getirmiş ve *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin İkinci Bölümünde meseleyi şöyle özetlemişti:

> *Tez*: Zevk [beğeni] yargısı kavramlara dayanmaz, çünkü öyle olsaydı tartışılabilirdi.
>
> *Antitez*: Zevk yargısı kavramlara dayanır, öyle olmasaydı, yargılar ne kadar farklı olsa da, tartışamazdık (yargımız için başkalarının gerekli onayını talep edemezdik).[3]

Kant, bu çelişkiyi, estetik yargının temeline, kavram özelliği olan, ama hiçbir şekilde belirlenebilir olmadığı için, bizatihi karara kanıt sağ-

layamayan bir şey, yani "kendisi aracılığıyla hiçbir şeyin bilinmediği bir kavram" koyarak çözebileceğini düşündü:

> Şimdi, şunu söylersem, her tür çelişki ortadan kalkar: Zevk [beğeni] yargısı, bir kavramı temel alır: Yargı bakımından doğanın öznel amaçlılığının temel zemini kavramını. Ne var ki, bu kavramdan yola çıkarak, nesne ile ilgili hiçbir şey bilinemez ve kanıtlanamaz, çünkü kavramın kendisi bilgi açısından belirsiz ve yararsızdır. Gene de, aynı zamanda ve tam da bu nedenle, yargının herkes için geçerliliği vardır (elbette, her bir kimse için, yalnızca kendi sezgisine eşlik eden tekil bir yargı olarak), çünkü onun belirleyici zemini, insanlığın duyum ötesi alt katmanı olarak değerlendirebileceğimiz şeyin kavramında yatıyor olsa gerektir. . . . Kaynakları bizden gizlenmiş olan bu yeti muammasının tek anahtarı olarak, olsa olsa öznel ilkeyi, yani bizde duyum ötesi olanın belirsiz ideasını ileri sürebiliriz; söz konusu yetinin daha fazla anlaşılır kılınması olanaksızdır.[4]

Muhtemelen Kant şunu fark etmişti: Estetik yargının bu belirsiz idea aracılığıyla kurulması, sağlam rasyonel bir temelden çok mistik bir sezgiye benziyordu, dolayısıyla yargının "kaynakları" nüfuz edilmesi olanaksız bir gizeme bürünüyordu. Bununla birlikte, Kant, sanatı bir kez estetik bir boyutta kavradıktan sonra, mantıklı olmanın başka bir yolu olmadığını da biliyordu.

Gerçekten de, Kant, sanat güzelliği üzerine yargıdaki içkin bölünmeyi bilinçsizce fark etmişti. Sanat güzelliği üzerine yargıyı, doğa güzelliği üzerine yargı ile kıyasladığında, şu kanıya varmıştı: Doğa güzelliği üzerine yargıda bulunmak için, nesnenin olması gereken şeye dair önceden bir kavrama sahip olmamız gerekmezken, sanatsal güzelliği yargılarken böyle bir kavrama ihtiyacımız var, çünkü sanat eserinin temelinde bizden başka bir şey, yani, sanatçının özgür yaratı-biçim ilkesi var.

Bu, Kant'ı, yargılama yetisi olarak zevk [beğeni] ile üretme yetisi olarak dehayı karşı karşıya koymaya götürüyordu. Ve Kant, iki ilkenin radikal farklılığını uzlaştırmak için, her ikisinin de temelinde yer alan duyum ötesi alt katman gibi mistik bir fikre başvurmak zorunda kalıyordu.

Demek ki, Rameau'nun yeğeni sorunu –zevk ile deha şeklindeki bölünme sorunu–, estetik yargının kökeni sorunu üzerinde gizlice hüküm sürmeye devam eder. Ve Benedetto Croce'nin yaklaşımındaki bağışlanmaz hafiflik –yargıyı estetik üretim ile özdeşleştirip "zevk ile deha arasındaki fark, koşulların farklılığından kaynaklanır yalnızca, çünkü birinde üretim koşulları, diğerinde estetik yeniden üretim koşulları söz konusudur"[5] diye yazarak, bu sorunu çözdüğünü sanması (sanki gizem tam da bu "koşulların farklılığı"nda değilmiş gibi)–, bu ayrışmanın modernitenin yazgısına ne kadar derinden işlediğini ve estetik yargının nasıl zorunlu olarak kendi kökenini unutuşla başladığını gösterir.

Estetik anlayış ufkumuzda, sanat eseri bir tür enerjinin bozunumu yasasına tabi olmayı sürdürüyor; o yüzden, sanat eseri, yaratılışından sonraki bir andan ona asla geri dönemeyeceğimiz bir şeydir. Dış dünyadan yalıtılmış bir fizik sistemi, A durumundan B durumuna geçebilir, ama sonra hiçbir biçimde başlangıç durumu yeniden tespit edilemez; bunun gibi, sanat eseri bir kez yaratıldıktan sonra, zevkin tersi yöndeki gidişi ile ona dönmenin herhangi bir yolu yoktur. Ne kadar bu bölünmeyi doldurmaya çalışsa da, estetik yargı, sanatsal enerjinin dağılımı yasası olarak adlandırabileceğimiz bu yasadan kaçamaz. Ve bir gün eleştiri bu sürece tabi tutulursa, kendini en az savunabileceği suçlama, tam olarak, kendi kökenini ve kendi anlamını sorgulamayı ihmal ederek, kendi hakkında yeterince özeleştirel bir duruş sergilememesi olacaktır.

Ama daha önce belirttiğimiz gibi, tarih inebileceğimiz bir otobüs değildir ve kökenle ilgili bu kusura rağmen ve bu bize ne kadar çelişkili görünse de; bu arada, estetik yargı, sanat eseri karşısında duyarlığımı-

zın temel organı haline gelmiştir. O kadar gelmiştir ki, Retoriğin küllerinden, bugünkü yapısı ile başka hiçbir çağda muadili olmayan yeni bir bilimin doğmasını sağlamış; dahası, tek varlık nedeni ve özel görevi, estetik yargıda bulunma olan bir figürü, modern eleştirmen figürünü yaratmıştır.

Bu figür, faaliyetinde, kökeninin belirsiz çelişkisini taşır. Eleştirmen nerede sanatla karşılaşsa, onu, sanatın karşıtına yönlendirip sanat olmayana dönüştürür. Nerede sanat üzerine düşünse, varolmayanı ve gölgeyi yanı sıra getirir, sanki sanatı yüceltmek için, sanat-olmayan iblisine bir tür kara ayin yapmaktan başka çaresi yokmuş gibi. En bilinmeyeninden en ünlüsüne, 19. yüzyıl Lundistlerinin muazzam yazılar bütününü tarayacak olursak, daha kapsamlı değerlendirme ve daha geniş alanın iyi sanatçılara değil, vasat ve kötü olanlarına ayrıldığını hayretle fark ederiz. Proust, Sainte-Beuve'ün Baudelaire ve Balzac hakkında yazdıklarını utanç duymadan okuyamıyor ve şu gözlemde bulunuyordu: *Lundis* hariç 19. yüzyılın bütün eserleri yakılsaydı ve dolayısıyla yazarların göreli önemi hakkındaki fikrimiz için yalnızca onları temel almak zorunda kalsaydık, Stendhal ile Flaubert'in, Charles de Bernard, Vinet, Molé, Ramond ve diğer üçüncü sınıf yazarlardan çok daha niteliksiz olması gerektiğini düşünürdük.[6] Kendini tanımlayan yüzyıl ("şüphesiz, mefhum-u muhalifi yoluyla" diye yazar alaylı bir dille Jean Paulhan), eleştiri yüzyılı, başından sonuna, bir ilkenin –"iyi eleştirmen, iyi yazar konusunda yanılmak zorundadır" ilkesinin– egemenliği altındadır adeta: Villemain, Chateaubriand'a karşı çıkar; Brunetière, Stendhal ve Flaubert'i yadsır; Lemaitre, Verlaine ve Mallarmé'ye, Faguet ise, Nerval ve Zola'ya aynısını yapar. Bize daha yakın zamanlara gelecek olursak, Croce'nin üstünkörü bir yargıyla Rimbaud ve Mallarmé'yi devre dışı bırakışını hatırlamak yeterli olacaktır.

Gene de, daha yakından bakarsak, bu ölümcül gibi görünen hatanın, aslında eleştirmenin görevine ve kökensel kusuruna sadık kalabil-

mesinin tek yolu olduğu ortaya çıkar. Eleştirmen, sanatı sürekli olarak kendi gölgesine geri getirmeseydi –sanatı sanat-olmayandan ayırarak, sanat-olmayanı her defasında sanatın içeriği haline getirmese ve böylece ikisini karıştırma riskini almasaydı–, sanatta estetik hakkındaki fikrimiz her tür tutarlılığını yitirirdi. Artık sanat eseri, sanatçının doğrudan özdeşleşme yoluyla inanca ve inanç dünyasının anlayışlarına bağlı olduğu zamandaki gibi, sanatçı öznelliği ile eserin içeriği arasındaki birlikte –seyircinin de, kendi bilincinin en yüksek hakikatini, yani tanrısal olanı doğrudan bulabileceği birlikte– bulmuyor temelini.

Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi, sanat eserinin üstün hakikati, şimdi, her tür içerikten bağımsız olarak, eserde potansiyelini sergileyen saf yaratıcı-biçimsel ilkedir. Bunun anlamı şudur: Seyirci için sanat eserinde temel olan şey, tam da aslında onun için yabancı ve özden yoksun olandır. Buna karşılık, seyircinin eserde kendisi ile ilgili bulduğu şey, yani eserde algıladığı içerik, seyirciye eserde zorunlu ifadesini bulan bir hakikat gibi görünmez artık; seyircinin, düşünen özne olarak kendi hesabına bütünüyle bilincinde olduğu bir şeydir, o yüzden seyirci haklı olarak bunu kendisinin dile getireceğine inanabilir. Dolayısıyla, elleri olmayan Raphael[7] hali, bir anlamda, sanat eserini gerçekten önemseyen bir seyircinin normal ruhsal halidir ve artık sanat deneyimi, ancak mutlak bir bölünme deneyimi olabilir. Bölünme diyalektiğini Rameau'nun yeğeni örneği üzerine kuran Hegel'in anladığı gibi: "Aynı kişinin hem özne hem yüklem olduğu yargı", aynı zamanda zorunlu olarak "sonsuz bir yargıdır"; çünkü bu kişilik kesinlikle bölünmüştür ve özne ile yüklem, birbiriyle hiç ilgisi olmayan, birbiriyle tamamen bağlantısız varlıklardır."[8]

Estetik yargıda, 'kendi-için olma'nın nesnesi 'kendi-için olma'dır, ama mutlak Başka şey olarak ve aynı zamanda doğrudan kendisi olarak. Biçim okyanusunda asla karaya ulaşamadan sonsuzca sürüklenen şey, katışıksız bölünme ve temelin olmayışıdır.

Seyirci, bu deneyimdeki radikal yabancılaşmaya razı olur ve her tür içeriği ve her tür desteği ardında bırakıp mutlak sapma döngüsüne girmeyi kabul ederse; kendisini bulmasının tek yöntemi (bizzat sanat fikrinin bu döngüye kapılmasını istemiyorsa), kendi çelişkisini bir bütün olarak üstlenmektir. Başka bir deyişle, seyirci kendi bölünmesini parçalamalı, kendi olumsuzlamasını olumsuzlamalı, kendi bastırılmışlığını bastırmalıdır. O, başkası olmaya yönelik mutlak iradedir, bölen ama aynı zamanda birleştiren harekettir: Keman olduğunu gören odun ile keman; borazan olarak uyanan bakır ile borazan.[9] Seyirci bu yabancılaşmada, kendine sahip olur ve kendine sahip olarak kendine yabancılaşır.

Müzeyi ayakta tutan mekân, bu kendini ve başkasını sürekli olarak ve mutlak biçimde olumsuzlamadır. Bölünme bu olumsuzlamada bir an uzlaşmaya kavuşur ve seyirci kendini yadsırken kendini kabullenir, ama bir sonraki anda yeni bir olumsuzlamaya gömülür. Bu tekinsiz uçurumda, sanatla ilgili estetik anlayışımız temelini bulur: Onun toplumumuzdaki olumlu değeri ve estetik göğünde metafiziksel tutarlılığı, büyük bir gayretle kendi hiçliğinin çevresinde dolanan bu hiçliği yadsıma çalışmasına dayanır. Ancak eseri gölgesine doğru geri adım atmaya zorladığımız bu geri adımda, sanat eseri bizim için rasyonel bir sorgulamanın nesnesi olabilecek tanıdık bir boyutu yeniden edinir.

Öyleyse, eleştirmenin sanatı kendi yadsınmasına götürdüğü doğruysa, sanat ancak bu gölgede ve bu ölümde kendini ayakta tutup kendi gerçekliğini bulur (sanatla ilgili estetik görüşümüz budur). Böylece eleştirmen, sonuç olarak, İvan Karamazov'un küçük şiirindeki Engizisyoncuyu andırır: Hıristiyan bir dünyayı mümkün kılmak için gözlerinin önündeki Hz. İsa'yı reddetmesi gereken Engizisyoncuyu.

* * *

Ama bugün, belli ki, sanatla ilgili estetik anlayışımızın bu rahatsız edici ama yeri doldurulamaz aracı, çöküşü ile sonuçlanabilecek bir kriz geçiriyor. Robert Musil, *Yaşarken Açılan Miras*'ta bir araya getirdiği "Düşmanca Gözlemler"den birinde şaka yollu şunu sorar: "Kitsch, bir, sonra iki ölçü çoğalsa, daha katlanılır ve giderek daha az kitsch haline gelir mi?" Musil, ilginç bir matematiksel hesaplama yoluyla, kitsch ile sanat arasındaki ilişkiyi keşfetmeye çalışarak, ikisinin tam da aynı şey gibi göründüğü sonucuna varmıştı. Estetik yargı bize, sanatı gölgesinden ve sahiciliği sahici olmayandan ayırmayı öğrettikten sonra, deneyimimiz, tam tersine bizi, şaşırtıcı bir gerçekle karşı karşıya getirmeye başlar: Bugün en özgün estetik duygularımızı tam da sanat-olmayana borçlu olduğumuz gerçeği ile. Kim en az bir kez, kitsch karşısında, hoş bir özgürleşme hissi yaşamamış ve eleştirel zevkinin her tür telkinine karşı, şuna onay vermemiştir: Bu nesne, estetik açıdan çirkin, gene de hoşuma gidiyor ve beni duygulandırıyor. Denebilir ki; eleştirel yargının, sanat-olmayanın arafına geri püskürttüğü dış dünyanın ve duyarlığımızın olanca geniş alanı, kendi gerekliliğinin ve diyalektik işlevinin bilincine varmaya başlamış ve iyi zevkin zorbalığına isyan ederek, haklarını talep etmek üzere ortaya çıkmıştır.

Ama bugün bir başka ve çok daha abartılı bir fenomen, düşünülmeyi gerektiriyor. Sanat eseri bizim için, ancak gölgesi ile kıyasla anlaşılabilir hale gelirken, doğal nesnelerin güzelliğini anlamak için (Kant'ın daha önce sezmiş olduğu gibi), şimdiye kadar onları negatifleri ile ölçmemize hiç gerek olmamıştı. Bu nedenle, bir fırtınanın az mı çok mu başarılı olduğunu veya bir çiçeğin az mı çok mu özgün olduğunu kendimize sormak kesinlikle aklımıza gelmezdi, çünkü doğanın üretiminin ardında yargımız biçimsel bir ilkenin yabancılığını algılamıyordu. Oysa, bir resim, bir roman veya herhangi bir deha eseri karşısında bu soru, kendiliğinden beliriyordu.

Şimdi, yaşantımızın bize sunduğu şeyi gözlersek, bu ilişkinin bir biçimde gözümüzün önünde tersine çevrilmekte olduğunu fark ederiz. Gerçekten de, çağdaş sanat bize, giderek daha büyük bir sıklıkla, geleneksel estetik yargı mekanizmasına başvurmanın artık mümkün olmadığı sanat eserleri sunar; keza bu eserler karşısında sanat/sanat-olmayan şeklindeki ikili karşıtlık, kesinlikle yetersiz görünür. Örneğin, biçimsel-yaratıcı ilkenin yerini, sanat alanına zorla sokulan sanat-olmayan nesneye özgü yabancılığın aldığı bir *hazır nesne* karşısında, eleştirel yargı deyim yerindeyse doğrudan kendisi ile ya da daha kesin konuşmak gerekirse kendi tersine çevrilmiş imgesi ile karşı karşıya gelir. Gerçekten de, eleştirel yargının, sanat-olmayana döndürmesi gereken şey, zaten kendiliğinden sanat-olmayandır ve bundan ötürü, eleştirel faaliyet basit bir künye onayı ile sınırlı kalır. Çağdaş sanat, en son eğilimlerinde, bu süreci daha da ileri taşımış ve sonunda *karşılıklı hazır nesne*yi –Duchamp'ın bir Rembrandt resmini ütü masası olarak kullanmayı önerirken düşündüğü şeyi– gerçekleştirme noktasına gelmiştir. Çağdaş sanattaki nesne merkezlilik itkisi, delikler, lekeler, yarıklar ve resim dışı malzemenin kullanımı yoluyla, giderek artan ölçüde, sanat eserini sanatsal-olmayan ürünle özdeşleştirme eğilimi taşır. Böylece sanat, kendi gölgesinin bilincine vararak, doğrudan kendi olumsuzlamasını bünyesine alır ve onu eleştiriden ayıran boşluğu doldurarak, kendisi sanatın ve gölgesinin –yani, sanat üzerine eleştirel düşünmenin, '*sanat*'ın– *logos*'u haline gelir.

Çağdaş sanatta, kendi bölünmüşlüğünü açığa vuran, böylece kendi alanını bastırıp gereksiz kılan eleştirel yargının ta kendisidir.

Aynı zamanda, doğayı değerlendirme tarzımızda tersi bir süreç gerçekleşir. Gerçekten de, artık sanat eserini estetik açıdan yargılayamaz halde iken, doğayı kavrayışımız o kadar netliğini yitirmiş, diğer yandan, doğadaki insan unsuru öylesine güçlenmiştir ki, bir manzara karşısında, onu doğal olarak gölgesi ile ölçtüğümüz olur, kendimize bu manzaranın

estetik açıdan güzel mi, yoksa çirkin mi olduğunu sorarız ve bir sanat eserini bir mineral çökeltisinden veya kimyasal etkiyle aşınıp incelmiş bir odun parçasından ayırmakta giderek daha çok zorlanırız.

Bu nedenle, bugün, sanat eserinin korunmasından söz edildiği gibi, "manzaranın korunması"ndan söz etmek bize doğal geliyor; oysa, başka çağlarda insanlar bu iki fikri de anlaşılmaz bulurlardı. Ve büyük bir olasılıkla, nasıl sanat eserlerini onarmaya yönelik kurumlar varsa, çok geçmeden doğal güzelliği eski haline getirmek için de kurumlar oluşturma noktasına varacağız, bir şeyi fark etmeden: Bu fikir, doğa ile ilişkimizde köklü bir dönüşümü öngörür ve manzaraya onu bozmadan girememe ve onu bu tür bir girişten arındırma arzusu, aynı madalyonun iki yüzünden başka bir şey değildir. Daha önce estetik yargının karşısına mutlak yabancılık olarak çıkan şey, şimdi tanıdık ve doğal bir şey haline gelirken; daha önce yargımız için tanıdık bir gerçeklik olan doğal güzellik, kökten yabancı bir şey haline gelmiştir: Sanat doğa, doğa da sanat olup çıkmıştır.

Bu tersine çevrilmenin ilk sonucu şudur: Eleştiri kendi işlevini, yani sanatın ve gölgesinin *logos*'u olarak tanımladığımız yargıyı uygulamayı bir yana bırakmış ve enformasyon teorisi şemalarına göre sanat üzerine bilimsel araştırma haline gelmiştir (enformasyon teorisi tam da sanatı, sanat ile sanat-olmayan ayrımının berisinde görür). Ya da en iyi durumda, sanatın imkânsız anlamını estetik olmayan bir perspektif içinde araştırma haline gelmiştir ki, bu da sonuçta estetik içi bir araştırmaya dönüşür.

Öyleyse, eleştirel yargı, süresi ve sonuçları hakkında ancak varsayımlarda bulunabileceğimiz bir tutulmadan geçiyor gibi. Bu varsayımlardan biri –ve kesinlikle, en karamsarı değil– şudur: Tam şimdi var gücümüzle eleştirel yargının temelini sorgulamaya başlamazsak, bildiğimiz şekliyle sanat fikri, onun yerini tatmin edici şekilde yeni bir fikir almadan, parmaklarımızın arasından kayıp gidecektir.

Elbette, bu geçici kararmanın içinden bir soruyu çekip çıkarmaya karar verirsek, durum değişir: Estetik yargı anka kuşunu baştan ayağa tutuşturup onun küllerinden sanatı düşünmenin daha öze [kökene] yönelik, yani daha başlangıca dönük bir tarzının yeniden doğmasını sağlayabilecek bir soruyu.

NOTLAR

1. G. W. F. Hegel, *Estetica* (Estetik), İt. basım, ed. N. Merker, s. 16-18.
2. "Heykeller artık canları uçup gitmiş taşlardan ibaret, tıpkı ilahilerin inancın terk ettiği sözlerden ibaret olması gibi. Tanrıların sofraları ruhsal yiyecek ve içecekten yoksun; keza, oyunlar ve şenlikler, bilinci öz ile mutlu birliğine kavuşturamıyor. Eserlerde, tanrılar ve insanların şiddet dolu buluşmasından kendi kesinliğinin doğduğuna tanık olan Tinin gücü yok. Şimdi eserler bizim için her ne iseler, odurlar, ağaçtan koparılmış güzel birer meyve: İyiliksever bir yazgı onları bize sunmuş, tıpkı bir genç kızın meyveyi sunuşu gibi. Varlıklarında gerçek yaşanmışlık yok artık: Ne onları taşımış olan ağaç, ne toprak, ne tözlerini oluşturan temel öğeler, ne onlara kendilerine özgü niteliklerini veren iklim, ne oluş süreçlerine yön veren mevsimler değişimi. Demek ki, yazgı bize, Antikçağ sanatının eserleri ile birlikte, onların dünyasını, içinde çiçeklenip olgunlaştıkları etik yaşamın bahar ve yazını vermiyor; bu yaşanmışlığın üzeri örtülü anısını veriyor yalnızca. Dolayısıyla, onlardan aldığımız etkin zevk, bilincimizi eksiksiz hakikat ve kemâline erdirecek bir tanrısal tapınma edimi değildir; dışsal bir etkinliktir (bu meyvelerden, deyim yerindeyse, birkaç yağmur damlasını ya da toz tanesini silen bir etkinlik). Bu dışsal etkinlik, eserlerin çevresini oluşturan, onları yaratan ve onlara esin kaynağı olan etik yaşamın içsel öğeleri yerine; dil,

tarihsel koşullar, vb gibi dışsal varlıklarının ölü öğelerinden girift bir yapı iskelesi kurar" (G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [Tinin Fenomenolojisi], ed. J. Hoffmeister, s. 523).

3. Immanuel Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*, § 56.
4. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*, § 57-9.
5. Benedetto Croce, *Estetica* (Bari: Laterza, 1965), s. 32.
6. Bu gözlem, Proust'un, *Yitik Zamanın İzinde*'yi kaleme almadan hemen önceki yıllarda üzerinde çalıştığı bitmemiş Sainte-Beuve incelemesinde bulunabilir. Bkz. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Sainte-Beuve'e Karşı) (Paris: Gallimard, 1954), s. 160.
7. G. E. Lessing'in *Emilia Galotti* (1771) oyununda, sanatçı Conti'nin, Prens Gonzaga'ya sorduğu soru ("Sizce, Prens, Raphael şanssızlık eseri elleri olmadan doğsaydı bile, gene sanatçıların en büyüğü olmaz mıydı?") ve bu soru çevresindeki felsefi tartışmaya gönderme (ç.n.).
8. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, s. 370.
9. Arthur Rimbaud'nun Georges Izambard'a mektubu (13 Mayıs 1871): "Ben, bir başkasıdır. Kendini keman olarak duyumsayan oduna yazık!" ve Paul Demeny'ye mektubu (15 Mayıs 1871): "Ben, bir başkasıdır. Bakır, borazan olarak uyanırsa, onun suçu yoktur."

Altıncı Bölüm
Kendini Hiçleştiren Bir Hiçlik

Platon, kimse onu şiiri şehir devletinden sürdüğü için kabalık ve duyarsızlıkla suçlayamasın diye, *Devlet*'in son kitabında, "felsefe ile şiir arasındaki bağdaşmazlık"ın, onun zamanında halihazırda bir tür "eski düşmanlık" gibi değerlendirildiğini belirtir. Bu söylediğini kanıtlamak için, şairlerin felsefeye yönelttikleri, pek de saygılı olmayan bazı sözleri aktarır; şairler felsefeyi şöyle tanımlarlar: "Efendisine havlayıp hafif iniltiler çıkaran köpek", "Zeus'a kölelik eden filozoflar çetesi", "iç bayıcı gevezelikler ustası", vb.[1] Ana çizgileriyle bu bağdaşmazlığın gizemli gelişimini belirlemek istersek (bu olgu, alışkanlıktan ötürü algılayabildiğimizden çok daha belirleyici ölçüde Batı kültürünün yazgısına hükmeder), Platon'un yasağından sonra ikinci aşamayı Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'inin Birinci Kısmında sanat üzerine yazdıklarında bulabiliriz. Burada Hegel şöyle yazar:

> Ancak bir yandan sanata bu yüksek yeri verirken, diğer yandan, aynı şekilde hatırlanması gerekir ki, sanat ne içeriği ne biçimi itibarıyla, ruha gerçek ilgilerini tanıtacak en üstün ve mutlak yol değildir.....
>
> Bu durum karşısında nasıl bir tutum takınmak istersek isteyelim, şurası kesindir: Sanat artık, önceki çağ ve halkların onda arayıp bir tek onda buldukları ruhani ihtiyaçların tatminini sağlamaz... Bütün bu açılardan

> en üstün hedef olması bakımından sanat, bizim için geçmiş bir şeydir ve hâlâ öyledir... Bizim için sanat artık, gerçeğin varlık kazandığı en yüksek tarz olarak geçerliliğini yitirmiştir... Elbette, sanatın hep daha çok yükselip daha kusursuz hale gelmesini ümit edebiliriz, ama sanatın biçimi tinin üstün ihtiyacı olmaktan çıkmıştır.[2]

Hegel'in bu hükmünden sıyrılmak için şöyle bir itirazda bulunmak adet olmuştur: Hegel'in sanatın ölümü hakkında bu konuşmayı kaleme aldığı çağdan bu yana, sanat sayısız başyapıt üretmiş ve neredeyse bir o kadar estetik hareketin doğuşuna tanık olunmuştur; öte yandan, Hegel'i bu kesinlemede bulunmaya iten, mutlak Tin'in diğer biçimleri arasında önceliği felsefeye bırakma önerisiydi. Ama *Estetik Üzerine Dersler*'i gerçekten okuyanlar bilirler: Hegel, sanatta daha fazla gelişme ihtimalini asla reddetmemişti ve felsefe ile sanatı, böyle "felsefi olmayan" bir gerekçenin yönlendirmesine kapılmayacak kadar yüksek bir bakış açısından değerlendiriyordu. Tam tersine, Heidegger gibi bir düşünürün (onun "apayrı doruklarda, gene de birbirine yakın" sanat ile felsefe ilişkileri sorunu üzerine düşüncesinin, "bağdaşmazlık" tarihindeki üçüncü ve belirleyici aşamayı temsil ettiği söylenebilir), yeniden "Sanat hâlâ tarihsel varlığımız için belirleyici bir hakikatin gerçekleştiği temel ve gerekli bir tarz mıdır?"[3] sorusunu sormak için Hegel'in derslerinden yola çıkması, bizi Hegel'in sanatın yazgısı hakkındaki sözünü fazla hafife almamaya yönlendirmelidir.

Estetik Üzerine Dersler metnine daha dikkatli bakarsak, Hegel'in hiçbir yerde sanatın "ölümü"nden, ona can veren gücün yavaş yavaş tükenmesinden veya yok olmasından söz etmediğini fark ederiz. Aksine, Hegel "her halkın kültürel gelişim sürecinde, genellikle sanatın kendinden ötesine gönderme yaptığı bir an gelir"[4] der ve çeşitli yerlerde açıkça "kendini aşan bir sanat"tan[5] söz eder. Hegel, hükmü ile, Croce'nin sandığı gibi, sanatla ilgili sanat karşıtı bir eğilimi ortaya koymak bir yana; tam tersine, sanatı olabilecek en yüksek biçimde, yani

sanatın kendini-aşmasından yola çıkarak düşünür. Hegel'in yaptığı, hiçbir biçimde basit bir övgü konuşması değildir; yazgısının uç sınırındaki –sanat, kendinden kopup katışıksız hiçliğe ilerlediği, 'artık varolmama' ile 'henüz varolmama' arasında bir tür donuk arafta muallakta olduğu anda– sanat sorunu üzerine derin bir düşünmedir.

Öyleyse, sanatın kendini aşmış olması ne anlama geliyor? Gerçekten, sanatın bizim için geçmiş bir şey olduğu anlamına mı geliyor? Kesin bir alacakaranlığın karanlığına gömüldüğü anlamına mı? Yoksa, daha çok, sanatın, metafiziksel yazgı döngüsünü tamamlayarak, yalnızca kendi yazgısının değil, insanın yazgısının yeni baştan sorgulanabileceği bir köken/başlangıç şafağına yeniden girdiği anlamına gelmiyor mu?

Bu soruya cevap vermek için, bir adım geriye çekilip Dördüncü Bölümde sanatsal öznellik-içerik özdeşliğinin ortadan kalkışı üzerine yazdıklarımıza dönmemiz ve şu âna kadar yalnızca seyircinin bakış açısından takip ettiğimiz süreci bu kez sanatçının bakış açısından ele alarak, şu soruyu sormamız gerekiyor: Üretiminin gerek içeriği gerek biçimi açısından bir *tabula rasa* haline gelerek, artık hiçbir içeriğin doğrudan kendi en derin bilinci ile özdeş olmadığını keşfeden sanatçıya ne olur?

İlk bakışta, şu izlenimi ediniriz: Sanat eserinde mutlak yabancılıkla yüzleşen seyircinin aksine, sanatçı yaratma eyleminde doğrudan kendi ilkesine sahiptir ve bu yüzden kendini, Rameau'nun yeğeninin ifadesini kullanmak gerekirse, bir sürü kuklanın ortasında tek Memnon olarak bulur. Ama durum böyle değildir. Sanatçının, sanat eserinde deneyimlediği şey, aslında sanatsal öznelliğin, mutlak öz olduğudur (onun açısından konunun ne olduğu önemli değildir). Ama her tür içerikten ayrılan saf yaratıcı-biçimsel ilke, mutlak soyut temelsizlik olup kendini aşma ve gerçekleştirmeye [edimselleştirmeye] yönelik sürekli bir çaba içinde her tür içeriği hiçleştirip yok eder. Sanatçı artık kendi kesinliğini bir içerik veya belirli bir inançta arayacak olursa, yalana düşmüş olur, çünkü saf sanatsal öznelliğin her şeyin özü olduğunu bilir; ama bunda kendi gerçekliğini ararsa, paradoksal bir durum içinde bulur kendini: Başka

bir deyişle, kendi özünü tam da özsüz olanda, kendi içeriğini salt biçim olanda bulmak zorunda kalır. Bundan ötürü, sanatçının durumu, radikal bölünme olup bu bölünmenin dışında sanatçıdaki her şey yalandır.

Yaratıcı-biçimsel ilkenin aşkınlığı karşısında sanatçı, elbette kendini onun şiddetine bırakarak, bu ilkeyi, bütün içeriklerin genel çöküşü içinde yeni bir içerik olarak yaşamaya ve bölünmüşlüğünü temel yaşantı –ondan yola çıkarak yeni bir insanlık durumunun olanaklı hale geldiği yaşantı– haline getirmeye çalışabilir. Rimbaud gibi, kendini yalnızca aşırı yabancılaşmada bulmayı kabul edebilir ya da Artaud gibi, sanatın teatral çehresinde simya potasını –insanın sonunda bedensel bütünlüğünü yeniden kazanıp kendi bölünmüşlüğüne çare bulabileceği potayı– arayabilir. Ama bu yolla kendi ilkesi ile eşit düzeye eriştiğine inanmasına ve bu girişimiyle, gerçekten başka hiçbir insanın onu takip etmek istemeyeceği bir alana nüfuz etmesine rağmen; sanatçı, onu başka herhangi bir ölümlü varlıktan daha derinden tehdit eden bir riskin yakınlarında, gene özünün berisinde kalır, çünkü artık içeriğini kesin olarak kaybetmiştir ve deyim yerindeyse, hep kendi gerçekliğinin yanında yaşamaya mahkumdur. Sanatçı, içeriksiz kişi olup ifadenin hiçliği üzerinden sürekli ortaya çıkma dışında bir kimliği ve kendisinin berisindeki bu anlaşılmaz hal dışında bir zemini yoktur.

Romantikler, sanat ilkesinin sonsuz aşkınlığını kendinde yaşantılayan, deneyimleyen sanatçının bu durumu üzerine düşünerek; sayesinde sanatçının, koşullara bağlı dünyadan kopup o yaşantıya her tür içeriğin üzerinde kendi mutlak üstünlüğünün bilinci içinde karşılık verdiği yetiyi *ironi* olarak adlandırmışlardı. *İroni* şu anlama geliyordu: Sanat, kendi kendisinin nesnesi haline gelmeliydi; keza sanat, artık herhangi bir içerikte gerçek bir ciddiyet bulamadığından, bundan böyle, ancak şiirsel benliğin yadsıyıcı gücünü temsil edebilirdi: Yadsıyarak, sonsuz bir ikiye bölünme içinde, sürekli kendini aşan şiirsel benliğin.

Baudelaire, sanatçının modern çağdaki bu paradoksal durumunun farkındaydı ve ilk bakışta "Gülmenin Özü" gibi sıkıcı bir başlığı

olan kısa bir yazısında bize, Schlegel'in teorilerini uç ve ölümcül sonuçlarına götüren bir ironi metni bıraktı (Baudelaire yazısında ironiyi "mutlak komik" olarak adlandırır). Baudelaire'e göre, "gülme, kişisel üstünlük fikrinden doğar", sanatçının kendisiyle ilgili aşkınlığından. Yazının devamında Baudelaire şunu belirtir: Tam anlamıyla gülme, Antikçağda bilinmiyordu, bizim çağımıza has bir şeydir; çağımızda her tür sanatsal olgu, sanatçıda "kalıcı bir ikiliğin, aynı anda kendi ve başkası olma kapasitesinin" varlığı üzerine kurulur, "sanatçı, ancak iki olma ve ikili doğası ile ilgili hiçbir olguyu görmezden gelmeme şartıyla sanatçıdır."[6]

Kahkaha, tam olarak bu ikili hale gelmenin zorunlu sonucudur. Sonsuz bölünmüşlüğüne tutsak düşen sanatçı, aşırı bir tehdide maruz kalır ve sonunda Maturin'in romanındaki Melmoth'a benzer. Melmoth, şeytani bir anlaşma yoluyla edindiği üstünlüğünden asla kurtulamamaya mahkumdur: Onun gibi, sanatçı da, "yaşayan bir çelişkidir. Yaşamın temel koşullarının dışına çıkmıştır; organları artık düşüncelerini kaldıramamaktadır."[7]

Hegel, daha önce, ironideki bu yıkıcı yönün farkına varmıştı. Gerçi Hegel, *Estetik Üzerine Dersler*'inde Schlegel'in teorilerini analiz ederek, her tür belirlenimin ve her tür içeriğin bütünüyle yok edilişinde, öznenin kendine aşırı gönderme yapması, yani aşırı bir özbilinçlilik içinde olması durumunu görmüş; ama ironinin, yıkıcı sürecinde, dış dünyada duramayacağını ve kendi yadsımasını kaçınılmaz olarak kendine yöneltmek zorunda olduğunu anlamıştı. Kendi yaratısının hiçliği üzerinde bir tanrı gibi yükselen sanatsal özne, şimdi olumsuz eylemini gerçekleştirip bizatihi olumsuzlama ilkesini yok eder: O, kendini yok eden bir tanrıdır. Hegel, ironinin bu yazgısını tanımlamak için, "*ein Nichtiges, ein sich Vernichtendes*" ("kendini hiçleştiren bir hiçlik")[8] ifadesini kullanır. Yazgısının uç sınırında, bütün tanrılar onun kahkahasının alacakaranlığına gömüldüğü an sanat, yalnızca kendini olumsuzlayan bir olumsuzlama, *kendini hiçleştiren bir hiçlik* olur.

Şimdi kendimize tekrar "Peki, nedir sanat? Sanatın kendinden ötesine gönderme yapması ne anlama geliyor?" sorusunu sorarsak, belki cevap verebiliriz: Sanat ölmez, ancak kendini hiçleştiren bir hiçlik haline geldikten sonra, ebediyen hayatta kalır. Sınırsız, içerikten yoksun, ilkece ikili olan sanat, estetik beldenin hiçliğinde, sürekli olarak kendi imgesinin ötesine işaret eden bir biçim ve içerikler çölünde dolanır: Sanat, kendi kesinliğini kurmak gibi imkânsız bir girişim içinde, bu imgeyi canlandırıp derhal ortadan kaldırır. Sanatın alacakaranlığı, gününün bütününden uzun sürebilir, çünkü sanatın ölümü tam da ölememesidir, kendini eserin asıl kökenine göre ölçememesidir. İçeriksiz sanatsal öznellik, artık katışıksız olumsuzlama gücü haline gelir: Bu güç, her yerde ve her zaman, mutlak özgürlük olarak (katışıksız özbilinçten yansıyan mutlak özgürlük olarak) yalnızca kendini kabul eder. Ve nasıl her içerik onun içinde yok oluyorsa, eserin somut alanı da onun içinde kaybolur: Bir zamanlar içinde hem insan eyleminin hem dünyanın kendi gerçeğini Tanrı'nın suretinde bulduğu ve insanın yeryüzündeki yaşayışının ölçütünü oluşturan alanı. Yaratıcı-biçimsel ilkenin salt kendi kendini ayakta tutması içinde, tanrısal olanın alanı matlaşıp geri çekilir. Ve insan, en köklü biçimiyle, bir olayın bilincine sanat deneyiminde varır: Hegel'in daha önce mutsuz bilincin en temel özelliğini onda gördüğü ve Nietzsche'nin deli adamının dile getirdiği olaydır bu: "Tanrı öldü."

Bu bilinç bölünmesine uğrayan sanat ölmez: tam tersine, sanat, ölmenin imkânsızlığındadır. Sanat nerede somut olarak kendini ararsa arasın, estetik ve eleştirinin *Museum Theatrum*'u onu ilkesinin saf temelsizliğine geri gönderir. Bu boş özbilincin soyut panteonunda sanat, onda gerçekliklerini ve günbatımlarını bulan bütün tanrıları bir araya toplar ve onun bölünmüşlüğü şimdi tek ve hareketsiz merkez olarak, sanatın kendi oluşu içinde ürettiği çeşitli figürlere ve eserlere nüfuz eder. Sanatın zamanı durmuştur, "ama kadranın diğer bütün saatlerini içeren ve hepsini sonsuzca yinelenen kısacık bir âna teslim eden saatin üzerinde."

Vazgeçilemeyen, gene de sürekli olarak kendine yabancı sanat, kendi yasasını ister ve arar, ama gerçek dünya ile bağlantısı azaldığı için, her yerde ve her durumda, gerçeği tam da Hiçlik olarak ister: Sanat, olumlu bir çalışmaya ulaşamadan bütün içeriklerini teğet geçen hiçleştirici varlıktır, çünkü hiçbir içerikle özdeşleşemez. Ve sanat, katışıksız olumsuzlama potansiyeli haline geldiğinden, özünde nihilizm hüküm sürer. O halde, sanat ile nihilizm arasındaki akrabalık, estetikçi ve dekadan, düşkünleşmiş poetikanın hareket ettiği alandan çok daha derin bir alana ulaşır. Metafizik güzergâhının son noktasına ulaşan Batı sanatının düşünülmemiş temelinden başlayarak, krallığını sergiler. Nasıl nihilizmin özü, yalnızca benimsenen değerlerin tersine çevrilmesi olmayıp Batı insanının yazgısında ve tarihinin sırrında üstü örtülü kalıyorsa, günümüzde sanatın yazgısı da, estetik eleştiri veya dilbilim temelinde değerlendirilebilecek bir şey değildir. Nihilizmin özü, sanatın yazgısının uç noktasında sanatın özü ile çakışır, çünkü her ikisinde de varlık insana kendini hiçlik biçiminde dayatır. Nihilizm Batı tarihinin seyrini gizlice yönettiği sürece, sanat sonsuz alacakaranlığından çıkamayacaktır.

NOTLAR

1. Platon, *Devlet* II, 607b.
2. G. W. F. Hegel, *Estetica* (Estetik), İt. basım, ed. N. Merker, s. 14-15.
3. Martin Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes" ("Sanat Eserinin Kökeni"), *Holzwege* (1950), s. 67.
4. G. W. F. Hegel, *Estetica* (Estetik), İt. basım, ed. N. Merker, s. 120.
5. G. W. F. Hegel, *Estetica* (Estetik), İt. basım, ed. N. Merker, s. 679.
6. Charles Baudelaire, "Gülmenin Özü", § 3 ve 6.
7. Baudelaire, "Gülmenin Özü", § 3.
8. G. W. F. Hegel, *Estetica* (Estetik), İt. basım, ed. N. Merker, s. 79.
9. Giovanni Urbani, *Vacchi*, sergi kataloğu (Roma, 1962).

Yedinci Bölüm
Yoksunluk, Bir Çehre Gibidir

Sanatın ölümü, sanatın eserin somut boyutuna erişememesinden kaynaklanıyorsa, o zaman çağımızda sanatın krizi, aslında, şiirin, *poiesis*'in krizidir. *Poiesis*, şiir, burada diğer sanatlar arasında bir sanat anlamına gelmez, insanın *yapıp etme*sinin, üretime yönelik iş görmenin adıdır. Sanatsal *yapıp etme*, bunun ayrıcalıklı bir örneğinden ibaret olup bugün dünya çapında gücünü teknoloji ve sanayi üretimi yoluyla sergiliyor gibidir. Burada sanatın yazgısı hakkındaki soru, bütün insani *poiesis* alanının, bir bütün olarak **üretim** eyleminin, başlangıcı açısından sorgulandığı bir alanla ilgilidir. Bugün, bu **üretime yönelik** yapıp etme (iş biçiminde), yeryüzünün her yerinde, insanın praksis, yani maddi yaşamın üretimi üzerinden anlaşılan konumunu belirler. Tam da insan *poiesis*'in bu yabancılaşmış özü içinde yer aldığı ve "gerek bedensel gerek entelektüel çalışmada aşağılayıcı iş bölümü" deneyimini yaşadığı için, Marx'ın insanlık durumu ve insanlık tarihi hakkındaki düşüncesi olanca güncelliğini korur. Öyleyse, *poiesis*, şiir, ne anlama geliyor? İnsanın yeryüzünde şiirsel, yani **üretime yönelik** bir konumunun olması ne demek?

Platon, *Şölen*'deki bir cümlede bize *poiesis* kelimesinin asıl çağrışımını tam olarak aktarır: "Bir şeyi var-olmayıştan var-oluşa geçiren herhangi bir neden, *poiesis*'tir."[1] Ne zaman bir şey **üretilirse**, yani gizlenme

ve var-olmayıştan buradalığın ışığına taşınırsa, *poiesis*, **üretim**, şiir söz konusu olur.[2] Kelimenin bu asıl geniş anlamı ile, sadece sözel sanat değil, her tür sanat şiirdir, varlığa büründürmedir, tıpkı bir nesne yapan zanaatkarın faaliyetinin de, *poiesis* olduğu gibi. Doğa da (*physis*), onda her şey kendiliğinden varlığa büründüğü için, *poiesis* özelliği gösterir.

Aristoteles, *Fizik*'in İkinci Kitabında doğa yoluyla (*physei*) var olup *arkhe*'sini –yani, varlık kazanma ilke ve kökenini– kendi içinde barındıran şey ile başka nedenler yoluyla (*di'allas aitias*), varolup kendi ilkesini kendi içinde barındırmayan, bu ilkeyi insanın **üretim** faaliyetinde bulan şeyi birbirinden ayırır.[3] Bu ikinci tür şey için Yunanlılar, onun *apo tekhne* (teknik yoluyla) varolduğunu, yani varlık kazandığını söylüyorlardı. *Tekhne*, hem bir vazo veya kaba biçim veren zanaatkarın faaliyetini, hem bir heykeli biçimlendiren veya bir şiir yazan sanatçıyı gösteren bir addı. Bu faaliyet biçimlerinin ikisi de ortak bir özelliğe sahipti: Bir tür *poiesis*, varlığa büründürme olmaları. Ve onları, kendinde kendi varlığa bürünme ilkesini barındıran şey anlamında doğaya (*physis*) geri döndüren, ama aynı zamanda ondan ayıran da, bu *poiesis* özelliğiydi. Öte yandan, Aristoteles'e göre, *poiesis* tarafından gerçekleştirilen **üretim**, her zaman bir "biçime büründürme" (*morphe kai eidos*) özelliğine sahiptir, yani var-olmayıştan var-oluşa geçme, bir şekle girme, bir biçime bürünme anlamına gelir, çünkü üretilenin varlık kazanması, tam olarak bir biçim içinde ve biçimden yola çıkarak olur.

Şimdi Eski Yunan'dan çağımıza dönecek olursak, *tekhne* olarak doğa kökenli olmayan bu varlıklardaki birlik halinin parçalandığını fark ederiz. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren modern teknolojinin gelişmesiyle ve giderek daha yaygın ve daha yabancılaştırıcı bir iş bölümünün kurulmasıyla, insanın ürettiği şeylerin konumu, varlık tarzı, ikili hale gelir: Bir yanda, estetik kurallara göre varlık kazanan şeyler, yani sanat eserleri; diğer yanda, *tekhne* kurallarına göre varlık kazanan şeyler, yani dar anlamıyla ürünler vardır. Estetiğin başlangıcından beri,

arkhe'leri kendilerinde olmayan şeyler arasında sanat eserlerinin özel statüsü, özgünlük (veya sahicilik) ile tanımlanır.

Özgünlük ne demektir? Sanat eserinde özgünlük (veya sahicilik) özelliğinin olduğunu söylediğimizde, onun benzersiz, yani başka her şeyden farklı olduğunu kastetmeyiz. Özgünlük, kökene yakınlık anlamına gelir. Sanat eseri özgündür, çünkü kökeni ile, biçimsel *arkhe*'si ie özel bir ilişkisi vardır. Şu anlamda: Bu *arkhe*'den gelmekle ve ona uymakla kalmaz, aynı zamanda onunla sürekli bir yakınlık ilişkisi içinde olmaya devam eder.

Başka bir deyişle, özgünlük, şu anlama gelir: *Poiesis* özelliğine sahip olması nedeniyle, bir biçim içinde ve bir biçimden yola çıkarak varlığa bürünen sanat eseri, biçimsel ilkesi ile öyle bir yakınlık ilişkisi içindedir ki, bu, onun yeniden üretilebilir herhangi bir tarzda varlığa bürünmesi olasılığını ortadan kaldırır, sanki yinelenemez estetik yaratma edimi ile, biçim kendiliğinden varlık kazanıyormuş gibi.

Buna karşılık, *tekhne*'ye göre varlık kazanan şeyde, varlık kazanmayı yönlendirip belirleyen *eidos* ile bu yakınlık ilişkisi yoktur. Biçimsel ilke olan *eidos*, ürünün varlık kazanabilmesi için uyması gereken dış örnekten, kalıptan (*typos*) ibarettir; *poiesis* edimi ise, süresiz olarak yeniden üretilebilir (en azından bu yeniden üretimin maddi olanağı var olduğu sürece). *Öyleyse, yeniden üretilebilirlik (burada, kökene yakın olmamanın örnekle/kalıpla ilişkisi anlamında), tekniğin ürününün temel statüsü iken, özgünlük (veya sahicilik), sanat eserinin temel statüsüdür.* İnsanın **üretim** faaliyetindeki ikili statünün, iş bölümü ile başladığı düşünülürse, bu şu şekilde açıklanabilir: Sanatın estetik alanındaki ayrıcalıklı statüsü, yapay bir biçimde, bedensel emek ile entelektüel emeğin henüz ayrışmadığı ve bu nedenle üretme ediminin olanca bütünlük ve benzersizliğini koruduğu bir durumun varlığını sürdürmesi gibi yorumlanır. Aşırı iş bölümü durumundan başlayarak gerçekleşen teknik üretim ise, özü itibarıyla ikame edilebilir ve tekrarlanabilir bir nitelik gösterir.

İnsanın *poiesis* faaliyetinin ikili bir statüsünün olması, bize artık o kadar doğal görünüyor ki, sanat eserinin estetik boyuta girmesinin nispeten yeni bir olay olduğunu ve bu olayın sanatçının ruhsal yaşamında radikal bir bölünmeye yol açtığını unutuyoruz. Bu bölünmeye bağlı olarak, insanların kültür **üretiminin** çehresi önemli ölçüde değişti. Bu bölünmenin ilk sonuçlarından biri, retorik ve dogmatik teoloji gibi bilimlerdeki, sanat işlikleri ve sanat okulları gibi sosyal kurumlardaki hızlı çöküş oldu. Keza, sanatsal kompozisyonun tam da insan *poiesis*'inin üniter statüsünün varlığına dayalı yapılarında –üslupları yineleme, ikonografik süreklilik ve edebi metinlerdeki kalıp mecazlar gibi– aynı çöküş meydana geldi. Özgünlük dogması, kelimenin tam anlamıyla sanatçının durumunu altüst etti. Bir biçimde, farklı kişilikteki sanatçıların ortak alanını oluşturan her ne varsa (sanatçılar, canlı bir birlik içinde bu ortak zeminde buluşur, sonra bu ortak kalıbın sınırları içinde, kendi benzersiz fizyonomilerine bürünürlerdi), *vasat* (*bayağı*) *alan* haline geldi, içine modern eleştiri iblisi giren sanatçının kendini kurtarması veya yok olması gereken katlanılmaz engele dönüştü.

Bu sürece eşlik eden devrimci coşku içinde, bunun bizzat sanatçının durumu üzerinde yaratacağı olumsuz etkileri pek az kimse fark etti: Sanatçı, kaçınılmaz olarak, somut bir sosyal statü imkânını bile kaybetme riskiyle karşı karşıya kalıyordu.

Hölderlin, "Oedipus Üzerine Düşünceler"inde, bu tehlikeyi öngörerek, çok kısa bir süre sonra sanatın, eski çağlarda sahip olduğu meslek özelliğini yeniden edinme gereğini duyacağını belirtiyordu:

> Şairlerin sivil yaşamını güvence altına almak için, bizde de şiirin, zaman ve kurumlar arasındaki farklılığı göz önünde bulundurarak, Eski Yunan'daki *mekhane* [*tekhne*] noktasına yükseltilmesi iyi olur. Yunan eserleri ile karşılaştırıldığında, diğer sanat eserleri de bir temelin kesinliğinden yoksundur; en azından bugüne kadar, bu eserler, konumlarının

değerine ve güzelliğin üretilmesinde kullanılan diğer yöntemsel ilkelere göre değil, uyandırdıkları izlenimlere göre değerlendirildiler. Ama modern şiir, özellikle eğitimden ve zanaat özelliğinden yoksun; yani, yöntemi, hesaplanıp öğrenilebilir olma ve bir kez öğrenildikten sonra pratikte her zaman güvenle tekrarlanabilir olma özelliğinden yoksun.

Şimdi çağdaş sanata bakacak olursak, şunu fark ederiz: Çağdaş sanatta üniter bir statü ihtiyacı o kadar güçlü hale gelmiştir ki, en azından en önemli biçimleri ile sanat, tam da *poiesis*'in iki alanının kasıtlı olarak karıştırılıp saptırılmasına dayanıyor gibidir. Teknik üretimde sahicilik ihtiyacı ile sanatsal yaratıda yeniden üretilebilirlik ihtiyacı, insanın *poiesis* faaliyetinde mevcut bölünmüşlüğü gösteren iki melez biçimin – hazır nesne ile pop sanat– doğmasını sağlamıştır.

Bilindiği gibi, Duchamp, herhangi bir kimsenin büyük bir mağazadan satın alabileceği sıradan bir ürünü alıp doğal ortamından uzaklaştırarak, onu zorla, bir tür keyfi bir tavırla, sanat alanına sokmuştur. Yani, insanın yaratıcı faaliyetindeki ikili statünün varlığı üzerinden eleştirel bir oyun oynayarak, Duchamp –en azından yabancılaşma etkisinin sürdüğü o kısa süre boyunca–, nesneyi, teknik olarak çoğaltılabilirlik ve ikame edilebilirlik durumundan, estetik sahicilik ve benzersizlik durumuna geçirmiştir.

Hazır nesne gibi pop sanat da, üretim faaliyetinin, estetik etkinliğin ikili statüsünün saptırılmasına dayanır, ama onda bu olgu bir biçimde tersine dönmüş olarak kendini gösterir ve daha çok, Duchamp'ın ütü masası olarak bir Rembrandt resmini önerdiğinde düşündüğü "karşılıklı hazır nesne"yi andırır. *Gerçekten de, hazır nesne, teknik ürün alanından sanat alanına doğru ilerlerken, pop sanat tersi yönde, estetik durumdan sınai ürün durumuna doğru hareket eder.* Başka bir deyişle, hazır nesnede seyirci, teknik statüsüne göre var olmakla birlikte açıklanamaz şekilde belli bir estetik sahicilik potansiyeli ile yüklü görünen bir

nesneyle karşı karşıya kalırken; pop sanatta seyirci, adeta estetik potansiyelinden arınıp paradoksal şekilde sınai ürün statüsüne bürünen bir sanat eseri ile karşı karşıya kalır.

Her iki durumda, yabancılaşma etkisinin sürdüğü kısa süre dışında, bir statüden ötekine geçiş imkânsızdır: Yeniden üretilebilir olan, özgün olamaz; yeniden üretilemez olan da, yeniden üretilemez. Nesne, gölgeyle kuşatılmış olan varlığa bürünemez ve var-olmak ile var-olmamak arasında bir tür tekinsiz ara bölgede muallakta kalır. Gerek hazır nesneye gerek pop sanata olanca esrarengiz anlamını veren, tam da bu imkânsızlıktır.

Başka bir deyişle, her iki biçim de sözünü ettiğimiz bölünmüşlüğü en uç noktaya taşır ve bu yolla, estetiğin ötesine işaret eder: İnsanın **üretim** faaliyetinin kendi kendisi ile uzlaşabileceği bir alana (ama hâlâ gölge kuşatır bu alanı). Ne var ki, her iki durumda da radikal bir biçimde krize giren, insandaki *poiesis* özüdür; Platon'un "Bir şeyi var-olmayıştan var-oluşa geçiren herhangi bir neden" dediği *poiesis*. Hazır nesnede ve pop sanatta, gerçekliğini hiçbir yerde bulamayan bir potansiyelin yoksunluğu dışında hiçbir şey varlık kazanmaz. Yani, hazır nesne ile pop sanat, *poiesis*'in en yabancılaşmış (dolayısıyla, en uç) biçimini, bizzat yoksunluğun varlığa büründüğü biçimini oluşturur. Bu varlığın-yokluğun loş ışığında, artık sanatın yazgısı ile ilgili soru, şu biçimi alır: Özgün bir şekilde yeni bir *poiesis*'e ulaşmak nasıl mümkün olabilir?

Poiesis'in, gücünü yalnızca yoksunluk olarak sergilemesine yol açan aşırı yazgısını görmüş olduk (ama bu yoksunluk da, aslında, şiirin en uç, en yetkin ve anlamla yüklü armağanıdır, çünkü bizatihi hiçlik onda varlığa çağrılır). Şimdi, bu yazgının anlamına daha çok yaklaşmaya çalışırsak, sorgulamamız gereken şey eserdir, çünkü *poiesis* gücünü eserde gerçekleştirir. Öyleyse, insanın **üretim** faaliyetinin ete kemiğe büründüğü özelliği nedir eserin?

Aristoteles'e göre, *poiesis*'in gerçekleştirdiği varlığa büründürmede (gerek *arkhe*'si insanda var olan şeyler, gerek doğaya göre var olan şeyler için), *energeia* özelliği vardır. Bu kelime genellikle "edimsellik", "etkin gerçeklik" ("gizilgüç"e karşıt olarak) çevrilir, ama bu çeviride kelimenin özgün çağrışımı örtülmüş olur. Aynı kavramı göstermek için Aristoteles, kendi türettiği bir terimi de kullanır: *entelekheia*. Varlık edinip varlığını sürdüren, nihai olarak, kendi doluluğunu, kendi tamamlanmışlığını bulduğu bir biçim içinde kendini derleyen ve bu niteliği ile, *en telei ekhei*, kendi amacında kendini üstlenen şeyde *entelekheia* özelliği vardır. Öyleyse, *energeia, en ergon*, yani iş halinde olma anlamına gelir, çünkü iş, *ergon*, tam da *entelekheia*'dır, varlık edinip kendi biçimi, keza kendi amacı içinde kendini derleyerek varlığını sürdüren şeydir.

Aristoteles'e göre, *energeia*'nın karşısında *dynamis* (Latinlerin *potentia*'sı) yer alır. *Dynamis*, iş halinde olmadığı için, henüz kendi biçimi ve kendi amacı içinde kendini üstlenmemiş varlık tarzının özelliğidir. *Dynamis*, yalnızca hazır (kullanılabilir) olma, -e uygun olma tarzındadır, tıpkı marangoz atölyesinde bir tahtanın veya heykeltıraşın işliğinde mermer bir bloğun, onların masa veya heykel olarak görünmesini sağlayacak *poiesis* eylemi için hazır (kullanılabilir) olması gibi.

Poiesis'in sonucu olan iş/eser, tam da varlık alanına çıktığı ve kendi amacı içinde kendini üstlenen bir şekle girdiği için, asla yalnızca potansiyel halde olamaz. Bu nedenle Aristoteles şöyle der: "Hiçbir zaman, *tekhne*'den yola çıkarak bir şeyin var olduğunu söylemeyiz: Mesela, bir şey yalnızca kullanılabilirlik ve gizilgüç (*dynamei*) olarak bir masa ise, ama masa biçimine sahip değilse."[4]

Şimdi çağımız insanının *poiesis* faaliyetinin ikili durumunu değerlendirirsek, şunu görürüz: Sanat eseri tam olarak *energeia* özelliğine sahiptir, yani tekrar edilemez kendi biçimsel *eidos*'unda, keza kendi amacında kendini üstlenir. Buna karşılık, kendi biçimi içinde *energeia*'ya

özgü bu yerleşme/durma, teknoloji ürününde yoktur, adeta kullanılabilirlik özelliği bu ürünün biçimsel görünümünü karartmış gibidir. Tabii ki, üretim sürecinin sona erdiği anlamında sınai ürün tamamlanmıştır, ama kendi ilkesi ile uzaklık ilişkisi, yani yeniden üretilebilirliği, ürünün kendi biçimi içinde ve kendi amacında kendini üstlenmemesi ve sürekli gizilgüç halinde kalması sonucunu getirir. *Başka bir deyişle, varlık edinme, sanat eserinde* energeia *(iş halinde oluş), sınai üründe ise kullanılabilirlik özelliğine sahiptir* (bunu genellikle sınai ürünün "iş/eser" değil, tam da ürün olduğunu söyleyerek ifade ederiz).

Ama estetik boyutta sanat eserinin *energeia* durumu, gerçekten de böyle midir? Sanat eseri ile olan ilişkimiz, salt iyi zevk, beğeni aracılığıyla estetik haz almaya indirgendiği (arındırıldığı da denebilir) günden bu yana, bizzat eserin statüsü gözümüzün önünde biz farkına varmadan aşamalı olarak değişti. Aşağı yukarı bir depoda istiflenen ham maddeler veya mallarda olduğu gibi, müzelerin ve galerilerin, her an seyircinin estetik hazzı için hazır olsunlar diye sanat eserlerini koruyup istiflediklerini görüyoruz. Bugün sanat eserinin varlık kazanıp sergilendiği her yerde, eserin estetik hissi uyarma, salt estetik hazza dayanak olma özelliğine yer açmak için, onun *energeia* yönü, yani iş-halinde oluşu, silinir. Yani, estetik haz için hazır olma şeklindeki dinamik özellik, sanat eserindeki nihai yerleşmişlik, kendi biçimine yerleşmişlik şeklindeki *energeia* özelliğini gizler. Bu doğruysa, o zaman sanat eseri de, estetik boyutunda, teknoloji ürünü gibi, *dynamis* (hazır/kullanılabilir olma) özelliğine sahiptir ve *insanın* ***üretim*** *faaliyetinin üniter statüsündeki bölünme, aslında, onun* energeia *alanından* dynamis *alanına, iş-halinde oluştan salt potansiyelliğe geçişini gösterir.*

Sanat eserinin *energeia* değil, *dynamis* temelli statüsü üzerine kurulan açık yapıt ve *work in progress* poetikalarının ortaya çıkışı, tam da sanat eserinin kendi özünden sürgün edildiği bu aşırı ânı imler: Sanat eserinin, saf potansiyellik, salt kendi içinde ve kendi için hazır/kullam-

labilir olma haline gelerek, amaçta kendini üstlenmekteki acizliğini bilinçli olarak üstlendiği ânı. "Açık yapıt" şu anlama gelir: Kendi *eidos*'unda, keza kendi amacında kendini üstlenmeyen iş/eser, asla iş-halinde olmayan iş/eser, yani (işin/eserin *energeia* olduğu doğruysa), iş/eser olmayan, *dynamis*, hazır/kullanılabilir olma ve gizilgüç.

Tam da, kullanılabilirlik kipi bakımından olduğundan ve salt estetik haz için kullanılabilirlik olarak sanat eserinin estetik statüsü üzerinde az çok bilinçli bir şekilde oynadığından; açık yapıt, estetiğin aşılması değildir, yalnızca estetiğin gerçekleşme biçimlerinden biridir ve yalnızca olumsuz olarak estetiğin ötesine işaret edebilir.

Aynı şekilde, çağımızda insanın **üretim** etkinliğinin ikili statüsü üzerinde oynayıp onu saptırarak değiştiren hazır nesne ile pop sanat da, *dynamis* (amaçta asla kendini üstlenemeyen bir *dynamis*) kipi bakımındandırlar. Ama hem sanat eserinden estetik haz almanın, hem teknoloji ürünü tüketiminin dışında kalarak, en azından bir an için iki statünün askıya alınmasını gerçekleştirdikleri için, hazır nesne ile pop sanat, bölünmüşlük bilincini, açık yapıtın yapamadığı kadar öteye taşırlar ve kendilerini gerçek bir "hiçliğe doğru hazır/kullanılabilir olma" olarak ortaya koyarlar. Sanatsal faaliyete de, teknik üretime de gereğince ait olmadıkları için, onlarda aslında hiçbir şeyin varlık edinmediği söylenebilir. Aym şekilde, kendilerini gereğince estetik hazza da, tüketime de adamadıkları için, onların durumunda hazır/kullanılabilir olmanın ve gizilgücün, hiçliğe yönelik olduğu ve bu şekilde amaçta gerçekten kendilerini üstlenmeyi başardıkları söylenebilir.

Aslında, henüz iş/eser olmadığı halde, hiçliğe doğru hazır olma durumu, bir biçimde negatif bir buradalıktır, iş-halinde oluşun bir gölgesidir: ~~*Energeia*~~'dır, ~~*iş/eser*~~'dir ve bu niteliği ile, çağımız sanat bilincinin, sanat eserinin yabancılaşmış özüne yönelik olarak dile getirdiği en acil çağrı niteliği taşır. İnsanın **üretim** faaliyetindeki bölünmüşlük, "bedensel emek ile entelektüel emek şeklindeki aşağılayıcı iş bölümü",

burada çözülmüş olmaz, aksine uç noktaya götürülmüş olur. Gene de, bir gün estetik ve teknik bataklığından çıkıp insanın yeryüzündeki *poiesis* statüsüne özgün boyutunu yeniden kazandırmak, "sanat çalışması"nın (artık bu çalışma, bağdaşmaz karşıtlıkları içinde, insan **üretimi**nin ikiye bölünmüş elma'sının iki çehresini bir araya getirir) ayrıcalıklı statüsünün bu kendini bastırmasından yola çıkarak mümkün olacaktır.

NOTLAR

1. Platon, *Şölen*, 205b.
2. Bundan sonra, *poiesis*'in temel özelliğini, yani varlığa büründürmeyi göstermek için **üretim** ve **ürünü** koyu; özellikle teknik ve sınai üretime gönderme yapmak içinse, üretim ve ürün şeklinde düz yazacağız.
3. Aristoteles, *Fizik*, 192b. Aristoteles'in bu eserinin İkinci Kitabına dair aydınlatıcı bir yorum için bkz. Heidegger, "Vom Wesen und Begriff der *Physis*: Aristoteles' *Physik*, B, I. (1939), artık *Wegmarken* içinde (1967), s. 309-71.
4. Aristoteles, *Fizik*, 193a.

Sekizinci Bölüm
Poiesis ve *Praksis*

Bir önceki bölümde kullandığımız sözü, daha özgün biçimde anlamaya çalışmanın zamanı gelmiş olsa gerek: "İnsanın, dünyada şiirsel, yani **üretime yönelik** bir konumu vardır." Çağımızda sanatın yazgısı sorunu, onun ayrılmaz parçası olarak, üretim faaliyetinin anlamı, bir bütün olarak insanın "yapıp etme"si sorununu değerlendirmeye götürdü bizi. Çağımızda bu üretim faaliyeti, *praksis* olarak anlaşılır. Halihazırdaki görüşe göre, insanın bütün yapıp etmesi –sanatçı ve zanaatkarınki kadar, işçi ve politikacınmki de–, *praksis*'tir, yani somut bir etki yaratan bir iradenin tezahürüdür. O halde, insanın yeryüzünde üretime yönelik bir statüye sahip olması, insanın yeryüzünde yaşayışının statüsünün, *pratik* bir statü olduğu anlamına gelir.

İnsanın bütün "yaptıkları"nın *praksis* olduğu şeklindeki bu üniter anlayışa öyle alışmışız ki, bu yapıp etmenin, farklı algılanabileceğini –ve farklı tarihsel çağlarda öyle algılandığını– fark etmiyoruz. Aslına bakılırsa, kendimizi ve çevremizdeki gerçekliği yargılarken başvurduğumuz neredeyse bütün kategorileri borçlu olduğumuz Yunanlılar, *poiesis* (*poiein*, varlığa büründürmek anlamında "üretmek") ile *praksis*'i (*pranein*, eylem bakımından "yapmak") net olarak birbirinden ayırıyorlardı. Göreceğimiz üzere, *praksis*'in merkezinde doğrudan bir eylemle kendini dışavuran irade fikri varken; *poiesis*'in merkezinde olan şey, varlık ka-

zandırmaydı, yani *poiesis*'te bir şeyin hiçlikten varlığa, gizlenişten işin/eserin tümüyle gün ışığına çıkması söz konusuydu. Başka bir deyişle, *poiesis*'in temel özelliği, pratik ve iradeye dayalı süreç yönünden değil, açığa çıkarma (*a-letheia*) olarak anlaşılan bir hakikat tarzı olmasından kaynaklanıyordu. Ve tam da hakikate olan bu temel yakınlığından ötürü, insanın "yapma" edimindeki bu ayrımı değişik kereler teorileştiren Aristoteles, *poiesis*'i *praksis*'e göre daha yüksek bir yere koyma eğilimi gösteriyordu. Gerçekten de, Aristoteles'e göre, *praksis*'in kökleri, canlı olarak insanın durumuna uzanıyordu; başka bir deyişle, *praksis*, hayata karakteristik özelliğini veren hareket ilkesinden (iştah, arzu ve istemin birliği olarak anlaşılan istenç) başka bir şey değildi.

Yunanlıları, *poiesis* ve *praksis*'in yanı sıra, insan etkinliğinin temel kiplerinden biri olarak işi/çalışmayı konu edinip değerlendirmekten alıkoyan koşul, yaşam ihtiyaçlarının gerektirdiği bedensel çalışmayı, kölelerin yerine getiriyor olmasıydı. Ama bu, Yunanlıların onun varlığından habersiz oldukları ya da doğasını anlamadıkları anlamına gelmez. Çalışmak, zorunluluğa tabi olmak anlamına geliyordu. İnsan ile sürekli yiyeceğini aramak zorunda olan hayvanı eşitleyerek zorunluluğa tabi olmak da, özgür insanın durumu ile bağdaşmaz kabul ediliyordu. Hannah Arendt'in haklı olarak belirttiği gibi, Antikçağ'da çalışma kölelere hasredildiği için küçük görülüyordu diye düşünmek, gerçekte bir önyargıdır. Antikçağlılar tersi yönde akıl yürütüyor ve kölelerin varlığının, yaşamın sürekliliğini sağlayan uğraşların kölece doğası nedeniyle gerekli olduğunu düşünüyorlardı. Başka bir deyişle, Yunanlılar çalışmanın temel özelliklerinden birini anlamışlardı: Çalışmanın, biyolojik yaşam süreci ile doğrudan bağlantılı olduğunu. Gerçekten de, *poiesis*, insanın kesinliğini bulup eyleminin özgürlük ve süresini güvence altına aldığı alanı inşa eder. Buna zıt olarak, çalışmanın önkoşulu, çıplak biyolojik varlık, insan bedeninin döngüsel süreçleri olup bedenin metabolizması ve enerjisi, çalışmanın, emeğin temel ürünlerine bağlıdır.[1]

Batı'nın kültür geleneğinde, insan "yapıp etmesi"nin bu üçlü statüsü arasındaki ayrım giderek netliğini yitirmiştir. Yunanlıların *poiesis* olarak algıladıkları şey, Romalılar tarafından bir *agere* tarzı olarak; yani, işe koşan bir hareket etme, bir *operari* olarak anlaşılır. Yunanlılarda doğrudan eylemle ilgisi olmayan, ama varolan bir durumun temel özelliğini gösteren *ergon* ile *energeia*, Romalılarda *actus* ile *actualitas* haline gelir. Başka bir deyişle, *agere* düzlemine, bir etkiyi iradi olarak üretme düzlemine taşınır (çevrilir). En Yüce Varlığı bir *actus purus* (saf edim) gibi düşünen Hıristiyan teolojik düşüncesi, varlığın edimsellik ve edim olarak yorumunu Batı metafiziğine bağlar. Modern çağda bu süreç tamamlandığında, *poiesis* ile *praksis*'i, **üretim** ile eylemi ayırt etmeye yönelik her tür imkân yitirilir. İnsanın "yapıp etmesi", gerçek bir etki (*operari*'nin *opus*'u, *facere*'nin *factum*'u, *agere*'nin *actus*'u) üreten faaliyet olarak belirlenir ve değeri, onda dile getirilen iradeye bağlı olarak, yani özgürlüğü ve yaratıcılığı ile bağlantılı olarak değerlendirilir. *Poiesis*'teki merkezi deneyim, varlığa büründürme, şimdi yerini "nasıl"ın, yani nesnenin üretildiği sürecin değerlendirilmesine bırakır. Sanat eseri açısından bunun anlamı, vurgunun yer değiştirmesidir: Yunanlılar için eserin özü olan şeyden –yani, eserde bir şeyin hiçlikten varlığa çıkması, böylece hakikatin alanını açması (*a-letheia*) ve insanın yeryüzündeki yaşayışı için bir dünyayı kurmasından– sanatçının *operari*'sine, yani yaratıcı dehaya ve dehanın ifade ettiği sanatsal sürecin kendine has özelliklerine doğru.

Poiesis ile *praksis* arasındaki bu örtüşme sürecine paralel olarak, aktif yaşam hiyerarşisinde en altta bulunan çalışma, her insan faaliyetinin merkezi değeri ve ortak paydası noktasına yükselir. Bu yükseliş, Locke'un çalışmada mülkiyetin kökenini keşfettiği anda başlar, Adam Smith çalışmayı her tür servetin kaynağına yükselttiğinde devam eder ve onu insanın insanlığının ifadesi yapan Marx ile zirveye ulaşır.[2] Bu noktada, insanın bütün "yapıp etmesi", *praksis* olarak, somut üretim

faaliyeti olarak yorumlanır (düşünce ve soyut tefekkürün eşanlamlısı olarak anlaşılan *theoria*'ya karşıt olarak). Ve praksis de, çalışmadan, yani yaşamın biyolojik döngüsüne karşılık gelen maddi yaşamın üretiminden yola çıkılarak düşünülür. Ve bu üretim eylemi, bugün her yerde insanın yeryüzündeki durumunu belirler: Çalışan ve yaptığı işte kendi kendini üretip dünyanın egemenliğini güvence altına alan canlı olarak anlaşılan insanın durumunu. Her yerde, Marx düşüncesinin aykırı bulunup reddedildiği yerlerde bile, bugün insan üreten ve çalışan canlıdır. Yaratıcı faaliyet haline gelen sanatsal **üretim** de, praksis boyutuna girer: bütünüyle kendine özgü bir praksis, estetik yaratma veya üstyapı olsa da.

İnsan faaliyetlerinin geleneksel hiyerarşisinin bütünüyle tersine çevrilmesi anlamına gelen bu süreçte, bir şey değişmeden kalır: praksisin biyolojik varoluştaki kökeni. Aristoteles, bunun ilkesini irade, arzu ve yaşam itkisi şeklinde yorumlayarak ifade etmişti. Çalışmanın en alt mertebeden en yükseğine yükselmesi ve bunun sonucunda *poiesis* alanının gölgede kalması, şuradan kaynaklanıyordu: Çalışmanın devreye soktuğu sonsuz süreç, tüm insan faaliyetleri arasında, doğrudan organizmanın biyolojik döngüsüne en bağlı olanıydı.

Modern çağda insanın "yapıp etmesi"ni farklı tarzda kurmak için birbiri ardı sıra gelen bütün girişimler, bu irade ve yaşamsal itki olarak praksis yorumuna, yani son tahlilde, yaşam ve canlı varlık olarak insan yorumuna bağlıdır. Çağımızda, insanın "yapıp etme"si felsefesi, bir yaşam felsefesi olmaya devam ediyor. Marx, teori ile pratik arasındaki geleneksel hiyerarşiyi tersine çevirdiğinde bile, Aristoteles'in praksisin irade olduğu şeklindeki saptaması değişmeden kalır, çünkü Marx için çalışma özünde "iş gücü" (*Arbeitskraft*) olup iş gücünün temeli, "aktif doğal varlık", yani yaşam arzu ve itkileri ile donanmış varlık olarak anlaşılan insanın doğallığında yatar.

Aynı şekilde, estetiği aşmaya ve sanatsal **üretim**e yeni bir statü kazandırmaya yönelik bütün girişimler, *poiesis* ile *praksis* arasındaki

ayrımın bulanıklaşmasından yola çıkarak, yani sanatı bir praksis biçimi, praksisi de bir iradenin ve yaratıcı gücün ifadesi olarak yorumlayarak gerçekleştirilmiştir. Şu sayacaklarımızın hepsi, "insan faaliyetinin özü, irade ve yaşam itkisidir" anlayışına bağlıdır: Novalis'in şiiri, "organlarımızın istemli, aktif ve üretime yönelik kullanımı" olarak tanımlaması; Nietzsche'nin sanatı ve güç istencini "kendi kendini doğuran sanat eseri olarak evren" fikri ile özdeşleştirmesi; Artaud'nun iradenin tiyatro yoluyla özgürleştirilmesi arzusu; sitüasyonistlerin sanatta yabancılaşmış biçimde ifade edilen yaratıcı itkileri pratik olarak gerçekleştirmeye dayalı sanatı aşma projeleri. O yüzden, bu yaklaşımlar, hakikat alanının kurulması olarak sanat eserinin **üretime yönelik** özgün statüsünün unutulması üzerine kuruludur. Batı estetiğinin vardığı nokta, bir istenç, yani enerji ve yaratıcı itki olarak anlaşılan yaşam metafiziğidir.

Bu istenç metafiziği, sanat anlayışımıza o kadar nüfuz etmiştir ki, en radikal estetik eleştirileri bile, estetiğin temelini oluşturan ilkeyi – yani, sanatın, sanatçının yaratıcı iradesinin ifadesi olduğu fikrini– sorgulamayı düşünmemiştir. Dolayısıyla, bu tür eleştiriler estetiğin içinde kalır, çünkü estetiğin sanat eseri yorumunu dayandırdığı iki kutuptan birini –irade ve yaratıcı güç olarak anlaşılan deha kutbunu– en uç noktasına taşımaktan başka bir şey yapmaz. Gene de, Yunanlıların *poiesis* ile *praksis* arasındaki ayrım ile anlatmak istedikleri şey, tam da *poiesis*'in özünün bir iradenin dışavurumu ile hiçbir ilgisinin olmadığıydı (bu irade bakımından, sanat hiçbir şekilde gerekli değildir). Oysa, *poiesis*'in özü, hakikatin üretimi ve bunun bir sonucu olarak insanın varlığı ve eylemi için bir dünyanın açılmasıdır.

Bundan sonraki sayfalarda, Batı düşüncesinde *poiesis* ile *praksis* arasındaki ilişkiyi irdeleyerek, bu ilişkinin evrimini ana çizgileriyle belirlemeye, sanat eserinin *poiesis* alanından *praksis* alanına geçip sonunda bir istenç, yani yaşam ve yaşamın yaratıcılığı metafiziğinde konumunu bulduğu süreci ortaya koymaya çalışacağım.

1. "*Poiesis* Türü, *Praksis* Türünden Farklıdır"

Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi, Yunanlılar, *poiesis*'i, bir bütün olarak insan **üretim**ini nitelendirmek için *tekhne* kelimesini kullanıyor ve tek bir adla hem zanaatkarı hem sanatçıyı gösteriyorlardı. Ama bu ortak tanım, Yunanlıların hiçbir biçimde, maddi ve pratik yönünden yola çıkarak **üretim**i bir el işi olarak düşündükleri anlamına gelmiyordu. Yunanlıların *tekhne* olarak adlandırdıkları şey, ne bir iradenin gerçekleştirilmesi idi ne de sadece bir imal etme. Bir hakikat, bir *aletheuein*, şeyleri gizlilikten varlığa çıkaran bir açığa çıkarma tarzıydı.

Başka bir deyişle, Yunanlılarda *tekhne* demek, görünür kılma, *poiesis*, varlığa büründürme demekti; ama bu varlığa büründürme, bir *agere*'den, bir eylemeden değil, bir *gnosis*'ten, bir bilmeden yola çıkılarak anlaşılıyordu.[3] Yunan'ca düşünüldüğünde, **üretim** (*poiesis, tekhne*) ile *praksis* aynı şey değildir.

Nikomakhos'a Etik'te Aristoteles, ruhun hakikate ulaştığı "eğilimler"le ilgili ünlü sınıflandırmasını yaparken, *poiesis* ile *praksis*'i net olarak birbirinden ayırır (*Nikomakhos'a Etik*, VI, II 40b): "Praksisin türü başkadır, üretiminki başka. Gerçekten de, üretimin amacı kendini üretmekten farklıdır; oysa, praksisin amacı, başka bir şey olamaz, iyi eylem kendi içinde amaçtır."

Yunan bakış açısından **üretim**in özü, bir şeyi varlığa taşımaktır; bundan ötürü, Aristoteles "her sanat, doğurma ile ilgilidir" der. Dolayısıyla, sanatın amacı (*telos*) ve sınırı (*peras*) zorunlu olarak kendi dışındadır (*telos* ile *peras*, Yunancada aynı şeydir; bkz. Aristoteles, *Metafizik* IV, 1022b). Amaç ile sınır, üretme edimi ile aynı değildi. Başka bir deyişle, Yunanlıların üretim ve sanat eserini düşünme tarzları, estetiğin bizi bunları düşünmeye alıştırdığı tarzın tersiydi: *Poiesis* kendi başına bir amaç değildir, sınırı kendi içinde değildir, çünkü eylemenin (*praksis*) eylemde (*prakton*) varlığa bürünmesi gibi, eserde varlığa

bürünmez. Gerçekten de, sanat eseri, bir yapmanın sonucu, bir *agere*'nin *actus*'u değildir; onu varlığa büründüren ilkeden esas olarak başka bir şeydir (*heteron*). Bu yüzden, sanatın estetik boyuta girmesi ancak şundan ötürü mümkündür: Sanat, çoktan *poiesis* alanından çıkıp *praksis* alanına girmiştir.

Ama *poiein* ile *prattein* Yunanlılar için aynı şey değilse, o zaman *praksis*'in özü nedir?

Praksis kelimesi, *peiro*'dan ("geçme") gelir ve etimolojik olarak *pera* (öte), *poros* (geçit, kapı) ve *peras* (sınır) ile bağlantılıdır. Kelimede bir uçtan bir uca gitme, sınıra (*peras*) kadar giden bir geçiş anlamı vardır. Burada *peras*'ın, son, bitiş, uç nokta, *to telos ekastou* (Aristoteles, *Metafizik* V, 1022a), hareket ve eylemin yöneldiği şey anlamı vardır; bu son, gördüğümüz gibi, eylemin dışında değil, içindedir. Etimolojik olarak düşünüldüğünde *praksis*'e karşılık gelen *eksperiyans* (*ex-per-ientia*) sözcüğü aynı fikri içerir: eylemin *bir uçtan bir uca ilerlemesi* ve eylemde *bir uçtan bir uca ilerleme*. Gerçekten de, "deneyim"e (Lat. *experientia*) karşılık gelen Yunanca *empeiria* kelimesinde aynı *praksis* kökü vardır: *per, peiro, peras*. Etimolojik olarak, aynı kelimedir.

Aristoteles, "*To prattein*'e [yapmak] gelince, *empeiria* [deneyim], *tekhne*'den aşağı değildir, çünkü *tekhne* [sanat] tümelin bilgisi iken, deneyim tikelin bilgisidir ve *praksis* tam da tikel ile ilgilidir" (*Metafizik* I, 981a, 14) dediğinde, deneyim ile *praksis* arasındaki yakınlığa değinir. Aynı yerde Aristoteles, hayvanların "izlenimler ve bellek"e (*phantasiai kai mneme*) sahip olduklarını, ancak deneyimlerinin olmadığını; buna karşılık, insanda *empeiria* yetisinin olduğunu ve bunun sayesinde sanat ve bilim (*episteme kai tekhne*) ehli olduğunu söyler. Deneyim, diye ekler Aristoteles, sanata çok benzer ama aslında ondan oldukça farklıdır: "Demek oluyor ki, Kallias bu veya şu hastalığa yakalandığında ve bu veya şu ilacın onu iyi ettiğine ve aynı şeyin Sokrates ve tek tek diğer insanlar için geçerli olduğuna hükmetmek, deneyimdir. Bir

ilacın, belli bir hastalığa yakalanmış, bir sınıf olarak kabul edilen kişilerin hepsine iyi geldiğine hükmetmek ise, sanattır (*tekhne*)." Aristoteles, pratik bilgiyi benzer şekilde nitelendirir ve *Metafizik*'te (II, 993b) şu açıklamayı getirir: Teorinin nesnesi hakikat iken, pratiğin nesnesi eylemdir, "çünkü uygulayıcılar bir şeyin 'nasıl'ım aradıklarında bile, ebedi olana değil, göreli olana (*pros ti*) ve doğrudan olana (*nun*) bakarlar." Her zihinsel faaliyet, ya pratik, ya **üretime yönelik** (*poietike*) ya teorik ise (*Metafizik* VI 1025b), o zaman deneyim pratik kavrayıştır, bu veya şu özel eyleme karar verme yetisidir (*dianoia praktike, nous praktikos*). O halde, yalnızca insanın deneyim yetisinin olması, şu anlama gelir: Yalnızca insan kendi eylemine karar verir, yani onu kateder, bu yüzden *praksis, eylemin sınırına kadar gitme* yetisine sahiptir (burada "eylemin" sözü, hem özne hem nesne değerine sahiptir).

Demek ki, *empeiria* ile *praksis*, aynı sürece aittir. *Empeiria, nous praktikos*'tur; ama, öyleyse, bu süreç içindeki ilişkileri nedir? Daha doğrusu, her ikisini de belirleyen ilke nedir? Aristoteles'in bu soruya, *Ruh Üzerine* kitabının sonunda verdiği cevabın, Batı felsefesinin *praksis* ve insan etkinliği olarak düşündüğü her şey üzerinde belirleyici bir etkisi olmuştur.

Ruh Üzerine incelemesi, canlıları, kendi başına hareket edenler olarak nitelendirir ve bir canlı olarak insanın hareketleri *praksis*'tir. Aristoteles, *praksis*'teki hareket ilkesinin ne olduğu sorununa çözüm ararken, şöyle yazar:

> Demek ki, bunların ikisi de –düşünce ve istenç (*he horeksis*)– hareket oluşturabilir. İstencin nesnesi olan şey, pratik düşüncenin oluşturucu ilkesidir (*arkhe tou praktikou nou*) ve bu sonuncusu, *praksis*'in oluşturucu ilkesidir (*arkhe tes prakseos*). Dolayısıyla, bu ikisini, istenç ve pratik düşünceyi, hareketin kaynakları olarak değerlendirmenin bir gerekçesi vardır; çünkü istencin nesnesi bir hareketi başlatır, pratik düşünce ha-

> reket eder, çünkü ilkesi (*arkhe*) istencin nesnesidir. . . . Gerçekten de, zihnin istenç olmadan hareket ürettiği görülmemiştir (çünkü bilinçli istem [*boulesis*] bir istenç biçimidir ve hareket hesaba göre üretildiğinde, iradeye göre de üretilir). . . . Öyleyse şurası açık ki, . . . istenç harekete kaynaklık eder. (*Ruh Üzerine*, III, 4333a)

Öyleyse, praksisin ve pratik düşüncenin belirleyici ilkesi (*arkhe*), en geniş anlamıyla istenç (*horeksis*) olup iştah (*epithymia*), arzu (*thymos*) ve istemi (*boulesis*) kapsar. İnsanın *praksis* yeteneğine sahip olması, insanın kendi eylemini istediği ve onu isteyerek, sınırına dek katettiği anlamına gelir. Praksis, *istencin harekete geçirdiği eylemi sınırına dek götürmektir*; istence dayalı eylemdir.

Ama istenç basitçe hareket etmez, hareketsiz bir motor değildir; aksine hareket eder ve hareket ettirilir (*kinei kai knei tai*), kendisi harekettir (*kinesis tis*). Yani, istenç, yalnızca *praksis*'in hareket ilkesi değildir, *praksis*'in hareket ettiği ya da ilk adımı attığı şey değildir; irade, eylemin varlığa girişinin başlangıcından sonuna kadar eylemi harekete geçirip sürdürür. *Eylem yoluyla, hareket edip kendi sınırına ulaşan, istençtir*. Praksis, sınırına kadar kendi dairesini dolanıp kateden istençtir: *praksis*, istenç (*horeksis*) ve arzudur.

Böylece irade olarak anlaşılan *praksis*, gördüğümüz üzere, Yunanlılar için *poiesis*'ten, **üretim**den net olarak ayrılır. **Üretim**, kendi dışında kendi sınırına (*peras*) sahip, yani **üretime yönelik** iken, kendinden başka bir şeyin başlangıç ilkesi (*arkhe*) iken, *praksis*'in kökeninde olan ve eylemde sınırına ulaşan istenç, kendi dairesi içinde kapalı kalır, eylem aracılığıyla yalnızca kendini ister ve bu niteliği ile, **üretime yönelik** değildir, yalnızca kendini varlığa/ortaya çıkarır.

2. "Şiir Sanatı, Organlarımızın İstence Dayalı, Aktif ve Üretime Yönelik Kullanımından Başka Bir Şey Değildir"

Aristoteles'in irade olarak *praksis* yorumu, bir uçtan diğerine Batı düşünce tarihini kuşatır. Gördüğümüz üzere, bu tarih boyunca *energeia, actualitas*, eylemsellik [edimsellik] ve gerçeklik haline gelir ve özü, tutarlı bir şekilde bir *agere*, bir *actus* olarak görülür. Bu *agere*'nin özü de, *horeksis* ile *nous*'un karşılıklı aidiyetine dayalı Aristoteles modeline göre, istenç ve temsil olarak yorumlanır. Buna bağlı olarak, Leibniz, monadın varlığını *vis primitiva activa* (aktif ilksel kuvvet) olarak algılar ve *agere*'nin algı (*perceptio*) ile istek (*appetitus*) birliği olduğu sonucuna varır. Kant ile Fichte, Aklı Özgürlük, Özgürlüğü ise istenç olarak düşünürler.

Leibniz'in istek (*appetitus*) ile algı arasındaki ayrımını yeniden ele alan Schelling, bu istenç metafiziğine, Jena romantik şairler çevresi üzerinde büyük bir etki yaratacak olan bir biçim vermiştir.

Schelling, *İnsan Özgürlüğünün Doğası Üzerine Felsefi Araştırmalar*'da şöyle yazar: "Son ve en yüksek durumda, irade dışında başka bir varlık yoktur. İstenç, ilksel varlıktır (*Ur-sein*) ve bütün yüklemler yalnızca onun için geçerlidir: Temelsizlik (*Grundlosigkeit*), sonsuzluk, zamandan bağımsızlık, kendini-olumlama (*Selbstbejahung*). Tüm felsefe yalnızca bu en yüksek formülasyonu bulmak için çaba gösterir."[4]

Ama Schelling, istenci mutlaklaştırmakla yetinmez, onu özgün ilke haline getirir; istencin varlığının saf irade, kendini isteyen istenç olduğunu belirler. Ve bu "istencin istenci", özgün zemindir (*Ur-grund*), temelsizlik (*Un-grund*), biçimsiz ve karanlık uçurumdur, her tür karşıtlıktan önce varolan ve onsuz hiçbir şeyin varlık kazanamayacağı "varolma açlığı"dır.

"Başlangıçta", diye yazar Schelling, "ruh [tin], kelimenin en geniş anlamıyla, teorik nitelikli değildir... başlangıçta daha çok *istenç*tir, istenç olarak

istençtir ve bir şey istemeyen, yalnızca kendini isteyen bir istençtir." Hem bu başlangıçtaki uçurumdan hem ruhsal varoluştan pay alan insan, "merkez varlık"tır (*Zentralwesen*), Tanrı ile Doğa arasındaki aracıdır. O, doğanın kurtarıcısı olup ondan önce gelen bütün mahlukat ona meyleder."[5]

Novalis, doğanın kurtarıcısı ve Mesihi şeklindeki bu insan ideasını geliştirir. Onun yorumladığı biçimiyle, bilim, sanat ve genel olarak tüm insan faaliyeti, Marx'ın, bazı açılardan Nietzsche'nin de düşüncesini önceliyor gibi görünen bir anlamda, doğayı "biçimlendirme" veya "terbiye etme"dir (*Bildung*). Novalis'in projesi, insana düşünen ruhun [tinin] gücünü gösteren Fichte idealizminin ötesine geçmektir.

Ama Novalis, Marx'ın elli yıl sonra yapacağı gibi, bu "ötesine geçme"yi *praksis* düzeyine yerleştirir ve *praksis*'i insana dünyayı dönüştürüp yeniden Altın Çağa dönmek için araçlar sağlayan daha yüksek bir düşünce ve eylem birliği olarak anlar. "Fichte", diye yazar Novalis, "zihinsel organın aktif kullanımını keşfetmiş, öğretmiştir. Ama genel olarak organların aktif kullanımının yasalarını keşfetti mi?" (Fragman 1681). Aklımızı istediğimiz gibi hareket ettirip hareketlerini dile ve iradi hareketlere dönüştürdüğümüz gibi, vücudumuzun iç organlarını ve bir bütün olarak bedenin kendisini de hareket ettirmeyi öğrenmeliyiz. Ancak bu şekilde insan, doğadan gerçekten bağımsız hale gelir ve ilk kez, duyuları "kendi istediği biçimi *üretmeye*" zorlayıp "kelimenin gerçek anlamıyla *kendi* dünyasında yaşayabilir." İnsana şimdiye dek yük olan şey, ruhunun [tininin] tembelliğinden ibarettir yalnızca:

> Ama faaliyetimizi genişletip biçimlendirerek, kendimiz yazgı olacağız. Her şey dışarıdan bize doğru akıyormuş gibi görünüyor, çünkü biz dışarıya doğru akmıyoruz. Biz negatifiz, çünkü öyle olmak istiyoruz. Ne kadar pozitif olursak, çevremizdeki dünya o kadar negatif olacaktır, ta ki sonunda artık olumsuzlama olmayıncaya ve biz her şeyde her şey oluncaya kadar. *Tanrı tanrıları ister.* (Fragman 1682)

Organların aktif kullanımı yoluyla bu "tüm-güçlü olma sanatı", vücudumuzun ve onun organik yaratıcı faaliyetinin üstlenilmesi demektir: "Beden, dünyanın oluşum ve değişiminin aracıdır. Bu yüzden vücudumuzu her şeye *yetenekli* bir organ kılmalıyız. Aracımızı değiştirmek, dünyayı değiştirmek anlamına gelir." (Fragman 1684)

Bu üstlenmenin gerçekleştiği yerde, daha üstün bir birlik içinde, bir "mutlak, pratik, empirik ben" (Fragman 1668) içinde ruh ile doğanın, istenç ile rastlantının, teori ile pratiğin uzlaşması da gerçekleşecektir.

Novalis, bu daha üstün pratiğe Şiir (*Poesie*) adını verir ve onu şöyle tanımlar: "Şiir sanatı, organlarımızın istence dayalı, aktif ve üretken kullanımıdır." (Fragman 1339)

1789 tarihli bir fragmanda, Novalis bu daha üstün pratiğin ne olduğunu ortaya koyar: "*İstenç dışı* olan her şey, *istençli* hale gelmelidir." (Fragman 1686)

Teori ve pratiğin, ruh ile doğa birliğinin gerçekleştiği Şiir ilkesi, istençtir: Herhangi bir şeyin istenci değil, mutlak istenç, istencin istenci. Schelling'in başlangıçtaki uçurum olarak nitelediği anlamda: "Kendimi istediğim gibi kendimi bilir, kendimi bildiğim gibi kendimi isterim; *istencimi isterim*, mutlak bir tarz üzere isterim. Dolayısıyla bende, bilmek ile istemek tam olarak birleşmiştir." (Fragman 1670)

Bu daha yüksek *praksis*'e yükselen insan, doğanın Mesihi olur; onda dünya Tanrı'yla buluşup gerçek anlamını bulur: "İnsanlık, gezegenimizin en yüksek anlamıdır, bu uzvu daha üstün dünyaya bağlayan sinir, onun göğe çevirdiği gözdür." (Fragman 1680)

Bu sürecin sonunda, insan ve dünyanın oluşu, mutlak ve koşulsuz istenç halkasında bir olur. Bu halkanın Altın Çağ'ında şimdiden Zerdüşt'ün mesajını duyar gibi oluruz: Bu, insanlığın büyük gün ortasında, özdeşliğin sonsuz yinelenmesini öğreten kişinin mesajıdır: "Olup biten her şeyi *istiyorum*. İstençli balgam. Duyuların aktif kullanımı." (Fragman 1730).

3. "İnsan Evrensel Olarak Üretir"

Marx, insan olmayı üretim şeklinde düşünür. Üretimin anlamı, praksistir, "insanın duyumsal etkinliği"dir. Bu faaliyetin özelliği nedir? Marx şöyle yazar: Hayvan, dirimsel faaliyeti ile doğrudan bütünleşmiş iken, dirimsel faaliyetin kendisi iken, insan bu faaliyet ile karışmaz, dirimsel faaliyetini varoluşu için bir araç kılar, tekyanlı üretmez, evrensel tarzda üretir. "Tam da sırf bu yüzden, insan türsel bir varlıktır (*Gattungswesen*)."[6] *Praksis*, insanı kendi varlığı içinde kurar, ondan bir *Gattungswesen* yapar. Demek ki, üretimin özelliği, insanı tür yetisi olan, kendine özgü bir varlık olarak kurmaktır; ona bir tür (*Gattung*) olma yeteneğini vermektir. Ama Marx hemen ardından ekler: "Daha doğrusu, insan bilinçli bir varlıktır, yani hayatı onun için bir nesnedir, çünkü o tam da bir türe ait bir varlıktır, bir *Gattungswesen*'dir." Demek ki, insan üretici olmak bakımından bir *Gattungswesen* değildir; aksine, onu üretici kılan şey, türsel olma niteliğidir. Marx, şöyle yazdığında bu temel anlam belirsizliğini daha da vurgular: "*Nesnel bir dünyanın* pratik yaratılışı, inorganik doğanın *dönüşümü*, insanın bir *Gattungswesen* olduğunun bir diğer kanıtıdır; ama diğer yandan, "tam da nesnel dünyanın dönüşümünde, insanın gerçekten bir *Gattungswesen* olduğu kanıtlanmış olur."

Burada gerçek bir hermenötik döngü ile karşı karşıyayız: Bir yandan, üretim, insanın bilinçli dirimsel faaliyeti, insanı bir tür yeteneği olan varlık olarak kuruyor; ama diğer yandan, ancak bir türe sahip olma yetisi, insanı bir üretici kılıyor. Bu döngü, bir çelişki veya bir bilimsel yöntem kusuru değildir, aksine, bunda Marx düşüncesinin önemli bir yönü gizli durur. Bunun kanıtı, bizzat Marx'ın, aşağıdaki satırları yazarken, praksis ile "tür hayatı"nın karşılıklı aidiyetinin bilincinde olduğunu ortaya koymasıdır: "Çalışmanın nesnesi, tür hayatının nesneleştirilmesidir" ve yabancılaşmış çalışma, insanın elinden üretiminin

nesnesini almakla, ondan tür hayatını da, türün edimsel nesnelliğini de (*Gattungsgegenständlichkeit*) almış olur.[7]

Böylece, *praksis* ile tür yaşamı, bir döngü içinde karşılıklı olarak birbirine aittir; bu döngünün içinde her biri, diğerinin kökeni ve temelidir. Marx, bu döngüyü kendi düşüncesinde iyice deneyimlediği içindir ki, Feuerbach'ın "sezgisel materyalizm"inden (*anschauende Materialismus*) uzak durabilmiş ve "duyarlık"ı pratik bir faaliyet olarak, *praksis* olarak düşünebilmiştir. Başka bir deyişle, bu döngü içinden düşünmek, tam olarak Marx düşüncesinin sahici deneyimidir. Öyleyse, *Gattung*, tür ne anlama geliyor? İnsanın bir *Gattungswesen* olması, tür yeteneğine sahip olması ne anlama geliyor?

Bu ifadenin her zamanki çevirisi, "türsel bir varlık" veya "bir türe ait varlık"tır, "türsel" ve "tür" sözcüklerinin gündelik dildeki anlamından doğa bilimlerinin türettiği anlamda. Ama *Gattung*, yalnızca "doğal türler" anlamına gelmez; bunun kanıtı şudur: Marx, *Gattungswesen* niteliğinin tam da insanları diğer hayvanlardan ayıran karakteristik özellik olduğunu düşünür ve onu, hayvanların dirimsel faaliyeti ile değil, açıkça *praksis* ile, insanın bilinçli dirimsel faaliyeti ile ilişkilendirir. Sadece insan bir *Gattungswesen* ise, sadece insan tür yetisine sahipse, buradaki "tür" kelimesi, doğa bilimlerindeki yaygın anlamından daha derin bir anlam ifade eder ve bu anlam, Batı felsefesinin düşüncesinde bu kelimenin rolü ile ilişki içine sokulmazsa kendine özgü çağrışımları ile anlaşılamaz.

Metafizik'in bütünüyle çeşitli terimlerin açıklanmasına ayrılan Beşinci Kitabında, Aristoteles türü (*genos*) *genesis synekhes* olarak tanımlar. Buna bağlı olarak, diye ekler Aristoteles, "insan türü var olduğu sürece" ifadesi, "insanların *genesis synekhes*'i var olduğu sürece" anlamına gelir (*Metafizik* 1024a).[8] *Genesis synekhes*'in olağan çevirisi, "sürekli üreyiş, doğuş"tur, ama bu çeviri, ancak "üreyiş"i daha geniş anlamda "köken" olarak anlarsak ve "sürekli" kelimesini sadece "aralıksız,

kesintisiz" olarak değil, etimolojisine göre, "bir arada tutan (*syn-ekhei*), içeren ve kendini içeren" olarak yorumlarsak doğru olur. *Genesis synekhes* şu anlama gelir: Durumda (şu anda, burada) bir arada tutan köken (*syn-ekhei*). Tür (*genos*), ona ait olan bireylerin *özgün, kökensel içereni*dir (hem bir arada tutan ve derleyen şeklindeki aktif anlamıyla hem kendini bir arada tutan ve sürekli olan şeklindeki dönüşlü anlamıyla).

O halde, insanın bir türe sahip olabilmesi, bir *Gattungswesen* olması, insan için özgün, kökensel bir içeren olduğu, bireylerin birbirine yabancı değil, tam da *insan* (her insanda bütün türün doğrudan ve zorunlu olarak mevcut olduğu anlamında) olmasını sağlayan bir ilke olduğu anlamına gelir. Bundan ötürü Marx şunu söyleyebilmektedir: "İnsan, bir *Gattungswesen*'dir, çünkü kendine mevcut ve yaşayan türe karşı davrandığı gibi davranır. . . . Türsel varlığının insana yabancı hale geldiği önermesi, hem bir insanın diğer insana yabancı hale geldiği, hem her insanın insan varlığına yabancı hale geldiği anlamına gelir."[9]

Yani, Marx "tür" kelimesini, doğal tür anlamında, bireysel farklılıkları etkisiz kılan ortak bir doğal özellik anlamında anlamaz. O kadar bu anlamda anlamaz ki, insanın *Gattungswesen* özelliğinin dayandığı şey, doğa ile ilgili bir yanlanlam taşımaz, *praksis*'tir, özgür ve bilinçli faaliyettir. Marx, "tür"ü daha çok aktif *genesis synekhes* anlamında, yani her bireyde ve her edimde insanı *insanoğlu* olarak kuran, onu böyle kurmakla onu içeren, onu diğer insanlarla bir arada tutan, onu evrensel bir varlık kılan özgün, kökensel ilke (*genesis*) olarak anlar.

Marx'ın neden "tür" (*Gattung*) kelimesini kullandığını ve insanı tür yetisi olan bir varlık olarak nitelendirmenin niçin Marx düşüncesinin gelişiminde böylesine temel bir yeri olduğunu anlayabilmek için, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde türü nasıl nitelendirdiğine dönmemiz gerekiyor.

Hegel, türün organik doğadaki değerini ve somut bireyle ilişkisini ele alırken, tekil canlı varlığın aynı zamanda evrensel bir birey

olmadığım söyler: Organik yaşamın evrenselliği salt koşullara bağlıdır ve "uçlardan birinde tümel veya *tür* olarak yaşamın; diğer uçta, gene evrensel yaşamın, ama tekil ve evrensel birey olarak yer aldığı" bir tasıma benzetilebilir. Ne var ki, burada orta terim, yani somut birey, aslında öyle değildir, çünkü aralarında aracılık etmek zorunda olduğu iki ucu kendinde içermez. Bundan ötürü, insan bilincinde olanın aksine, "organik doğanın", diye yazar Hegel, "tarihi yoktur; doğa, tümelinden, yani yaşamdan, doğrudan var olan varlığın tekilliğine geçer."

Hegel sisteminin özgün birleştirici gücü son bulunca, "tür" ile "birey"i, "insan kavramı" ile "etten kemikten insan"ı uzlaştırma sorunu, genç Hegelcilerin veya solcu Hegelcilerin düşüncelerinde çok önemli bir yer tutuyordu. Birey ile tür arasında aracılık, onları özellikle ilgilendiriyordu, çünkü bu, insanın evrenselliğini somut bir temelde yeniden kurarak, ruh [tin] ile doğanın, *doğal* varlık olarak insan ile *tarihi* varlık olarak insanın birliği sorununa da bir çözüm getirecekti.

1845'te yayımlanan ve Alman sosyalizmi çevrelerinde çok dikkat çeken bir risalede Moses Hess, Hegel'in tasımındaki iki karşıt terimi uzlaştırmaya çalışan "son filozofların" (Stirner ile Bauer) girişimini (ve başarısızlığını) şöyle betimliyordu:

> Astronomun, varlığını bilince güneş sisteminin ta kendisi olduğu saptamasında bulunmak kimsenin aklına gelmezdi. Ama son filozoflarımıza göre, doğa ve tarihi bilen bireysel insan, "tür" olmak, "her şey" olmak zorundadır. Buhl'un dergisinde okuduğumuza göre, her insan devlettir, insanlıktır. Her insan, tür, bütün, insanlık ve her şeydir diye yazıyordu bir süre önce filozof Julius. "Birey, doğanın bütünü olduğu gibi, aynı zamanda bütün türdür" diyor Stirner.
>
> Hıristiyanlığın varlığından bu yana insanlar, baba ile oğul arasındaki, Tanrı ile insan arasındaki, yani "insan kavramı" ile "etten kemikten insan" arasındaki farkı ortadan kaldırmaya çalışıyorlar. Ama nasıl

> Protestanlık görünür kiliseyi bastırarak farkı aşmayı başaramadıysa . . . görünmez kiliseyi de ortadan kaldıran, ama Tanrı'nın yerine "mutlak tin", özbilinç ve *Gattungswesen*'i koyan son filozoflar da başarısız oldular.[10]

Marx, Feuerbach'ı tam da duyumsal birey ile türün tümelliğini bağdaştıramadığı, bu yüzden ikisini de soyut şekilde düşündüğü, varlığı yalnızca "tür" (tırnak içinde "*Gattung*") olarak, yani "birçok bireyi *doğal olarak* birbirine bağlayan içsel, suskun bir genellik olarak algıladığı için eleştiriyordu. (Feuerbach Üzerine Beşinci Tez)

İnsan türünü oluşturan âtıl ve maddi genellik değil, *genesis* olarak anlaşılan orta terim, Marx için praksistir, üretime yönelik insan faaliyetidir. Bu, praksiste yapılan üretimin, aynı zamanda "insanın kendini üretmesi" olduğu anlamına gelir. Yani, praksis, insanı kendi türü içinde oluşturup içeren ve aynı zamanda insanın –doğal varlık olarak ve doğal *insani* varlık olarak– doğa ile birliğini kuran daima aktif ve mevcut başlangıç, köken (*genesis*) edimidir.

Demek ki, üretim ediminde, insan bir anda, herhangi bir doğal kronolojinin erişemeyeceği bir boyuta yerleşir, çünkü üretim edimi insanın asıl kökenidir. İnsan, hem Tanrı'dan (asıl yaratıcı olarak) hem doğadan (insanın diğer canlılarla bir parçasını oluşturduğu, insandan bağımsız her şey anlamında doğadan) bağımsızlaşarak, üretim ediminde, kendini insanın kökeni ve doğası olarak konumlandırır.[11] Demek ki, bu köken edimi aynı zamanda özgün edimdir ve tarihin –insan özünün insan için doğa oluşu ve doğanın insanı oluş olarak anlaşılan tarihin– temelidir. Bu niteliğiyle, yani insanın türü ve kendi kendini üretimi olarak tarih, "tarih öncesi doğayı, yakın geçmişte oluşmuş olan birkaç Avustralya mercan adası haricinde, günümüzde artık hiçbir yerde var olmayan doğayı" ortadan kaldırır ve tarih olarak, doğanın *ötekisi* olarak, kendini de bastırarak, "insanın gerçek tarihi" kimliğine bürünür. Ve tarih toplumla eşanlamlı olduğu için, Marx, başlangıç edimini

praksisin oluşturduğu toplum hakkında şunu söyleyebilir: "Toplum, insanın doğa ile gerçekleşmiş temel birliğidir, doğanın gerçek dirilişidir, insanın eriştiği doğallık ve doğanın eriştiği insanlıktır." Ayrıca, Marx, üretimi bu özgün boyutu ile düşünür ve insanın yabancılaşmasını insanın yazgısında çok önemli bir olay olarak görür; bunun içindir ki, praksisle ilgili saptaması, insan yazgısının, yeryüzündeki konumu üretim olan varlığın temel bir boyutunu yansıtır. Ne var ki, praksisi insanın özgün boyutuna yerleştirmesine rağmen, Marx üretimin özünü modern metafiziğin ufkunun ötesinde düşünmemiştir.

Gerçekten de, bu noktada praksise, insan üretimine, türsel gücünü verip onu insanın özgün içereni haline getirenin ne olduğunu sorarsak –başka bir deyişle, praksisi, diğer hayvanlara da özgü olan salt yaşam faaliyetinden ayıran özelliğin ne olduğunu sorarsak–, Marx'ın verdiği cevap bizi, kökenini Aristoteles'in *horeksis (istenç)* ve *nous praktikos* olarak *praksis* saptamasında bulduğumuz istenç metafiziğine geri götürür.

Marx, diğer hayvanların yaşamsal faaliyeti ile ilgili olarak praksisi şöyle tanımlar: "İnsan, kendi yaşamsal faaliyetini kendi *istencinin* ve *bilincinin* nesnesi kılar, *özgür* ve *bilinçli* faaliyet, insanın genel, türsel özelliğidir." Marx'a göre, bilincin özelliği türetilmiş olması iken ("bilinç başlangıçtan itibaren toplumsal bir üründür"), istencin özgün, kökensel özünün kökleri, doğal bir varlık olarak, *yaşayan* bir varlık olarak insana uzanır. Aristoteles'in insanı *zoon logon ekhon* (*logos*'la donanmış canlı) olarak veya *animal rationale* (akıllı canlı) olarak tanımlaması, zorunlu olarak canlıya (*ksoion*) dair bir yorum niteliği taşıyordu. Aristoteles, bu canlının, insan denen canlı varlığın, temel özelliğinin *horeksis* olduğunu belirliyordu, sözcüğün üç anlamı ile: iştah, arzu ve istem. Aynı şekilde, Marx'ın insanı *insani* doğal varlık olarak tanımlamasında, *doğal, canlı* olarak insan tanımı örtük olarak yer alır.

Marx'a göre, insanın canlı bir varlık olarak karakteristik özelliği, iştah veya dürtü (*Trieb*) ve tutkudur (*Leidenschaft, Passion*). "Doğal bir

varlık olarak, canlı bir doğal varlık olarak, insan kısmen *doğal güçlere* (*natürliche Kräften*), *yaşamsal güçlere* (*Lebenskräften*) sahiptir. Yani, aktif (*tätiges*) bir doğal varlıktır ve bu güçler onun içinde, yatkınlıklar ve yetiler olarak, dürtüler (*Triebe*) olarak bulunur.... O halde, nesnel, duyumsal varlık olarak insan, *pasif*tir (*leidendes*) ve acısını (*Leiden*) hissettiği için, tutkulu (*leidenschaftliches*) bir varlıktır. Tutkululuk, tutku (*die Leidenschaft, die Passion*), güçlü şekilde nesnesine eğilim gösteren insanın temel gücüdür."[12]

Praksisin bilinç niteliği –*Alman İdeolojisi*'nde– türetilmiş bir özelliğe indirgenip pratik bilinç (*nous praktikos*) veya çevredeki duyumsal ortamla doğrudan ilişki olarak anlaşıldığında, natüralist bir yaklaşımla dürtü ve tutku olarak algılanan istenç, praksisin tek özgün, kökensel özelliği olarak kalır. İnsanın üretime yönelik faaliyeti, sonuçta, yaşamsal *güç*, dürtü ve enerji dolu gerilim, tutkudur. Böylece, praksisin özü, insanın *insani* ve tarihi bir varlık olarak türsel özelliği, natüralist bir yananlama, *doğal* varlık olarak insana geri döndürülmüş olur. Canlı "insan"ın, üreten canlı varlığın özgün, kökensel içereni, istençtir. İnsan üretimi, praksistir. "İnsan evrensel olarak üretir."

4. "Sanat, İnsanın En Yüksek Görevi ve Metafizik Faaliyetidir"

Sanat sorunu, bu niteliğiyle, Nietzsche düşüncesinde yoktur, çünkü onun tüm düşüncesi, sanat düşüncesidir. Bir Nietzsche estetiği yoktur, çünkü Nietzsche sanatı asla *aisthesis*'ten, seyircinin duyumsal algısından yola çıkarak düşünmemiştir. Gene de, Nietzsche'nin düşüncesinde sanatı bir *operari*'nin *opus*'u olarak, yaratıcı-biçimsel ilke olarak görme şeklindeki estetik görüş, metafizik güzergahının en uç noktasına ulaşır. Tam da Nietzsche düşüncesinde Batı sanatının nihilist yazgısı derinlemesine irdelendiği için, bir bütün olarak modern estetik, henüz nesnesini, Nietzsche'nin sanatı ebedi dönüş döngüsü

içinde ve güç istenci kipi üzerinden düşündüğü yüksek konuma göre algılamaktan uzaktır.

Bu yaklaşım, Nietzsche düşüncesinin başlarında, "her şeyin bir kehanetten ibaret olduğu" *Tragedyanın Doğuşu*'nun (1871) önsözünde dile getirilir. Şöyle: "Sanat, insanın en yüksek görevi ve gerçek metafiziksel etkinliğidir."

Metafiziksel faaliyet olarak sanat, insanın en büyük görevini oluşturur. Bu ifade, Nietzsche için, sanat eserleri üretiminin –kültürel ve etik açıdan– insanın en soylu ve en önemli faaliyeti olduğu anlamına gelmez. Bu cümle ile dile getirileni, "bütün konukların en tedirgin edici olanı"nın çıkagelişi bağlamına yerleştirmezsek, gerçek boyutu ile anlayamayız. Nietzsche, bu tedirgin edici konuk hakkında şöyle yazar: "Ben geleni tarif ediyorum, başka tarzda gelemeyecek olanı: nihilizmin yükselişini." Bu bütün değerlerin değersizleştirilmesinin –ki nihilizmin özünü oluşturur (*Güç İstenci*, n. 2)–, Nietzsche için iki karşıt anlamı vardır (*Güç İstenci*, n. 22). Ruh gücünün artışına ve yaşamsal zenginleşmeye karşılık gelen bir nihilizm vardır (Nietzsche bunu "aktif nihilizm" olarak adlandırır), bir de dekadans göstergesi ve yaşamın yoksullaşması olarak bir nihilizm vardır (pasif nihilizm). Anlamlardaki bu ikiliğe, yaşam bolluğundan doğan bir sanat ile yaşamdan intikam alma arzusundan doğan bir sanat arasındaki benzeri bir karşıtlık karşılık gelir. Bu ayrım, *Şen Bilim*'in "Romantizm Nedir?" başlıklı 370. aforizmasında tam olarak dile getirilir. Nietzsche, bu ayrımı o kadar önemsiyordu ki, birkaç yıl sonra, birkaç değişiklikle "Nietzsche Wagner'e Karşı"da yeniden yayımlamıştı. Şöyle yazıyor Nietzsche:

> Bütün estetik değerlerle ilgili olarak, artık şu temel ayrımdan yararlanıyor, tek tek her durumda soruyorum: "Burada yaratıcı hale gelen, arzu mu yoksa aşırı bolluk mu?" diye. İlk bakışta, başka bir ayrım tercih edilebilir gibi, çok daha belirgin gibi görünüyor. Yani, şunu dikkatle

değerlendirmek daha uygun gibi görünüyor: Yaratının nedeni, değişmez biçimler içinde tespit etme, ölümsüzleştirme, *olma* arzusu mu, yoksa yıkma, değiştirme, yenileme, gelecek, *oluş* arzusu mu? Ama daha derinlemesine bakın, bu arzunun her iki türü de hâlâ belirsiz ve aslında, daha önce önerilen ve bence akılla tercih edilen şemaya göre yorumlanabilir gibi. *Yıkma*, değiştirme, oluş arzusu, gelecekle yüklü bolluk gücünün dışavurumu olabilir (benim bütün bunlar için kullandığım terim, bilindiği gibi, "diyonizyak"tır), ama aynı zamanda, kötürüm, miras yoksunu ve nasipsizlerin nefreti de olabilir. Bunlar yıkarlar, yıkmak *zorundadırlar*, çünkü varolan, hatta bütün varoluş, bütün varlık, onları öfkelendirip tahrik eder. Bu hissi anlamak için, anarşistlerimizi yakından inceleyin.

Ölümsüzleşme isteği de, iki yönlü bir yorumu gerektirir. Bu isteği harekete geçiren, ilk olarak, şükran duygusu ve sevgi olabilir. Kökeni bu olan sanat, her zaman bir *apotheosis* sanatı olacaktır, belki Rubens gibi dithyrambik veya Hafız gibi neşeyle alaycı ya da Goethe gibi aydınlık ve hoşgörülü... Her şeyin üzerine Homeros'a özgü bir ışık ve utku aydınlığı yayan bir sanat (bu durumda, *apolloncu* sanattan söz ediyorum). Ama çok acı çeken, mücadele veren, işkence gören bir kişinin tahakküm edici arzusu da olabilir: Kişiliğine, benzersiz benliğine en bağlı şeye, en derinlerinde olan şeye, acısının kendine özgü özelliğine, bağlayıcı bir yasanın ve inandırıcı bir gücün mührünü vurmak isteyen ve deyim yerindeyse, her şeye kendi imgesini, gördüğü işkencenin imgesini dayatarak, onlara bunun damgasını vurarak, her şeyin intikamını alan birinin. Bu sonuncu çeşitleme, en etkileyici biçimiyle *romantik kötümserliktir*, ister Schopenhauer'ın irade felsefesi söz konusu olsun, ister Wagner'in müziği... Romantik kötümserlik, kültürümüzün yazgısındaki son *büyük* olay.

(Gene de, tamamen farklı bir kötümserlik, klasik türden bir kötümserlik de olabilirdi: Bu önsezi ve vizyon, zatıma ve şahsıma ait, ayrılmaz bir parçamdır benim, ama "klasik" kelimesi kulağımı tırmalar, çünkü çok

kullanılmış olup yuvarlak ve belirsiz hale gelmiştir. Ben geleceğin bu kötümserliğine –gelmek üzere olduğu için, gelmekte olduğunu gördüğüm için!– *diyonizyak kötümserlik* diyorum.)

Nietzsche, görünüşler dünyasının karşıtı bir hakikat dünyasının olumsuzlanıp yok edilmesi olarak sanatın da, mecburen nihilist bir renge büründüğünün farkındaydı. Ama Nietzsche bu özelliği, en azından diyonizyak sanat için, aktif nihilizmin ifadesi olarak yorumluyordu; daha sonraları, aktif nihilizm hakkında şunu yazacaktı: "Buna göre, hakiki bir dünyanın inkârı olarak nihilizm, *ilahi bir düşünme yolu* olabilir." (*Güç İstenci*, n. 5)

1881'de, *Şen Bilim*'i yazdığında, sanat ile pasif nihilizm (370. aforizmada romantik kötümserlik buna karşılık gelir) arasındaki ayrım süreci tamamlanmıştı. Nietzsche, 170. aforizmada şöyle yazar:

> Sanatları hoş karşılamasak, bilim aracılığıyla farkına vardığımız gerçek –yanılsama ve hatanın, insandaki bilgi ve duyumun koşulları olduğu gerçeği–, tümden katlanılmaz olurdu. Ve entelektüel dürüstlüğün sonuçları, mide bulantısı ve intihar olurdu. Ama bu tür sonuçlardan kaçınmamızı sağlayan bir karşı-güç var: görünüşe yönelik olumlu istenç olarak sanat. Estetik bir fenomen olarak hâlâ *katlanılabilir*dir bizim için varoluş. Ve kendimizi böyle bir fenomene *dönüştürebilmemiz* için, sanat bizi el, göz ve hepsinden önemlisi temiz bir vicdanla donatır.

Bu boyutta anlaşıldığında sanat, "Hayatı hiçleştirmeye yönelik her tür istence karşı tek üstün karşı-güç olup tam anlamıyla Hıristiyanlık karşıtı, Budizm karşıtı, nihilizm karşıtı ilkedir." (*Güç İstenci*, n. 853).

Burada "sanat" kelimesi, bu terimden genel olarak anladığımızdan çok daha geniş bir şeyi gösterir ve ısrarla estetik ve estetizm düzleminde kaldığımız sürece (Nietzsche düşüncesinin şu anki yorumu budur)

gerçek anlamı bizim için erişilmez kalır. Nietzsche'nin insanın bu en yüksek metafiziksel görevini yerleştirdiği boyut, "Sakınalım" adlı bir aforizma ile açığa vurulur. Zihinlerimizi bu aforizmaya uygun bir frekansa ayarlarsak, onda aynının bengi dönüşünü öğreten kişinin sesini duyarsak, bizim için sanatın, güç istencinin ve ebedi yinelenmenin bir döngü içinde karşılıklı olarak birbirine ait olduğu bir alan açılır:

> Dünyanın canlı olduğunu düşünmekten sakınalım. Nereye genişleyecekmiş dünya? Neyle beslenecekmiş? Nasıl büyüyüp çoğalacakmış? Organik doğa ile ilgili belli bir fikrimiz var; yalnızca yeryüzünün kabuğunda algıladığımız aşırı derecede türemiş, geç, nadir, tesadüfi olanı yeniden yorumlayıp onu öze dönük, evrensel ve ebedi bir şeye dönüştürmemeliyiz. Evreni organizma olarak niteleyen insanlar bunu yapıyorlar. Bu, midemi bulandırıyor. Evrenin bir makine olduğuna inanmaktan bile sakınalım: Evren kesinlikle bir amaca dönük olarak kurulmamıştır ve evrene "makine" demek, ona çok fazla paye vermek olur.
>
> Genel olarak ve her yerde, herhangi bir şeyi bize komşu yıldızların döngüsel hareketleri kadar zarif diye varsaymaktan sakınalım. Samanyolu'na şöyle bir bakmak bile, orada çok daha kaba ve daha çelişkili hareketlerin olup olmadığına dair kuşkular uyandırır, tıpkı sonsuzca lineer yolları olan yıldızlar, vb. gibi. İçinde yaşadığımız yıldız düzeni bir istisnadır; bu düzen ve ona bağlı göreli süre, gene bir istisnaların istisnasını mümkün kılmıştır: organik yaşamın oluşumu. Bununla birlikte, dünyanın bütünsel niteliği, sonsuza dek kaos içinde olmadır: Bir zorunluluğun yokluğu anlamında değil; bir düzen, düzenleme, biçim, güzellik ve bilgeliğin, keza estetik insanbiçimli kılışlarımız için başka ne ad varsa onların yokluğu anlamında. Aklımızın bakış açısıyla hükmettiğimizde, başarısız girişimler kesinlikle kuraldır, istisnalar gizli hedef değildir ve tüm müzik düzeni sonsuza dek asla melodi olarak adlandıramayacağımız ezgisini tekrarlar. Sonuçta, "başarısız girişim"

sözü bile fazla insanbiçimlidir ve eleştirilebilir. Ama bütünü nasıl kınayabilir veya övebiliriz? Evrene kalpsizlik ve mantıksızlığı veya karşıtlarını atfetmekten sakınalım. Evren ne kusuruzdur, ne güzel, ne de asil ve bu şeylerden biri olmayı da istemez; hiçbir biçimde insanı taklit etmeye çabalamaz. Estetik ve ahlaki yargılarımızdan hiçbiri ona uygulanamaz. Kendini koruma içgüdüsü ya da başka herhangi bir içgüdüsü yoktur ve herhangi bir yasaya da uymaz. Doğada yasalar olduğunu söylemekten sakınalım. Sadece gereklilikler vardır: Emir veren yoktur, itaat eden yoktur, haddi aşan yoktur. Bir amaç olmadığını anlayınca, kaza olmadığını da anlarsınız; çünkü "kaza" kelimesinin, ancak bir amaçlar dünyasında anlamı olur. Ölümün hayata karşı olduğunu söylemekten sakınalım. Canlı, sadece cansızın, ölü olanın bir çeşididir ve çok nadir görülen bir çeşididir.

Dünyanın sonsuzca yeni şeyler yarattığını düşünmekten sakınalım. Sonsuzca kalıcı tözler yoktur; madde, Elea Okulu'nun Tanrısı kadar bir hatadır. İyi de, bu sakınım ve özen ne zaman sona erecek? Ne zaman bütün bu Tanrı gölgeleri aklımızı karartmaya son verecek? Doğayı ilahlaştırmadan arındırmamız ne zaman tamamlanacak? İnsanlığı saf, yeni keşfedilen, yeniden kurtarılan bir doğa çerçevesinde ne zaman "doğallaştırmaya" başlayabileceğiz?

Yaygın olarak "kaos"u, tanımı gereği anlamdan yoksun, kendi içinde ve kendi başına anlamsız şeklinde anlıyoruz. Dünyanın bütünsel özelliğinin sonsuza dek kaos olması, bilgimizin tüm temsil ve idealleştirmelerinin anlamını yitirdiği anlamına gelir. Nihilizmin yükselişi çerçevesinde anlaşılan bu cümle şu anlama gelir: Varoluş ve dünyanın ne değeri vardır ne amacı, bütün değerler değersizleşmiştir.

Nietzsche, "dünyaya değer atfetmek için başvurduğumuz *amaç, birlik, varlık* kategorileri elimizden tekrar alındı" (*Güç İstenci*, n. 853) diye yazar. Gene de, dünyanın bütünsel özelliğinin kaos olması, Nietzsche

için onun gerekli olmadığı anlamına gelmez; aksine, *Şen Bilim*'deki aforizmada kesin bir dille "sadece gereklilikler vardır" denir. Ama amaçsız olan ve anlamsız olan, gereklidir; kaos, yazgıdır. Kaosun gereklilik ve yazgı olması kavrayışında, nihilizm en uç biçimine ulaşır: Ebedi dönüş fikrine açıldığı biçime.

"Bu düşünceyi en korkunç biçimiyle düşünelim: Olduğu haliyle varoluş, anlamsız ve amaçsız, gene de hiçlik içinde bir sonu olmadan kaçınılmaz olarak geri dönüyor, bengi dönüş: hiçlik, ebedi (anlamsızlık)!" (*Güç İstenci*, n. 55)

Ebedi dönüş fikrinde, nihilizm en uç halini alır, ama tam da bu nedenle aşılması mümkün olan bir bölgeye girer. *Tamama eren* nihilizm ve Zerdüşt'ün aynının ebedi dönüşü üzerine mesajı, aynı gizemin bir parçasıdır, ama bir uçurum onları ayırır. İlişkilerini –hem yakın hem bağdaşmaz derecede uzak oluşlarını– *Ecce Homo*'nun "Zerdüşt" bölümünde Nietzsche şöyle ifade eder:

> Zerdüşt örneğindeki psikolojik sorun şudur: Şimdiye dek evet denen her şeye, duyulmamış ölçüde, sözle ve eylemle hayır diyen kimse, nasıl gene de yadsıyan bir düşüncenin tam tersi oluyor; yazgıların en ağırını, yıkıcı bir ödevi taşıyan düşünce, nasıl gene böyle hafif, böylesine az yersel oluyor –bir dansçıdır Zerdüşt–; gerçeği en katı yüreklilikle, en korkunç olarak gören, o "uçurum gibi derin" düşünceyi düşünen kimse, nasıl oluyor da varlığa, onun bengi dönüşüne karşı durmuyor, tam tersine evrensel olumlayışın "o sonsuz, sınırsız evet ve amin deyiş"in ta kendisi oluyor. (çev. Can Alkor)

Şen Bilim'in Dördüncü Bölümünün başındaki bir aforizma, bu psikolojik düğümün hangi boyutta çözüme kavuştuğunu gösterir. Şöyle yazar Nietzsche: "Şeylerde gerekli olanı, güzel olarak görmek için, çok, daha çok öğrenmek istiyorum: Böylece, şeyleri güzel kılanlardan biri

olacağım. *Amor fati* (yazgıyı sevme): Bundan sonra benim sevgim bu olsun... bir gün sadece bir evet diyen olmak istiyorum."

Nietzsche'ye göre sevginin özü istençtir. *Amor fati* şu anlama gelir: varolan şeyin olduğu şey olması istenci, *circulus vitiosus deus* (kısır döngü Tanrı) olarak bengi dönüş döngüsü istenci. *Amor fati*'de, olanı, onun ebedi yinelenmesi noktasında isteyen ve en büyük yükü taşıyarak kaosa evet diyen ve artık ebedi oluş mührünü istemeyen iradede, nihilizm tersine döner, yaşamın uç noktadaki kabulü olur:

> Bir gün veya bir gece, bir iblis en yalnız yalnızlığına gizlice sızıp şöyle dese, ne olurdu: "Şimdi yaşadığın ve geçmişte yaşamış olduğun bu hayatı, bir kez daha ve sayısız kez daha yaşamak zorunda kalacaksın ve o hayatın içinde yeni bir şey olmayacak, ama her acı ve her zevk, her düşünce ve iç çekiş ve hayatındaki zerreden küreye her şey, sana geri dönecek, şu örümcek ve dallar arasındaki şu ay ışığı, şu an ve bizzat ben bile. Varoluşun ebedi kum saati hep baş aşağı ediliyor, sen kumun içindeki tane de onunla birlikte!"
>
> Kendini yere atıp dişini gıcırdatmaz, böyle konuşan şeytanı lanetlemez miydin? Ya da belki bir zamanlar muazzam bir an yaşamışsındır da, cevabın şu olur: "Sen bir ilahsın, daha ilahi bir şey duymadım." Bu düşünce seni ele geçirseydi, olduğun halinle seni değiştirir ve belki de ezerdi. Herhangi bir şey için "Bunu bir kez daha ve sayısız kez daha istiyor musun?" sorusu, en büyük ağırlık olarak hareketlerinin üzerine çökerdi. Ya da bu nihai ebedi onay ve mühürden *başka hiçbir şeyi daha büyük bir tutkuyla istememek* için, kendini ve hayatı ne kadar sevmen gerekirdi? (*Şen Bilim*, aforizma 341).

Bu istenç ve bu sevgiden yola çıkarak özünü tanıyan ve kendi varlığını bengi dönüş döngüsünde evrensel oluşa uyduran kişide nihilizm aşılmış olur. Aynı zamanda, kaos ile doğa, her "oldu"yu "böyle olmasını

istedim"e dönüştüren bir kurtuluşun aracı olurlar. Güç istenci ve ebedi yinelenme, Nietzsche'nin rastlantısal olarak yan yana getirdiği iki fikir değildir. Bunların kökeni aynıdır ve metafiziksel olarak aynı anlama gelirler. "Güç istenci" ifadesi, varlığın yaşam ve oluş olarak anlaşılan en derin özünü gösterir ve aynı şeyin ebedi yinelenmesi, "bir oluş dünyasının bir varlık dünyasına dönüşmeye olabildiğince çok yaklaşması"nın adıdır. Bu yüzden, Nietzsche, düşüncesinin özünü şu şekilde özetleyebilir: Tekrarlanma: Oluşa varlığın özelliğini dayatmak: Bu, en üstün güç istencidir." (*Güç İstenci*, n. 617)

Bu metafizik boyutta düşünüldüğünde güç istenci, ebedi dönüş döngüsünü geçen ve onu geçerek içine alan; kaosu, büyük öğle vaktinin, "en kısa gölge saati"nin, üstinsanın gelişinin duyurulduğu "altın küre"ye dönüştüren oluşun içerenidir. Nietzsche'nin, *Tragedyanın Doğuşu*'nun Önsözünde, "sanat, insanın en yüksek görevi, gerçek metafiziksel faaliyetidir" saptaması ile ne demek istediğini, ancak bu ufuk çerçevesinde anlayabiliriz.

Nihilizmin aşılması ve kaosun arındırılması perspektifinde Nietzsche, sanatı aniden her tür estetik boyutun dışına yerleştirir ve onu ebedi dönüş ve güç istenci döngüsü içinde düşünür. Bu döngüde, Nietzsche düşüncesinde sanat, güç istencinin temel özelliği olarak belirir: Bu istençte insanın özü ile evrensel oluşun özü özdeşleşir. Nietzsche, insanın metafiziksel yazgısındaki bu konumuna, *sanat* adını verir. *Sanat*, Nietzsche'nin güç istencinin temel niteliğine verdiği addır: Dünyada her yerde kendini tanıyan ve her olayı karakterinin temel özelliği olarak hisseden irade, Nietzsche için *sanat* denen değerde dile gelir.

Nietzsche'nin sanatı özgün metafiziksel güç olarak düşündüğünü, bu anlamda bütün düşüncesinin, sanat düşüncesi olduğunu, 1881 yaz-güzünden bir fragman bize gösteriyor: "Bir sanat eseri deneyimini hep yeniden yaşamak istiyoruz. O zaman, hayatı, parçalarından her biri için aynı dilekte bulunacak şekilde şekillendirmek zorundayız! Ana

fikir budur! Ancak sonda, var olmuş her şeyin yinelenmesi *teorisi* söze dökülür: Bu teorinin güneşi altında yüz kez daha iyi çiçek verebilecek bir şey yaratma eğilimi zihinlere işlendikten sonra." Nietzsche, sanatı bu özgün boyutta düşündüğü için, "sanat hakikatten daha değerlidir" (*Güç İstenci*, n. 853) ve "hakikatin karşısında dibe batmamak için sanata sahibiz" (*Güç İstenci*, n. 882) diyebilmektedir.

Doğayı arındırma yönündeki "en büyük yükü" üstüne alan kişi, sanatçıdır: O, yaratıcı ilkenin nihai gerilimlerinden yola çıkarak, bir biçimi gerektiren hiçliği kendinde yaşamış, deneyimlemiş ve bu yaşantıyı tersine, yaşamın aşırı onaylanmasına, "ebedi oluş sevinci, beraberinde hiçleşmenin sevincini getiren sevinç" olarak anlaşılan görünüş tapınmasına çevirmiş kişidir.

Kendi iradesi ile, güç istencini, olan her şeyin temel özelliği kabul eden ve bu iradeden yola çıkarak kendi kendini isteyen kişi, üstinsandır. Üstinsan ve sanatçı aynı şeydir. Gerçek dünya ile görünüş dünyası arasındaki farkın ortadan kalktığı en kısa gölgenin saati, aynı zamanda "görünüşler Olympos'u"nun, sanat dünyasının göz kamaştırıcı öğle vaktidir.

Tesadüfi olanın arındırılması, kurtarılması olarak, "insanın en yüksek görevi", sanatın doğa haline gelişine işaret eder; bu aynı zamanda doğanın sanat haline gelişidir. Bu uç harekette ve bu birlikte ebedi yinelenme döngüsü, doğanın Tanrı'mn gölgelerinden kurtulduğu ve insanın doğallaştığı "altın küre" daralır.

Nietzsche, son yıllarına ait bir fragmanda şöyle yazar: "Pascal, 'Hristiyan inancı olmadan', diyordu, 'siz kendiniz için, keza doğa ve tarih de, bir canavar ve kaos olacaksınız'. Biz bu kehaneti gerçekleştirdik" (*Güç İstenci*, n. 83). Sanatçı, Pascal'ın kehanetini yerine getiren, dolayısıyla "bir canavar ve bir kaos" olan kişidir. Ama bu canavar ve bu kaosta, Dionysos'un ilahi çehresi ve neşeli gülümsemesi vardır. Dionysos, dansıyla en derin düşünceyi en yüksek neşeye dönüştüren tanrı

olup Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nu yayımladığı dönemde, sanatın özünü onun adıyla dile getirmişti.

Akıl sağlığının yerinde olduğu son yılında Nietzsche, yazmayı düşündüğü yapıtın, *Güç İstenci*'nin Dördüncü Bölümünün başlığı hakkındaki fikrini değiştirdi. Tasarı halindeki başlıkları artık biliyoruz: "Nihilizmi Arındırma [Kurtarma]", "Dionysos, Ebedi Dönüş Felsefesi", "Filozof Dionysos."

Ama hiçliğini bir uçtan diğerine kateden sanatın özünde egemen olan, istençtir. Sanat, güç istencinin ebedi olarak kendi kendini üretmesidir. Bu niteliğiyle, kendini evrensel oluşun temel özelliği olarak konumlandırmak için, kendini hem sanatçının faaliyetinden, hem seyircinin duyarlığından ayırır. 1885-86 yıllarından kalma bir fragman şöyledir: "Sanat eserinin, bir sanatçı olmaksızın belirişi, örneğin beden olarak, organizma olarak... Sanatçının ne ölçüde bir ön aşama olduğu. Kendini doğuran bir sanat eseri olarak dünya."[13]

NOTLAR

1. Bkz. Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. B. S. Şener (İstanbul: İletişim, 2018), Bölüm 1. Eser, eylem ve çalışma arasındaki ayrım, yazarın bu kitapta ele aldığı *vita activa* (etkin yaşam) analizinin odağını oluşturur.
2. Bkz. Arendt, *İnsanlık Durumu*, Bölüm 3.
3. Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik*'te *tekhne* için verdiği *heksis poietike* tanımı, doğru anlaşıldığında, farklı bir şey söylemez. *Heksis poietike* genellikle "nitelik, üretim *habitus*u" şeklinde çevrilir. Ama *heksis*, aslında bir tür *thesis* ("konum"), daha kesin olarak bir *diathesis*, yani "yatkınlık, eğilim" veya "tutum"dur. Buna bağlı olarak, *heksis poietike*, üretim eğilimi, üretime yönelik tutum anlamına gelir.

4. Friedrich Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit, Sämtliche Werke* içinde (1860), VII, s. 350.
5. Schelling, *Philosophische Untersuchungen*, s. 411.
6. Karl Marx, *Pariser manuskripte 1844* (*1844 Paris Elyazmaları*), ed. Gunther Hillmann, s. 57.
7. Marx, *Pariser manuskripte 1844*, s. 57.
8. Aristoteles, *Metafizik*, 1024a.
9. Marx, *Pariser manuskripte 1844*, s. 58.
10. Moses Hess, *Die letzten Philosophen* (1845), İt. çevirisi *La sinistra Hegeliana* (1960; Hegelci Sol) içinde, s. 21.
11. Bu yüzden, Marx teolojik sorunu, insanın yaratıcısı olarak Tanrı sorununu yadsımaz, ama her tür ateizmden daha köklü biçimde bastırır. O kadar ki, Marx şunu söyleyebilmektedir: "Ateizmin anlamı yoktur, çünkü ateizm Tanrı'nın yadsınması olup insan, varlığını bu yadsıma yoluyla ortaya koyar; ama sosyalizmin bu ara terime ihtiyacı yoktur."
12. Marx, *Pariser manuskripte 1844*, s. 117-18.
13. Friedrich Nietzsche, *Güç İstenci*, no 796. Bu bölümde yer alan Nietzsche yorumu, Heidegger'in Nietzsche düşüncesi üzerine temel araştırmaları olmasa mümkün olmazdı, özellikle bkz. *Nietzsche'nin "Tanrı Öldü" Sözü*, çev. Levent Özşar (Bursa: Asa, 2001) ve *Nietzsche* (1961).

Dokuzuncu Bölüm
Sanat Yapıtının Özgün Yapısı

"Her şey ritimdir, insanın bütün yazgısı, bir cennet ritmidir, tıpkı her sanat eserinin benzersiz bir ritim olduğu ve her şeyin Tanrının şiire dönüştürücü dudaklarından sallandığı gibi..."

Hölderlin'in bu sözü bize kendi kaleminden ulaşmamıştır. Söz, şairin yaşamının genel olarak delilik yılları olarak tanımlanan bir dönemine (1807–1843) aittir. Cümleyi oluşturan kelimeleri, merhametli bir ziyaretçi, şairin marangoz Zimmer'in evindeki odasında dile getirdiği "tutarsız konuşmalar"dan yazıya geçirmiştir. Bettina von Arnim, *Die Günderode* adlı kitabında bu sözlere yer vererek şu yorumda bulunuyordu: "[Hölderlin'in] sözleri benim için, kâhinin sözleri gibidir. Kâhin gibi Hölderlin de, deliliği içinde haykırır ve elbette, önündeki dünya hayatının tamamı anlamsızdır, çünkü ona erişmez... O, bir tecelli ve düşüncem ışıkla doluyor."

Hölderlin'in cümlesinin söylediği, ilk bakışta, sanat eseri üzerine felsefi bir araştırmada değerlendirilemeyecek kadar anlaşılmaz ve genel nitelikli görünüyor. Ama gerçek anlamına eğilmek istersek, yani sözü anlamak için, her şeyden önce onu bizim açımızdan bir soruna dönüştürmekle işe başlamak istersek, hemen ortaya çıkan soru şudur: Hölderlin'in sanat eserinin özgün özelliği olarak nitelendirdiği ritim nedir?

"Ritim" kelimesi, Batı düşünce geleneğine yabancı değildir. Örneğin, Aristoteles'in *Fizik*'inin önemli bir noktasında, İkinci Kitabın başında karşılaşırız ritim kavramıyla: Tam olarak Aristoteles, önceki düşünürlerin teorilerini serimleyip eleştirdikten sonra, doğanın tanımı sorununu ele aldığında. Aslında, Aristoteles doğrudan ritim (*rythmos*) kelimesini kullanmaz, yoksunluk biçiminde *to arrythmiston* ("kendi içinde ritimden yoksun olan şey") ifadesini kullanır. Aslında, Aristoteles, doğanın özünü araştırırken, Sofist Antiphon'un görüşüne değinir. Anthiphon'a göre doğa, "*to proton arrythmiston*"dur, yani kendi içinde biçimsiz ve yapıdan yoksun olandır, her tür biçim ve değişime tâbi olan belirsiz, eklemlenmemiş maddedir, yani bazılarının ateşle, bazılarının toprak, hava ve su ile özdeşleştirdikleri birincil ve indirgenemez öğedir (*stoikheion*).[1] *To proton arrythmiston*'un aksine *rythmos*, bu değişmez alt katmana eklemlenen şeydir ve eklemlenerek o alt katmanı oluşturup biçimlendirir, ona *yapı* verir. Bu anlamda, ritim, temel ve eklemsiz, belirsiz maddenin aksine *yapıdır*, *skhema*'dır.

Bu perspektiften anlaşıldığında, Hölderlin'in cümlesi her sanat eserinin benzersiz bir yapı olduğu anlamına gelecek, dolayısıyla *rythmos* olarak, yapı olarak sanat eserinin özgünlüğü üzerine bir yorumu gösterecektir. Bu doğruysa, cümle aynı zamanda, bir biçimde, çağdaş eleştirinin geleneksel estetiğin zeminini terk ederek, sanat eserinin "yapılarını" araştırmaya başladığında yöneldiği yolu da gösterir.

Ama gerçekten de durum böyle mi? Aceleci sonuçlardan kendimizi sakınalım. Bugün "yapı" kelimesinin doğa bilimlerinde edindiği farklı anlamlara bakarsak, hepsinin, form psikolojisinden türetilen bir tanım etrafında döndüğünü fark ederiz. Lalande'ın, *Felsefe Sözlüğü*'nün ikinci baskısında özetlediği üzere, "yapı" terimi, "basit bir öğeler birleşimine karşı, dayanışma içindeki fenomenlerin oluşturduğu bir bütün"ü gösterir; "öyle ki, [bu bütünde] her fenomen diğerlerine bağlıdır ve sadece onlarla olan ilişkisi içinde ve ilişkisi yoluyla, her ne ise o olabilir."

Başka bir deyişle, yapı, *Gestalt* gibi, parçalarının basit toplamından daha fazlasını içeren bir bütündür.

Şimdi, çağdaş eleştirinin bu kelimeyi nasıl kullandığına daha yakından bakarsak, şunu fark ederiz: Sözcükte önemli bir anlam belirsizliği vardır; buna bağlı olarak, "yapı" bazen söz konusu nesnenin asal ve indirgenemez öğesini (yapısal öğe), bazen de bütünün her ne ise o (yani, parçaların toplamından daha büyük bir şey) olmasını sağlayan şeydir, yani bütünün kendine özgü niteliğidir.

Bu belirsizlik, "yapı" kelimesini kullanan bilginlerin basit bir yanlışlığından veya keyfi bir tutumundan kaynaklanmaz; daha önce Aristoteles'in *Metafizik*'in Yedinci Kitabının sonunda dile getirdiği bir zorluğun sonucudur. Burada Aristoteles şu soruyu sorar: Salt yığışım (*soros*) değil, gördüğümüz anlamıyla yapıya karşılık gelen birlik (*hen*) olan bir bütünde, bütünün, onu oluşturan unsurların basit bir birleşiminden fazlası olmasını sağlayan nedir? Örneğin, *ba* hecesinin yalnızca *b* ünsüzü + *a* ünlüsü değil de, başka bir şey olmasını (*heteron ti*) sağlayan nedir? Aristoteles, bu soruyla ilintili olarak şunu belirtir: Mümkün görünen tek çözüm, ilk bakışta şudur: Bu "başka şey" de, bir öğeden veya öğelerin oluşturduğu bir bütünden başka bir şey değildir. Ama bu doğruysa –açıkça görüldüğü gibi, bu "başka şey"in de bir biçimde var olması gerekir–, sorunun çözümü sonsuzca geriye doğru gider (*eis apeiron badieitai*), çünkü artık bütün, onu oluşturan parçalar *artı* bir başka öğe olacak ve sorun, ötesine gitmenin mümkün olmadığı nihai, indirgenemez bir öğenin bitmek bilmez araştırılması meselesi haline gelecektir.[3]

Doğanın özelliğini *to proton arrythmiston* olarak belirleyip sonra ana öğeleri (*stoikheia*) arayan düşünürlerin durumu tam da buydu. Özellikle, Pythagorasçıların durumu: Onlar, sayılar (*arithmoi*), aynı anda maddi ve maddi olmama şeklindeki özel doğaları nedeniyle, ötesine gitmenin mümkün olmadığı ana öğeler gibi göründükleri için, sayıların her şeyin başlangıç ilkeleri olduğunu düşünüyorlardı. Aristoteles'in

onlara yönelik eleştirisi, sayıları hem öğe, yani nihai bileşen olarak, asgari nicelik olarak, hem bir şeyin her ne ise o olmasını sağlayan unsur olarak, bütünün varlığının başlangıç ilkesi olarak görmeleriydi.[4]

Oysa Aristoteles'e göre, bütünü parçalarının toplamından fazlası kılan "başka şey", radikal olarak başka bir şey olmalıydı: Yani, diğerleriyle aynı şekilde var olan (birincil ve daha evrensel olsa bile) bir öğe değil; ancak daha temel bir boyuta girmek için sonsuz bölünme zeminini terk ederek bulunabilecek bir şey. Aristoteles, bu boyutu *aitia tou einai*, "varlığın nedeni" ve *ousia*, her şeyin kökeni olan ve her şeyi varlık içinde tutan ilke olarak, yani, maddi bir öğe değil, Biçim (*morphe kai eidos*) olarak tanımlar. Bu nedenle, Aristoteles daha önce değindiğimiz *Fizik*'in İkinci Kitabındaki bölümde, Antiphon'un ve doğayı temel madde (*to arrythmiston*) olarak tanımlayan herkesin teorisini reddeder ve bunun yerine doğayı, yani varlığın başlangıç ilkesini, tam olarak *rythmos* ile, yapının eşanlamlısı olarak anlaşılan Biçim ile özdeşleştirir.

Şimdi, insan bilimlerinde "yapı" teriminin belirsizliğini sorgulamaya dönecek olursak, insan bilimlerinde Aristoteles'in Pythagorasçılara atfedip eleştirdiği hatanın aynısını yaptıklarını görürüz. Gerçekten de, insan bilimlerinde öğelerinden daha fazlasını içeren bir bütün olarak yapı fikrinden yola çıkılıyor, ama sonra –tam da insan bilimleri, felsefi araştırma zeminini terk ederek, kendini "bilim" olarak inşa etmeyi istediği ölçüde– bu "bir şey" bu kez *öğe*, birincil öğe, nihai nicelik (ötesine geçildiğinde nesnenin gerçekliğini yitirdiği öğe) olarak anlaşılıyor. Ve matematik, daha önce Pythagorasçılarda olduğu gibi, sonsuzca geriye gitmeden kaçınmanın bir yolunu sunar gibi göründüğü için, yapısal analiz her yerde, nesnesini oluşturan fenomenin başlangıç rakamını (*arith mos*) arıyor ve giderek artan ölçüde matematiksel bir yöntemi benimsemeye yöneliyor, böylece insan olgularını matematiğe vurma şeklindeki genel süreç –zamanımızın temel özelliklerinden biri– içinde yerini alıyor.[5]

Dolayısıyla, yapısal analiz, yapıyı yalnızca *rythmos* olarak değil, aynı zamanda sayı ve temel ilke olarak, yani Yunanların bu söze verdiği anlamdaki yapının tam tersi olarak anlıyor. Eleştiri ve dilbilimde yapının araştırılması, paradoksal olarak, başlangıçtaki anlamıyla yapının gizlenmesi ve ikinci plana atılmasına karşılık geliyor.

Kısacası, yapısalcı araştırmada, eylem kuantumu kavramının (buna göre, bir parçacığın –Descartes'ın kullandığı, Yunanca *skhema*'ya karşılık gelen ifade ile bir "figür"ün– aynı anda hem konumunu hem hareket miktarını bilmek mümkün değildir) kullanılmaya başlanmasından sonra günümüz fiziğinde meydana geleni andıran bir fenomen meydana geliyor, *rythmos* anlamında yapı ile *arythmos* anlamında yapı, geleneksel olarak bu ifadenin çağdaş fizikte edindiği anlamda (çağdaş fiziğe göre ikisini aynı anda bilmek mümkün değil) yan yana getiriliyor. Daha önce kuantum fiziğinde olduğu gibi, birleştirilen iki niceliği üniter bir gösterimde birleştirmeyi mümkün kılan istatistiksel ve matematiksel yöntemleri benimseme zorunluluğu buradan kaynaklanıyor.

Ama en azından, saltık bir matematik yöntemini benimsemenin imkânsız olduğu durumlarda, yapısalcı araştırma, "yapı" teriminin birbiriyle çelişen iki anlam kutbu arasında sürekli olarak gidip gelmeye mahkumdur: Bu anlamlardan biri *ritim* olarak, bir şeyin her ne ise o olmasını sağlayan şey olarak yapıdır; diğeri ise, *rakam*, öğe ve asgari nicelik olarak yapıdır. O halde, sanat eseri irdelenirken, formla ilgili estetik fikir, yapısalcı eleştirinin kaçınabileceği, ama aşamayacağı nihai engeldir, çünkü yapısalcı eleştiri madde ve biçim olarak sanat eserinin estetik-metafiziksel belirlenimine bağlı olup bu nedenle sanat eserini aynı anda bir *aisthesis* nesnesi ve bir başlangıç ilkesi olarak temsil eder.

Bu kesinse, ritim ile sayı iki zıt gerçeklik ise, Hölderlin'in sözü, modern yapısalcı eleştirinin hareket ettiği alana işaret ediyor olamaz. Ritim, *arythmos*, minimal nicelik [quantum] ve ilksel öğe (*proton stoikheion*) anlamında yapı değildir, *ousia*'dır, sanat eserini başlangıç alanına

açıp koruyan mevcudiyet [bulunuş, varlık] ilkesidir. Bu niteliğiyle ritim ne hesaplanabilirdir ne rasyonel; ama irrasyonel de değildir, en azından bu sözcüğün yaygın düşüncede edindiği salt olumsuz anlamıyla. Aksine, tam da ritim, sanat eserinin olduğu gibi olmasını sağlayan şey olduğu için, aynı zamanda Yunancadaki "her şeye varlık [mevcudiyet] içinde kendine özgü konumunu veren şey anlamında Ölçü ve logostur (*ratio*). Ritim bu temel boyuta ulaşır ve bu özgün anlamıyla Ölçüdür; yalnızca bu nedenden ötürü, *arythmos* ve *numerus* olarak, sayıyla ifade edilebilen hesaplanabilir ölçü olarak algılanabileceği bir alan açabilir insan deneyimine. Ritim, sanat eserinin özünün söz konusu olduğu bir boyutta konumlandığı içindir ki, anlam belirsizliği mümkündür. Bu belirsizlikte sanat eseri bir yandan rasyonel ve gerekli bir yapı olarak; diğer yandan hesaplama ve oyunun iç içe geçip bulanıklaştığı bir alanda saf, ilgi/çıkar gözetmeyen oyun olarak görünür.

Peki, öyleyse ritmin özü nedir? Sanat eserine özgün alanını veren güç nedir? "Ritim" kelimesi, Yunanca "akıp gidiyorum, akıyorum" anlamındaki *rheo*'dan gelir. Akan, akıp giden şey, zamansal bir boyutta akar, zamanda akar. Gerçekten de, yaygın bir gösterime göre, zaman sonsuz bir çizgide saf akıştan, anların kesintisiz birbirini izlemesinden başka bir şey değildir. Aristoteles de, zamanı hareketin sayısı (*arythmos kineseos*) olarak, ânı nokta (*stigme*) olarak düşünerek, zamanı sonsuz bir sayısal ardışıklığın tek boyutlu alanına yerleştirir. Bu, zamanın, aşina olduğumuz ve süreölçerlerimizin giderek daha büyük bir hassasiyetle ölçtüğü boyutudur. Sıradan saatlerde, bu amaçla, dişli çark hareketinden, atomik süreölçerlerde ağırlık ve maddenin ışınımından yararlanılır.

Gene de, ritim –onu yaygın olarak anladığımız şekliyle– bu sonsuz akışa bir bölünme ve durma sokuyor gibidir. Bu nedenle, bir müzik eserinde, eser bir şekilde zaman içinde olmasına rağmen, ritmi, anların sürekli akışından kaçan ve neredeyse zamanda zamansızlığın varlığı gibi görünen bir şey olarak algılarız. Aynı şekilde, bir sanat eserinin

veya kendi varlığının ışığına gömülmüş bir manzaranın karşısında bulunduğumuzda, sanki aniden daha özgün bir zamana fırlatılmışız gibi, zamanın durduğunu hissederiz. Anların kesintisiz akışında, geleceğe doğru hareketin geçmişte yittiği bir durma, bir kopma olur ve gözümüzün önündeki sanat eserinin veya manzaranın özel statüsünü, kendine özgü var olma tarzını verip açığa çıkaran da tam olarak budur. Bir şeyin önünde tutulmuş gibi oluruz, ama tutulmuşluk aynı zamanda daha özgün, kökensel bir boyutta benliğin dışa taşmasıdır, *ek-stasi*'dir.

Armağanını hem verip hem saklayan böyle bir sakınıma, Yunancada *epokhe* denir. Gerçekten de, bu sözcüğün türediği *epekho* fiilinin iki anlamı vardır: Hem "geri durmak", "askıya almak" anlamına gelir, hem de "sunmak, takdim etmek, önermek" anlamına. Ritimle ilgili az önce söylediklerimizi göz önünde bulundurursak (şöyle demiştik: ritim, zamanın daha özgün bir boyutunu açığa vurur, aynı zamanda anların tekboyutlu akışında onu gizler), belki de sadece görünürde bir zorlamayla *epokhe*'yi ritim diye çevirip şunu söyleyebiliriz: Ritim, *epokhe*'dir, armağan ve sakınımdır. Ama *epekho* fiilinin Yunancada, diğer iki anlamı birleştiren üçüncü bir anlamı vardır: "Mevcut/hazır olmak, orada olmak, egemen olmak, tutmak" anlamında *olmak*. Buna bağlı olarak, Yunanlılar *ho anemos eksekhei* yani "rüzgâr var" [the wind is, dominates] diyorlardı.

Yunan düşüncesinin özgün sözünü söylediği çağda eser veren bir şairin [Arkilokhos] dizesini, sözcüğün bu üçüncü anlamıyla anlamamız gerekir:

Gignoske d'oios rythmos anthropous ekhei

Öğren ne ritim tuttuklarını insanların.

Ho rythmos ekhei: Ritim tutar, yani verir ve alıkoyar (*epekhei*). Ritim, insanlara hem daha özgün bir boyutta bir kendinden geçme meskeni verir, hem onları ölçülebilir zamanın akışına sokar. Ritim, anlam

belirsizliğini koruyacak şekilde, insanın özünü *çığır açıcı bir tarzda* tutar, yani ona, hem varolma hem hiçlik armağanını verir, hem eserin özgür alanındaki hem gölge ve yıkıma doğru atılımdaki ânı verir. Ritim, insana kendi dünyasının uzamını açan başlangıç, kökensel *ekstasi*'sidir. İnsan ancak ondan yola çıkarak, özgürlük ve yabancılaşma, tarihsel bilinç ve zamanda yitme, hakikat ve hata deneyimini yaşayabilir.

Şimdi, belki, Hölderlin'in sanat eseri hakkındaki sözünü gerçek anlamıyla anlayabiliriz. Bu söz, ne yapı olarak –yani, aynı anda hem *Gestalt* hem sayı olarak– sanat eserinin yorumuna işaret eder, ne yalnızca eserin üslup birliğini ve kendine özgü "ritmi"ni dikkate almaya. Çünkü gerek yapısalcı analiz, gerek üslup analizi, sanat eserini estetik açıdan hem (bilimsel olarak tanınabilir) bir *aisthesis* nesnesi olarak hem biçimsel ilke, bir *operari*'nin *opus*'u olarak kavrama kapsamındadır. Oysa, Hölderlin'in sözü, sanat eserinin *epokhe* ve ritim olarak özgün, kökensel yapısının belirlenmesine işaret eder; dolayısıyla, sanat eserini, insanın dünyadaki varlığının yapısı ile onun hakikat ve tarihle ilişkisinin devrede olduğu bir boyuta yerleştirir. Sanat eseri, insana sahici zamansal boyutunu açarak, aslında ona dünyaya ait oluşunun alanını da açar. İnsan ancak bu alan içinde, yeryüzündeki yaşayışı hakkında özgün bir hükme varabilir ve çizgisel zamanın durdurulamaz akışında mevcut olan kendi hakikatini bulur.

Bu zamansal sahici boyutta, insanın dünyadaki şiirsel durumu kendine özgü anlamını bulur. İnsanın dünyada şiirsel bir konumu vardır, çünkü insana kendi dünyasının özgün alanını kuran, *poiesis*'tir. Yalnızca şiirsel *epokhe*'de dünyadaki varlığını kendi temel durumu olarak yaşadığından, eylemi ve varlığı için bir dünya açılır. Yalnızca en tekinsiz güce –varlık kazandırma– sahip olduğu için, praksis, özgür ve istemli etkinlik gücüne sahiptir. İnsan, yalnızca şiir ediminde daha özgün bir zamansal boyuta ulaştığı için tarihsel bir varlıktır; başka bir deyişle, her an geçmiş ve geleceği ile karşı karşıyadır.

O halde, sanat armağanı en özgün armağandır, çünkü insanın özgün yerinin armağanıdır, kökendeki yerinden armağandır. Sanat eseri ne kültürel bir "değer"dir, ne seyircilerin *aisthesis*'i için ayrıcalıklı bir nesne, ne de biçimsel ilkenin mutlak yaratıcı gücüdür. Sanat eseri, daha temel bir boyutta konumlanır, çünkü her defasında insanı tarih ve zamandaki özgün boyutuna eriştirir. Bu yüzden, Aristoteles, *Metafizik*'in Beşinci Kitabında şunu söyleyebilir: "Sanatlar için –özellikle mimari sanatlar– de kökensel sanatlar [başlangıç sanatları] denir" (*Arkhai legontai kai ai tekhnai, kai touton ai arkhitektonikai malista*).[6]

Sanatın arkitektonik, mimarlıkla ilgili olması etimolojik olarak şu anlama gelir: Sanat (*poiesis*), kökene (*arkhe*) varlık kazandırmadır (*tikto*), sanat, insanın özgün mekânının armağanı olup tam anlamıyla *arkitektonik*tir. Nasıl her mitik-geleneksel yapıda ritüeller ve şenlikler varsa ve bunların kutlanması, dindışı zamanın homojenliğini kesintiye uğratmayı ve mitik başlangıç zamanını ritüelleştirerek insana yeniden tanrıların çağdaşı olup yeniden yaratılışın ilksel boyutuna ulaşma imkânı vermeyi amaçlıyorsa; sanat eserinde de, çizgisel zamanın sürekliliği kırılır ve insan geçmişle gelecek arasında kendi hal mekânına yeniden kavuşur.

Demek ki, bir sanat eserine bakmak, daha özgün bir zamana fırlatılmak, verip tutan ritmin *epokhe* açıklığında *ek-stasi* anlamına gelir. Ancak insanın sanat eseriyle olan ilişkisinin bu durumundan yola çıkarak, bu ilişkinin –sahici ise– insan için de en yüksek girişim olduğunu anlamak mümkündür: Yani, onu hakikat içinde tutup yeryüzündeki meskenine başlangıç konumunu veren girişim. Sanat eseri deneyiminde, insan gerçeğin içinde, yani *poiesis* ediminde ona açılan kökenin içinde durur. Bu girişimde, bu dışarı, ritmin *epokhe*'sine fırlatılışta sanatçılar ve seyirciler temel dayanışmalarına ve ortak zeminlerine kavuşurlar.

Buna karşılık, sanat eseri estetik zevk için sunulduğunda ve biçimsel yönü değerlendirilip analiz edildiğinde, bu hâlâ eserin temel yapısına

–yani, sanat eserinde kendini açığa vuran ve onun içinde gizli kalan kökene– erişmekten uzak kalır. Öyleyse, estetik, sanatı kendi konumuna göre düşünemez ve insan estetik bakış açısına mahkûm olduğu sürece, sanatın özü ona kapalı kalır.

Sanat eserinin bu özgün yapısı artık gizlenmiştir. Metafiziksel yazgısının en uç noktasında, artık nihilist bir güç olan, "kendini hiçleştiren bir hiçlik" olan sanat, estetik diyarın çölünde dolanır ve sonsuza dek kendi bölünmüşlüğünün çevresinde döner. Onun yabancılaşması, temel yabancılaşmadır, çünkü insanın özgün tarihsel alanına özgü yabancılaşmaya işaret eder. Aslında, insanın sanat eseri ile kaybetmeyi göze aldığı şey, yalnızca ne kadar değerli olsa da bir kültürel varlık değildir, kendi yaratıcı enerjisinin ayrıcalıklı ifadesi de değildir; kendi dünyasının alanıdır: İnsan olarak kendini bulabileceği ve eylem ve bilgi yeteneğine sahip olabileceği alandır bu.

Bu doğruysa, şiirsel statüsünü yitiren insan, ölçüsünü basitçe başka yerde yeniden kuramaz: "Tehlikenin olduğu yerden gelmeyen her kurtuluş, hâlâ salim-olmama kapsamındadır."[7] Bu yüzden sanatın yeryüzünde insanın yaşayışının özgün ölçüsünü tutma görevini hâlâ üstlenip üstlenmeyeceği, üstlenirse ne zaman üstleneceği, tahminlerde bulunabileceğimiz bir konu değildir. *Poiesis*'in, estetik diyarı kuşatan sonu gelmez alacakaranlığın ötesinde kendine özgü statüyü yeniden bulup bulamayacağını da söyleyemeyiz. Söyleyebileceğimiz tek şey, sanatın, yazgısını aşmak için gölgesinin ötesine atlayamayacağıdır.

NOTLAR

1. Aristoteles, *Fizik*, 193a.
2. Aristoteles, *Metafizik*'in I. Kitabında, başlangıca Boşluk ile Doluluğu koyan ve her şeyin "farklılık" yoluyla bunlardan türediğini öne

süren atomcuların teorisini serimlerken, Leukippos ve Demokritos'a göre, bu "farklılık"ın üç türü –*rythmos, diathige, trope*– olduğunu söyler ve *rythmos*'u *skhema* (*ekho*'dan), yani 'bir arada tutma tarzı', 'yapı' şeklinde tanımlar.

3. Aristoteles, *Fizik*, 1041b.
4. Aristoteles, *Fizik*, 990a.
5. İlginç bir nokta, benzeri bir olguyu –felsefi araştırmaya giderek matematiğin egemen olması– Aristoteles'in de gözlemiş olmasıdır. Platon'un idealar teorisini ve bu ideaların rakamlar ile özdeşleştirilmesini eleştirdikten sonra, Aristoteles şu yorumda bulunur: "Yeni düşünürler için felsefe, 'matematikten, başka amaçlar için araç olarak yararlanmak gerekir' demelerine rağmen, matematiksel bir hal aldı" (*Met.* 992b). Aristoteles'e göre, bu değişimin nedenini, rakamların kendine özgü yapısında aramak gerekiyordu: Duyularla algılanabilir, akılla anlaşılabilir olmayan, ama bir biçimde "duyumsal olmayan madde"ye eklemlenebilen yapısında.
6. Aristoteles, *Metafizik*, 1013a.
7. Martin Heidegger, "Wozu Dichter?", *Holzwege* (1950), s. 273. Zamanın en özgün boyutu üzerine bu sayfaların, Heidegger düşüncesine, özellikle "Zeit und Sein" ("Zaman ve Varlık") konferansına (*L'Endurance de la pensée* [Paris: Plon, 1968] içinde) ne çok şey borçlu olduğu, dikkatli okurun gözünden elbette kaçmamıştır.

Onuncu Bölüm
Hüzünlü Melek

"Eserlerimdeki alıntılar, yolda pusuya yatmış, yoldan geçene saldırıp onu kanılarının yükünden kurtaran silahlı soyguncular gibidir." Bu ifadenin yazarı Walter Benjamin, kültür aktarımında meydana gelen temel bir değişimi ve bunun kaçınılmaz sonucu olan geçmişle yeni ilişkiyi fark eden belki de ilk Avrupalı entelektüeldi. Aslında, alıntıların kendine özgü gücü, Benjamin'e göre, geçmişi iletme ve yeniden canlandırma kapasitelerinden değil; aksine, "kökünü kazıma, bağlamdan çıkarma, yok etme"[1] kapasitelerinden kaynaklanır. Alıntı, geçmişin bir parçasını tarihsel bağlamına zorla yabancılaştırır, birden onun sahici tanıklık özelliğini yitirmesine neden olur. Alıntı, geçmişten bu parçayı, onun apaçık saldırganlık gücünü oluşturan bir yabancılaştırma potansiyeli ile donatır.[2] Hayatı boyunca, sadece alıntılardan oluşan bir eser yazma tasarısını gerçekleştirmeye çalışan Benjamin, şunu anlamıştı: Alıntının devreye soktuğu otorite, tam da belirli bir metne kültür tarihindeki durumu nedeniyle atfedilen otoritenin yok edilmesine dayanır. Alıntıdaki hakikat yükü, onun canlı bağlamına yabancı görünüşünün biricikliğinden kaynaklanır. Benjamin buradaki alıntıyı, "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"inde, Mahşer Günü bakımından "günün mevzuuna uygun bir alıntı" şeklinde tanımlar. Geçmişi, yalnızca bir kez, yabancılaşması ânında görünen

imgede, tıpkı bir anının bir tehlike ânında ansızın belirmesi gibi, tespit etmek mümkün olur.[3]

Geçmişle ilişkiye girmenin bu özel biçimi, aynı zamanda Benjamin'in içgüdüsel bir yakınlık hissettiği bir figürün faaliyetinin temelini oluşturur: Koleksiyoncu. Koleksiyoncu da, nesneyi bağlamı dışında "alıntılar" ve bu şekilde, nesnenin değer ve anlamını bulduğu gündemi yok eder. İster bir sanat eseri, ister koleksiyoncunun keyfi bir jestle tutkusunun nesnesi konumuna yükselttiği sıradan herhangi bir meta söz konusu olsun, her durumda koleksiyoncu şeyleri dönüştürme görevini üstlenir, bu şeyleri aniden hem kullanım değerlerinden hem geleneğin onlara yüklediği etik-toplumsal anlamdan yoksun kılar.

Koleksiyoncu, şeyleri bu "yararlı olma köleliğinden", sahicilikleri adına azat eder. Tek başına bu sahicilik, koleksiyona dahil edilmelerini meşrulaştırır; ama bu sahicilik de, gene yabancılaşmayı öngörür: Bu azat etme eylemi o yabancılaşma sayesinde olmuş, gene onunla amatörün değeri, kullanım değerinin yerini almıştır. Başka bir deyişle, nesnenin sahiciliği yabancılaşma değerinin ölçüsü olur; bu da, koleksiyonun varlığını sürdürebildiği tek alandır.[4]

Tam da geçmişin yabancılaşmasını değere dönüştürdüğü için, koleksiyoncu figürü, bir biçimde, devrimci figürü ile yakından bağlantılıdır: Devrimci için yeninin tezahürü, ancak eskinin yok edilmesi aracılığıyla mümkün olur. Ve kesinlikle büyük koleksiyoncuların, tam da gelenekten kopma ve yeniliğin yüceltilmesi dönemlerinde boy göstermesi bir tesadüf değildir. Gerçekten de, geleneksel bir toplumda ne alıntıyı ne koleksiyonu düşünebiliriz, çünkü geçmişin aktarılmasını sağlayan gelenek zincirinin halkalarını herhangi bir noktada koparmak mümkün değildir.

İlginç bir nokta, Benjamin'in, sanat eserinin otoritesinin ve geleneksel değerinin sarsılmaya başlamasına yol açan olguyu algılaması; ama "auramn çöküşü" şeklinde özetlediği bu sürecin, hiçbir biçimde "nesnenin kültürel kınından çıkarak özgürleşmesi" türünden ve o an-

dan itibaren politik praksis üzerine kurulması türünden bir sonucu olmadığını fark etmemesidir. Daha çok, yeni bir "aura"nın kurulması söz konusuydu; hatta bu aura aracılığıyla nesne, sahiciliğini bir başka düzlemde yeniden oluşturup en üst düzeye çıkararak, koleksiyon konusunda daha önce gözlediğimiz yabancılaşma değerine bire bir benzeyen yeni bir değer ediniyordu. Nesneyi sahiciliğinden kurtarmak bir yana, tam tersine, nesnenin teknik çoğaltılabilirliği (Benjamin'e göre, sanat eserinin geleneksel otoritesini aşındıran ana unsur buydu) sahiciliği aşırı uca götürür. Bu tam da, özgün olanın çoğaltılması aracılığıyla, sahiciliğin anlaşılmazlığın şifresi haline geldiği andır.

Yani, sanat eseri, bir gelenek içinde yer almasının ona sağladığı otoriteyi ve güvenceyi yitirir. Oysa bu aidiyet, eserin sürekli olarak geçmiş ile şimdiyi kaynaştıran yerler ve nesneler kurmasını sağlıyordu. Ama çoğaltılabilir olmak için sahiciliğinden vazgeçmek (böylece, Hölderlin'in şiirin yeniden hesaplanıp öğretilebilen bir şey olması dileğini yerine getirmek) bir yana, sanat eseri, gizemlerin en anlaşılmaz olanının gerçekleştiği yer –estetik güzelliğin tezahürü– haline gelir.

Bu olgu Baudelaire'de özellikle belirgindir, Benjamin onu auranın çöküşünün en tipik ifadesine büründüğü şair olarak nitelese de.

Baudelaire, yeni sanayi toplumunda geleneğin otoritesinin dağılması ile yüz yüze gelen ve bu nedenle yeni bir otorite icat etmek zorunda kalan şairdir. O bu görevi, kültürün aktarılamamasını yeni bir değer haline getirerek ve şok deneyimini kendi sanat çalışmasının merkezine yerleştirerek gerçekleştirmiştir. Şok, şeylerin, belli bir kültürel düzen içinde aktarılabilirlik ve anlaşılabilirliklerini yitirdiklerinde edindikleri çarpma kuvvetidir. Baudelaire, şunu anlamıştı: Sanat, geleneğin yıkılmasından sonra varlığını sürdürmek istiyorsa, sanatçı aktarılabilirliğin yok oluşunu (şok deneyiminin kökenini bu oluşturuyordu), kendi eserinde yeniden üretmek zorundaydı. Sanatçı, bu yolla, eseri aktarılamazlığın aracı haline getirmeyi başaracaktı. Baudelaire, güzelliği anlık ve ele geçmez tezahür (*un éclair... puis la nuit! /*

bir aydınlık... sonra gece!) olarak teorileştirerek, estetik güzelliği aktarımın imkânsızlığının şifresi haline getirdi. Şu hâlde, yabancılaşma değerinin ne olduğunu belirleyebiliriz: Kültürün aktarılabilirliğinin yok edilmesinden başka bir şey değildir o. (Yukarıda görmüştük: yabancılaşma değeri, hem alıntının hem koleksiyoncu faaliyetinin temelini oluşturur ve bu değerin üretimi, modern sanatçının özel işi haline gelmiştir.)

Yani, şok deneyiminde, aktarılabilirliğin yok oluşunun yeniden üretme, şeyler için anlam ve değerin nihai olası kaynağı haline gelir; sanat da, insanı hâlâ geçmişi ile birleştiren nihai bağ haline gelir. Geçmişin, estetik tezahürün gerçekleştiği ölçülmesi olanaksız anda varlığını sürdürmesi, son tahlilde, sanat eserinin gerçekleştirdiği yabancılaşma olup bu yabancılaşma da, aktarılabilirliğinin, yani geleneğin tahrip edilmesinin ölçüsünden başka bir şey değildir.

* * *

Geleneksel bir sistemde kültür, yalnızca aktarılması ediminde, yani geleneğinin yaşayan eyleminde var olur. Geçmiş ile şimdi, eski ile yeni arasında hiçbir süreksizlik yoktur, çünkü her nesne, her an, kalıntı olmadan, o nesnede ifadesini bulan inançlar ve görüşler sistemini iletir. Daha kesin olmak gerekirse, bu tür bir sistemde, aktarımından bağımsız olarak bir kültürden söz etmek mümkün değildir, çünkü aktarımın ayrık nesnesini kuran ve gerçekliği kendi içinde bir değer olan bir fikirler ve ilkeler dağarcığı yoktur. Bunun yerine, efsanevi–geleneksel bir sistemde, aktarım edimi ile aktarılacak şey arasında mutlak bir özdeşlik vardır. Şu anlamda: Aktarım ediminin dışında, ne etik, ne dini, ne estetik başka bir değer yoktur.

Bir yetersizlik, aktarma edimi ile aktarılacak şey arasında bir boşluk ve aktarılacak şeye aktarımından bağımsız olarak değer verme, yalnızca gelenek yaşamsal gücünü kaybettiğinde ortaya çıkar ve geleneksel

olmayan toplumlardaki karakteristik bir fenomenin temelini oluşturur: kültür birikimi.

İlk bakışta sanılabileceğinin aksine, aslında gelenekteki kopuş hiçbir biçimde geçmişin kaybı veya değerini yitirmesi anlamına gelmez. Tam tersine, olasıdır ki, artık geçmiş, daha önce bilinmeyen bir ağırlık ve etki ile kendini açığa vurur. Geleneğin yitirilmesi, şu anlama gelir: Geçmiş, aktarılabilirliğini yitirmiştir ve onunla ilişkiye girmenin yeni bir yolu bulunmadıkça, bundan sonra yalnızca birikim nesnesi olabilir. Başka bir deyişle, bu durumda insan, kültür birikimini bir bütün olarak korur, hatta bu birikimin değeri baş döndürücü şekilde çoğalır. Ama insan, bu birikimden eylem ve kurtuluşunun ölçütünü çıkarma olanağını yitirir. Ve bununla bir şeyi daha yitirir: Kendi kökeni ve kendi yazgısını sorgulayarak, şimdiyi geçmiş ile gelecek arasında ilişki olarak kurabileceği yegâne somut yeri. Çünkü aslında insana kendi geçmişinin yüküne takılmadan geleceğe doğru özgürce hareket etme imkânı veren, kültürün aktarılabilirliği olup bunu kültüre doğrudan algılanabilir bir anlam ve bir değer vererek yapar. Ama bir kültür, kendi aktarım araçlarını yitirdiğinde, insan kendini, referans çerçevesinden mahrum kalmış ve sürekli olarak ardında birikip çözülemez hale gelen içeriklerinin çokluğuyla ona baskı yapan bir geçmiş ile henüz sahip olmadığı ve geçmişle mücadelesinde ona hiç ışık tutmayan bir gelecek arasında sıkışmış bulur. Bizim için artık kesin bir olgu olan geleneğin kesintiye uğraması, aslında yeni bir çağı başlatmaktadır: Bu çağda, eskinin bir tür "azman" arşiv içinde sonsuzca biriktirilmesi veya eskinin aktarılmasına hizmet etmesi gereken aracın ortaya çıkardığı yabancılaşma dışında, eski ile yeni arasında hiçbir bağ mümkün değildir. Kafka'nın *Şato* romanındaki, kararlarının belirsizliği ve dairelerinin çokluğu ile köyün üzerine çöken şato gibi, yığma kültür de canlı anlamını yitirmiştir ve içinde insanın hiçbir biçimde kendini tanıyamadığı bir tehdit gibi omzuna çökmektedir. Eski ile yeni, geçmiş ile gelecek arasındaki boşlukta askıda kalan insan, zamanın içine, yabancı bir şeyin içine savrulurcası-

na savrulur: Ondan durmadan kaçan, gene de onu ileriye sürükleyen, ama içinde asla "sağlam zemini" bulamadığı yabancı bir şeyin içine.

* * *

"Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"inde Benjamin, geçmişi ile bağını kaybeden ve artık kendini tarihte bulamayan insanın durumunu betimlemek üzere özellikle güzel bir imge kullanır:

> Klee'nin *Angelus Novus* adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor. Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. *Bize* bir olaylar zinciri gibi görünenleri, *o* tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, *bu* fırtınadır. (çev. N. Gürbilek ve S. Yücesoy)

Dürer'in, Benjamin'in Klee tablosu resmine getirdiği yoruma bazı açılardan benzerlik gösteren ünlü bir gravürü vardır. Bu gravürde, gözleri önündeki boşluğa dalmış, tefekkür halinde, oturmuş bir kanatlı varlık tasvir edilir. Bu varlığın yanında, yere bırakılmış halde, aktif yaşamın araç gereçleri uzanır: Bir değirmen taşı, bir rende, çiviler, bir çekiç, bir gönye, bir kerpeten ve bir testere. Meleğin güzel yüzü gölgededir; ışık sadece uzun kıyafetini ve ayaklarının önündeki hareketsiz küreyi yansıtır. Arkasında, kumu akmakta olan bir kum saati, bir çan, bir terazi ve sihirli bir dörtgen, arka plandaki denizin üzerinde de ışıltısız parla-

yan bir kuyruklu yıldız görürüz. Bütün sahneyi, her ayrıntının maddiliğini kesintiye uğratıyor görünen bir alacakaranlık atmosferi kuşatır.

Klee'nin *Angelus Novus*'u tarihin meleği ise, hiçbir şey sanat meleğini Dürer'in bu gravüründeki hüzünlü kanatlı yaratıktan daha iyi temsil edemezdi. Tarih meleğinin bakışı geçmişe dönük olsa da, sürekli tersi yöne, geleceğe doğru kaçışına engel olamazken, Dürer'in gravüründeki hüzünlü melek, kıpırtısız, kendi önüne bakar. Tarih meleğinin kanatlarına dolanan ilerleme fırtınası, burada dinmiş ve sanat meleği, zamansız bir boyuta dalmış gibidir, sanki bir şey tarihin sürekliliğini bozarak, çevredeki gerçekliği bir tür Mesiyanik duruş içinde sabitlemiş gibi. Ama nasıl geçmişin olayları tarihin meleğine çözülemeyen bir kalıntılar yığını olarak görünüyorsa, aktif yaşamın araç gereçleri ve hüzünlü meleğin etrafına dağılmış diğer nesneler de, günlük kullanımlarının onlara yüklediği anlamı yitirmiş ve onları anlaşılmaz bir şeyin şifresine dönüştüren bir yabancılaşma potansiyeli yüklenmişlerdir. Tarih meleğinin artık kavrayamadığı geçmiş, sanat meleğinin önünde yeniden şekle bürünür. Ama bu şekil, yabancılaşmış suret olup geçmiş onda hakikatine ancak bu hakikati yadsımak koşuluyla kavuşur ve yeniye dair bilgi ancak eskinin hakikat-olmayışı içinde mümkündür. Başka bir deyişle, sanat meleğinin geçmişe sunduğu kurtuluş (estetik Mahşer gününde onu gerçek bağlamı dışında belirecek şekilde alıntılayarak), onun estetiklik müzesinde ölümünden (ya da daha doğrusu, ölmesinin imkânsızlığından) başka bir şey değildir. Ve meleğin hüznü, yabancılaşmayı kendi dünyası haline getirdiği bilincidir ve sadece gerçek dışı kılarak sahip olabileceği bir gerçekliğin neden olduğu özlemdir.[5]

Yani, estetik, bir biçimde, geleneğin kesintiye uğramadan önce yerine getirdiği görevin aynısını yerine getirir: Geçmiş atkısında kopan ipliği yeniden düğümleyerek, eski ile yeni arasındaki çatışmayı çözer; bu bağdaşma olmazsa, insan –zamanda kendini yitiren ve onda kendini yeniden bulması gereken, bu nedenle geçmişi ve geleceği sürekli tehlikede olan varlık– yaşayamaz. Kendi aktarılabilirliğinin yıkımı

aracılığıyla estetik, aktarılamazlığı estetik güzellik imgesinde başlı başına bir değer haline getirip böylece insana geçmiş ile gelecek arasında kendi eylem ve bilgisini kurabileceği bir alan açarak, olumsuz yönden geçmişi telafi eder.

Bu alan, estetik alandır, ama bu alanda iletilen şey, tam da aktarımın olanaksızlığıdır ve hakikati, içeriklerinin hakikatini yadsımadır. Aktarılabilirliği ile, kendi hakikatinin yegâne güvencesini yitiren ve kendi saçmalığının sürekli biriktirilmesi tehdidi ile karşı karşıya kalan bir kültür, şimdi kendi güvencesini sanata emanet eder. Dolayısıyla, sanat, ancak sanatın kendisinin de güvencelerini kaybetmesi durumunda güvence altına alınabilecek bir şeyi güvence altına almak zorunda kalır. İnsana işin/eserin alanını açarak, geleneğin durmaksızın geçmiş ile geleceği kaynaştırma görevini yerine getirdiği yerler ve nesneler inşa eden *tekhnites*'in alçakgönüllü etkinliği, şimdi yerini güzelliği üretme buyruğunun yükümlülüğü altındaki dehanın yaratıcı faaliyetine bırakır. Bu anlamda, denebilir ki, güzelliği sanat eserinin ana hedefi olarak gören kitsch, estetiğin spesifik ürünüdür; aynı şekilde, diğer yandan, kitschin sanat eserinde uyandırdığı güzellik hayaleti, kültürün aktarılabilirliğinin yıkılmasından başka bir şey değildir (estetiğin temelini oluşturan şeydir bu).

Bu doğruysa, yani sanat eseri, eski ile yeninin, hakikatin şimdiki zamanında çatışmalarını çözmeleri gereken yer ise, o zaman günümüzde sanat eseri ve sanat eserinin yazgısı sorunu, basitçe kültürümüzü kaygılandıran sorunlardan bir sorun değildir yalnızca. Ve bunun nedeni, sanatın kültürel değerler hiyerarşisinde yüksek bir yer tutması değildir (kaldı ki, bu hiyerarşi dağılma yolundadır). Bunun nedeni şudur: Burada, geçmiş ile şimdi arasındaki bir çatışmanın yardığı kültürün varlığını sürdürmesi söz konusudur ve kültür toplumumuzda aşırı ve iğreti uzlaşmasını estetik yabancılaşma biçiminde bulmuştur. Sadece sanat eseri, kültür birikimine hayali bir varlığını-sürdürme sağlayabilir, tıpkı kadastrocu K'nın yorulmak bilmez gizemden arındırma

eyleminin, Kont West-West'in şatosuna, amaçlayabileceği yegâne gerçeklik görünümünü sağlaması gibi. Ama kültür şatosu artık bir müze olup burada bir yandan, insanın artık kendisini hiçbir biçimde tanıyamadığı, geçmişin kültür mirası biriktirilip topluluk üyelerinin estetik zevkine sunulur; öte yandan, bu zevk, yalnızca onu dolaysız anlamından ve kendi alanını insanın eylem ve bilgisine açma yönündeki yaratıcı kapasitesinden yoksun bırakan yabancılaşma aracılığı ile mümkündür.

Dolayısıyla estetik, Batı insanının duyarlığındaki ilerlemenin, kendine en uygun yer olarak sanat eserine tahsis ettiği ayrıcalıklı boyuttan ibaret değildir; gelenekteki kopma ile birlikte, insanın artık geçmiş ile gelecek arasında şimdinin alanını bulamadığı ve tarihin lineer zamanında yitip gittiği çağda sanatın yazgısıdır. Kanatları ilerleme fırtınasına yakalanmış olan tarih meleği ile geçmişin kalıntılarında zamansız bir boyut belirleyen estetik meleği birbirinden ayrılamaz. Ve insan, eski ile yeni arasındaki çatışmayı bireysel ve toplu olarak çözmenin bir başka yolunu bulup kendi tarihselliğini üstlenip kendine mal etmedikçe, bölünmeyi uç noktasına taşımakla sınırlı olmayan bir estetiği aşması pek olası gibi görünmüyor.

* * *

Kafka'nın defterlerinde bir not vardır; bu notta insanın geçmiş ile gelecek tarih arasındaki gerilimde yerini yeniden elde etmedeki beceriksizliği, şu imge ile kendine özgü bir kesinlikle dile getirilir:

> . . . bir tünelde kaza geçiren bir grup tren yolcusu: tünel girişindeki ışığın artık görülmediği, çıkıştaki ışığınsa, gözün sürekli arayıp sürekli yitireceği kadar küçük göründüğü, bu arada insanların tünelin başlangıcı mı, yoksa sonu mu olduğunu anlayamadıkları bir noktada.

Doğmakta olan yeni ahlak dünyasının itkisi altında geleneksel mitik sistemin gerilemeye başladığı Yunan tragedyası devri gibi erken bir dönemde, sanat eski ile yeni arasındaki ihtilafı uzlaştırma görevini üstlenip bu göreve masum suçlu figürü ile, trajik kahraman figürü ile karşılık vermişti: Bu trajik kahraman, olanca büyüklüğü ve olanca acizliği içinde, artık olmayan ile henüz olmayan arasındaki tarihsel aralıkta insan eyleminin iğreti anlamını dile getiriyordu.

Kafka, çağımızda bu görevi büyük bir tutarlılıkla üstlenen yazardır. Kafka, insanın kendi tarihsel önvarsayımlarını üstlenmesinin imkânsızlığı ile karşı karşıya kalınca, bu imkânsızlığı, insanın kendini yeniden bulabileceği zeminin kendisi kılmaya çalışmıştır. Bu tasarıyı gerçekleştirmek için, Kafka Benjamin'in tarih meleği imgesini tersine çevirmiştir: Aslında, melek çoktan Cennet'e ulaşmıştır, hatta baştan beri oradadır ve fırtına ile onun sonucu olan ilerlemenin çizgisel zamanı boyunca kaçış, bir yanılsamadan ibarettir: Kişinin kendi bilgisini çarpıtıp ebedi durumunu henüz ulaşılmamış bir sona dönüştürme girişimi içinde kendine yarattığı bir yanılsama.

Kafka'nın "Günah, Acı, Umut ve Gerçek Yol" hikâyesinde dile getirdiği, görünürde paradoksal düşünceyi bu anlamda anlamak gerekir: "Bir varış noktası var, ama yol yok; yol dediğimiz şey, bizim duraksamamızdan başka bir şey değil." Ve "Bize Son Yargı Gününe son yargı dedirten, kendi zaman kavrayışımızdan başka bir şey değil. Aslında, bir kuşatma hali (*Standrecht*) söz konusu."

İnsan ezeli olarak Mahşer günündedir, Mahşer Günü onun normal tarihsel durumudur ve yalnızca onunla yüzleşme korkusu, insanı o günün henüz gelmediği yanılsamasına kapılmaya sevk eder. Başka bir deyişle, Kafka, boş bir çizgisel zaman boyunca sonsuza dek gerçekleşen tarih fikrinin yerine (*Angelus Novus*'u durdurulamaz koşuşuna zorlayan şeydir bu), *tarih durumu* şeklindeki paradoksal imgeyi geçirir: Bu sonuncusunda, insan evrimindeki temel olay sürekli olarak oluş halindedir ve çizgisel zamanın sürekliliği bozulur ama gene de bu, kendinin

ötesine bir geçit açmaz.[6] Hedefin erişilmez olmasının nedeni, uzakta, gelecekte olması değildir, burada önümüzde mevcut olmasıdır. Ama onun bu buradalığı, insanın tarihselliği, varolmayan bir yol boyunca sürekli gecikmesi ve kendi tarihsel durumunu üstlenmekteki beceriksizliği gibi öğelerden oluşur. Bundan ötürü, Kafka, daha önce meydana gelen her şeyin geçersiz olduğunu ilan eden devrimci hareketlerin haklı olduklarını, çünkü aslında henüz hiçbir şeyin gerçekleşmediğini söyleyebilmektedir. Bu yüzden, tarihte yolunu yitiren insanın durumu, sonuçta "Çin Seddi'nin Yapımı"nda anlatılan olaydaki Güneyli Çinlilerin durumuna benzer: "Ama öbür yandan, halktaki tasarlama ve inanç gücünün bir güçsüzlüğü de seçiliyor burada; çünkü halk, imparatorluğu Pekin'deki o gömülmüşlüğünden çıkarıp bütün diriliği ve canlılığıyla kendi kaba göğsüne bastırmasını başaramıyor; oysa göğsün, böyle bir dokunuşu bir kez yaşayarak onda eriyip gitmekten daha yüce bir isteği yok. . . . Ama işte bu güçsüzlüğün bizim halkın birliğini sağlayan en önemli etken oluşu, deyim yerindeyse adeta doğrudan doğruya üzerinde yaşadığımız zemini oluşturması inadına tuhaf bir durum." (çev. Kâmuran Şipal)

Bu paradoksal durum karşısında, sanatın görevi nedir diye sormamız, şunu sormakla aynıdır: Mahşer gününde, yani tarih meleğinin durduğu ve geçmişle gelecek arasındaki aralıkta insan kendi yükümlülüğü ile karşı karşıya kaldığında (ki bu, Kafka'ya göre insanın tarihsel durumunun ta kendisidir), sanatın görevi ne olabilir? Kafka bu soruya kendine şunu sorarak cevap vermiştir: Sanat, aktarım ediminin aktarımı haline gelebilir mi, başka bir deyişle, aktarılacak şeyden bağımsız olarak aktarım görevini kendi içeriğine katabilir mi? Benjamin'in anladığı gibi, Kafka'nın farkına vardığı benzersiz bir tarihsel durum karşısında dehası, onun "aktarılabilirlik uğruna hakikati feda etmesi"[7] olmuştur. Hedef şimdiden burada olduğuna, o yüzden hedefe götürebilecek herhangi bir yol bulunmadığına göre, yalnızca mesajı aktarım görevinin kendisi olan ulağın sonsuza dek gecikmiş ısrarı, tarihsel

durumunu üstlenme gücünü yitiren insana eyleminin ve bilgisinin somut alanını yeniden kazandırabilir.

Bu yolla, estetik güzergahının sınırına ulaşan sanat, aktarılacak şey ile aktarım edimi arasındaki ayrımı ortadan kaldırıp iki terim arasında kusursuz bir özdeşliğin var olduğu mitik-geleneksel düzene yeniden yaklaşır. Bu "uç sınır atılımı"nda[8] sanat estetik boyutu aşar ve böylece, tamamen soyut bir ahlak sisteminin kurulması ile, sanatı kitsche mahkûm eden yazgıdan kurtulur. Ama gene de, mitin eşiğine ulaşabilse de, onu geçemez. İnsan kendi tarihsel durumunu üstlenebilseydi ve onu ebedi olarak sonsuz çizgisel zaman yoluna iten fırtına yanılsamasının içinden görebilseydi, paradoksal durumunun dışına çıkabilir, aynı zamanda yeni bir kozmogoniye hayat verip tarihi mite dönüştürebilen bütünsel bilgiye erişebilirdi. Ama sanat tek başına bunu yapamaz, çünkü tam da geçmiş ile gelecek arasındaki tarihsel anlaşmazlığı uzlaştırmak amacıyla mitten bağımsızlaşıp tarihe bağlanmıştır.

Sanat, insanın hakikat karşısında gecikme ilkesini şiirsel sürece dönüştürüp aktarılabilirlik uğruna hakikat güvencelerinden vazgeçerek, bir şeyi başarır: Bir kez daha, insanın ebedi olarak eski ile yeni, geçmiş ile gelecek arasında ara-dünyada askıda kalan tarihsel konumundan çıkma beceriksizliğini, insanın şimdide oluşunun özgün ölçüsünü alabileceği ve her defasında eyleminin anlamını geri kazanabileceği alana dönüştürür.

"Ana mimari sorun, ilk kez, ancak yanan evde görünür hale gelir" ilkesine uygun olarak, sanat yazgısının en uç noktasında özgün tasarısını görünür kılar.

NOTLAR

1. Bu konuyla ilgili olarak bkz. H. Arendt'in *Men in Dark Times*'taki (New York: Harcourt, Brace and World, 1968) gözlemleri, s. 193.

2. Kolaylıkla fark edileceği üzere, alıntıların yabancılaştırıcı işlevi, tam olarak, *hazır nesne* ve *pop sanat*'ın neden olduğu yabancılaşmanın eleştirideki karşılığıdır. Burada da, anlamı, gündelik kullanımından kaynaklanan "otorite" tarafından güvence altına alman bir nesne, birden geleneksel anlaşılabilirliğini yitirip tekinsiz, zarar verici bir büyü gücü ile donanır. Benjamin, "Epik Tiyatro Nedir?" başlıklı yazısında, alıntının karakteristik işleyişini "kesintiye uğratma" şeklinde tanımlar. "Bir metni alıntılamak, onun ait olduğu bağlamı kesintiye uğratmayı ima eder"; ama bu kesintiye uğratma aracılığıyla, bize nesnesin bilgisini geri veren yabancılaşma gerçekleşir.
3. İlginç bir nokta, Debord'un devrimci yıkımın dili olarak bir "değilleme [olumsuzlama] üslubu" araştırmasında, alıntının örtük yıkıcı potansiyelini fark etmemiş olmasıdır. Gene de, Debord'un önerdiği *détournement* (çalıntı) ve intihal kullanımı, söylemde Benjamin'in alıntıya atfettiği rolü oynar, çünkü "mevcut kavramların pozitif kullanımında, bu kullanıma, onların yeniden bulunan *akıcılığının* ve zorunlu yıkımlarının zekâsını da katar ve bu yolla, halihazırdaki eleştirinin, bütün geçmişi üzerindeki egemenliğini dile getirir... (*Détournement*), herhangi bir güvence iddiasında bulunamayacağını bilen iletişimde görülür.... O, kadim bilgiye hiçbir göndermenin ... doğrulayamadığı dildir." Bkz. Guy Debord, *La société du spectacle* (*Gösteri Toplumu*) (Paris: Buchet/Chastel, 1967), s. 165, 167.
4. Yabancılaşma değerinin, daha sonra yeniden ekonomik değer (ve böylece değişim değeri) edinmesi, olsa olsa toplumumuzda yabancılaşmanın ekonomik olarak değerlenebilen bir işlev gördüğü anlamına gelir.
5. Dürer gravürünün görsel bir yorumu için bkz. Erwin Panofsky ve Fritz Saxl, *Dürers "Melenconia I," eine quellen- und typen-geschichtliche Untersuchung* (Leipzig: B. G. Teubner, 1923) ve Walter Benjamin'in *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1963), s. 161-71'deki gözlemleri. Benim önerdiğim yorum, salt görsel bir yorumu dışla-

mıyor, yalnızca onu tarihsel bir perspektife oturtuyor. Her durumda, Dürer'in tasvirinin kaynağını oluşturan *typus acediae*, Hıristiyan teolojisine göre, insanın *status viatoris*'i ile ilgili bir umutsuzlukla –yani, başarının değil, başarıya giden "yol"un yitirilmesiyle– yakından bağlantılıdır. Dürer, Ortaçağ miskinlik tanımını somut bir tarihsel-zamansal bağlama yerleştirerek, onu insanın durumunun imgesine dönüştürmüştür: Ondaki gelenek ve zaman deneyimini bulamadığı için, artık kendi halihazırdaki mekânını bulamayan ve tarihin düz çizgisinde yolunu yitiren insanın.

6. Kafka'nın tarihle ilişkilerinin en derinlemesine analizi, Beda Alemann'ın *L'Endurance de la pensée* (Paris, 1968) kitabındaki "Kafka et l'histoire" ("Kafka ve Tarih") yazısında yer alır; bu yazıda, Kafka'nın "tarihin durumu" olarak *Standrecht* kavramının yorumu da bulunur. Kafka'nın tarihteki bir hal imgesinin yanına, kısmen, Benjamin'in *şimdi-zaman* (*Jetztzeit*) fikri koyulabilir. Benjamin, şimdi-zamanı olayların gerçekleşmesinin durması olarak, keza "Tarih Felsefesi Üzerine Notlar"da dile getirdiği gereklilik olarak anlar: Buna göre, acillik durumunun aslında kural olduğuna karşılık gelen bir tarih kavramına ulaşılması gerekmektedir.
   Tarihsel bir halden çok, belki daha doğru olarak *bir tarihsel halden taşma*dan söz edilebilir. Gerçekten de, insan, kendi tarihsel durumunu üstlenemez, o yüzden de, bir anlamda tarihte hep "kendi dışında"dır.
7. Walter Benjamin, *Briefe* (Mektuplar), II, s. 763.
8. Kafka, *Günlükler*, 16 Ocak 1922.

Sanatın ölümü, sanatın eserin somut boyutuna erişememesinden kaynaklanıyorsa, o zaman çağımızda sanatın krizi, aslında, şiirin, poiesis'in krizidir. Poiesis, şiir, burada diğer sanatlar arasında bir sanat anlamına gelmez, insanın *yapıp etmes*inin, üretime yönelik iş görmenin adıdır. Sanatsal *yapıp etme*, bunun ayrıcalıklı bir örneğinden ibaret olup bugün dünya çapında gücünü teknoloji ve sanayi üretimi yoluyla sergiliyor gibidir. Burada sanatın yazgısı hakkındaki soru, bütün insani poiesis alanının, bir bütün olarak **üretim** eyleminin, başlangıcı açısından sorgulandığı bir alanla ilgilidir. Bugün, bu **üretime yönelik** yapıp etme (iş biçiminde), yeryüzünün her yerinde, insanın praksis, yani maddi yaşamın üretimi üzerinden anlaşılan konumunu belirler. Tam da insan poiesis'in bu yabancılaşmış özü içinde yer aldığı ve "gerek bedensel gerek entelektüel çalışmada aşağılayıcı iş bölümü" deneyimini yaşadığı için, Marx'ın insanlık durumu ve insanlık tarihi hakkındaki düşüncesi olanca güncelliğini korur. Öyleyse, *poiesis*, şiir, ne anlama geliyor? İnsanın yeryüzünde şiirsel, yani üretime yönelik bir konumunun olması ne demek?..

*

İnsanın dünyada şiirsel bir konumu vardır, çünkü insana kendi dünyasının özgün alanını kuran, *poiesis*'tir. Yalnızca şiirsel *epokhe*'de dünyadaki varlığını kendi temel durumu olarak yaşadığından, eylemi ve varlığı için bir dünya açılır. Yalnızca en tekinsiz güce –varlık kazandırma– sahip olduğu için, praksis, özgür ve istemli etkinlik gücüne sahiptir. İnsan, yalnızca şiir ediminde daha özgün bir zamansal boyuta ulaştığı için tarihsel bir varlıktır; başka bir deyişle, her an geçmiş ve geleceği ile karşı karşıyadır... O halde, sanat armağanı en özgün armağandır, çünkü insanın özgün yerinin armağanıdır, kökendeki yerinden armağandır.

Giorgio Agamben

ISBN 978-605-5159-92-4

THG
07871185
PAC

monokledebiyat
/monokitap

KDV'den muaftır.
30 TL