

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

PETER-ANDRÉ ALT

KARANLIK RUHUN ARKEOLOJİSİ
İÇİMİZDEKİ KÖTÜLÜK*

TÜRKÇESİ: SABİR YÜCESOY



*SEL

KARANLIK RUHUN ARKEOLOJİSİ*

İçimizdeki Kötülük

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

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

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul

Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat

Cağaloğlu - İstanbul

E-mail: siparis@selyayincilik.com

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

***SEL YAYINCILIK: 820**

KÖTÜNÜN ESTETİĞİ: 03

ISBN 978-975-570-793-8

KARANLIK RUHUN ARKEOLOJİSİ

İçimizdeki Kötülük

Peter-André Alt

Araştırma

Özgün Adı:

Ästhetik des Bösen

Türkçesi: Sabir Yücesoy

© Verlag C.H. Beck oHG, München, 2010

© Anadolicalık Telif Hakları Ajansı aracılığıyla Sel Yayıncılık, 2011

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Redaksiyon: Yeşim Tükel

Düzeltili: Melisa Kesmez

Kapak tasarımı ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Birinci Baskı: Aralık 2016

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

Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 1931 Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Peter-André Alt

Karanlık Ruhun Arkeolojisi

İçimizdeki Kötülük

Türkçesi: Sabir Yücesoy

Araştırma

YAYINCININ NOTU

Kötünün Estetiği dizisi yedi kitaptan oluşuyor. İlk kitapta, kötünün mitolojideki ve yaratılış efsanesindeki kökenlerine değiniliyor; Antik felsefedeki kötülük fikri, günümüzdeki felsefi yaklaşımlarla harmanlanarak temel tartışmalara bir giriş yapılıyor.

İkinci kitapta, Aydınlanma ve psikolojide kötünün aldığı biçimler incelenerek Goethe, Freud, Jung gibi yazarlar üzerinden bir değerlendirilmeye gidiliyor.

Üçüncü kitapta ise, kötünün felsefi ve yazınsal içebakışlardaki rolü ele alınarak Schiller'den Hegel'e, Kierkegaard'dan Baudelaire'e kadar çeşitli düşünür ve şairler ele alınıyor.

Dördüncü kitap, kötünün edebiyatta belirişinin "tekrar"la ilişkisine odaklanıyor. Cehennem, cümbüş, şeytani ayinler gibi konular gerek romantik dönem yazarları, gerekse modern yazarlardan yola çıkılarak inceleniyor.

Beşinci kitapta, aşırılıklar konusuna ağırlık verilerek kötülük kavramı, Shelley, Stevenson, Lombroso ve Poe gibi farklı yazarlar üzerinden ele alınıyor. Yine bu kitapta sapıklık, suç ve doğaüstü kavramları irdeleniyor.

Altıncı kitap, Nietzsche, Bataille, Kafka gibi yazarların metinlerinden yola çıkarak Tanrı'nın ölümü, pornografi ve şiddet konularına değiniliyor.

Yedinci kitap ise Auschwitz sonrası kötü ve kötülük, postmodern simülasyon, estetik özerklik ve değer yargıları üzerine. Bu son kitapta Adorno, Baudrillard, Luhmann gibi yazarların metinleri üzerinde duruluyor.

İÇİNDEKİLER

1 Kara Edebiyat.....	11
(Schlegel, Hegel, Rosenkranz)	
2 Kötü Ruhun Arkeolojisi.....	27
(Schiller, Jean Paul)	
3 Karmaşık İlişkiler, Kirlenmiş Kavramlar	47
(Kleist)	
4 İmgelemden Farkın Ortadan Kalkmasına	69
(Kierkegaard, Baudelaire, George, Mann)	
Notlar	95
Dizin	117

*İşlenen suçlardaki canavarlık da içimizde büyüklük ve atılganlık
uyandıran duygulardan yararlanır.*

Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie
[Hamburg Dramaturjisi] (1769)



KARA EDEBİYAT (SCHLEGEL, HEGEL, ROSENKRANZ)

Aydınlanmanın Şeytan'ı kovması estetik açıdan sonuçsuz kalmış, öyle ki edebiyatı repertuvarında İblis'e yer vermekten alıkoynamamıştır. Ama bir yandan da rasyonalizmin boşınanç eleştirisinin gölgesinde, kötünün psikolojikleştirilmesi yönünde yeni yazınsal biçimler doğuran bir eğilim gelişmiştir. Kötülük artık dogmatik görüşlerin cenderesinden sıyrıldığından Şeytan'ın ortaya saçtığı güçlerden bile daha tehlikeli olabilen bir etkide bulunabilmektedir. Kötülük kavramı alışlagelmiş yorum kalıplarından kurtulunca, birden durdurulamaz hale gelen bu fazlasıyla güçlü olguya karşı önlem alınması gerekli olmuş ve edebiyat da bu arayışa katılmıştır. Yapılmak istenen, kötüyü eski maskelerin ve bedenleştirme biçimlerinin ötesinde ifade edebilme olanaklarını araştırmak, ama aynı zamanda tanımlanabilir kılmak ve böylece potansiyel tehlikelerini sınırlandırmaktır. Yazınsal temsilin nesnesi olan kötüyü geçmişin alegorik kalıplarından bağımsız ve yeni bir bağlayıcılık içinde göstermeye uygun biçimlerin bulunması gerekmektedir. Demek ki edebiyat kötüyü gerektiği şekilde ortaya koyan, ama okurun ruh halini bütünüyle ele geçirmesine izin vermeyen rahat anlaşılabilir yapılar geliştirmelidir.

Pedagojik amaçlara uygun olarak Şeytan figürünün ortadan kalkmasıyla, öncelikle yücelik estetiğinin sunduğu biçimler kataloğu kötülüğü merkez alan sınır durumların yazınsal betimlenmesine imkân sağlar; ama teolojik dünya imgesinin temel il-

kelerine kuşku düşürmeyecek bir yaklaşımdır bu. Edmund Burke *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*'da [Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma] (1756) kötülüğe "belirsizlik" [*obscurity*] ve "korkunçluk" [*terror*] özelliklerini atfeder ve bu iki düzlemin bağlantısı üzerinde durur: "Bir şeyi çok korkutucu kılmak için genellikle belirsizliğin gerekli olduğu anlaşılıyor."¹ Yücenin estetiği Burke'te tehditkâr ve esrarengiz olana bağlanmaktadır, bunlar yabancı ve denetlenemeyen doğanın özellikleridir ve böyle bir doğa, karanlığın nitelikleriyle bağlantılıdır. Yücelik kötüyü retoriğin araçlarıyla bir çit misali çepeçevre sararken, aynı zamanda ona saygınlık da kazandırdığı için ikircikli bir etkisi vardır –örneğin Milton'ın İblis'ini veya Klopstock'un Abbadona'sını hatırlayalım–, ama toplamda rahatsız edici olmaktan çok sakinleştirici yanı öne çıkmaktadır.² Klasisizmin sanat paradigmasında –Mendelssohn'un ifadesiyle– "coşkulu hayal gücünün düzeni"³ olarak iş gören *beau désordre* [güzel düzensizlik] iki yönlü bir itkinin etkisi altındadır: Patlatıp dağıtma ve disiplin altına alma. Böyle bir itkinin ulaşılabilir olan yabancı duyusal izlenimlere verdiği estetik biçim, hem rahatsız edici hem de eğlendiricidir. Yüceliğin sunduğu ezici, görkemli sahneler ruhu uyarıp canlandırmakla birlikte, kötülüğü bütüne katmaya da yol açan yabancılık deneyimlerinin yüceltilmesi anlamına gelir. İşlevsellik tarihi açısından bu sonuç teodisenin istikrarlaştırma etkisiyle kıyaslanabilir.

Ama edebiyatın kötülüğün psikolojisini dönüştürebilmesi ancak yeni biçimlerle kendini zenginleştirilmesiyle mümkündür. Bu yeni yönelime en önemli katkı Romantizmden gelmiştir. Romantik anlayış kötülüğün poetikasını inşa edebilecek anlatı modelleri ve retorik teknikler üzerine –önceleri kuramsal düzeyde kalan– fikirler geliştirmiştir. 1798'de Friedrich Schlegel *Athenäum*'un 124. fragmanında şöyle der: "Bir kez psikolojiden hareketle romanlar yazılıp okunduktan sonra, doğal olmayan hazların, feci işkencelerin, çileden çıkarıcı rezilliklerin, iğrenç tensel veya ruhsal zaaf-

ların çözümlenmesinden –en dikkatli ve ayrıntılı biçimde yapılırsa bile– kaçınmaya çalışmak son derece anlamsız ve değersizdir.”⁴ Bu kısa notu edebiyatın poetikasına ilişkin bir programın ilanı olarak okuyabiliriz. 1798’de en azından Almanya’da henüz geleceğe ait bir şey olan kara edebiyata dair bir açıklamadır bu. Ama söz konusu olan, sadece sapkın zevklerden ve ölçüsüz şiddetten başlayıp insanın alçaklığına kadar uzanan kendine özgü bir temalar kataloğu değildir. Meydan okuyucu konulara uygun, nesnelerini “en dikkatli ve ayrıntılı bir biçimde çözümlemeyi” hedefleyen bir yazım tarzı da belirtilmektedir burada. Belli ki Schlegel için bu ikisinin birlikte düşünülmesi gereklidir. İnsan ruhunun karanlık yanlarını dile getirmek, sapkınca ve iğrenç şeylerin acı verici ayrıntılarına kapısını açacak bir üslup gerektirir. Burada şaşırtıcı olan, tabulaştırılmış şeylerin estetik anlatımları ve ıstırap dolu enstantanelerin aktarımları sırasında tam bir açıklık ve kesinlikle karşılaşmamızdır. Karanlık ve itici konular edebiyatta huzur verici veya duygulu temalarla aynı tarzda işlenemez. Bu kural beylik bir sözden ibaret değildir, kötünün sanatta bir malzemedan daha fazla bir şey olduğunun itirafıdır aynı zamanda. Kötünün de kendine ait bir biçime ihtiyacı vardır, çünkü ancak estetik yapı üzerinden somut ve algılanabilir hale gelir. Schlegel’in fragmanı kötüye böyle bir biçim bahşederek –“en dikkatli ve ayrıntılı çözümleme” tekniği– onu edebiyata katmaktadır.

Böyle bir bütünleştirme girişiminin ne kadar alışılmadık olduğunu Schlegel’in kendi kuramsal gelişiminde görebiliriz. Daha üç yıl önce *Über das Studium der griechischen Poesie* [Yunan Şiirinin Araştırılması Üzerine] (1795) adlı yazısında, modern edebiyatın gündeme gelmek üzere olan aşırı temalarını “şoke edici” diye nitelermiş, “ölmekte olan bir beğenin son çırpınışlarından” söz etmişti.⁵ Schlegel’in edebiyatta o dönemin güncel eğilimlerini kısaca çirkin, patolojik ve kötü olan şeylerin çeşitlemeleriyle bir tutması dikkat çekicidir. Bu yazısı bir “estetik ceza kodeksi”⁶ yani sanat felsefesine ait bir ceza kanunu tebligatıdır ve modern edebiyat bu-

nun ilkelerini açıkça ihlal etmektedir. Çünkü söz konusu yeni eğilim “müstehten ve göze batan”, “şoke edici” şeylere meraklıdır, dolayısıyla “maceracı, iğrenç ya da dehşet verici” olabilmektedir.⁷ Schlegel’e göre modern metinlerin diplerinden çıkmak, ancak yeniden kazanılan Klasisizm cennetine giden yolu açacak bir “estetik devrimle” mümkündür. Bu beklentinin dile getiriliş tarzı hem çok açık hem de ürkütücüdür: “Görünen o ki, yozlaşmış sanattan gerçek sanata, bozulmuş beğeniden doğru beğeniye dönüş ancak ani bir sıçramayla olabilir, böyle bir şey de her türlü sabitliğin gelişebileceği sürekli ilerlemeyle bağdaşmaz.”⁸ Pek hoş olmayan “yozlaşmış sanat” kavramı Alman dilinde ilk kez burada karşımıza çıkmıştır ve Schlegel’in sadece hastalık ve bozulmaya ilişkin sözcüklerle nitelediği modern estetiğin görünen biçimlerine işaret etmektedir. Modernlik, yadsıma nesnesi olarak, bir dışlama, şeytanileştirme ve hoşgörüsüzlük ilişkisi üzerinden tanımlanmıştır.

Schlegel’in yine aynı yazısında hastalık metaforuyla ifade ettiği şey, *Athenäum* fragmanında olumlu özellikler atfedilen poetik bir olgu halini alır. 1795’te henüz “bozulmuş beğeni” kavramıyla özetlenen, kötünün ve aykırının estetiğine ait olan unsurlar şimdi yazınsal özerklik hakkına sahiptir. Ama bu değerlendirme farkının asıl ortaya çıktığı alan estetik değil psikolojidir. Schlegel tarafından kara edebiyatın çıkış noktası kabul edilen durumlar, ruhsal, daha doğrusu –ya da daha modern deyişle– bilinçdışına özgü coşkusal eğilimlerdir. “Doğal olmayan hazlar, feci işkenceler, çileden çıkarıcı rezillikler[in] en dikkatli ve ayrıntılı çözümlemesi” de zulmetme tutkusuna, yasak olandan duyulan hazzı ve dürtünün ıllığına tekabül eder. Poetikanın programına biçim veren, psikolojik koşullanmadır. Bu saptama önemlidir, çünkü kötülüğün edebiyattaki temsilleri Ortaçağ’dan beri dogmatik nitelikli dinsel kabullerin açıklanması ve anlatılmasına bir katkı olarak iş görmüştür. Buna karşılık Schlegel’in kötülük konularının listesi metafizik motiflerden hareket etmez, kötülüğü insan ruhuna yerleştirir. Kara Romantizmin çıkış noktası olan kötülük psiko-

lojisi, ele aldığı konuyu şeytanlar, cadılar ve cinler gibi geleneksel yazınsal kalıpların ötesinde, insan ruhunun uçurumlarının ince ayrıntılarını inceleyerek açıklar. Bu romantizmin tarihinin başlangıcında beğeni ölçülerini oluşturan normlar sisteminde bir dönüşüm yer almaktadır. Sonuçta, suçlu gösterilen “şoke edici” sanat, güzellik kategorisinin yelpazesi içinde kendi yerini edinmiş olur.⁹ Schlegel’in bu yazısı yazınsal modernliği hastalıklı görme anlayışının kurucu edimi olmuş, aynı anlayış Hegel’den Carl Schmitt’e kadar devam etmiştir. Buna karşılık *Athenäum*’un 124. fragmanı, etkisi 20. yüzyıla kadar sürmüş Kara Romantizmin gölgesi altında oluşan yazınsal modernliğin doğum belgesidir.

Schlegel’in kötülüğü psikolojiye dayandırarak yorumlaması, yazınsal imgeleme bu konuda eskiye oranla daha çok iş düştüğü anlamına gelir.¹⁰ Eckhard Lobsien İngiliz Romantizminin önemli örnekleri olan Coleridge ve Wordsworth’ten hareketle, hayal gücü (“*imagination*”) kavramından fantezi (“*fancy*”) kavramına giden sürece dikkat çekmiştir.¹¹ Bileşim sanatı [*ars combinatoria*] tekniğiyle sıkı sıkıya retoriğe bağlı olmaktan kurtulan ve serbest kompozisyon çabasını harekete geçiren çağrışım yöntemi de bu görüşü destekler. “Çağrışım,” der Lobsien, “duyusal izlenimlerin zihindeki izlerinden ibaret olarak görüldüğünde birleştirilemeyen tasavvurları birbirine bağlar. Böylece daha sonraki bilinç edimleri için farklı bir temel hazırlar. Gerçekliğin tinsel temsil biçimlerinin (...) konumunu değiştirir.”¹² Hume’un *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme* (1739) adlı eserinin ardından fanteziye ilişkin –Locke’un *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*’sinde (1690) hâlâ karşımıza çıkan– eski değerlendirmenin gölgesinden sıyrılmış çağrışım tekniği, artık salt mimetik taleplerle sınırlı kalmayan bir estetik pratiğine yardımcı olmuş, yeni olanaklar sağlamıştır.¹³ Bunlar sanatın bilince deneyimin verdiğinden farklı bir dünya imgesi sunmayı hedeflediği durumlarda kendini gösterir. Amaçları da, gerçeklik algısını düzenleyen alışlagelmiş ilişkileri değiştirerek simgeyle ideal örneğin yeni kombinasyonlarına izin ver-

mesini sağlamaktır. Lobsien'in belirttiği gibi imgelem, çağrışımlar aracılığıyla göz önünde canlandırılan dünyanın içindeki ilişkilerin konumunu değiştirir. Bu çağrışım oyunu, sanatı yeniden üretme süreçlerinin ötesinde özgür yaratımların aracı haline getirmiştir.

1880'lerin ortalarından itibaren Moritz, Kant, Goethe ve Schiller tarafından geliştirilen özerklik estetiği bağlamında da hayal gücü daha geniş kapsamlı işlevler üstlenir. Özellikle, sanat faaliyeti doğayla bağlantı ve idealleştirme arasındaki gerilim alanında dengeleme süreci olarak niteleyen bir kuram çerçevesinde kilit bir rol üstlenir: Betimleme biçimlerine gerçeklik karşısında basit taklit postulatlarıyla tüketilmeyecek göreceli bir özgürlük güvencesi sağlar. Kant'ta (*Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, 1790) ve Schiller'de (*Matthisson-Rezension*'da [Matthisson Şiiri Üzerine], 1794) imgelem, nesnel gerçeklik ile düşünce arasında bağlantı kuran bir yetidir.¹⁴ Bu nedenle Moritz daha 1788'de şöyle yazmıştır: "Dolayısıyla, güzel olan, bilip anlaşılabilecek bir şey değildir, onu meydana getirmek veya duyumsamak gerekir."¹⁵ Böyle bir yaklaşımda insan eseri olan şeyler, imgelemin ürünleri ve ampirik boyutların ötesinde özerk konumlara sahip anlamların sonuçları olarak görülür. 1800'lerin sanat kuramına göre bu estetik anlam –hâlâ Lessing'in yanılısına düşüncesine uygun şekilde– gerçeklikten tamamen farklı bir şeyi değil, onun model niteliğindeki imgesini ortaya koyar. Ne var ki, modernlik için belirleyici olan bir anlayış giderek güçlenmektedir: Buna göre, yazınsal eserler sanatçının hayal gücünden güç alarak kendi gerçekliklerini yaratmaya yatkındır ve doğa o gerçeklikte sadece düşünsel bakışın bir türevi olarak bulunur. Jean Starobinski bu süreci yeniden üretici olan mimesisten yüz çevirme olarak nitelemiş ve hayal gücüyle ürün veren yeni tip sanatçıların dünyayı taklit etmek yerine, yeni tasarımlar için ilham gelsin diye dünyanın mekânlarında gezindiğini söylemiştir.¹⁶

Özerklik kuramından hareketle hayal gücünü serbest yazınsal buluşların hareket ettiricisi saydığımızda, bu yol bizi doğruca kötülüğe ilişkin yeni bir estetik anlayışa götürür. Friedrich

Schlegel'in 1800 dolaylarında yazdığı fragmanlar bunu yansıtmaktadır. *Athenäum*'un daha önce sözü edilmiş olan 379. fragmanı, geleneksel Şeytan figürünün yazınsal uyarlamasının hangi koşullarda mümkün olacağı sorusunu ele alır. Schlegel, Şeytan'ın öncelikle "yok etme, akıl karıştırma ve baştan çıkarmaya düşkün olduğunu", yani düzenin dayanaklarını parçalamayı hedeflediğini vurgular. Ancak modern edebiyat, karışıklıktan duyulan ve aynı zamanda günahın nakledilmesine yol açan bu hazzı dile getiren alışılmış Şeytan mitolojisinin mirasını sürdürmemiştir. Kendine özgü yaklaşımıyla modern edebiyat kötülüğün bedene bürünmüş boyutunu ardında bırakmış ve *Athenäum*'un 124. fragmanında söylendiği gibi, izin verilmeyen şeyleri ayrıntılı analizlerle ("en ayrıntılı çözümleme") kavrayan "psikoloji"¹⁷ üzerinden dolanarak kötülüğe yeni bir biçim kazandırmıştır. Schlegel kötülüğün kılıklarını tek tek sıralarken olası davranış kalıplarının bir kataloğu yerine artık ruhsal belirtilerin dökümünü sunmaktadır. Evvelce Şeytan, karakterini eylemleriyle belli ediyordu ve amaçlarının neler olduğunu bunlardan çıkarsamak mümkündü. Modern edebiyat ise kötülüğün içini gösterir. Çelişkili motifler yumağında yer alan itki, heyecan ve fantezilere ilişkin bir psikoloji üzerinden kötülüğü anlatmak özellikle romanın önceden belirlenmiş yazgısı gibidir.

Schlegel'in fikirlerini sunduğu fragmanlardan 132.'sinde, bu yer değişikliği üzerine ilginç ve aydınlatıcı bir düşünce deneyi buluyoruz: "Din tümüyle ahlaktan ayrılacak olursa, insandaki kötülük enerjisiyle; başlangıçta insan ruhunda yatan o korkunç, acımasız, öfkeli ve insanlık dışı ilkeyle asıl o zaman karşılaşırınız."¹⁸ Schlegel'in bu deneysel yaklaşımı, insanı neyin kötünden uzak tuttuğu sorusuyla ilgilidir. Buradan çıkan kışkırtıcı sonuç ise, ahlaki düsturlarla uyumluysa dini esaslara göre hareket etmenin kötü davranış tarzlarını engelleyebileceğidir. Bunun genel olarak anlamı, insanın içinde bir kötülük çekirdeğinin bulunduğu, toplumsal uzlaşımlar onu kuşatıp zararsız hale ge-

tirse de tamamen bertaraf edemediğidir. İşte modern romanın psikolojisi bu noktada devreye girer ve Schlegel'in "insandaki kötülük enerjisi" dediği şeyi çözümlemeye girişir. Demek ki, estetik özerkliğin tasarımları bağlamında kara edebiyatın iki işlev düzleminde yer aldığını görüyoruz. Bir yandan yazınsal metin aracılığıyla ahlaki tasavvurlara erişilmeliyken, diğer yandan bu yaklaşım ahlaki değer yargısının etkisini genel olarak sadece estetik etkiyle sınırlı tutmak ister.¹⁹ Burada karşımıza çıkan modern romandaki psikolojinin amacı ilkeler öğretmek değil gözlemdir.

Schlegel'in ana hatlarını çizdiği kötülüğün poetikasında temellenen program, temel kuramsal çekinceleri sanatta Klasisizmin ideal güzellik anlayışına bağlı bir estetiğin çevresinde dile getirmeye yöneltti. Karşı çıkanların başında Hegel geliyordu; daha sonra onu Heine (*Romantische Schule* [Romantik Akım], 1835), Rosenkranz (*Ästhetik des Häßlichen* [Çirkinin Estetiği], 1853) ve Vischer (*Wissenschaft des Schönen* [Güzelin Bilimi], 1846-57) izleyecekti. Hegel'in itirazları biçimsel olmaktan çok içerikle ilgiliydi, Kara Romantizmin konuları ve figürleri üzerinde duruluyordu. Yani ahlaki bağlayıcılıktan kararlı şekilde uzaklaşmış olan radikal özerklik paradigmasının esas çabası değildi tartışılan. Hegel *Estetik Üzerine Dersler*'de sanatın ideal olarak sadece "tözsel olanı" temsil ettiğini, "kendi içine çekilen öznellikteki kusurluluğu, günahkârlığı ve kötüyü" ise dışarıda bırakması gerektiğini belirtmiştir.²⁰ "Çünkü sadece olumsuz olan," der, "kendi halinde zaten güçsüz ve sönüktür, onun için bizi ya eli boş bırakır ya da geri iter; olsa olsa başka birinin tepkisini çekmek için harekete geçirici bir neden veya basit bir araç olarak kullanılabilir. Zalimlik, bahtsızlık, şiddetin acı tadı ve hâkim olanın acımasızlığı somut içerikle dolu karakterin büyüklüğü sayesinde yükseltip taşındığında, tasavvurda yine de birbiriyle ilişkilendirilebilir ve katlanılabilir olurlar; ama kötünün kendisi, haset, korkaklık ve alçaklık ancak tiksindiricidir ve hep öyle kalır."²¹

Hegel'e göre kötülük "kusurlu" nitelemesini hak eden, "kendi içinde çorak ve içerikten yoksun"²² bir şey olduğundan, sanatta da serpilip gelişemez. Kötülüğe ait unsurlar kusurlu ve eksiktir, dolayısıyla estetik temsili de yetersiz hale getireceklerdir. Burada Hegel'in argümantasyonu kendi sanat felsefesi için tipik bir şekilde içerik düzeyindedir, çünkü kötüyü estetik biçimin ürünü değil nesnesi olarak ele almaktadır. Özellikle ETA Hoffmann, Hegel'in gözünde –Shakespeare'de de kısmen başlangıçlarına rastlanan– kendini kötünün salt olumsuz oluşuna adanmış böyle bir edebiyatın tipik temsilcisidir. "Ama her şeyden önce, son zamanlarda olabilecek en itici uyumsuzlukların tümüne yer veren, tutarlılıktan yoksun içsel bir dağınıklık moda haline geldi ve iticiliğin mizahi, groteskin ironik bir boyut kazanmasına kapı açtı; örneğin Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın sempati duyduğu bir şeydi bu."²³ Klasik sanatın "dışlanmış olduğu" "katılık, kötülük, alçaklık ve zalimlik" gibi konular Hegel tarafından yeni "Romantik"²⁴ sanatın ayırt edici özellikleri olarak kabul edilmektedir. Aslında bu eleştirinin kökeni, Hegel'in disiplinsiz ve çağrışımcı temelinden dolayı bir kenara bıraktığı imgelemin pratiğine karşı mesafeli tutumudur. Hegel, Jakob Böhme'nin dilini göz önünde bulundurarak, imgeler üzerinden düşünmeyi "barbarca" bulur.²⁵ Hegel'in çıkış noktası olan ideal beyin, kesin kategorileri mutlak geçerlilik iddiasıyla ortaya koyan bir sistemdir; oysa sadece imgelemin gücüne dayanan bir edebiyat, kavramlardan ayrılıp hiçbir yasa ve düzenin geçerli olmadığı darmadağın ve bulanık bir uygulama biçiminin yoluna girer.

Hegel'in kötüyü negatiflikle eşanlamli saymasının nedeni, onun kendine ait bir biçimi olmamasıdır. Hegel *Tinin Fenomenolojisi*'nde Yeni-Platonculuk ve Kilise Babalarının yorumlama kalıplarına başvurarak kötünün "kendinde hiçlik"²⁶ olduğunu söyler. Kötünün "çorak" ve "içerikten yoksun" olduğuna işaret etmesi, Augustinus'tan beri *malum*'u [kötücül, habis] bağımsız varlıktaki bir eksiklik olarak tanımlayan değerlendir-

meyi yeniden üretmektedir. Modern edebiyata Hegel tarafından yöneltilen suçlama, kendi figürlerinin “dağınıklığı” ve tutarsızlığıyla yakın bir akrabalık bağı içinde bulunarak kötünün negatifliğiyle ittifak arayışı içinde olmasıdır. Kötülük sadece negatiflik barındırdığından, Hegel’e göre edebiyat bu eksikliği yükseltilmiş ama gerçekleşmeden kalmış bir öznellikle dengelemeye çalışmaktadır. Narsistik estetiğin “grotesk yüzü” kötünün töz üretmeyen, ancak soyutlama ve kısırlık doğurabilen içsel tamamlanmamışlığından kaynaklanır. Hegel’in ironiye karşı öne sürdüğü aynı argümanlar, bu kez de kötünün estetiğini “kendini beğenmiş boş öznenin”²⁷ ürünü sayarak bir kenara atmaktadır. İdeolojik bakımdan çok farklı uçlarda bulunan Carl Schmitt ve Georg Lukacs’ın da bu görüşü yüz yıl kadar sonra kendi bakış açılarından tekrarladığını biliyoruz: Schmitt iç keyfilik –“duruma uygun olma”–, Lukacs ise Romantizmin programına atfedilen “irrasyonellik” bağlamında tekrarlamaktadır bunu.²⁸

Hegel’in argümantasyonu yakın çevresini heyecanlandırdığı gibi, onu izleyen başka görüşlere de yol açmış oldu. İlk örneklerden biri, 1821 ve 1823’te Hegel’in Berlin konferanslarını izlemiş olan Heine’dir; *Romantische Schule*’de (1835) yeni edebiyatın hayaletlerine karşı mesafeli bir tavır sergilemiştir. Gerçi ETA Hoffmann ve Arnim’i özgün ve ilginç yazarlar olarak över, ama o dönemde gündemde olan ürkütücü olanın poetikasına pek yakınlık göstermez. Hoffmann’ın kendi hayatında yazınsal buluşlar ile gerçeklik arasına artık sınır çekemediğini, çünkü kendi fantazmalarının peşini bırakmadığını belirtir: “Hoffmann (...) her tarafta sadece hayaletler görüyordu, her Çin çaydanlığından, her Berlin peruğundan başlarını uzatıp selamlıyorlardı onu (...).”²⁹ Ama Heine’nin eleştirel yargısı Hegel’inki gibi sistematik bir sonuca bağlanmaz, öznel düzeyle sınırlı kalır. Kara Romantizm ona en çok –örneğin Brentano’da olduğu gibi– Katolik eğilimlerle işbirliğine girdiğinde itici gelmiştir: “Alman Ortaçağı mezarında çürümüş yatmıyor, arada sırada kötü bir hayalet gelip

canlandırıyor onu, sonra kalkıp gün ortasında aramıza karışıyor ve kızıl kanımızı emiyor göğsümüzden (...).”³⁰ Heine kötünün estetiğini Katolik Romantizmin belirtisi olarak gördüğü için karşı çıktığı eğilimleri beslediği ölçüde onu şüpheyle karşılamıştır. Bu belirtiler irrasyonalizm, Ortaçağ’ı yüceltme, mizah yoksunluğu ve ulusal darkafalıktır.

Diğer yandan Karl Rosenkranz ise, Hegel’in Berlin konferanslarında güzelin felsefesi üzerine dile getirdiği düşünceleri devam ettirmeye çalışarak sistematik bir yol izlemiştir. *Ästhetik des Haßlichen* (1853) [Çirkinin Estetiği] adlı eserinde kötünün canilikle, hayaletlerle ve şeytanilikle ilgili olan çeşitlemeleri arasında ayırım yapar.³¹ Biyografisini kaleme aldığı öğretmeni Hegel’den farklı bir yaklaşımla, kötüyü hemen ilk bakışta sanatın nesnesi olmaktan çıkarmaz. Ona göre edebiyat ve resim kötüyü çok cazip şekillerde sunabilmektedir; asıl tatsız olan alegoridir, betimlemelerin nakledilmesi işini o üstlenir (bu noktada Rosenkranz yine Hegel’in alegorik biçim eleştirisine bağlı kalmıştır). Canilik eğilimi belirgin bir tiksınmayla betimlenen aykırılığın estetiğiyle bağlantılıdır. Rosenkranz dünya edebiyatının en büyük canilerini bu bağlamda anmaktadır: III. Richard, Franz Moor, ama bunların yanında bir de Oidipus ve Fiesko. Ama aynı zamanda onların fenalıklarında görkemli bir yan olduğunu da kabul eder, çünkü yaptıkları radikal bir bireycilikte temellenmiştir. Zaten caniden ve ahlak dışı girişimlerinden kaynaklanan *attractio* [cazibe] tam da bunun sonucudur. Moses Mendelssohn daha 1784’te, *Berlinische Monatsschrift*’te çıkan bir makalesinde (*Über die Frage: was heißt aufklären?* [“Aydınlanma Nedir Sorusu Üzerine”]) Platon’un bir formülasyonunu biraz değiştirerek şöyle yazmıştır: “Bir İbrani yazar diyor ki, ‘Bir şeyin mükemmel hali ne kadar asilse, çürümesi de o derece feci olur.’ Çürümüş odun bozulmuş çiçek kadar itici değildir; o da kokuşmuş bir hayvandan daha iğrenç değildir; ama hayvan da çürümekte olan insan cesedi kadar korkunç olamaz. Kültür ve Aydınlanma için de böyledir işte:

Bunların açan çiçekleri ne kadar asilse, solup çürümüş halleri de o kadar itici olur.”³² Rosenkranz suçlunun ikircikli cazibesini insan için ayırt edici olan böyle bir düşme yüksekliğine bağlarken, Mendelssohn’un bu yaklaşımını izlemektedir.

Üç basamaklı yelpazenin ikincisi olan hayaletlerle ilgili tipolojiyi Rosenkranz sadece soykütüksel açıdan kötülükle ilişkilendirir, çünkü hayalet görüntüleri genellikle eski bir suçun cezası olarak sonsuz yaşama mahkûm edilmek anlamına gelir.³³ Bu bağlamda hayalet, dünyaya özgü varoluşun sınırlarını aşan kötülüğün kalıcılığına dair bir simgedir. Kara Romantizmin fantastik karakterleri olan hortlaklar, hayaletler ve vampirler, kötülüğün kişinin ölümünün ötesinde de sürüp gittiğine işaret eder. Rosenkranz’ın şemadaki tipolojinin üçüncüsü olan şeytanilik hakkında söyledikleri daha ilginçtir. Yazar bu unsurun “insanüstü”, “insanaltı” ve “insani” özellikler taşıyabildiğini belirtir. Sanatta Şeytan figürlerinin özel bir etkiye sahip olması, bunların insana benzer görünüşünden kaynaklanmaktadır. Bunlarda kötülük başlangıçta iyi olan bir şeyin sapkın, çirkinleşmiş hali olarak tasvir edilmektedir.³⁴ Bununla birlikte, Rosenkranz’a göre İblis’in estetik mitolojisi daima –Ortaçağ farslarındaki şeytani figürler gibi– psikolojik olmayan bir temsil biçimine kayma tehlikesi barındırmaktadır. Yazar “en iğrenç canileri” anlatıp hiçbir ahlaki düzelme imkânı sunmayan yeni Fransız romanı gibi böyle sıradan tasarımları küçük görür.³⁵ Hegel’i izleyerek o da sanattaki güzeli, ideanın duyusal görünüşü olarak ele alır. Bu anlayıştan hareketle çirkin de ancak estetik sistemindeki bir kaza olarak yorumlanabilir; özellikle de Rosenkranz’ın yaklaşımını benimseyip çirkinliğin “insanın fıtratında” yer almadığından hareket edildiğinde böyledir.³⁶ Son olarak Rosenkranz, çirkinin nasıl olup da sanata girebildiği meselesini çözmeye çalışmıştır ve onu estetik temsilin ikincil bir unsuru olarak tanımlamıştır.³⁷ Adorno, Rosenkranz’ın görüşlerini özetlerken, bir eserin çirkin olanı “içine almakla”, farklı ve aykırı şeyler karşısında kendi “özgürlüğünü” teyit etmiş olduğunu

söylemektedir: “Bunlar daha yüksek bir anlamda yine de güzel olur. Örneğin resmin kompozisyonundaki işlevleriyle ya da dinamik dengenin oluşmasına katılarak (...)”³⁸ Rosenkranz için çirkin, ancak kompozisyon onu egemen olmasına izin vermeden kendi içine kattığında sanatsal değer edinebilir. Buna karşılık daha bas-kın biçimlerde sunulacak olursa, güzelin düzenini kabul edilemez ölçüde bozacaktır. Friedrich Theodor Vischer de Rosenkranz’a paralel bir yaklaşımla, *Ästhetik* (1846-57) adlı eserinde benzer değerlendirmelerde bulunmuştur. Ancak Hegel okulundan farklı olarak Vischer, çirkinini sanat dünyasındaki rahatsız edici bir etken saymaz, güzel kavramındaki iç gerilimlerin ürünü olarak ele alır.³⁹

Daha eski kötülük mitleri de şeytanlar, cadılar ve canavarlarla anormal statülerini iğrenç bir beden görünümü aracılığıyla ortaya koyan figürlere yer vermişti. Hem Ortaçağ hem de Erken Yeniçağ edebiyatı da aynı kalıba başvurmuş, çirkin olanın etkilerinden yararlanarak dışsal görünüş üzerinden sunduğu farklılıklarla iyi ve kötü arasında sınır çekmeye çalışmıştır. Ancak sonraları, 18. yüzyıl bitmekteyken bu şematik düzen dağılmaya başlamıştır. Gotik romanın kurnaz baştan çıkarıcıları ile İngiliz ve Fransız entrika romanlarındaki kılık değiştirme üstatları cinsel bir cazibeye sahipti ve mükemmel derecede kibar davranıyorlardı; dolayısıyla karanlık amaçları bir kusursuzluk maskesinin ardında saklanmıştı. Bu değişikliğin en tipik örneklerinden biri, Laclos’nun *Les Liaisons dangereuses* [Tehlikeli İlişkiler] (1782) adlı eseridir. Romanın kahramanları en haince hedeflere ulaşmak için çekiciliklerini kullanmaktadır. Burada kötülüğün gücü artık insanın içine geri çekilmiştir; sadece ruhsal süreçlerin bir ürünü olduğu için de dış güzelliği kesinlikle dışlamamaktadır. Kötülüğün büyüğü kendini bedenleşmesindeki belirsizlikte ortaya koyar. Schlegel’den farklı olarak, Hegel ve Rosenkranz’ın estetik kuramları bu eğilimi gereğince işleyemediğinden, modern edebiyatın insandaki kötülüğü betimlerken başvurduğu biçimlerin karmaşıklığını hafife alıyorlardı.

Tam da Hegel ve Rosenkranz tarafından reddedilen, negatiflikte temellenen bir öznellik, kötülüğün 19. yüzyıl başlarında yükselen kariyerine bayrak olmuştur. Ortaçağ ve Rönesans'ta geçerli olan bakış açılarına göre kötülük, (eksiklik barındırmakla birlikte) nesnel bir güçtü. Oysa bireye mal edildiğinde, insan ruhunda ortaya çıkan öznel –akılla ulaşılamayacak– biçimlerin yasasına tabidir. Dışsallaştırmadan içselleştirmeye bu geçiş, içerik açısından da yeni bir değerlendirmeye yol açar. Eğer kötülük Tanrı'nın dünyanın dışındaki kusurlu bir şubesi sayılacaksa, karanlık bir tehlike, yabancı bir cin veya tekinsiz bir karşı-gerçeklik olarak görülebilir. Ama eğer bireyin ruhunda yerleşikse, ancak sürekli bir içgözlemle belirlenebilir (ve belki üstesinden gelinebilir). Sözü ettiğimiz yer değiştirme süreci 19. yüzyıl başlarına ait birçok yazınsal metinde temel bir reddediş ve aşınma süreci olarak yansıtılmıştır. Modernliğin ufkunda Romantik sanat kavramından çıkmış, kötülüğe dair yazınsal bir estetiğin önkoşulunu da bu oluşturur.

Kötülüğü boşınanç ürünü olarak deşifre etmek ve Leibniz felsefesinin araçlarıyla kontrol altına almak isteyen rasyonalist korku edebiyatından kopuş, zaten saf bir etkileme estetiğinin ufkunu aşan karmaşık koşullara bağlıdır. Burada sözü edilen süreç, Aydınlanmacı programların da üstüne yükselmiş olan, radikalleşmiş bir özgönderim ediminin ürünüdür ve sanatı ahlaktan bağımsız, programlı ve özerk bir alan haline getirir. Foucault 1984'te, ölümünden kısa süre önce tamamladığı bir yazısında düşününsel mesafe bilincini ve buna bağlı olarak özkaygı kültürünü Aydınlanma'nın ayırt edici özelliği olarak yorumlar. Bunu açıklarken, eleştirel pratiği Aydınlanmacı düşünüşün varmaya çalıştığı eyleme yönelik ahlakın belirtisi saymaktadır.⁴⁰ Böyle bir eleştirinin bir yandan da "olabilecek sınır aşımalarını test ederek", "bize getirilmiş sınırların tarihsel çözümlemesini yapmayı" mümkün kıldığını söyler.⁴¹ Ne var ki, insanı kısıtlayan sınırlamalar üzerine düşünmek Aydınlanmacı söylemde

daima kendine görev yükleme perspektifi üzerinde yoğunlaşmıştır, zaten bu olmadan akla dayanan bir ahlak mümkün değildir. Bundan sanat programına ilişkin sonuçların da çıkabileceği bellidir. Aydınlanma anlayışında estetik deneyim kavramı pratik anlamda kendini tanımanın faydasını da içerir. Sanata düşen görev, düşünceyi normatif bir hedef bakımından belirleyen ahlaki ufku eleştirel düşünümün kullanımına açık tutmaktır. Aklın tamamlanmasını değil, pratik ahlakın bir biçimini oluşturmak isteyen Aydınlanmayı Foucault'yla birlikte –ve Hegel'e karşı– “kendiliğimizin eleştirel ontolojisi”⁴² diye tanımlayacak olursak, sanatı ahlakın etkisinden kurtarabilmek için Aydınlanmanın sona ermesi gerekiyor demektir.

“Olası sınır aşımalarını test etmek” hâlâ insanı kendini anlamaya ve tehlikeleri kavramaya yöneltmek isteyen akılcı programın yörüngesindedir. Bu çerçevede edebiyattaki kötülük de, aklın akıldışılığa ve meşru olmaya kışkırtan baştan çıkarma denemeleriyle kendi sınırlarını araştırmak için yararlandığı bir nesneden fazlası olamaz. Oysa kötünün modern estetiği böyle amaçlardan sıyrılmıştır; erdemlilik ve kötücüllük ikiliğini yaratan dogmatik gerekçelendirme bağlamını parçalar. Sanatta kötülüğü ele alınıp işlenebilir kılan düşünüm kipinin buyurganlığı ancak Aydınlanma sona erdiğinde devredışı bırakılabilir. Şimdi estetik söyleme yönelik bu yeni yaklaşımın ilk kaynaklarına bakalıcağız: 18. yüzyıl sonlarında Aydınlanmanın yapısal zayıflığı ve bundan kaynaklanan, insanın özerk özkaygı kültürünün çelişkileri üzerinde duran metinlerdir bunlar.⁴³

KÖTÜ RUHUN ARKEOLOJİSİ (SCHILLER, JEAN PAUL)

Haziran 1781 sonunda Schiller'in kendi yayımladığı ilk tiyatro eseri piyasaya çıktı.⁴⁴ Eser muhtemelen kitapçı Johann Benedikt Metzler'in aracılığıyla Stuttgart'ta Johann Philipp Erhard tarafından 800 adet olarak basıldı. Bundan sadece beş hafta önce 14 Mayıs 1781'de, tam Paskalya günü Riga'da Johann Friedrich Hartknoch Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'ni yayımlamıştı. Dönemin düşünüş ve kendini algılayışını çok farklı tarzlarda etkileyecek olan bu iki metnin böyle yakın tarihlerde ortaya çıkması ilk bakışta ilginç bir rastlantı gibi görünebilir. Yazarlar arasında herhangi bir karşılıklı etkilenme ise biyografik ve soykütüksel verilere göre ihtimal dışıdır. Schiller, Kant'ın eleştirel yapıtını yayımlanmasından ancak on yıl sonra 1791/92 kışında okumuştur. Karl Friedrich Abel'in Karlsschule'de verdiği, büyük ölçüde ampirik yönelimli ve ayrıntılı felsefe derslerinde, Schiller'in öğrenci olduğu yıllarda Kant'ın yazıları dikkate alınmıyordu. Ayrıca, *Berlinische Monatsschrift*'teki tarih kuramı, antropoloji ve etik üzerine yol gösterici araştırmalar ve makaleler de ancak 1780'den itibaren yayımlanmaya başlamıştı.⁴⁵ Diğer yandan Kant da Schiller'le oyun yazarı olarak değil kuramsal bir düşünür olarak ilgileniyordu. 1793'te dinle ilgili yazısında övmüş olduğu *Über Anmuth und Würde* [Zarafet ve Onur Üzerine] makalesini okuduğu biliniyor;⁴⁶ Schiller'in yazınsal eserlerine ise ilgi duymamıştır.

57 yaşındaki Königsberg’li filozof ile 21 yaşındaki askeri hekim 1781’de birbirlerini pek tanıyor sayılmazdı. Yine de *Haydutlar*’ın [Die Räuber] yayımlandığı dönemin özelliklerini göz önüne alarak, eserin çözülmesi için çok önemli ipuçları elde edilebilir. Schiller’in bu ilk oyunu geleneksel normlarla ve değer yargılarıyla ipleri koparan radikal bir metin olmanın yanı sıra, Aydınlanmayla da bir hesaplaşmadır. Öncelikle kötülüğün betimlendiği alanlarda gerçekleşen bir hesaplaşma söz konusudur; metin başlangıçta geleneksel temele bağlı kalsa da, rasyonalist korku edebiyatı standartlarının çok ötesine geçmiştir. Bu açıdan Schiller’in eseri *Saf Aklın Eleştirisi*’nin karşıtı gibidir. Kant bilgiyi mümkün kılan koşulları kuramsal olarak araştırırken, Schiller’in eseri insan ruhunun sınır aşmaya, normların ihlal edilmesine ve bilgileri çarpıtmaya yol açan sınır durumlarıyla uğraşır. Bu nedenle de Aydınlanmanın temellerinden geriye pek az şey kaldığı görülmektedir.

Haydutlar etkileyici kültür hazinesiyle göz alıcıdır, büyük bir yazınsal alıntılar zenginliğiyle donanmıştır. Genç yazarın imalar, referanslar, taklitler ve aktarmalarla oluşturduğu yoğun metinlerarası ağın geleneksel dayanaklarından biri de, kötülüğün poetikasıdır. Daha önsözde bile cehennem elçilerini bize kanlı canlı sunmuş bir literatürün başkarakterlerinden ikisine, Milton’ın *Paradise Lost*’undan (1667) [Kayıp Cennet] İblis’e ve Klopstock’un *Messias*’ından (1748-73) Adramelech’e yer verilir.⁴⁷ Ama bir yandan da, bizi bekleyen şeyin Ortaçağ tiyatrosuna özgü biçimleri izleyen Şeytan gösterilerinin bir tekrarı olmadığı açıkça bellidir. Şeytani karakterlere yine de başvuruluyor olması, “insan ruhunun tam da gizli işler çevirirken yakalanmış olduğu” etkisini yaratmakla ilgilidir.⁴⁸ Geleneksel Şeytan figürünü sadece retorik bir araç gibi kullanan kötülüğün psikolojisi, suç işleyen beynin kıvrımlarına bir bakış sağlamayı amaçlar: “Kötülük burada bütün iç mekanizmasıyla birlikte açılmaktadır.”⁴⁹

Schiller’in kendisi de oyununa ahlaki bir işlev yüklemiştir ve bu bir bakıma, 1587 yılına ait *Faustus-Historia*’dan beri uyarıcı ve

hatırlatıcı Hristiyan edebiyatını kesinlikle etkilemiş olan didaktik programı akla getirmektedir.⁵⁰ İlk baskının önsözünde açıkça şöyle denmektedir: “Kötülüğü yıkmayı ve dinin, ahlakın, toplumsal yasaların düşmanlarından öç almayı amaç edinen biri, kötülüğün iğrençliğini en çıplak haliyle ortaya sermeli ve devasa büyüklüğünü insanlara göstermelidir. Böyle biri derhal kendi karanlık labirentlerini de boydan boya dolaşmalı, ruhunun oyalandığı doğaya ters duyguların içine dalmaya zorlamalıdır kendini.”⁵¹ Buradaki saptamaya göre, kötünün bedenleşme biçimleri iki düzlemde yerleşmiş olarak bulunur. Yaptıklarıyla kötülüğün en tipik örnekleri olan figürlerin saflarını sıklaştırırlar; ve yazarın kararlı bir şekilde kendi kendini araştırarak tanıyıp anlatabileceği, insanın iç dünyasının uçurumlarını açığa vururlar. Böylece *Haydutlar*’da kötülüğün bağlantılı bulunduğu alanlar da aydınlatılmış olmaktadır: Mit ve psikoloji. Mitsel anlam yazınsal alıntılar sayesinde harekete geçirildiğinde (genç Schiller’de bu, Kutsal Kitap ve Euripides’ten Shakespeare, Milton ve Klopstock’a kadar geniş bir yelpaze anlamına gelmektedir), psikolojik düzlem de monologlardaki içe bakışla oluşturulmuş görünüyor. Yazar bu tür monologlara eylem çizgisinin belli anlarında, figürlerinin ahlak yasalarını ve hukuk ilkelerini çiğnemeye giriştiği durumlarda yer vermiştir.

Schiller kendi eseri hakkında yazdığı, 1781’de *Wirtembergisches Repertorium der Literatur*’da yayımlanan değerlendirmede, “insandaki en korkunç akıl karışıklığının oldukça bütünlüklü bir düzeni”⁵² ifadesini kullanmıştır. Bu düzenin temelinde yatan, kötülük dünyasının aynı zamanda bir yücelik görüntüsüne sahip olmasıdır: “Her şeyi kendi sempati dairemizde toplamak isteyen sonu gelmez bir eğilime sahip olduğumuzdan, Şeytan’ı kendimize doğru yukarıya, melekleri ise aşağıya çekiyoruz.”⁵³ *Haydutlar*’da kötünün estetiği ağırlığını ve mevcudiyetini öyle bir hissettirir ki, onu önsözde işaret edilen caydırma amacının sadece işlevsel bir parçası olarak yorumlamak yeterli olur mu diye sormaktan insan kendini alamaz. Ama diğer yandan, Schiller’in mi-

mesis kavramıyla hareket etmekte olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekecektir. Metni psikolojik gerçekçilik ile aşırılık boyutunda bir fantazma arasındaki salınımın belirlediği açıktır. Birinci baskının önsözü eseri “gerçek dünyanın kopyası” olarak nitelerken, değerlendirme yazısı abartma eğilimi olduğunu belirtir.⁵⁴ Kötülük meselesi açısından bakıldığında, Schiller bu gerilimi ortadan kaldırmak yerine onu taşımaya çalışan bir açıklama sunmaktadır. Bir oyun yazarı için –belki kendi üzerinde psikolojik deneylere bile girişerek– kötülüğü bütün ayrıntılarıyla tanımanın gerekli olduğunu söyler. Önsözde “iyilerin kötüler tarafından gölgelendiği” ve erdemin ancak “kötülükle tezat halinde en canlı renklere büründüğü” vurgulanmıştır.⁵⁵ Bu iki kılavuz kavramın karşıtlığı durağan bir yapı değil, birbirine karşılıklı ışık tutan tamamlayıcı kategorilerin oluşturduğu bir sistemdir. Schiller’in dramaturjisi iyi ile kötüyü birbirini bütünleyen kavramlar olarak ele alan, tipleştirici (dolayısıyla gerçekçi ölçütlerin ötesine taşan) bir psikolojik perspektifin ürünüdür.

Önsözde doğrudan caydırıcılığı hedefleyen etkiye yönelik bir estetik anlayışının unsuru sayılan şey, Aydınlanma edebiyatının sunduğu psikolojik-antropolojik belirlemelerin normatif kalıbına kuşkusuz sığmaz. 1729’da Leipzig’de oyununun gösterimi üzerine bir konuşma sırasında Gottsched, trajedinin “kötü huyları yola getirmeye” yaraması gerektiğini savunmuştu.⁵⁶ Böylece söz konusu türün “kötü” –ahlak dışı– figürleri sahneye taşınması kabul edilmiş olsa da, aynı zamanda bunlar programlı bir şekilde didaktik bir etkileme anlayışı çerçevesine yerleştirilmektedir. *Versuch einer Critischen Dichtkunst*’ta [Eleştirel Bir Edebiyat Sanatı Denemesi] (1730) Gottsched bu anlayışı tartışmıştır.⁵⁷ Kötüye psikolojik titizlikle değil, işlevselliği gözetilerek, ahlaki caydırıcılığa yönelik bir dramaturjinin parçası olarak yer verilmelidir. Caydırıcılık ise 18. yüzyılda genellikle Aristoteles’in *Poetika*’sına dayandırılmıştır. Friedrich Nicolai 31 Ağustos 1756’da Lessing’e yazdığı mektupta, Aristoteles’e göre başoyuncunun “hatasının”

(*hamartia*) “bir kötülük değil”, “talihsizlik sonucu onun başına gelmiş” bir “davranış” veya bir “yatkınlık” olduğunu vurgular.⁵⁸ Lessing ise *Hamburgische Dramaturgie*’nin [Hamburg Dramaturjisi] “74. Parça”sında farklı bir yorumlamayla Aristoteles’in *hamartia* öğretisini figürlerin psikolojisinin *conditio sine qua non*’u [olmazsa olmaz koşulu] saymaktadır.⁵⁹ Tartışmanın odağında Christian Felix Weiß’in trajedisi *III. Richard* bulunmaktadır. Yazarına göre bu eser, Shakespeare’in aynı konuyu işleyen oyunundan bağımsız bir eserdir.⁶⁰ Lessing’in eleştirdiği şey, başoyuncunun işlediği suçlarla övünen kana susamış bir şeytana dönüşmesi ve karakter oluşturmada makul ölçünün kaçırılmış olmasıdır. Richard “korku” yaratmakla birlikte trajik bir acıma hissi uyandırmadığından trajediye uygun bir figür değildir.⁶¹ Lessing’e göre ancak iyi ile kötü arasında denge kurabilen karakterler sahneye uygundur. Aristoteles’in etkili şiirsellik için gerekli gördüğü, bir figürün hatalı davranışıyla oluşan ve trajik olayları tetikleyen unsur olarak *hamartia*, Lessing’de teodisenin yörüngesinde bulunan psikolojik bir yapıya yerini bırakmıştır: Korkunçlukta aşırıya kaçmamak gerekir, çünkü Tanrı’nın akla uygun yarattığı dünyanın “silueti”⁶² olan trajedi, onun iç dengesini ortaya koymalıdır. Genç Goethe bile 1771’de bu yönde düşünüyordu: “(...) kötü dediğimiz şey iyinin diğer yüzünden ibarettir; tıpkı ılıman bir iklim kuşağının var olabilmesi için tropikal kuşağın kavrulmak, Laponya’nın ise donmak zorunda olması gibi, onun varoluşu ve bütünlüğü için mutlaka gereklidir.”⁶³

Lessing’in kötülük konusunda ancak dengedeki bir karakterle trajedinin katarsis amacına ulaşılacağını vurgulayan bu eleştirisini Schiller dikkate almamıştır. İlk oyununda sergilediği kötülük ne belli bir psikolojik programa ne de herhangi bir poetolojik etkide bulunma düşüncesine bağlanabilir.⁶⁴ Aristoteles’i izleyen Aydınlanmacı tiyatrodan dramaturji iyi ve kötü karşıtlığını az çok aynı figüre yerleştirmiş, bu anlamda karışık karakterler oluşturmuştu. Schiller ise iyi ve kötüyü birbirini karşılıklı “gölgeleyen”

eşit haklara sahip ilkeler olarak tanımlayıp bu sentezi ayrıştırmıştır. Karakterlerinin iç dünyasını açıklıkla yansıtmaya çabası psikolojik gerçekliğe hizmet etmediği gibi, felsefi bir programı gerçekleştirme peşinde de değildir. Schiller'in asıl yapmak istediği, kötüyü de kendi içinde tutarlı bir şekilde betimlemenin gerekli olduğunu göstermektir; bu, son kertede Maniheizm prensipleri doğrulayan işlevsel bir temellendirme halinde olacaktır. Argümantasyonu şöyledir: Eğer kötülük dramaturjik varoluşunu hak edecekse, iyiyle aynı ölçüde bir titizlikle motive edilmeli ve aydınlatılmalıdır. Bu iki ilkenin iç dengesi tiyatroya özgü bir postulattan, hem iyinin hem de kötünün tabii olduğu, anlaşılabilir bir motivasyon postulatından kaynaklanmaktadır. Hristiyanlığa bağlı ahlak felsefesi Augustinus'tan beri kötüyü cehenneme sürülmüş, eksiklik halinde devam eden bir atık olarak tanımlamıştır; oysa Schiller onu dramaturjik tutarlılığını ancak biçimsel eşdeğerlilikle edinen bir karşı-model haline getirmiştir.

Buradaki kötünün bağımsız bir güç olduğu varsayımı, önce dolaylı yoldan ifade edilmiştir. Uygun kılavuz kavram ise Leibniz geleneğinden alınma mükemmelliktir: "Tüm insanları tanımlamam gerekse, onların mükemmelliklerini de dahil etmem gerekir; en kötülerde bile bu mükemmellik tamamen yok değildir."⁶⁵ Cümle dikkatle okunduğunda, kötülüğe ilişkin farklı türde bir psikolojiden, kesinlik sağlamak amacıyla kademelendirme ilkesine tabii olmaktan söz edildiği anlaşılmaktadır. Schiller sadece kötülükten ibaret bir kişinin izleyici ve okur için ilginç olmayacağını belirtir; oyunun hedefi o kişiyi makul ve ikna edici bir şekilde sunmak olmalıdır. Yazar amacının "kötülüğü savunmak"⁶⁶ değil, olası ilişkileri teatral –ve haliyle modelleştirilmiş– bir şekilde canlandırmak olduğunu vurgular; yani bir tür aydınlanma deneyidir bu. Dramatik portrelerin kesin ve tam olmasını savunan Schiller, böylece Lessing'in merkezi bir fikrini, Leibnizci teodise tiyatrosunda kötünün ancak öğretici oyunların bir parçasından ibaret kalması gerektiği anlayışını kararlılıkla reddetmektedir. Schiller

kötünün kendi hareket alanlarına sahip olmasından yanadır, çünkü ancak özerkliği olduğunda inandırıcılık kazanacaktır. Kilise Babaları döneminden beri geçerli olan *privatio boni* [iyinin olmayışı] şeklindeki *malum* tanımını geçersiz sayan bu özerklik anlayışı, ayrıca bir estetik nitelik de barındırmaktadır. Kötünün de kendine özgü bir cazibesi olduğunun itirafıdır söz konusu olan. Oysa Aydınlanma edebiyatının etkiye odaklanan poetik anlayışında genellikle yeterince dikkate alınmayan bir olgudur bu: “Eğer insanları kaplana karşı uyarmak istiyorsam, kaplanı görenin onun kaplan olduğunu gözden kaçırmaması için, o güzel, parlak, çizgili kürkü atlamamak zorundayım.”⁶⁷

Sonradan Schiller’in kendi sansürüne uğrayan önsözün ilk taslağında *Haydutlar*’daki karakterler hakkında –açıkça Spiegelberg, Karl ve Franz Moor’u kastederek– şöyle denmektedir: “Burada bizi şaşırtan kötü kişilerle karşılaşırız, saygıdeğer canilerle, haşmetli canavarlarla (...). Bir benzeri olmadığı için Şeytan’ı kucaklayacak insanlara rastlıyoruz.”⁶⁸ Kötünün özgüllüğü onu hem çekici hem de ürkütücü yapan ikircikli halinden kaynaklanmaktadır. Schiller’in kendi eleştiri yazısında “sinsice sokulan Şeytan”⁶⁹ dediği Spiegelberg, işlediği suçlarla şaşkınlık uyandırır; Karl bütün kötülüğüne rağmen “saygıdeğer” biri, Franz ise “haşmetli bir canavar”dır. Bu belirlemenin hareket noktası önsözün yayımlanmış versiyonunda vurgulanan karakterlerin zıtlıklar barındırması gerekliliği değil, kötünün cazibesidir. Önsözün sonraki versiyonunda etkiye odaklanan bir poetikadan hareket eden argümantasyon, burada ahlaki uçlardan duyulan hazzın örtüsü altındadır; görüleceği üzere, yazarın bu ilk oyununda da temel yapısal özelliklerden biri budur. Böylece, tiyatroya didaktik işlev yükleme anlayışının yerini estetik bakış açısı almıştır.

Schiller’in metninde kötülüğün mevcudiyeti önce retorik düzeyinde oluşturulur. Kötülüğe ilişkin daha belirgin biçimlenmeler söz konusu olduğunda ise, *Haydutlar*’da dikkat çekici ölçüde Kutsal Kitap üzerinde yoğunlaşıldığı fark edilir; ama sadece genel

hatlar bakımından gerçekleşen ve ikircikler içeren bir yararlanmadır bu. Örneğin, baba olan yaşlı Moor kendi öz oğlunu kovduktan sonra Amalia'dan Yakup ile Yusuf'un öyküsünü okumasını ister⁷⁰ ve yitik oğul meseli açıkça zikredilmekle birlikte metin olarak tekrarlanmaz;⁷¹ haydut Roller, çetesinin ateşe verdiği kenti "Sodom ve Gomorrha"⁷² ile karşılaştırır; ve Franz Moor Tanrı'ya küfürlerle dolu duasını "sıradan bir katil"⁷³ olmadığı gerekçesiyle bağışlanma dileyerek bitirir. Konu ne zaman Kutsal Kitap metnine gelse, sözleri anlam belirsizliğine, ironiye ve saptırmaya maruz kalmaktadır. Bu da eserin temel örüntüsünün yapısal olarak negatiflik üzerinde kurulduğunu gösterir; başlıca itici güç, kutsal metnin anlamıyla sürdürülen şeytani oyundur, Kutsal Kitap'ın buyruklarına ya alttan alta saldırılır ya da bunların açıkça tam tersi yapılır.

Haydutlar'ın sahne için hazırlanmış olan ve Schiller'in sansürü dikkate alarak üzerinde yaptığı değişiklikler ve kısaltmalarla yayımlandığı "B" taslağında bu durum daha da belirgindir. Örneğin, Karl Moor şöyle konuşur: "Bilmem, şu kimsenin kendinden üstün olmasına tahammül edemeyen ve Tanrı'yı düelloya davet etme cüretini gösteren Milton'ı okudun mu, Moriz?"⁷⁴ Karl'ın hikâyesi Milton'ın *Paradise lost*'ta yazınsal olarak aktardığı, Kutsal Kitap'taki ilksel dramı tekrarlamaktadır: Kibire kapılmış olan ve Tanrı'ya itaat buyruğuna uymayacağını duyuran Lucifer'in gökten düşüşü. Mitolojik gönderme, Karl Moor'un dramının negatif bir gelişim çizgisi izlediğini ortaya koymaktadır. Yürüdüğü yol, aileden kovulmasıyla sonuçlanacak, Lucifer'in gökyüzü cemaatinden sürülmesinin bir tekrarını oluşturacaktır. Olaylardaki benzerlik, eserin merkezinde Karl'ın kaderinde yinelenen mitsel öykünün bulunduğunu açıkça gösterir. İblis'le bağlantılı bu anlam düzlemi bakımından tipik göstergelerden biri, Schiller'in kendi yazdığı eleştiride Karl'dan "alçak biri değil, ama bir canavar"⁷⁵ şeklinde söz etmesidir.

Karl Moor'un Lucifer rolünü üstlendiği, masumlar cemaatinden dışlanmış olduğunu kavradığı anda belli olmaktadır: "Bir benim kovulmuş olan, bir ben, safların arasından çıkarılıp atılmış;

(...) mutlu dünyanın çiçekleri arasında hıçkırarak bir Abbadona."⁷⁶ Klopstock'un *Messias*'ında Abbadona, Tanrı'nın merhametinden mahrum kalmanın acısını ("Bu harika dünyanın nefreti")⁷⁷ ve bir kendini beğenmişlik edimiyle uzaklaştığı semavi düzene kabul edilme özlemini⁷⁸ temsil eder. Klopstock'un bu pişman olmuş şeytanı, ilksel masumiyet halini yitirmenin derin üzüntüsünü Schiller'in Karl Moor'uyla paylaşır: "Sen, ölümsüz sükunet. Huzur vadisindeki sevgilim, neredesin?"⁷⁹ Abbadona, Karl'ın düşüşünü ve "çıkarılıp atılmasını" simgeleyen bir figür değildir sadece. Böyle bir isim her şeyden çok, kovulma ve özlemin, dışlanma ve melankolinin belirlediği düşüşün dramatik dinamiğine işaret eder. Karl Moor'un duygusal eğilimi, gökyüzünden kovulan ve eski düzenine dönmeyi arzulayan Şeytan'ın oluşturduğu modele tekabül etmektedir. İçerdiği suç ilkesinin şiddetiyle birlikte Abbadona'nın hikâyesi, Karl Moor'unun mitsel örneğidir. Ama diğer yandan böyle bir bağlantı, Schiller'in eserindeki yeniden anlatım boyutunu da ortaya koyar. Hem eserin yapısı hem de o yapı aracılığıyla meydana getirilen olaylar örgüsü bakımından geçerlidir bu. Yazar Abbadona'yı Karl'ın mitsel akrabası yapmakla, oyunu tipolojik bir yorumlama biçimine tabi kılmış olsa da, bu ancak görünüşte gerçekleşecektir. Aralarındaki bağlantının akla getirdiği şey, daha çok, Abbadona tiplemesinin karşıt karakteri olan Karl'a günahlarından kurtulmanın nasip olabileceğidir. Böyle bir kurtuluşa, peygamberlere İsa'nın öncüleri rolünü atfeden, Kilise Babalarından beri yaygın bir Eski Ahit yorumu yansımış olacaktır.⁸⁰ Abbadona'nın temsilcisi olan Karl, önce büyüğü bozulan ama sonra yenilenen gökyüzüne, yani ailesine dönerek günahlarının yükünden kurtulmayı umabilecektir. Ama bunun yerine sonunda bir barışma gerçekleşmeden gidip adaletle teslim olması, Klopstock'un eserinde hikâyenin Hıristiyan yorumundan uzaklaştığı anlamına gelmektedir. Oyunun

* Cehennem veya yeraltı meleği; gökten atılan meleklerden biri. (ç.n.)

tipolojik yapısıyla bağlantılı olan dini vaat, olay akışı içinde yerine getirilmez, tersine geçersizleşir. Abbadona'ya yapılan gönderme de, yazınsal içeriğini barışmanın yadsınması olarak geliştirmiştir: "Geri dönmek, babama gitmek istiyordum, ama göklerdeki bunun olmayacağını buyurdu."⁸¹

Franz'a karşılık düşen şeytan ise Abbadona değil, Klopstock'un İblis'i bile gölgede bırakan iflah olmaz Adramelech'idir.⁸² Amalia ondan daima "canavar", "hain", "serseri" ve "kötülük timsali"⁸³ diye söz eder. Aynı şekilde Schiller de Mannheim Tiyatrosu müdürü Dalberg'e 6 Ekim 1781 tarihli mektubunda "akıl yürüten kötülük"⁸⁴ ifadesini kullanmıştır; eleştiri yazısında ise onu "düşünen alçak"⁸⁵ diye niteler: "Bu karakter kendi başına bir evrendir, yerinin bu dünyada olmamasını, belki cehennemin bir uydusunda bulunmasını dileyeceğim bir evren (...)."⁸⁶ Ne var ki, Schiller'in kendi eleştiri yazısında kullandığı İblis retoriği, eserindeki sürekli gerilimin asıl tetikleyicisini gizlemektedir. "Akıl yürüten kötülük" olan Franz her şeyden önce bir Aydınlanma kafasına sahiptir, planlarını ve stratejilerini soğukkanlı bir aklın araçlarıyla gerçekleştirir. Aslında söz konusu olan, bir çağın kendini anlamak için oluşturduğu bir programdan başka bir şey değildir; Schiller bunu alıp entrika malzemesi haline getirmiştir.

Haydutlar'daki Franz karakteri, entrikaya özgü davranış modeli üzerinden zekânın kötüye kullanılmasını ve ruhsal manipülasyonu serbest bırakan bir Aydınlanmanın tehlikelerine ışık tutar.⁸⁷ Franz'ın düşünme biçimi, bir akıl felsefesini radikal biçimde rayından çıkararak büyük suçları meşru gösterecek şekilde yeniden yorumlayan bir modelin söz konusu olduğunu göstermektedir. Materyalist öğretinin de (La Mettrie ve Helvétius'u izleyerek) bağlayıcı bir duygu olarak "kan bağına dayanan sevgiyi" yadsınması, bencilliği tek geçerli davranış prensibi sayması gerekir.⁸⁸ Montesquieu ve Rousseau'yu izleyen Aydınlanmacı toplum felsefesinin özerklik kavramı, zincirlerinden kurtulmuş bir güç arayışı bağlamında işlevsiz kılınmaktadır: "Etrafımdaki beni sınırlayan, efen-

disi olmadığım her şeyi yok etmek istiyorum.”⁸⁹ Şiddetli duygu ve heyecanların hastalıklara yol açacağını söyleyen antropolojinin ve beden ile ruhun doğallıkla birlikte etkide bulunduğunu varsayan influksiyonist tıbbın⁹⁰ sağladığı bilgiler, yıkıcı bir planın geliştirilmesine hizmet etmiştir. Bu plan sayesinde baba, korku zehrinin yardımıyla bertaraf edilecektir.⁹⁰ Sonuç itibarıyla, mekanik bir psikoloji, dini metafiziğin temellerini yıkmaya ve Tanrı inancını küfürle yıpratmaya yarayabilir.⁹¹ Nitekim Schiller’in eleştiri yazısında Franz’ın entrikalarını gerçekleştirebilmek için yaşadığı çağın bilgilerini kullandığı açıkça belirtilmiştir: “Ayrıca, kendi kötülük sistemini desteklemek üzere yararlandığı akıl yürütmeler de Aydınlanmacı bir düşünüşün ve liberal bir eğitimin ürünüdür.”⁹² Yazara göre eser, “eğitimi kötüye kullanan bir şeytanın kişiliğindeki tüm insani doğayı prangaya vurmuştur.” Kötülüğü değil, onu harekete geçiren zihinsel güçleri suçlayan bir yaklaşımdır bu.⁹³

Franz’ın argümantasyon mantığını belirleyen değerler dönüşümü Karl için de geçerlidir, ama bu kez nedeni soğukkanlılıkla yapılan hesaplamalar değil, baba tarafından reddedilmenin yarattığı duygusal taşkınlıktır. Franz tarafından kaleme alınan mektup kendisine ulaştınca, öfkeye kapıldığı anlarda nefretini nereye yönelteceğini ona “meleklerin ve Tanrı’nın” gösterdiğini söyler.⁹⁴ Sebep olmak istediği “korkunç eğlence” haydutluk ve cinayetin ilanından başka bir şey değildir;⁹⁵ böylece kendi kendine büyük bir güç atfeder ve Jüpiter rolü biçer;⁹⁶ tabii sonunda başarısız olmaya mahkûmdur. Karl’ın en büyük tanrının yerine geçmeye kalkması, ruhani düzenin koordinat sisteminde bir kayma anlamına gelecektir. Bu yeni yaratıcı her şeyden önce mevcut ilişkilere müdahale eden yıkıcı bir diktatördür. Kendini dönek Lucifer gibi görür. Lucifer paradoksal bir davranışa –gözlemlenemez olanı gözlemleme çabasına (Luhmann)– girdiği için gökteki yerinden olmuştu.⁹⁷ Ancak, Franz kötülüğe hırsından dolayı yönelirken (ve bu şekil-

* Beden ile ruh arasındaki etkileşim. Schiller bu anlayışı edebiyata da yansıtmaya çalışmıştır. (ç.n.)

de Lucifer'in düşüşünü esas itibarıyla tamı tamına tekrarlarlarken), Karl'da kendini beğenmişlik ve çöküşten oluşan diyalektik teneke söz konusudur: Bu diyalektik onu şiddete başvurarak kendi işini gören bir Prometheus ve Jüpiter taklitçiliğinden aşırı duygusal ve melankolik bir kişiliğe taşır. Birbiriyle sadece görüşte tezat oluşturan iki kardeşin düşünce ve edimlerinde kendini gösteren "Aydınlanmış reşitliğin sapkınlıkları",⁹⁸ Schiller'in eserini öğretisi apaçık olmayan felsefi bir öğretici metin haline getirmektedir.

Haydutlar'da kötülüğün entelektüel merkezini şeytan işi sayılan materyalizm felsefesi oluşturur ve sadece Franz değil, oyunun sonlarında Karl da bunun temsilcisi haline gelir. Schiller Karlsschule'de Abel'in dersleri sayesinde bu felsefenin belli başlı metinleriyle, özellikle de La Mettrie'nin *L'homme machine*'i [İnsan Bir Makine] (1748) ve Helvetius'un *De l'homme*'uyla [İnsan Üzerine] (1773) tanışmıştı. Hayatta kalma iradesinin yönlendirdiği bir insan modelini ve ondan elde edilen, egoizmi örgütleyerek çıkarları dengeleme işlevine sahip bir devlet biçimi anlayışını esas alan bu materyalizm genç öğrencinin tepki duymasına yol açmıştı. Ocak 1780'de Franziska von Hohenheim'in doğumgünü için yaptığı, *Die Tugend in ihren Folgen betrachtet* [Sonuçları Açısından Erdem] başlıklı konuşmada şöyle demiştir: "Böylece bir La Mettrie'nin mükemmellikten uzak ruhu (...) boşa harcanmış binlerce ruhun harabeleri üzerine bir utanç sütunu dikmiş, günahkârlığının ölümsüz anıtını yükseltmiştir!"⁹⁹ *Haydutlar*'ın ilk edisyonunda Franz'ın konuşmaları materyalist düşüncenin Schiller'e göre vahim sonuçlarını sergiliyordu, bunlar daha sonra sansüre kurban gitmiştir: "Hani nerede kutsallık? Beni meydana getiren edimde mi mesela? Sanki bu hayvani arzuları dindiren hayvani süreçten fazla bir şeymiş gibi, karşılığında et ve kan gibi değersiz bir bedel ödenmeyecek olsa ortadan kaldırmak isteyeceğimiz bir zorunluluktan, demir gibi bir zorunluluktan başka bir şey olmayan o edimin sonucunda mı saklı yoksa?"¹⁰⁰ Metnin

yayımlanmış versiyonundaki 4. perde 2. sahnede Franz, sadece cinsel arzunun neticelerinden ibaret bir hayatın kendi başına bir değeri olmadığını ifade eder: "(...) insan balçıktan yaratılmıştır, balçıkta yürür, balçık yapar, nihayet torununun torununun ayak-kabısının topuğuna bir pislik olarak yapışınca kadar balçıkta mayalanır."¹⁰¹ Hëlvetius *De l'homme*'da bireyin fiziksel duyumsama yetisinin yargı ve edimlerinin başlıca nedeni olduğunu göstermeye çalışmıştı; vicdan veya erdem gibi ahlaki kategorilerin de buna tabi olduğunu savunuyordu. Bu yaklaşıma göre, insanın herkese yararlı olacak edimlerde bulunması için kendi isteklerinin bu edimler sayesinde daha çabuk gerçekleşeceğini umuyor olması gerekir. Ahlaki değerler sadece kaçınma ilkesine bağlıdır, çünkü bunlara uymanın nedeni, aksi yapıldığında karşılaşılacak yaptırımlardır.¹⁰² Bu arka planda Franz'ın bencillik öğretisi, materyalizmin şekil verdiği düşünme biçimini bile aşan karanlık bir tavidir; alabildiğine aşırıya kaçmış, en uç noktasına vardırılmış ateist bir Aydınlanmanın satanik felsefesi olarak çıkar karşımıza.

Diğer yandan, Karl da materyalist düşüncedeki birinin portresini çizmektedir. Öldürdüğü insanlar hakkında şöyle der: "Ölürken çıkardığınız hırıltı ve çığlıklar, boğulunca kararan yüzleriniz, açılmış yaralarınızın korkunç görüntüsü, kopmaz kader zincirinin halkalarıdır sadece ve en sonunda benim boş zamanlarıma, dadılarımın ve kâhyalarımın keyfine, babamın mizacına, annemin soyuna bağlıdır bunlar (...)."¹⁰³ Burada Homeros'un *İlyada*'sından kaynaklanmış ve Avrupa Aydınlanmasında bir düşünme modeli olarak kullanılmış *catena aurea* motifine dayanan, tersine döndürülmüş fantastik bir Prometheus imgesi, asıl işi yıkip parçalamak olan yoldan çıkmış bir yaratıcı tanrının bulanık tasavvuru çıkıyor ortaya.¹⁰⁴ 1710'da Aydınlanmanın duyumcu estetik anlayışının önemli öncülerinden Earl of Shaftesbury, Rönesans edebiyatının (Puttenham, Sidney) konularından esinlene-

* "Altın zincir," Kilise Babalarının İncil'in bir bölümüne ilişkin yorumlarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan tefsir. (ç.n.)

rek *Soliloqui or Advice to an Author* [Kendimle Konuşmalar veya Bir Yazara Tavsiyeler] başlıklı makalesinde bir şairin “ikincil bir yaratıcı, Jüpiter’in altındaki adil bir Prometheus”¹⁰⁵ olduğunu yazmıştı. Yüz yıl sonra Mary Shelley’in *Frankenstein* romanında altbaşlık (“Modern Prometheus”) olarak yer alacak olan bu metafor, Karl Moor’un kendi çizdiği portresini başka bir açıdan aydınlatmaktadır. Karl’ın aslında şeytanca şeyler yapıyor olması, onun bir Prometheus olarak yoldan çıkmış sanatçıya, –anlamsız bir şekilde– kendi eserini parçalayan bir yaratıcıya dönüşmesiyle açıklanır. Böylece Schiller’in Franz ve Karl üzerinden materyalist unsurlara bağlanan kötülük retoriği, insan ruhunun uçurumlarına ışık tutarak Şeytan’ın eserini sahneye aktaran yazar olgusu hakkında düşünümeye varmaktadır. Sınır tanımayan düşünüşün ürünü olan ve zincirlerinden kurtulmuş bir hayal gücünün yarattığı “terör” apaçık ortadadır.¹⁰⁶

“Sapmış” hekim Franz psikosomatik tıbbın araçlarını iyileştirmek değil, öldürmek için kullanır. Kibirli Prometheus Karl ise eski hiyerarşilerin yerine yeni şiddet ilişkileri oluşturmaktadır. Her ikisi de şeytani yanlarıyla, aklın kendi kendine vaat ettiği yetkiye dayanarak özgürlüğü alabildiğine yıkmanın gerekçesini sunan bir düşüncenin diyalektiğini temsil eder. Bu sapkın özerklik bir tiyatro oyunu olarak *Haydutlar*’ın sahnelediği, Aydınlanmanın sonuna işaret eden kötünün estetiğinin temelidir. Ama eserin nihai anlamı, yazarın özgürlüğü üzerine eleştirel düşünüşte yatar ve bu da Prometheus mitine bir özbilinçle geri dönerek kendini gösterir. Kötülükle deneyler yaparak kendi mutlak ahlaki bağımsızlığını vurgulayan yazar, tıpkı yarattığı figürler gibi risk altındadır: Yol açtığı norm ihlalleri onu da ele geçirip ezebilir. Yazara hareket kazandırarak kötülüğe her türlü ahlakın ötesinde bir cezabetme gücünü geri vermesinin diyalektik sonuçlarına karşı Schiller’in önsözü bir yatıştırıcı formüller programı sunmaktadır. Bunlara düşen görev, sonradan gelecek oyunun radikal bir düşünce deneyi bağlamında parçalanacağı

düzen çerçevesini bir önlem olarak takviye etmektir. Önsözde eserin “ahlaki kitaplar arasında yerini”¹⁰⁷ bulacağı beklentisi dile getirilmiştir. Bu da eserin bir hamlede toz duman edeceği Aydınlanmacı düşüncenin otoritesini kurtarma çabasından kaynaklanır. Ama *Haydutlar*’ın altüst edici etkisi böylesi açıklamaların üzerini örtebilir; kaplanın güzelliği tiyatro sahnesinde sergilendiğinde yarattığı caydırıcı korkuyu gölgede bırakmıştır.

Kötünün psikolojikleştirilmesi Schiller’in *Haydutlar*’ında yazınsal açıdan doruğa varmıştı. Bu yaklaşımın diğer bir tipik örneği, Jean Paul’un *Titan* (1800-03) adlı romanında, Requairol karakterinde bulunabilir. Sırf dış görünüşünün betimlenişi bile, ahlaklı biri olmayan oyuncu Requairol’u değişken ruh hallerinin yiyip bitirdiği, tutkularına kapılan tükenmiş bir insan olarak çıkarır karşımıza: “Solgun, çökmüş, uzun süredir içindeki ateşle perdahlanmış, gençliğinin tüm gülleri solmuş bir çehre, trajik bir neşeyle at sürüyordu; çıkık kara kaşların altında elmas çukurları gibi parlayan gözlerindeki damar çizgileri, ihtiras yüzünden erkenden derinleşmiş kırışıqlarla iki kat daha belirginleşmişti.”¹⁰⁸ Roman kahramanı Albano’nun korkunç amcası Gaspard gibi Requairol da bütün imkânlarını tüketip kendini uçuruma sürükleyen “hayatın tükettiği”¹⁰⁹ o insanlardandır. Jean Paul romanının dördüncü ve son cildinin yayımlanmasından birkaç ay sonra, 8 Eylül 1803’te Friedrich Heinrich Jacobi’ye şöyle yazmıştır: “Titan’ın adı Anti-Titan olmayıdı; cennete saldıran herkes cehennemine kavuşacaktır: tıpkı her dağın vadisinden kendi düzlüğünü çıkarması gibi.”¹¹⁰

Requairol’un içinde bulunduğu cehennem, estetik deneyim alanı üzerinde açılan yüksek bir fantezi faaliyetinin ürünüdür. İçten içe Shakespeare, Schiller ve Goethe’nin de metinlerinde yayan hazır yiyici bir tiptir, gerçeklikle sahici bir bağlantısı kalmamıştır. Duygularla tanışıklığı da ancak ikinci elden, edebiyat dünyasının yansıttığı kadardır. Duyumsama yetisi tamamıyla körelmiştir ve tutku duygusu geliştirebilmesi için mutlaka başkalarına acı çektiğini bilmekten kaynaklanan bir iç gıcıklanması lazım-

dır. Rabbette ve Linda'nun dolaylı bir dille ve çekinerek anlatılan baştan çıkarılışı ona sadece eski arkadaşı Albano'nun mutsuzluğuna yol açtığı için bir tatmin hissi vermiştir.¹¹¹ Requairol'un kabul edip davranışlarını yönlendirdiği herhangi bir ahlaki ilke yoktur. Ne herhangi bir şey üretme becerisi taşımayan biri olarak dünyanın ancak kurmaca bir ikamesi olarak gördüğü sanat ne de inanç veya akıl, hayat perspektifine daha yüksek anlamlar kazandıracak bir kılavuz olabilir onun için. Albano'ya yazdığı bir mektupta kendini betimleyiş tarzı, karakterinin hastalıklı bir biçimde merkezden yoksun olduğunu ortaya sermektedir: "Fantezi ateşiyle kömürleşmiş koca bir kovuktan ibaret benim ağacım. Arada sırada Ben'in bağırsak kurtları, kızgınlık, hoşlanma, sevgi ve bunun gibi şeyler yeniden ortalıkta sürünmeye, kemirmeye başladığında, biri diğerini yediğinde, Ben de Ben'den aşağıya, onlara bakıyorum, onları polipler gibi kesip burarak çıkarıyor ve birbirinin içine sokuyorum. Sonra da kendi bakışına bakıyorum ve bu böylece sonsuza doğru sürdüğünde ne kalır bütün bunlardan insana?"¹¹² Requairol'un betimlemesi Friedrich Schlegel'in romantik evrensel şiirselliğe ilişkin şu bilinen tanımlamasını hatırlatmaktadır: Ürünlerini "sonsuz bir aynalar dizisinde çoğaltan"¹¹³ ve böylece gücünü alabildiğine artırabilen bir şiirsellik. Ancak Jean Paul, Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'sine [Bilim Öğretisi] (1794) dayanan erken dönem Romantik edebiyatın düşünüm kuramı açısından [*reflexionstheoretisch*] temellerini kendini gözleme psikolojisine aktarmıştır. Ancak tutunacak hiçbir şey bulamayan bu psikoloji dipsiz bir uçuruma yuvarlanmaktadır. Kendi gözlemleyişini gözlemleyen Ben, boşlukta yüzmeye başlar; *Titan*'da böyle bir durum ahlak dışılığına yatkın, yıkıcı edimlere yol açan patolojik bir unsur olarak nitelenmiştir.

Sonu getirilemeyen kendini gözleme pratiğinin ağırlıklı ilkesi olan imgelemin egemenliği, Requairol'u eksikleri olan, kendi deyişiyle "kupkuru" bir varoluşa sürüklemiştir.¹¹⁴ Görüşün müdafisi, "Yanulsama sahnede değil, hayatın kendinde-

dir” der.¹¹⁵ Dolayısıyla, Requairol’un içsel biyografisini yansıtan *Trajedi Oyuncusu* [*Der Trauerspieler*] adlı eserinin ilk sahnelenişinde beşinci perdenin sonunda izleyicilerin karşısına çıkıp kendini vurması, tutarlı bir davranış sayılmalıdır. Bu intihar kendini mahkûm etme edimi değildir, mekanik bir sıralamayla gerçekleşen yasak davranışlar zincirinin son halkasıdır. Kandırma ve şiddet kullanarak iğfal etme yollarına Requairol ancak –gerçekliği hazzı arttırma buyruğuna tabi kılan– estetik bir yaşam yasasına bağlı kalarak başvurur. “Artık bendeki her şey kötü.” Hayatını sona erdirecek tiyatro gösterisi başlarken Requairol bu bilgiye çoktan sahiptir.¹¹⁶ Buradaki kötülük kavramı yanlış veya yanıltıcı kategorisinin eşanlamlısı gibidir, Requairol’un evrensel bir prensip kabul ettiği görünüşün gücünün analojisidir. Kötülük, tiyatroda kendini açığa vurduğunda, söz konusu iki alanın bağlantılı olduğunu belli eder; kötünün estetik boyutu onun yanılsama yaratma etkisinden kaynaklanmaktadır ve bu etki sanat ürünlerine “...mış gibi” üzerinden bir gerçeklik statüsü kazandırır. Requairol’un yazınsal selefleri arasında Richardson’ın *Clarissa*’sındaki (1748) liberten Lovelace ve Tieck’in *William Lovell*’inin (1705/96) başkarakteri bulunur; bunların yanı sıra, bir de Jacobi’nin *Allwill* (1776/1792) adlı eserinin ahlaken ürkütücü ve kasvetli kahramanı dikkat çeker. Düş ve kuruntunun eline düşmüş bu karakterin sığ bir imgeleme kapılıp kendi kozası içine gömülme eğilimi hakkında yazar kısa ve açık bir ifadeyle şöyle der: “Bütün olarak bu insan, ahlaki yanları itibarıyla şiirselliğe dönüşmüştü; bu yüzden tüm gerçeği kaybetmesi ve bir tek dürüst parçasının bile kalmaması mümkündü.”¹¹⁷ Requairol gibi Eduard Allwill de dengesiz bir özneliliğin kurbanıdır, ama Jean Paul’un figüründen farklı olarak, sonunda başarılı bir terapiyle kişisel istek ve iddialarını somutlaştırmayı başarır. Jacobi ve Jean Paul’de görülen bu tehlikeli eğilimi Schelling *Freiheitsschrift*’te

* *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* [İnsanın Özgürlüğünün Esası ve Ona

(1809) “yanlış imgelem” kavramıyla ifade edecektir.¹¹⁸ Böyle bir imgelem “olmak” ile “olmamak” arasında ayırım yapamadığı için, insanın kötüdeki özgürlük noksanlığına dalması anlamına gelir. Schelling *Titan*’daki teşhisle hemfikirdir: İmge ile gerçeklik arasındaki sınırın kalkması insanı günahın karanlığına sürükler.

Max Kommerell ve Walther Rehm, Requairol’un daha sonra modern dönemde –bizzat Jean Paul’ dan ödünç alınmış bir deyimle– “nihilizm” sözcüğüyle anlatılacak bir dünya imgesini temsil ettiğini saptamıştı.¹¹⁹ Ama bu gibi fikirler tarihini ilgilendiren olgulardan daha da önemlisi, roman kahramanının hükmü altında bulunduğu estetik eğilimdir ve bunun psikolojik bakımdan açıklanması eserin en etkileyici pasajlarından birini oluşturur: “Requairol yüzyılın bir evladı ve kurbanıdır (...) Hayatın tükettiği bu insanlar için yeni bir neşe kaynağı ve yeni bir hakikat olamaz, eskileri de artık ne tamdır ne de taze; kibir, yaşamdan iğrenme, inançsızlık ve inkârdan ibaret, kurumuş bir gelecek sarmıştır çevrelerini. Cesetlerinde kıpırdayan tek şey, fantezinin kanatlarıdır.”¹²⁰ Yazar Requairol figürüyle bir estetik cüretkârlık döneminin kuşkulu akımlarını eleştirmektedir. *Dichtung und Wahrheit*’ta [Şiir ve Hakikat] Goethe’nin geçmişe bakarak deha çağı diye adlandıracığı bir dönemdir bu.¹²¹ Jacobi’ye 3 Aralık 1798 tarihli mektubunda Jean Paul *Titan*’ın ilk cildini tamamlamış olmanın da verdiği duyguyla, kahramanının başlıca özelliklerini “dahice taraflılık” kavramıyla özetlemiştir.¹²² Requairol’un hem başkalarına hem de kendine zarar verme düşkünlüğü yüzünden ahlaki sınırları tanımaz oluşunun nedeni, görünüşü ve hayal gücünü tek yanlı olarak kayırmasıdır ve bunların kökeni de bıkkınlık ve can sıkıntısı hisleridir. Vicdansız caninin yıkıcı eylemlerde bulunmasına yol açan psikolojik durum, yine estetik deneyimin egemenliğine işaret eder ve Jean Paul bu deneyimi asabi bir parçalanmışlık halindeki kusurlu karakterin tetikleyicisi olarak değerlendirir.

Bağlı Meseleler Üzerine Felsefi İncelemeler]: Schelling’in, kötülük metafiziğinden hareketle bir özgürlük kuramı geliştirmeyi denediği yazısı. (ç.n.)

*Titan'*da kötü olan ile estetiğin ittifakıyla karşılaşırız. Bu işbirliği 19. yüzyıl edebiyatında özel bir önem kazanacaktır.

Requairol'un romanda anlatılan suçlarının ortak özelliği, bunların estetik organizasyonunda yatmaktadır. İğfal, haka-ret, dolandırma ve tiyatrodan intihar, görünüş düzeninin ahlak dışı boyutunu aynı derecede yansıtan bir sanatın rejisine tabidir. *Titan'*da kötünün estetik formlar üzerinden gösterilişi, Jean Paul'un iki çalışmasında programlı bir temele oturtulmuştur: *Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein* [Quintus Fixlein'in İkinci Baskısına Önsözünün Hikâyesi] (1796) ve *Vorschule der Ästhetik* [Estetiğin Anaokulu] (1804). Sanatın özerkliği düşüncesinin eleştirisi olan bu metinler Karl Philipp Moritz ve Schiller'in görüşlerinden kesinlikle farklı bir tavır sergilemektedir. Bir tiyatro insanı olarak Requairol'un kendine yönelik tasarımının psikolojisi kötülüğü öznenin içine ruhsal olarak hapsetmekle kalmaz, aynı zamanda ahlaki kurallardan uzaklaşan sanat formlarına yönelik keskin bir reddediş de içerir. *Vorschule* metni, ardında "Ben-bağımlılığının keyfiliği"nin olduğu estetik özerklik modeline ilişkin "tekgüçlülük" [*Einkraftigkeit*] kavramını oluşturmuştur; bunu "günümüzün içi boşalmış ben-cillerinin (...) acımasızca kullandıkları akli başındalıklarını"¹²³ ortaya koyan bir işaret sayar. Jean Paul'a göre kötü, artık hiçbir

* Edebiyatçının kendini doğadan bağımsız saymasına da, doğayı kopyalamasına da karşı çıkan Jean Paul, doğayı manevi olarak taklit etmeyi ve böylece "bu dünya içinde ikinci bir dünya" oluşturmayı savunur. Şiirsellik sınırlı doğayı fikrin sonsuzluğuyla sarar ve onun içinde eritir. Dolayısıyla ister güldürücü ister ciddi olsun, her şiirsel metin idealdir. Yazınsal görsellik dilinde doğa ile fikrin birliği görünür kılınmaktadır. Jean Paul (Hamann ve Herder gibi) metaforik dili kavramsal dilden üstün tutar. "Şiirsel tasavvur gücünü" farklı basamaklar halinde, genel duyarlılıktan başlayıp yetenek ve pasif deha üzerinden üretken dehaya varan bir kademelenme olarak betimler. Özellikle yeteneğin "tekgüçlü oluşu" ile dehanın "çokgüçlülüğü" arasında kesin bir ayrım yapmıştır. "Yeni bir dünya ya da hayat görüşü tasavvuruna" sahip olma özelliği bulunan deha, her eserinde "hayatın bütününü" ortaya koyar; yetenek ise ancak tek yanlı kavranmış parçaları aktarabilir. Bkz. <http://www.deutsche-biographie.de/sfz53304.html> (ç.n.)

yüksek fikre hizmet etmek istemediği için gerçek olanı anlamsız bir "oyun-alanına" dönüştüren bir sanat doktrininin kibirli koyutlarında yatmaktadır.¹²⁴ Sınır tanımayan radikal bir öznellik peşindeki bu doktrin, her türlü ahlaki amaç ve bağlayıcılıktan kurtulmak isteyen bir özerklik estetiği programıyla kaynaşmıştır. Kötülük, Hristiyanlığın Kilise Babaları döneminden beri ona atfettiği geleneksel özellikleri yitirmiştir; artık sadece sahneye çıktığı biçimiyle mevcuttur. Novalis'in de bildiği gibi, içsellığe götüren yol sadece mitler aracılığıyla kendini tanımanın esraren-giz yolu değildir, koşulsuz öznelliğin dayanaktan yoksunluğunu apaçık belli eden uçurumların yoludur aynı zamanda.¹²⁵

Jean Paul Clavis Fichtiana'da (1800) Roberto Bellarmin'in *Septima controversia generalis de ecclesia triumphante* (1593) adlı Reformasyon karşıtı eserinden bir pasaja atıfta bulunarak şöyle der: "Ben Bellarmin'in dediği gibi sadece kendi kurtarıcım değilim, aynı zamanda kendimin şeytanı, ölümü ve işkenceci-siyim."¹²⁶ Schiller'in *Haydutlar*'ındaki Karl Moor da, Milton'ın *Paradise lost*'una gönderme yaparak benzer bir ifade kullanmaktadır: "Ben kendimin hem cenneti hem cehennemiyim."¹²⁷ Eğer Ben kötü ve iyinin içinde gidip geldiği bir uzamın yanı sıra, her ikisini de yaratan bir güçse, bildiğimiz anlamda cennetin de, cehennemin de son saati çalmış demektir. Sanatın özerkliğinin başlamasına eşlik eden kötünün estetiği, günah kavramının da incelmış bir psikolojik anlayışa bağlanmasını gerektirir. Şimdi göstermemiz gereken de bunların ortak temelidir: Kategorilerin katışksızlığını kaybetmesi ve Modernlik öncesi metafiziğin iyi ile kötüyü ayırt etmek için başvurduğu sınırların dağılması.

KARMAŞIK İLİŞKİLER, KİRLENMİŞ KAVRAMLAR (KLEIST)

Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1793) [Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din] adlı yazısında Kant, “kötünün” özdeşliğini bireysel niyet ve davranış biçimlerinin ötesinde belirleme olanağını sorunsallaştırır.¹²⁸ Kant’a göre, teolojinin İlk Günah mitinden çıkarsadığının tersine, kötünün nesnelleştirilebilir bir “doğası” yoktur, bu kavramın ancak bireysel özgürlükle bağlantısından söz edilebilir. İyi gibi kötü de insan doğasının bir ürünüdür ve iradeyle kontrol edilebilir. Davranışlarla pekişen ama onlarla özdeş olmayan düsturlarla ilintilidir. Dolayısıyla, deneyim bilgisine açık olan edimlerimizin olumsuzluğundan ileri gelmez, asıl dayanağı Kant’ın deyişiyle “keyfiliğin kendi özgürlüğünün kullanımı için koyduğu”¹²⁹ kuraldır. Kötülükten doğan rastlantısal etkilerin ampirik olarak gözlemlenmesinin tersine, transandantal olarak çıkarsanması onun amaçlılığını temellendiren normatif ilkeleri belirlemeye daha elverişlidir. Kant bu *a priori* tanımı düalist bir yaklaşımla açıklamaz, onu Hristiyan metafiziğinin ikili düzeninden ayırır. İyi ve kötü, insanın özgür olmasının ürünleri olarak belirir, bu özgürlükten onu olumlu veya olumsuz yönde kullanan özgül edimler ortaya çıkmaktadır.

Kant kendi ifadesiyle “ayırıcı [*disjunktiv*]” bir hipotez çerçevesinde insanın doğası gereği aynı derecede iyi ve kötü olduğunu saptar.¹³⁰ Bu varsayım kötüyü salt ani heyecanların güdümündeki kendiliğinden davranışların olumsal veya duruma bağlı etkilerine bakarak belirlemeye çalışmaktan vazgeçmeyi gerektirir; onun yerine, kötünün ortaya çıkışını özgürlüğün belli bir biçimde

kullanılmasına –onun temelini oluşturan düsturların manipüle edilmesine– bağlayarak açıklar.¹³¹ Kant bu doğal yatkınlıklar sistemi içinde kategorilerin çokanlamlı ya da çokdeğerli olmadığı görüşündedir. Kişinin ilkelere bağlı somut bir davranışı hem iyi hem de kötü olamayacağına göre, daima bu iki kavramdan ancak biri geçerlidir. Kötücül bir düsturun öne çıkması ister istemez ahlaki sistemin geri kalanını da bozacaktır; Kant’ın 1798 tarihli *Anthropologie*’de [Pragmatik Açından Antropoloji] insanın “kötülüğe meyilli” doğasına daha kapsamlı bir göndermeyle yineleyip kimi okurlarını kızdırdığı bir önermedir bu.¹³² Schiller’in de kabul ettiği gibi Kant öğretisi insanın “patolojik yanı”nı¹³³ apaçık ortaya koymakta ve bu da kötülüğü üç farklı nedene bağlamış olmaktadır: Ahlaki düsturların uygulanmasında “zayıflık” (apaçık ahlaki öncelikler belirlemede tutarsızlık veya dirayetsizlik), “dürüst olmama” (ahlaki ve ahlaka aykırı davranış dürtülerini karıştırma eğilimi) ve içselleştirilmiş “kötücüllük” (ahlak dışı keyfiliğin insanın kalbini “bozmuş olması”).¹³⁴ Kant’a göre kötünün bu görünüme biçimlerinin ortak yanı sonuçta insanın doğal yatkınlıklarına bağlı olmalarıdır, yani duruma göre ya da olumsal değillerdir, tersine –davranış ilkesi olarak– genel düsturlara dayanırlar.

Kleist, Kant’ın çalışmalarıyla daha yoğun ilgilendiği yıl olan 1801’de muhtemelen din konusundaki metnini de okumuştur (ne mektupları ne de Kant’la ilgili diğer notları bunu doğrudan kanıtlıyor).¹³⁵ Paris’ten Wilhelmine von Zenge’ye yazdığı 15 Ağustos 1801 tarihli mektupta –kaynak belirtmeksizin– bu okumalardan edindiği izlenimleri dile getirmiştir. Kleist’in değerlendirmesi çok temel bir noktada Kant’tan ayrılmaktadır. Uzun uzadıya Fransız sivil toplumundaki yozlaşmayı vurguladıktan sonra, kötü davranış kavramının tam olarak ne anlama geldiği sorusuna yönelir. Karşı uçtan, yani ahlaki kanaatlerden hareketle verilecek bir cevabı reddeder, çünkü –metinde belirttiği gibi– bunlar tarihsel veya kültürel koşullara göre değişiklik göstermektedir. “Bir Hristiyanı düşmanlarını bağışlamaya çağıran aynı ses, uzak ülke-

lerdeki kimi insanlara onları pişirip dini bir törenle yemeyi söyler – eğer kanaatler böyle davranışları doğru gösteriyorsa, onlara güvenebilir miyiz?”¹³⁶ Ahlaki yargıların göreceliği, Kant’ın ileri sürdüğü gibi zorunlu olarak geçerli, koşulsuz ve tekil bir kötülük kavramının geçerliliğini aslında şüpheli kılmaktadır. “Kötü bir şey yapmak, etkisi bakımından ne anlama gelir? *Kötü* nedir? *Mutlak kötü*? Dünya meseleleri binlerce koldan birbirine bağlı ve içiçedir, her davranış milyonlarca başka davranışın anasıdır ve çoğu kez en kötüsünden en iyileri doğar.”¹³⁷ Kleist bu cevabıyla, kötülük fenomeninin parçalara bölünemeyeceğinden hareket eden Kant’a açıkça karşı çıkmaktadır. Din konusundaki yazısında Kant kötülüğün “doğuştan” (dolayısıyla doğal) ve radikal (yani kökten gelme) olduğunu vurgulamıştı.¹³⁸ Buna karşılık Kleist kötülüğün sonradan oluştuğunu ve bölünebilir olduğunu, çeşitli karışımlar ve ilişkiler halinde (“binlerce yoldan birbirine bağlı ve iç içe geçmiş” olarak) ortaya çıkabileceğini savunmaktadır. Her ne kadar Kant’ın hareket noktasına açıkça itiraz etmese de, kötülük kavramını koşulsuz doğal yatkınlık ve bölünmezlik üzerinden değil, başka kategorilerle girebileceği ilişkiler açısından tanımlamıştır. Böylece kötülük terimi yumuşak bir sistemle bütünleştirilmiş olur ve bu da, Kant’ın onu insana özgü düsturların özgür oluşundan türetme çabasıyla açıkça ters düşer. Kleist’i asıl ilgilendiren, kötülüğün zorla yaptırdığı davranışlar ve oluşan etkilerdir. Kant’ın transandantal yöntemi bakımından çok önemli olan ilkeleri temellendirme işi ise Kleist’in yaklaşımında herhangi bir rol oynamaz. Kötülüğü göreceli olarak tanımlaması, 21 Mart 1801’deki bir krizi ifade eden mektubunda da kendini belli etmektedir: Kleist mutlak hakikat arayışının başarısızlığa mahkûm olduğunu ilan etmiştir.¹³⁹

Her ne kadar Kleist, Kant’ın varsayımlarını paylaşmasa da, yazınsal eserlerinde kötülük kavramı onun belirlediği şekliyle belli bir ağırlığa sahiptir. Nitekim Kant’taki kötülüğün üç farklı çeşitlemesi, Kleist’in metinlerinde de kötülüğün görünüşleri ve

farklı nedenleri olarak karşımıza çıkar: İnsanın (ahlaki yasaları direnç göstermeden arka plana itme anlamında) "zayıflığı", (ahlaki güdülerini ahlaksız yan motiflerle kirletme anlamında) dürüst olmaması ve (töresel bir düsturu bilerek kötüye kullanma anlamında) kötücüllüğü. İlk gruba giren zorbalıklar ne hukuki ne de ahlaki bakımdan haklı gösterilebilir, ama kasıtlı hareketler değil, irade zayıflığının veya kontrol kaybının sonuçlarıdır. Örnek olarak Akhilleus'un Penthesileia'yı farkında olmadan öldürmesi, *Der zerbrochene Krug*'da [Kırık Testi] Adam'ın yanlış hareketi ve Markiz'e Kont F. tarafından tecavüz edilmesinin yanı sıra, Homburg'un emre uymaması da zikredilebilir: Bu davranış askeri açıdan ağır bir suç oluştursa da, bilindiği gibi o somut durumda doğruyu yanlıştan ayırma yeteneğinin geçici olarak kaybedilmiş olması nedeniyle taktiksel direktifleri bilmemenin sonucudur. İkinci grupta yer alan edimler gerçekte ahlaken sağlam temellere oturmuştur, ama yan motiflerinde dürüstlük eksiktir veya etkileri çok alçakçadır. Kleist'in bunu dile getirdiği tipik durumlarda duygu yüklü aşırı bir heyecan düzeyi ile kötülük yapmaya yönelen soğukkanlı bir iradenin birlikteliği görülür: *Die Familie Schroffenstein*'de [Schroffenstein Ailesi] Rupert'in intikam hırsıyla dolup taşması, *Das Erdbeben in Chili*'nin [Şili'de Deprem] sonunda kolektif işlenen cinayet, *Die Verlobung in St. Domingo*'nun [St. Domingo'da Nişan] sonunda Gustav'ın Toni'yi vurması ve *Der Findling*'de [Sokak Çocuğu] Piachi'nin acımasız misillemesinde böyledir. Kleist'in düsturlardan destek alan kötü davranışlara dair sunduğu örnekler de bir o kadar önemlidir: Michael Kohlhaas'ın açtığı intikam savaşı gerçekte onurunun kırılmasına duyduğu tepkiyle tetiklenmiştir, ama iç tutarlılığı bakımından ahlaki sınırları çiğneme yönünde koşulsuz bir eğilime de işaret eder; *Die heilige Cäcilie*'de [Azize Cäcilie] Hollandalı putkırıncıların hışımla kasten zarar vermeye yönelmeleri, "terk edilmiş çocuk" Nicolo'nun ne

* Adam ve ileride geçecek olan Eve, Kutsal Kitap'taki Adem ve Havva'ya gönderme yapmaktadır. (ç.n.)

istediğini çok iyi bilen katı açgözlülüğü, *Der Zweikampf*'ta [Düello] katil Rotbart'ın sinsiliği ve *Das Käthchen von Heilbronn*'da [Heilbronnlu Küçük Katherina] Kunigunde'nin ikiyüzlü manevrası, iz bırakmadan işlenmiş suçlara hazırlık niteliğindedir.

Aşağıda Kant'ın belirttiği üç ayrı kötülük biçimini Kleist'in metinlerinde somut olarak tek tek göstereceğiz. Analiz edeceğimiz eserler *Die Familie Schroffenstein* (1803), *Der zerbrochene Krug* (1806/08) ve *Der Findling* (1811) olacak. İncelememizde trajedi, komedi ve *novella* gibi böylesine farklı türleri olabilecek en klasik biçimleriyle ele alacağımız için –Aristoteles öğretisi, Roma karakter komedisi ve Boccaccio'yu izleyen örnekler– Kleist'ta kötülüğün görünme biçimlerinin her zaman apaçık ortada olan karışımlardan ibaret kalmayacağı tahmin edilebilir. Bu şekilde Kant'ın modeline temas eden ama belirleyici noktalarda onda değişiklikler yapan bir yazınsal inceleme yöntemi elde edilebilir. Kant'ın iyi ile kötü arasında kesin ayırım yapmasını, Kleist'in farklılık mantığına dayanan iki-değerli sistemi zaten sorunsallaştırmaktadır. Yazarın dünyasında –Odysseus'un *Penthesilea*'daki formülasyonu– “kuvvet” ve “direnç”¹⁴⁰ değil, bunlardan biri veya diğeri yerine farklılık prensibinin kendisi olan üçüncü bir unsur yer alır. Özellikle ikili mantıktan bu şekilde ayrılması sayesinde Kleist, kötünün göreceli olduğu şeklindeki kendi hipotezini metinlerinde yabancılaştırıcı ve kaygı uyandıran bir tarzda işlemeyi başarmıştır.

Evham ve kuşkuya İlk Günah'ın hukuki tasdiki sayılacak, felaket getiren bir miras mukavelesi eklenir ve böylece Kleist'in ilk trajedisinde Antik döneme özgü bir lanet, geri döndürülemez bir tutarlılıkla durmadan yeni karışıklıklara ve ağır suçlar işlenmesine yol açar. Fenalıklarla dolu eylemler zincirinin başlangıcında “ruhun karanlık bir bağımlılığı” olan “güvensizlik” vardır ve onun “hasta gözleri” “her şeyi, en günahsız ve saf olanı bile” “cehennem kılığı” içinde görmektedir.¹⁴¹ İşaret edilen konu açısından Rousseau'nun *Discours sur l'inégalité*'sini [İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı Üzerine Söylev] (1755)¹⁴² hatırlatan güvensizlikten yanlış anlamalar

doğar. Bunlar gereksiz kuşkuhanmalara neden olur ve bunların yarattığı nefret veya intikam hırsı gibi yıkıcı tutkular da şiddet dolu edimlere kışkırtan güdülenmelerdir. Henüz eylem halini almadan önce, bu şiddetin ilk aracı dil olacaktır. Rupert'in "dua ederken boş onu!" demesi ya da Jeronimus'un "kötü bir hayat, değer mi uzatmaya?"¹⁴³ gibi sözleri, retorikten eyleme doğru akışkan bir geçişin göstergesidir. Ne zaman bir suç işlense, yanlış bir misilleme bilinciyle hareket edilmiştir: Haberci Aldöbern, Warwadlar'dan biri sanılarak öldürülür, çünkü Rossitz ailesinin yıllar önce aileden birini zehirleyerek öldürdüğüne inanılmaktadır; arabulucu Jeronimus da ölmelidir, çünkü Rupert Warwandlar'ın iktidarı ele geçirme niyetlerinin ardında onun bulunduğunu düşünmektedir; Johann ise Agnes'i bıçaklamaya çalıştığı zannedilip okla vurulur. Hatta en sonunda aldanarak işlenen çifte cinayet bile, komşu sülalenin çocuklarının iktidarı ele geçirmek için karanlık planlar yaptığı gibi vesveseli bir kuşkuyla işlenmiştir. Sonuçta iki tarafın babaları intikam girişimlerine resmen son verirken, nasıl gözü dönmüşçesine hareket ettikleri bir kez daha belli olur (Rupert, "Neden öldürdüm ki onları?" diye sorar; Sylvester ise her şey olup bittikten sonra "büyük bir fırtınaya kapılmış" olduğunu anlar).¹⁴⁴ "Yanlışlıkla"¹⁴⁵ öldürmeye varan bu duygu karışıklığının esasını Sylvester çok daha önce, Jeronimus'la konuşurken açıklamıştır aslında: "Ben senin için bir bulmaca mıyım? Öyleyim değil mi? Ama üzülme, Tanrı da benim için öyle."¹⁴⁶

Die Familie Schroffenstein'da fenalıklarla dolu eylemler –iftira, intikam, cinayet– soğukkanlı bir planlamayla değil, zincirini koparmış heyecanlara kapılarak gerçekleştirilir aslında. Ruhundaki karanlıkla Rupert, kimseye güvenemeyen Gertrude, kıskanç Johann ve şiddet kullanmaya daima hazır olan Santing hep tutkularının esiridir. Hatta sonunda bu şiddetli heyecan ve duyguların gücü önceleri akli başında olanları da ele geçirecektir: Başlangıçta kuşku ve şiddet girdabına kapılmamayı başarmış olduğu halde, Sylvester bile intikam yemini eder. Cinnet ve kontrolün kaybedil-

mesi, buz gibi bir nefret ve ateşli bir kararlılık, eserdeki kötülüklerin ve aşırı davranışlar zincirinin aynı derecede kaynağı olabilmektedir. Kleist'ın bu ilk dramında sergilenen kara antropoloji, kendini kaybederek feci şeyler yapan insanlar çıkarmaktadır karşımıza. Ottokar, Agnes'e evvelce okuyabildiği ruhunun şimdi "kapalı bir mektup"¹⁴⁷ gibi olduğundan yakınıır. Aile politikalarının karşısına idealleştirilmiş bir aşkın vaat ettiği cennet çıkarıldığına bile, kuşku duygusu ilişkinin saflığını bozmaktadır. Schiller *Über die ästhetische Erziehung* [İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine] (1795) adlı makalesinde, yanlış bir erdem –"ölçülülük"– peşinde koşan ruhun "mühürlenmiş bir mektup" olduğunu yazmıştır.¹⁴⁸ Kleist bu imgeyi alıp onu belli bir sonuca bağlar; onun metninde bireylerin birbirlerine karşı şeffaf olmayışlarının nedeni soğukkanlılıkla rol yapmayı çok iyi becermeleri değil, giderek tırmanan kötülüklerin başlangıç noktası olan duygusal gelgitlerdir.

Die Familie Schroffenstein'ın karakterleri, hem kendi Ben'lerine hem de ellerindeki hareket imkânlarına ilişkin açık seçik bilgiye sahip olamamanın sıkıntısı içindedir. Sonunda kör bir adamın –Kont Sylvius– ve boşınançları olan yaşlı bir kadının onlara yol göstermesi bu bakımdan anlamlıdır (ve aynı zamanda Kleist'ın erken bir aşamada trajik ironi tekniğine yakınlığını gösterir). Goethe'nin *Faust* için 1800'de, yani Kleist'ın trajedisinden kısa süre önce yazdığı gökyüzündeki prolog bölümünde Tanrı, hizmetkârına "yakında açıklık sağlama" vaadinde bulunur.¹⁴⁹ Skolastik anlayışa göre aynı ölçüde hem ruhsal temizlik hem de zihinsel düzenlilik anlamına gelen *claritas* mertebesi Kleist'ta yer almamaktadır. Eserindeki *dramatis personae* [oyun karakterleri] ne kendini ne başkasını tanıma, ne farkındalık ne duygusal kontrol, ne Ben'ine hâkim olabilme ne Tanrı'ya güvenme özelliğine sahiptir. Bu durumda ortaya çıkan kötülük ise mutlak bir şey değil, ikircikli duyguların oluşturduğu bir akıştır. Ottokar'ı öldürmek üzere yola koyulmuş olan Rupert şöyle der: "Bir şeytanın yüzü, baktı bana dalgalar arasından."¹⁵⁰ Şeytanilik insanın

içine kök salmış ve değiştirilemez nesnel bir güç değildir. Burada –Narcissus mitinden esinlendiği açıkça belli bir uyarlamayla– yüzü suyun yüzeyinde yansımış olarak tasvir edilmiştir. Kleist’ın trajedisinde kötülük, doğal olarak doğuştan edinilen radikal bir yatkınlıktan çok, *ego* ve *alter ego* bilgisinin eksikliğinin ürünüdür. Dolayısıyla, Johann’ın ateşi yükseldiğinde gördüğü hayallerde cennet ve cehennemin birbirine karışmasında ve böylece “doğruyla yanlışın” neredeyse ayırt edilemez olmasında da şaşılacak bir şey yoktur.¹⁵¹ Ottokar’a göre kimseye “kötü bir şey” yapmayan “cadı” Barnabe ise yön belirleyici önemli farkların kalmadığı bir düzenin örneğini oluşturur.¹⁵² Aynı dönemin benzer trajedilerinden –örneğin Tieck’in *Genoveva*’sı (1799), Schiller’in *Die Jungfrau von Orleans*’ı [Orlean Bakiresi] (1801) veya Wilhelm Schlegel’in *Ion*’u (1803)– farklı olarak, kader kavramı eserde sadece iki kere ve laf arasındaymış gibi geçmektedir.¹⁵³

Karşıtlıkların böyle geçersiz kaldığı bir ortamda, iyi ile kötü arasındaki farkı bildiğini söyleyen, ister istemez yanılığa düşecektir. Tam da nefretten içi içini yiyen Rupert’in, sözümona açık seçik saptamalarda bu kadar hızlı ve kolay bir biçimde düşüncesizce davranabiliyor olması dikkat çekicidir. Sylvester’in ciddiyetle getirdiği barış tekliflerini “En kötü şeytanın tezgâhladığı bir cehennem hilesi”¹⁵⁴ olarak değerlendirir. Günahsızlığı, saflığı temsil eden Agnes’i kendisine “çok kötülük” etmiş olmakla suçlar; Santing tarafından düzeltilen bir yanılığdır bu (“Kız sana asla doğrudan bir kötülük yapmadı”).¹⁵⁵ İlişkilerin bozulmadan ilerlediğine dair her türlü olumlu yorumun vahim bir hata olduğu anlaşılır. Nitekim Ottokar şunları söyler: “Tanrı bize nadir bulunan bir şans verdi. Düşman sürüsünü hiç şaşırmadan, tıpkı yuvarlak sayılar kadar kolay tanıyoruz.”¹⁵⁶ Oysa düşmanlar ne “kolayca” kavranabilir ne de “yuvarlak bir sayı” gibi kolayca anlaşılabilir. Ottokar’ın mantık dünyasıyla karşılaştırmalar yapması felakete sürükleyicidir, çünkü tam kibirin karanlığının egemen olduğu yerde bir açıklık sağlarlar.¹⁵⁷

Rupert, Ottokar ile Agnes'in mutluluğunu yıkma planları yapmaktadır; Eustache'nin bunu "şeytana fazla gelecek kadar fena"¹⁵⁸ olarak nitelemesi, iyi ve kötü arasındaki farkın erimesinden doğan sonucun açıkça saptanmasıdır. Bu iki kavram arasında kesin bir ayırım artık yapılamaz, çünkü kendi başlarına nesnel betimlemeleri yapılabilecek belirgin niteliklere sahip değildir. Şeytanilik herhangi bir şeyi koşulsuz temsil etmez, vardığı uç noktalar daima yükselerek *ad infinitum* [sonsuzca] birbirini aşmayı sürdürür. Kötü, iyiyle farkı üzerinden tanımlanmaz, özdeşliği olmadığı için farklılığın kendisine işaret eder. Kleist'in trajedisi bu tür saptamalarla Kant'ın Wilhelmine von Zenge'ye 15 Ağustos 1801'de yazdığı mektuptaki temel belirlemesini göreceli hale getirmektedir. "Dünyadaki şeyler" karşımıza "binlerce bağlantı içinde"¹⁵⁹ çıktığına göre, kötülüğün de sınırlarını belirlemek artık mümkün değildir. *Die Familie Schroffenstein* işte bu duruma ışık tutmakta, kötülüğü ele alırken, fark üzerinden kurulan mantıksal bağlntıların çözülüp dağıldığını göstermektedir.

Kant din konusundaki makalesinde kötülük tipolojilerinden birini davranışların ardındaki niyetlerin "dürüst olmayışına" bağladığında, dürüst hedeflerin düzenbaz dürtülerle karıştığı durumları kastediyordu. Kant'a göre kötülük "saf ahlaki olmayan" bir güdülenme yüzünden oluşur, bu güdü ahlaki amaçları uğursuz yollara iteler ya da amaca varıldığında heyecanlardan oluşan ve hedefi kirleten küçük unsurlar salar ortaya.¹⁶⁰ Ferguson ve Hutcheson tarafından dile getirilmiş İngiliz *moral-sense* [ahlak duygusu] felsefesine karşı ileri sürülmüş olan ve *Pratik Aklın Eleştirisi*'ndeki¹⁶¹ ahlaklılık ve duygu ayrımını devam ettiren bu katı görüş, Kleist'in karakterlerinde değişikliğe uğramış biçimlerde somutluk kazanmaktadır. Davranışlarında "dürüst olmayan" şey, ahlaki içerikleri bildikleri halde, onlara ilişkin ayrımların ve şekillenmelerin temellerini bir kenara bırakmış olmalarıdır. Bu temeller "iyikalplilik içgüdüsüne"¹⁶² değil, ancak ilkelere dayandırılabilir, çünkü aksi halde tesadüfe bırakılmış

olurlar ve akla dayalı düsturlar olarak görülemezler. Rupert ve Sylvester'in aileyi güvenceye almaya, eşlerini ve çocuklarını korumaya yönelik davranışları en azından başlangıçta dürüst sayılabilir. Buna bakarak iyi olanın kötü olan tarafından önceden parçalandığını söylemek yanlış olur. Ama yaptıkları dürüstlükten uzaktır ve bunun nedeni de karşıtlıkların feci sonuçlar doğuracak şekilde iç içe geçmesi, dolayısıyla iyi ile kötüyü ayırt etmenin imkânsız hale gelmesidir. Ne iyi ne de kötünün net bir kimlik ve özdeşliği olduğundan, duruma bağlı saptamalar dışında bunlara veciz özellikler atfedilemez. Kleist'in karakterleri ahlaklı davranma şansına sahip değildir, çünkü Kant'ın öngördüğünden farklı olarak, ayrımları parçalanmış bir dünyada hareket etmektedirler.

Farklılığın kalkması bakımından düşünüldüğünde, Derrida'nın Artaud üzerine yazdıkları Kleist'in oyunu için de geçerlidir: "Vahşet tiyatrosu Tanrı'yı sahneden kovar. Ama yeni bir ateist söylem de getirmez sahneye, ateizme söz vermez, bıktıracak kadar Tanrı'nın ölümünü tekrarlamış olan hiçbir felsefi mantığa tiyatro ortamını emanet etmez. Tiyatro faaliyeti halindeki vahşet, olay örgüsü ve yapısıyla teolojik olmayan bir uzamda yerleşiktir, hatta daha doğrusu onu yaratır."¹⁶³ Kleist daha ilk trajedisinde hem Tanrı'sız bir tiyatro örneği vermiş hem de ayrımlarının gücünü kırmakla felsefi mantığı geçersizleştirmiştir.¹⁶⁴ Eseri bir vahşet gösterisine kadar vardırıran şey, kötüyü mümkün kılan heyecanları toplu halde sunması değil, kavramsal dayanağını yitirmiş bir kötülüğün ne kadar temelsiz ve anlamsız olduğunu sergilemedeki kararlılığıdır. Böylece Kleist'in ilk tiyatro oyunu görünüş düzlemi üzerinden –Kant'ta doğrudan kabul edilen– temsil düzlemine de bakışını çevirir. Dilin işlemleri ve buna bağlı olarak işaret etme işlevleri öylesine güvenilmez hale gelmiştir ki, artık onlara bel bağlanamaz. *Die Familie Schroffenstein*'daki kötülükten bahseden biri, aslında ancak kötü veya iyi demek istiyor olabilir. Sonunda iş yaşlı bir cadının becerdiği bir "sihirbazlık numarasına"¹⁶⁵ dönüşür ve bu da teşhis edilmiş olan kavram krizini adeta mühürleyip

tasdik eden bir şeydir. Zaten Gertrud şunu fark etmiştir: “Elbette dönüp duruyor her şey.”¹⁶⁶ Kleist’in trajedisinde karşımıza çıkarılan çatışma durumunu, cepheleşme ve çarpışmaları berraklıkla değerlendirmeye izin verecek sağlam, kategorik bir perspektif mevcut değildir. Ortaya öyle bir ilişkiler “karmaşası” çıkmıştır ki, dil aracılığıyla tanıdığımız eski ahlak da, eski kötülük de ciddi yaralar almadan kurtulamaz bundan.¹⁶⁷

Kleist’in *Der zerbrochene Krug* adlı komedisinde de ilişkiler benzer şekilde akıl karıştırıcıdır. Metinde pek çok özdeşünüm-sel yorum yer alır, olaylara bir vaka gibi yaklaşılarak –düşüş ve günahın dramı olarak– ışık tutulur. Daha Adam’ın hata yapma eğilimini dile getiren ilk cümlesi oyunun tüm özünü ifade eder: “Yanlış şeyler yaptım işte, zaten herkes –o melun engeli taşır içinde.”¹⁶⁸ Köy yargıcının öngörüsü de buna uygun olarak çift anlamlıdır: “Siz bunu ortaya çıkarabilirseniz, ben de adinin tekiyim.”¹⁶⁹ Bununla önce sadece Ruprecht’in sorgulanması kastedilse de, bir yandan da başkanı suçlu çıkaracak olan sonraki sürece de işaret edilmektedir. Adam’ın bundan hemen sonra söyleyecekleri de yine çok anlamlı ifadeler içerir: “Rüyada gibiyim, sanki bir şikâyetçi beni tuttuğu gibi getirip sanık sandalyesine oturttu (...).”¹⁷⁰ Licht’in Adam’la ilgili yorumu da çiftanlamlıdır, onun sözümona sabah düşmüş olması hakkında “Adam’ın ilk düşüşü; yataktan kalkınca başına gelen”¹⁷¹ demesi de bir bakıma Kutsal Kitap’taki miti alaya alan prologla bağlantılıdır. Zira bu kısımda Eve, köy yargıcını adam daha bir şey yapamadan yatak odasının cennetinden kovalamıştır. Walter’in “Sonunda öğrenecek miyiz – testiye ne olduğunu?”¹⁷² diye sorması bütün komedi boyunca hatırlanan bir slogan gibidir ve aslında *corpus delicti*’nin [suç nesnesi, delil] kırılması bir yandan da Eve’nin bekaretiyle ilgili bir konudur (Bayan Marthe bunu sezmiştir: “Dün gece bir başka –suçu daha gizliyor kırık testi dışında”).¹⁷³ Kleist’in komedisinde kötülüğün çevirdiği oyunlar kadar bunların ifşa edilmesinin de aynı derecede rahatsızlık verici olduğu, Adam’ın yine çokanlamlı

bir yorumundan anlaşılmaktadır: "Geceye doğmuş bir güldürü bu – günün meraklı ışıklarından çekinen."¹⁷⁴ Kleist 1808'de kaleme aldığı *Phöbus* taşlamasında Sophokles'in *Kral Oidipus*'u hakkında "Güneşin bile kaçıp saklandığı dehşet!"¹⁷⁵ ifadesine yer vermiştir. Adam'ın *Die Familie Schroffenstein*'daki göz motifine de gönderme yapan sözleri, Attika trajedisini komik bir eklemeye tamamlamakta ve açığa çıkardığı sırlarla aynı zamanda insan ruhunun karanlık yanlarına ışık tutan bir oyunu karakterize etmektedir.

Burada alıntıladığımız tüm cümleler hem komedinin ilerleyişini hem de onun altında yatan hicve özgü yazınsal programı yansıtmaktadır. Cümlelerde sadece olan biten aktarılmakla kalmamakta, şiirsel düzleme de temas edilmektedir ve bu da eserin İlk Günah'tan ve onu izleyen sonuçlardan nasıl yararlandığı sergilenerek yapılmaktadır. Söz konusu cümlelerin çokanlamlı ve imalı olması, birden fazla anlam kırılması içermesi, karşımızdaki oyunun dünyasına ışık tuttukları ölçüde bir özdüşünüm olanağı sağlar. Bu ifadeler bir bakıma yazının kendi sesidir, metnini bir krizin sahnelenmesine dönüştürmüştür; bu sahnede genel olarak hakikat ve bilgi gibi merkezi kavramların işlevi tartışılmaktadır. Aynı zamanda söz konusu cümleler kırık testinin *corpus delicti* ve İlk Günah simgesi olarak ikili anlamına işaret etme görevini de üstlenmiştir. Oyun boyunca karşılaştığımız bu yorumlar, suçlu yargıca dair bu öykünün artık iyice çapraşılaşmış bulunan Aydınlanma'yı ve onun kötülükle olan zorlu ilişkisini de sergilediğini anlamamızı sağlamaktadır. Olay örgüsüyle birlikte kendi programını da yansıtan ikianlamlı metin, ayrımların ele alındığı kuramsal bir düzlem oluşturur. Burada dile gelen kötülük, düalist bir düzene ait değildir; David E. Wellbery tarafından *Der zerbrochene Krug*'un yapısındaki temel kılavuz özellik olarak nitelenmiş bulunan ikircikli bir "ikilenme ve yineleme" oyunun içine yerleştirilmiştir.¹⁷⁶

Kleist'in komedisinde Kant'taki zayıflık kategorisi birçok bakımdan yer alır ve kullanılır. Testi bir bakirelik alegorisi olmasının yanı sıra –Adam'ın düşmesi üzerinden– insanın ahlak ilkelerinin

kırılğanlığına dair genel bir şifre olarak anlaşılmalıdır.¹⁷⁷ Kötülük, esere neredeyse rahatsız edici bir dayatmayla katılmış olan İlk Günah motifiyle ifadesini bulur ve bu bakımdan insan iradesindeki istikrarsızlığın ürünüdür. Kant kötülüğün tipolojisini açıklarken biraz kibirli bir tonla şöyle yazmıştır: “Gerçi bir isteğim var, ama bunu yapmıyorum, yani iyiyi (yasayı) keyfiliğimin düsturuna dahil ediyorum; ama nesnel olarak (*in thesi*) fikirde [*Idee*] alt edilemez olan bu itki, öznel olarak (*in hypotesi*), o düstura uymak söz konusu olduğunda, (eğilime kıyasla) daha zayıf kalıyor.”¹⁷⁸ Ahlaki iradenin yetersizliği kötünün kaynağını oluşturur; Kant’ın teşhisi böyledir. Eğer Adam’ın öyküsü bu dürtüye ilişkin bir ilk günah öyküsü olarak (Ernst Bloch burada “ön-olay”dan¹⁷⁹ söz eder), başka deyişle duyusal anlamda –sonradan üstü örtülen ve detektiflik yapılarak ortaya çıkarılan– kendini kaybetmenin tipik bir örneği olarak yorumlanabilseydi, Kleist’in komedisinde Kant’ın bu saptaması doğrulanmış sayılırdı. Geçmişte bu birçok kez denenmiştir, ama hakikati ancak yarı yarıya yansıtmaktadır.¹⁸⁰

Der zerbrochene Krug’da körlük *leitmotiv*’ine başvurulur. Bizzat Kleist bunu komedisinde Oidipus mitinin gülünçleştirilerek tersine çevrilmiş versiyonu olarak nitelemiştir ve söz konusu mit, Bloch’un deyişle “iz sürmenin [*detektorisch*] ilksel malzemesini” oluşturur.¹⁸¹ Marthe’nin yakınması programlı bir durumun söz konusu olduğu izlenimi uyandırır: “Affedersiniz ama hiçbir şey gördüğünüz yok. Kırık parçaları görüyorsunuz sadece.”¹⁸² Ne var ki, *Die Familie Schroffenstein*’dan farklı olarak, buradaki görme hali öznel bir körleşmenin sonucu değil, –özellikle Adam’ın durumunda– gizleme ve örtbas etmenin ifadesidir. Wolfgang Schadewaldt’ın deyişle bir “yalan isteminden”¹⁸³ söz edilebilir,

* (Alm.) Vor-Fall. “Vor” ön, önce demek. Ayrıca “Vorfall” sözcüğü de olay ve durum anlamında kullanılıyor. “Fall” ise olay, durum, konu gibi anlamların yanı sıra düşme, düşüş anlamına geliyor. Bloch’un kullandığı “Vor-Fall” ifadesi “ön-düşme” diye de anlaşılmalı; hem eserdeki olayları önceleyen bir başlangıca hem de bu başlangıç olayının bir –yataktan– düşme olduğuna işaret ediyor. (ç.n.)

bu istem –Adam’ın kendi ağzından ifade edildiği gibi– Şeytan’ı “mahkeme salonuna” çekip orada kötülüklerini uygulamasını sağlar.¹⁸⁴ Kötülükler, haberim yok bahaneleri, bilmiyormuş ve farkında değilmiş gibi yapma davranışları biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bu tavrın asıl önemli unsuru keyfiliktir ve Adam’ın hukuk normlarını bilerek gereğince dikkate almamasından açıkça anlaşılır: “Zatıalileri nasıl buyururlar? Dava formalitelere göre mi yoksa, Huisum’da âdet olduğu şekilde mi görülsün?”¹⁸⁵ Bunları söyledikten kısa bir süre sonra da şöyle devam eder: “Bu hakkı şimdi böyle tanıyabilirim.” Eğer Aydınlanma pratiğini belirleyen, Foucault’nun bir tanımında belirttiği gibi bilginin homojenliği, sistematikliği ve genelgeçerliliği olmasıysa, Adam bir Aydınlanma karşıtı olarak davranıyor demektir, çünkü hüküm verirken tüm normların olumsuzluğundan hareket etmektedir.¹⁸⁶

Adam’ın sözleriyle gerçekleşen hukuk yozlaşması, suçlu bir yargıç ikili oynadığı için bir bilginin inkâr edilmesinin en açık sonucudur. Adam bildiği şeyi gizlemekle, ceza almadan kurtulmak isteyen bir hilekâr mantığıyla davranmış olur. Ama böylece bilginin düzenini de bozmakta, unsurlarıyla oynayarak netliğini yitirmesine neden olmaktadır. Gerçi hasımları tarafından sonunda “günah keçisi”, hatta neredeyse “Şeytan’ın” ta kendisi¹⁸⁷ sayılarak hizaya getirilecektir, ama bu gerçeği örtbas etmek için gösterdiği çabalar yüzünden doğruya ve hukuka karşı oluşan güvensizliği değiştirmez. Licht olayları yorumlarken, “adamakıllı paylanan yargıcın rüyası”¹⁸⁸ gibi bir vurgu yapar. Bu rüyadan uyanış, kesinlikle Aydınlanmacı aklın donanımlı kötülük karşısındaki bir zaferi değildir. Kleist’in sahneye koyduğu bu bilme ve bilmeme komedisi, *Die Familie Schroffenstein*’da da gördüğümüz gibi iyi ile kötü ayrımının ortadan kaldırılmasıyla bağlantılıdır. Sonunda karşımızda bulunan cennet ve cehennemin özerkliği değil, hukukun hukuksuzluğa dönüşme halidir. Metnin temel retorik motifi olan çarpıklaştırıcı ikileme edimi, farklılık düzenleriyle girişilen bu tür yabancılaştırıcı oyunlarda kendini belli eder.

Kant kötüyü sadece arzuların taleplerine indirgeyerek açıklamamanın yetmeyeceğini vurgulamıştı.¹⁸⁹ Ona göre insan, "Ben-sevgisinin ve bundan doğan eğilimlerin itkilerini ahlak yasasına uymanın koşulu"¹⁹⁰ yaparsa kötü oluyordu. Ahlaki ilkelerin saflığını bozan egoizmin onlarda toplu bir kirlenmeye yol açtığını savunmaktaydı. Kant'ın saptamasını Kleist'in komedisine taşırsak, *Die Familie Schroffenstein*'dakine benzer şekilde burada da iyi ile kötü ayrımının epistemolojik açıdan alttan alta sorgulandığını görürüz. Yargıç Adam'ın durumu *bonum* ve *malum* ayrışmasını ancak ilk bakışta doğrulamakta, Şeytan'ın insan kılığında varolduğu tasavvurunu ve onun ete kemiğe bürünmüş egoizminin bir çeşitlemesi olan bir itkinin yıkıcı gücü olduğu düşüncesini sadece görünüşte desteklemektedir. Bunlar metnin yüzeyiyle sınırlı bulgulardan ibarettir, derin yapıyı açıklamazlar. Kötülüğü dürtü, hırs ve bencilliğin kendini göstermesi olarak betimleyen dışarıdan bakışla yetinmeyip bunun altına indiğimizde, eserin asıl özüyle karşılaşırız: İyi ve kötünden söz etmeyi mümkün kılan ikili düzenlemelerin parçalanması. Adam'ın taraflara yönelik iki anlama gelen tavsiyeleri, ikili savunma konuşması ve giderek daha başarısız olan örtbas etme manevraları uğruna istemeden sürdürdüğü bir ironiden oluşan gerçeği gizleme oyunu, iyice şüpheli hale gelmiş doğruların sahneye konduğu bir dram yaratmaktadır.¹⁹¹ Licht ve Walter'de bedenleşen analitik aklın zaferi dolambaçlı yollardan geçerek elde edilmiştir. Bu kesinlikle Aydınlanma'nın büyük bir zaferi sayılamaz, hırs ve bencillik gibi olumsuz motiflerle karışıktır. Nitekim Adam'ın yerine tam da sekreteri Licht'in geçecek olması epeyce kuşku uyandırıcıdır. Novalis'in *Heinrich von Ofterdingen*'de (1802) anlattığı "Eros ve Fabl" masalı metinde geçen "yazıcıyı" şiirselliğe karşı "üzücü" bir komplonun başına yerleştirir.¹⁹² *Der zerbrochene Krug*'da aklın yıkıcılığa karşı başkaldırısını doğrunun kötüyle savaşı olarak göstermek de, ancak çarpıtma pahasına yapılabilecek bir şeydir; bunun için karakterler fazla kuşkulu, hedefleri fazla karanlıktır. Adam'ın yaptıklarını or-

taya çıkarmak için geçilen yol öyle dolambaçlı ve tesadüfidir ki, bir zaferden söz etmek son derece zordur. Hinrich C. Seeba'ya göre dramın ortaya serdiği süreç "Braunschweig sucuğunun vesayet belgelerine sarılı olduğu bir evrak dairesi kadar karışıktır."¹⁹³ Artık iyice formdan düşmüş yargı süreci de aslında hakikatin dokusun-
daki -Kleist'ın komedisinin bir sismograf gibi gösterdiği- kırılma ve depremlerin aynasıdır sadece.

"İnanın beyler, bence konu çok ciddi."¹⁹⁴ Adam'ın komşu kadının Şeytan konusundaki boşanmalarına dayanarak çıkardığı sonuç, komedideki metaforik olarak okunabilecek pek çok cümleden biridir. *Der zerbrochene Krug* yazarının günahkâr yargıcın ağzından konuşarak yaptığı bu müdahale, gerçekten de ortada "ciddi bir konu" bulunduğuna işaret eder: Hakikatin doğru bilgisi tehlikededir. Nitekim Kleist, Wilhelmine von Zenge'ye gönderdiği 21 Mart 1801 tarihli ünlü mektubunda şöyle demiştir: "Doğru dediğimiz şeyin gerçekten doğru mu olduğu, yoksa sadece öyle mi görüldüğüne karar veremeyiz."¹⁹⁵ Bilme ve bilmemeyi gülünçlük nesnesi yapan bir şüphe komedisi olan *Der zerbrochene Krug* bir örnek üzerinden doğruyu sınamaktadır. Retorik iddialılık ve taktiksel telkin, lafazanlık ile ciddiyet arasında öğütölüp un ufak edilmiş bir doğrudur buradaki. Bayan Marthe'nin hakkını aramak istediği Utrecht'teki davanın da gerçeğin yeniden ortaya çıkması için pek faydası olmayacaktır. Testi kırılmış halde kalır, cennet yolu ne kadar kapanmışsa, kırık parçaları birleştirmek de artık o kadar kolay olur.

Kleist'ın öyküleri de günahın ve ahlakın dünyası arasında açık bir ayrım getirmez. *Der Findling* adlı *novella*'nın Bernhard Greiner tarafından "kötülük üzerine bir araştırma" olarak nitelenmesi isabetlidir; Günter Oesterle ise eserin insandaki günahkârlığın ne kadar radikal olabildiğini test eden bir tür "deney tasarımı" olduğunu belirtmiştir.¹⁹⁶ Hikâyenin başlarında, sonradan tüccar Piachi'nin evlat edineceği sokakta bulunmuş çocuk Nicolo henüz "masum" kavramıyla nitelenmektedir; ama bir baş belası olduğu çok geçmeden anlaşılacaktır.¹⁹⁷ Daha ilk yarattığı etki bile yıkıcıdır: Piachi'nin

oğluna “veba benzeri bir hastalık”¹⁹⁸ bulaştırır, çocuk ölür, Nicolo ise hayatta kalır. Bir faytonla eve dönerlerken “düşünceli ve çekingen bakışlarla” sessizce oturmaktadır, ama manevi babasının acısını hiç paylaşmamakta, ceviz kırıp sesli bir biçimde çiğnerken adamın gözyaşlarına hiç aldırmamaktadır.¹⁹⁹ Delikanlının fizyonomisi “biraz donuk bir güzellik” sergilemektedir; yüz hatlarına bakıldığında “ciddi ve akıllı”, ama dışa kapalı, bazen de bir maske varmış gibi görünmektedir.²⁰⁰ Aslında çok genç yaştan itibaren cinsel bir cazibeye sahip olduğu halde, tam bir soğukluk timsalidir. Tutkuları onu ele geçirdiği zamanlarda bile bunu dışarıya hiç yansıtmaz. Elvire’ye sahip olmak için yanıp tutuşmasına rağmen, niyetini çevresinin fark etmemesi için ne lazımsa yapar. Kendisini ele geçiren kötü arzuların çehresi, bir tür yanına yaklaşılmazlık perdesiyle örtülüdür.

Kleist, Nicolo’yu harekete geçiren heyecanlardan oluşan patlamaya hazır karışımı büyük bir titizlikle betimler. Şiddetli arzular (karşılık gördüğüne dair yanlış bir kanıyla daha da alevlenmiştir) ve kırılan gururu (Piachi tarafından herkesin önünde aşağılanması sebep olmuştur) genç adamı eylemde bulunmaya sürükler. Elvire’ye tecavüz etme girişimine yol açan saiklerin “utanç, şehvet ve intikam” olduğunu öğreniriz.²⁰¹ Nicolo’nun baygın düşmüş Elvire’nin başında Piachi’ye yakalandığı gece sahnesi, Kleist’in *gotik roman* yapılarını işlemiş olduğunu göstermektedir. Bütün bu olaylar dizisi Lewis’in *The Monk*’unu hatırlatır: Orada da Şeytan’ın baştan çıkardığı Ambrosio genç Antonia’ya tecavüz etmeye çalışmış, ama en kritik anda kızın annesi Elvira tarafından rahatsız edilmiştir.²⁰² Kısa süre sonra Ambrosio olaya tanık olmasından hoşlanmadığı Elvira’yı öldürür. Annenin adıyla Kleist’ta Nicolo’nun kurbanı olan kızın aynı adı taşıması tesadüf değildir elbette. Öte yandan, yakalanma olayı ve isim benzerliğinin yanı sıra, Lewis’in anlattığı duygusal karışıklık da metinler arasındaki akrabalığa işaret etmektedir. Daha önce Lewis’te de arzu (“*impulse of desire*” [arzulardan kaynaklanan dürtüler]), incinme (“*stings*

of disappointment" [hayal kırıklığının acısı]) ve utanç ("the shame of detection" [gerçeği ortaya çıkartmanın utanç]) tecavüz ve cinayete yol açan karışık motifler olarak karşımıza çıkmıştır.²⁰³ Lewis'in daha 1797/98'de Friedrich von Oertel tarafından Almancaya çevrilmiş olan romanını Kleist'in okumuş olması ihtimal dışı değildir, özellikle *Erdbeben in Chili*'de açık bağlantılar gösterilebilir.²⁰⁴ Diğer yandan, Alman edebiyatına büyük ilgi duyan Lewis'in *Mistrust, or Blanche and Osbright*'ı [Güvensizlik veya Blanche ile Osbright] (1808) yazarken Kleist'in *Die Familie Schroffenstein*'inden esinlenmiş olduğunu kesinlikle kanıtlayabiliyoruz.²⁰⁵

Novella'da asıl baht dönüşünü hazırlayan koşul, Nicolo'nun fizyognomisinin genç Collino'ya çok benziyor olmasıdır. On iki yıl önce genç Elvire'yi yanan evinde alevlerin arasından kurtardığı için Collino 36 ay büyük acılar çektikten sonra ölmüştür. Elvire onun bir resminin önünde kendince bir anma töreni yapmayı âdet edinmiştir. Nicolo bu resmi gördüğünde, kendisini ölmüş adama bağlayan "dikkat çekici benzerliği" fark eder.²⁰⁶ Elvire için hayatını feda eden yardımsever kurtarıcı Collino ile daha sonra genç kıza tecavüz eden Nicolo'nun birbirine böylesine –aynı harflerden oluşan ve aralarında anagram oluşturan isimleri kadar– benziyor olması, Lavater tarafından kurulmuş olan Aydınlanmacı fizyognomi disiplininin temel ilkeleriyle apaçık bir karşıtlık içindedir.²⁰⁷ Fizyognomi yüz hatları ile ahlak arasında benzeşme olduğu tasavvurunu da kapsadığından, Kleist'in anlattığı gibi bir durum imkânsız sayılmaktadır. Lavater'in öğretisine bakılacak olursa, Collino ve Nicolo gibi karakterleri çok farklı iki insan, neredeyse aynı denecek kadar benzeşen dış görünümlere sahip olamazdı. Goethe, bu öğretiye bizzat katkıda bulunduğu 1774 yılına ait yazısında, yöntemsel olarak eski alinyazısı kuramlarına dayanmanın söz konusu olmadığını, insan çehresinin iç eğilimlere göre biçimlendiği fikrinden hareket edildiğini vurgulamıştır: "Doğa insanı oluşturur, insan da kendini dönüştürür, bu dönüştürme de yine doğaldır; kendini koskoca, uçsuz bucaksız dünyaya bırakılmış bulan insan,

bunun içinde çitlerle, duvarlarla çevirdiği küçük bir dünya daha kurar ve kendi imgesine göre donatır onu.”²⁰⁸ Her ne kadar Kant teorik temelini çok dar bulduğu fizyognomi görüşünün sistematik karakterini sorgulamışsa da, açıklamaları ve vardığı sonuçları sağlam bir deneyimsel bilgi olarak görmüştür. Kleist’in okuduğu kesin olan antropoloji yazısında onu ampirik dayanağa sahip bir değerlendirme modeli sayar: “(...) her birinin insanın içindeki belli bir iç özelliğe işaret ettiği düşünülen bütün çeşitlemeleriyle, genel olarak insanın dış biçimi değerlendirme konusu yapılır.”²⁰⁹ Lavater’ın yaklaşımıyla duygu veya ahlak ile insanın çehresinin oluşumu arasında benzerlik bulunduğundan hareket eden Aydınlanmacı antropoloji açısından *novella*’daki kurtarıcı ile bulunmuş çocuğun dış görünümünün örtüşmesi düşünülemez bir şey olmalıdır. Kleist’in anlatısı bu noktada kendi mantığını izlemekte, zıt karakterlere sahip Collino ile Nicolo’nun fizyognomik benzerliği üzerinden iyi ile kötünün ortaklığını vurgulamaktadır.

Collino, Elvire’nin kurtarıcısıydı, Nicolo ise katili olarak ortaya çıkar. Çünkü Piachi’nin yardımıyla son anda işgal edilmekten kurtulduktan sonra Elvire, “o olay yüzünden yakalandığı yüksek ateş sonucunda”²¹⁰ ölecektir. Yani fizyognomik örtüşmenin karşısında yapılan şeylerin zıtlığı durmaktadır; dış görünüş benzerliğinin vaat ettiği özdeşlik, karakterlerdeki farklılıkla yadsınmıştır. Kleist’i ilgilendiren, Nicolo’nun hangi saiklerle hareket ettiği değildir; Jürgen Schröder veya Klaus Müller-Salget’in yaptığı gibi, bunu ruhsal bir deformasyonun rasyonel (bu söz konusu eleştirmenler için aynı zamanda toplumsal anlamına gelmektedir) nedenlerine bağlamaya kalkışmak, metnin yapı ve yönelimini gözden kaçırmak olur.²¹¹ *Der Findling* Sloterdijk’in “bir kültürün ahlaki havalandırma ve ventilasyon düzeneklerine”²¹² ait saydığı polisiye romanların alışılmış amacına hizmet etmemektedir. Yapısı itibarıyla burada kötülüğün psikolojisi üzerine örnek bir öykü anlatılmamakta, bireyin ulaşamazlığını sınamayı hedefleyen bir deney sunulmaktadır.²¹³ Burada hiçbir şey akıl yoluyla açıklanabi-

lır gibi görünmemektedir. Ne Nicolo'nun manevi babasına karşı ölümcül nankörlüğü ne de adamın *Erdbeben in Chili*'nin sonunu hatırlatan büyük bir şiddet patlamasıyla gerçekleştirdiği korkunç intikam eylemi, nedensellik ilişkilerine başvurarak tutarlı bir şekilde daha önceki olaylardan çıkarsanabilir.²¹⁴ Kleist'in intiharından birkaç hafta önce *Zeitung für die elegante Welt*'te yayımlanan eleştiri yazısında Wilhelm Grimm *Der Findling* hakkında "vahşi tutkuların ve utanç verici kötülüklerin acı dolu, tüyler ürpertici bir tablosu"²¹⁵ demiştir. Hans-Jürgen Sching tarafından Kleist öykülerinin "cehennem noktası" olarak nitelenen şeyin burada tipik bir örneği görülmektedir: Olaylara ilişkin psikolojik güdülenimlerle ilgilenmeyen, ama buna karşılık insanların çarpışık davranışlarındaki iyi ve kötüye bağlanan karışık ilişkiler üzerinde yoğunlaşan bir yazınsal işlem.²¹⁶

İyi ve kötünün birbirine karıştığı yadırgatıcı durumlara Kleist'in başka anlatılarında da rastlıyoruz. Örneğin *Marquise von O...*'nin ünlü son cümlesi, kontun hem "melek" hem "Şeytan" olan çift kişiliğini vurgular. Her iki niteleme de geçerlidir, çünkü markizin hem kurtarılışına hem de tecavüze uğramasına işaret edilmektedir. *Der Findling*'deki iki ayrı figür bu metinde birleşerek tek kişi olmuştur: En yüksek fedakârlık ve aşırı gadarlık.²¹⁷ *Der Findling*'de kurtarıcı ile tecavüzcünün fizyognomik benzerliklerinden dolayı birbirine bağlanması iki öyküde de geçerlidir. Her ikisinde de karakterin yüce ve alçak olması karşıtlık oluşturmaz, bunlar kasvetli bir birlik halindedir. Benzer bir durum da *Michael Kohlhaas*'ta ana karakterin "dönemin hem en dürüst aynı anda hem de en korkunç insanlarından biri" olarak tanıtılmasıdır.²¹⁸ Cümlede "aynı anda" ibaresinin sözdizimsel bakımdan alışılmadık bir şekilde kullanılmasıyla, birbirine ters düşen iki özelliğin çelişkili birlikteliği bir kez daha vurgulan-

* Sözcük anlamı Almanca "cehennem noktası" demek olan "Höllenpunkt" bir sanatçının eserlerindeki doruk noktası anlamında kullanılan "Höhepunkt" sözcüğüne benzerliğiyle bir gönderme içermektedir. (ç.n.)

mıştır. *Der Findling* gibi bu esere de hayat veren şey *coincidentia oppositorum*'dur [karşıtların birlikteliği]; ama burada fizyognomik belirtiler aracılığıyla değil, *Marquise von O...*'daki kontta örneğini gördüğümüz şekilde, farklı özelliklerin aynı kişide toplanmasıyla oluşturulmuştur.

Der Findling Aydınlanmanın sonuna, rasyonel temellere dayandırılabilir pratik etiğin başarısız kalışına dair bir hikâyeye anlatır. Foucault geç döneminde bu etiği "aydınlanma çağının" ve onun ahlaki programının ayırt edici özelliği saymıştır.²¹⁹ Kleist'in *novella*'sında çeşitli kılıklarda karşımıza çıkan kötülüğü ise akılla kavramak mümkün değildir; açıklanamaz, ancak gözümüzde canlandırabiliriz. Hatırlayacağımız gibi, Kant'a göre insan "Ben sevgisinin ve bundan doğan eğilimlerin itkilerini ahlaki yasaya uymanın koşulu yaptığında"²²⁰ kötü olmaktadır. Ahlak ilkeleri ile egoizmin ilkelerinin bu şekilde yer değiştirmesi Nicolo'nun davranışlarını belirler, ama Piachi'nin intikamı için de ayrı şey söylenmelidir. Ancak *novella*'nın skandal yaratıcı yanı sadece bu davranışları nedensel güdülenmeye yer vermeden, insafsızca sergileyerek anlatıyor olması değildir. Asıl kışkırtıcı gücünü –*Die Familie Schroffenstein*'dakine benzer şekilde– ahlaka uygun ve ahlaka aykırı davranış düsturlarının birbirine karışmasından almaktadır. Böylece masumiyet ve nefreti, temiz yüreklilik ve suçluluğu yan yana getirebilmiştir. Bu eseriyle Kleist, 15 Ağustos 1801 tarihli mektubunda yer verdiği, kötünün göreceliğini vurgulayan ve radikal bir ilke olarak geçerliliğini –Kant'ın tersine– tartışma konusu yapan ifadelerini bir kez daha güçlendirmiştir.²²¹ Tam da kabul gören ayrımları aşması ve yadsıması sayesinde *Der Findling* kötülüğün yerinden anlamlandırılmasına katkıda bulunmuştur. Karl Heinz Bohrer bu yeniden anlamlandırmayı modern edebiyatın asıl büyük başarısı saymaktadır.²²²

Kleist'ta kötülük, ne psikolojik güdülemenin yapıtaşı ne de dinsel yaklaşımların unsuru olarak görüldüğü bir bilgilenme deneyinin nesnesidir. Öncelikle ele alınan mesele, kötülüğün yönlendirici ahlak kuralları ve aklın ilkeleriyle olan karışık ilişkileridir. Kötülü-

ğün asıl belirtileri, insanlarda serbest kalmasına yol açtığı davranış tarzlarıdır; Kleist'ın Ağustos 1801'de Wilhelmine von Zenge'ye yazdığı mektupta kötülüğün etkileri meselesine özellikle ağırlık vermiş olması da tesadüf değildir. Edebiyatın içinden bakan bir gözlemci olarak, bu gibi etkilerin her türlü duygunun zorlaması sonucu kötülüğün tezahürleri halinde ortaya çıktığı sahnelerle ve durumlarla ilgilenir. Kötülüğün barutu olan karanlık tutkular arasında nefret ve hırs, açgözlülük ve şehvet, evham ve öfke bulunmaktadır. Ancak bunlar kötü davranışların sadece başlatıcısı değil, aynı zamanda kurucu unsurları olarak görülmelidir. Gerek ahlaki aymazlıktan kaynaklanan, gerekse ahlaki güdülere yabancılaşmanın ve normları keyfi olarak çiğnemenin temelinde yatan kötülük, yıkıcı duygularla karışmış, iç içe geçmiştir. Kant'tan farklı olarak Kleist, kılavuz kavramların karşıtlığı yerine bunların gerekçelendirilme bağlamlarının karşılıklı bağımlılığını dikkate alır. Kötülük, çapraşık veya Luhmann'ın deyişiyle paradoksal ilişkilerin ürünüdür.²²³

Kleist'ın kötülükle Kant etkisiyle başlayan hesaplaşması, farklılık mantığına dayanan kavramsal düzenlerin çözülüp dağılmasına varmıştır. Kant'ın dinle ilgili yazısında kötüyü transandantal bakışla çıkarsaması her ne kadar biligibilimsel açıdan eleştirel olsa da, ikili mantık sistemini esas itibarıyla sorgulamamıştır. Kleist bunun yerine, kavramlara dans ettiren bir yol izler. Onda kötünün estetiği Kant'ın ahlaki ilkeler düzeyinde geçerli kılmak istediği düzenleyici terimlerin ötesine geçmiştir.²²⁴ Kötünün "dünyanın kördüğüm olmuş meseleleri" arasındaki yerini açıkça tespit etmek olanaksızdır. Kleist'ın gözünde kötünün asıl rahatsız edici ve öfkelenendirici yanı, psikolojik, felsefi veya teolojik sistemlerin de kıramadığı bir ulaşılmazlığa sahip olmasıdır. Kötünün bu "kirli" kavram tarihiyle her türlü aklın ötesinde başa çıkmaya çalışan metinleri, bu süreçte yine kendi epistemolojik temellerini bulmaktadır.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Johannes'in manevraları düşlerden duyulan keyiften beslenmekte ve Adorno'nun "nesnesiz içsellik" dediği bir durumu ortaya sermektedir: Ben'in gerçek nesnel deneyimlerin ötesindeki saf tasavvur dünyasına kapanma arzusu.²⁴⁵ Ancak, Adorno'nun içkinlik [*Immanenz*] felsefesinde ve öznenin ondan türetilen psikolojik yapısında zayıflık olarak gördüğü şey, imgeleme bağlı bir kötülük pratiğinin çıkış noktasıdır daha çok.²⁴⁶ *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*'nün yarattığı ahlak skandalının etkisi kimi anların ve ruhsal hallerin keyfini çıkaran ve artık hiçbir gerçek nesneye ihtiyaç duymayan içsellikğin yüceltilmesinden kaynaklanmaz, her türlü etik ayrımın ötesinde bir fantezi estetiğinin varoluşsal anlamda geliştirilmesinin sonucudur.²⁴⁷ Adorno'nun *Estetik Teori*'de (1970) belirttiği gibi, Kierkegaard'da bunun sorumlusu artık felsefe değil psikolojidir.²⁴⁸

Kötünün psikolojisi hakiki estetik niteliğe sahip form ve anlayışlarla ortaya konulur: Asıl baştan çıkarma edimini mümkün kılan ve bir yandan da geciktiren imalar oyunuyla; kendini sunarken aldatmaya başvurarak; uzaktan gözlemlenebilir becerisiyle; dalkavukluklar, imalar, bulmacalar ve tehditler arasında değişen çeşitli tonları ustaca yöneterek; sürekli üslup değiştiren ihtiraslı mektuplaşmalarla; çağrılar ve yalvarmalarla. Tüm bu seçenekleri birbirine bağlayan, farklı güdülenmelerin etkilerini birleştirme eğilimidir; bunlardan herhangi birinin daha doğru, daha hakiki veya daha düzgün olması gerekmez. Naiflik ile kasıtlılığ, kötücüllük ile saflığı birleştiren davranış tekniklerinin ve baştan çıkarma stratejilerinin girdabından ortak temel olarak karşımıza çıkan imgelemdir. Kurmaca yayıncının önsözünde Johannes şöyle tanıtılmıştır: "Gerçeklik çekicilik özelliğini yitirince, o da silahlarını yitirdi, kötülüğü de buradaydı işte. Cazibenin çekimini hissederken bile bunun farkındaydı ve kötülük de bu farkındalıkta yatıyordu."²⁴⁹ Keşifte sınır tanımayan hayal gücünün buyurganlığı karşısında her türlü gerçeklik ikinci planda kalır. Johannes imgelemenin egemenliğini kendi içindeki kötülüğün kaynağı olarak kavradığında, günahın hayal gücüyle özdeşliğini doğrulanmış olur. Sınırsız bir

tasavvur faaliyetinin baskınlığı, kötülüğü deneyimin doğal bir unsuru haline getirir.

Hayal ürünlerinin bu şekilde güç kazanmasının etkisi *Baş-tan Çıkarıcının Günlüğü*'nün son kısmında açıkça görülmektedir. Gerçi terk edilen Cordelia cinsel yakınlaşmanın cazibesi üzerinden sezgi, fantezi ve manipülasyonlardan haz duymayı öğrenmiştir ve bundan böyle estetik hayat ilkesinin kurbanı olarak yaşayacaktır; ama görüldüğü kadarıyla Johannes de iki kenarı keskin kılıca benzeyen o prensibin çift taraflı gücü altında dağılıp parçalanmaktadır. Genç kızı elde etme işini bir entrikacının soğuk zekâsıyla sahneye koyan baştan çıkarıcı, bir sanat eseri gibi düzenlediği geri çekilme hamlesinin estetik perspektifiyle kendinden de bir tane daha yaratmıştır. Görünüş dünyasında kendini güzel bir yansıtmanın ikircikli ürünü olarak algılayan özne, oyunun son perdesinde iki özdeş parçaya dönüşmüştür: "Her şey benzetmeden ibaret, ben de kendim hakkında bir mitosum (...)." ²⁵⁰ Kötülüğü kafasında doğuran imgelem kahramanının cezası, bir yapaylık olarak son bulmaktır; Johannes bir sanat eseri-ne, günahın parlak bir güzellik halinde ısıdığı kendi alçaklığının anıtına dönüşür. Romantik edebiyat repertuvarından kaynaklanan bu model bağlamında Adorno, Kierkegaard okumalarında estetik varoluşun temsilcilerinin "tükenmiş ve yabancılaşmış doğanın anıtları" olarak kaldığını belirtmiştir. ²⁵¹ Kötülük -bir "cehennem ontolojisi" anlamında-, güzeli Medusa'nın başı olarak donduran mitos tarafından muhafaza edilir. ²⁵²

Kierkegaard tarafından *Entweder-Oder*'de estetik araçlarla ele alınan yeni kötülük imgelemine tipik yazınsal temsili Baudelaire'in biçim ve psikolojiyi birbirine yaklaştıran anlayışıdır. ²⁵³ *Kötülük Çiçekleri*'nde (1857) kötülük, onu tefekkürün ürünü olarak meydana getiren hayal gücünün dilleriyle ilintilendirilir. Walter Benjamin'e göre okurları "bir hizipçi" gibi etrafında toplayan ²⁵⁴ *Okura* başlıklı önsöz, Şeytan'ı "üç kere büyük" olarak nitelemekte ve yaratılışın evrensel efendisi saymaktadır. Metnin

Fransızca orijinalindeki “Satan Trismégiste” ifadesi böyle bir niteliğin arka planını daha da iyi açıklamaktadır.²⁵⁵ Bu ifadeyle bir Mısır-Helen tanrısı olan Hermes Trismegistus’a gönderme yapılmaktadır. “Üç kere büyük” adı tanrıya üç gizemli sanat olan astroloji, büyü ve simyayı temsil etmesi ve –Marsilio Ficino’ya göre– filozof, rahip ve kralın rolünü aynı derecede üstlenmesi nedeniyle verilmişti.²⁵⁶ Baudelaire’in gürleyen tondaki önsözü Şeytan’ı Hermes’le özdeşleştirerek onun her yerde bulunduğunu ve güçlerinin ne kadar geniş bir etki alanı olduğunu vurgulamış olur. “Çok tecrübeli bir simyacı” (“savant chimiste”) olan İblis’in karşısında insanların iradesi “buhar olup uçar” (“Est tout vaporise”), onları kendi amaçlarına tabi kılar.²⁵⁷ Kötülüğün gücü âdeta içimize hükmeden bir yönetmenin otoritesinden gelmektedir: “C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent” [Hep o Şeytan’dır bizim iplerimizi tutan!]²⁵⁸ Daha şimdiden kendini ortaya koyan kara antropolojinin kaynağı, insana özgü, kötülüğe yakın imgelemenin kıvrımlarıdır. Eğer beyinlerimizde bir cin sürüsü sefa sürüyorsa (“Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons” [Yer, içer bir Şeytanlar takımı beynimizde]),²⁵⁹ demek ki Şeytan’ın etkili gücü insanın iç dünyasına geri çekilmiştir. Jean Starobinski, Baudelaire’in hayal gücünün darağacına bağlı olduğunu söyler.²⁶⁰

Kötülüğün ana sahnesi, ruhun yorgun ve korkak olduğu için zaten gerçekleştiremeyeceği (“n’est pas assez hardie” [Yeterince cesur değil de ondan]) sapkın edimler değil, hayal gücüdür. Asıl kaynağı da cansıkıntıda (*ennui*) yatar; *Okura*’da bilindik metaforlarla anlatıldığı gibi, can sıkıntısı darağaçlarını düşlerken (“Il rêve d’échafauds” [Darağaçları düşler]) bir yandan da nargile içmektedir (“en fumant son houka” [çubuğunu içerken]).²⁶¹ Bu pasajın temel aldığı model, Delacroix’nın anıtsal resmi *Sardanapal’ın Ölümü*’dür (1826/27): Savaşta yenilgiye uğrayan Babil Kralı Sardanapal, cariyelerinin öldürülmesini ve sarayının yıkılmasını emretmiştir. Adamları bu kanlı buyruğu yerine getirirken, zorba hükümdar yanı başında zehir şişesiyle kabarık yastıklara uzanmış,

korkunç olayları bir tiyatro sahnesi gibi seyretmektedir.²⁶² Konusunu Byron'ın bir dramından (1821) alan tablo, Baudelaire'in *ennui* [can sıkıntısı] kuramını tüm ahlaki güçlerin tükenmesi motive ve izin verilmeyen şeyin salt duyuşsal algılanışından duyulan hazza bağlar. Kötülük kalbin tembelliğinden doğmaktadır ve bu tembellik aynı zamanda insanın vicdanının sızlamasının da ahlaken zayıflamanın rahatsız edici belirtisi gibi görünmesine yol açar: "Günahlarımız katı, pişmanlığımız gevşek."²⁶³ Kötülük, insanın sırf rahatı bozulmasın diye bile olsa işlemeyeceği suç değil ("le viol, le poison, le poignard, l'incendie" [ırza tecavüz, zehir, hançer ve yangın]),²⁶⁴ yaşam güçlerinin çöküşüyle birlikte dürtülerin yükselmesidir. Böylece, *decadence* kavramıyla vurgulanan yaşamsallığın çöküşü, bireyin ahlaki anlamda bağlanmadığı, ama hayal gücüyle yükseltilmiş bir algılama kültürünün temel kalıbını oluşturur. Baudelaire kavramsal açıklamaya izin vermeyen ve felsefi yorum modellerini geçersiz kılan kötülüğün erişilemezliğini göstermekle kalmaz sadece. *Kötülük Çiçekleri*'nin asıl skandal yaratıcı yanı olan tefekkür boyutu vardır: Darağaçlarını düşleyen imgelem, keyifle tüketilen kötülüğün kaynağıdır. Bilindiği gibi kendi başına bir döngüyü konu alan *Paris Sıkıntısı* ile birlikte bu eser, "verimsiz bir ilgisizlik" ("morne incuriosité")²⁶⁵ denilen temel bir tutum sergilemektedir ve tüm yasakları çiğnemenin verdiği hazzın çıktığı yer de budur. *Paris Sıkıntısı*'nin içinde yer alan, 1862 yılına ait bir düzyazı şiir olan "Kötü Camcı" bu duyguyu ele alarak onu akıldışı suçların başlangıç noktası sayar.²⁶⁶

Baudelaire'de karşımıza çıkan kötülük biçimlerinin öncelikle duyuşsal uyarımlar alanında toplanması dikkat çekicidir. Kötülüğü doğuran hayal gücü can sıkıntısını aştıktan sonra yeni ve şaşırtıcı heyecanların peşinde koşar. Starobinski'nin göstermiş olduğu gibi, Baudelaire'de hayal gücü Rönesans döneminin *phantasia*'sından farklıdır, gizli mektuplaşmalarda ortaya çıkacak bir hakikatin peşinde değildir, aksine çeşitli kombinasyon olanaklarıyla oynamanın tadına varmayı ister.²⁶⁷ Çirkin hayvanların –"les

singes, les scorpions, les vautours, les serpents" [Maymunlar, akbabalar, akrepler ve yılanlar]—²⁶⁸ sıralanması Augustinus'tan kalma eski *privatio boni* [iyinin olmayışı] anlayışıyla kötülüğü ifade eden alegorilerdi; buna karşılık *ennui* [can sıkıntısı] günahı en çok besleyen ruh halidir, çünkü ahlak ölçülerine aldırmadan sadece çekicilik ile tekdüzelik arasında ayrım yapar. Böylelikle Baudelaire kötülüğü duyuşal düzeye aktarmıştır. İşlevi iyinin karşısına onun temelden karşıtı olarak dikilerek kuralları bozmak değil, yorgun düşmüş ruhu uyarmaktır. *Kötülük Çiçekleri* kavramdaki bu değişikliği programlı olarak sonuna kadar götürür, anlam kaymasının açtığı hareket alanında duyuşal baştan çıkarmanın, aşırı heyecanların ve taşkınlıkların bütün yelpazesini sergiler. Uyuşturucular ve egzotik kokular, takıntılar ve röntgenicilik, hayal ve eğlence, erotizm ve suç artık sadece duyuşal alanda yaşanan günahın araçları olur. Daha önce Baudelaire'in takdir ettiği Poe tarafından da "sapıklık" ve sapkınlığa teşvik eden neden olarak kullanılmış bir tespittir bu.²⁶⁹ Burada kötülükten söz edilebilmesi ancak duyuların onu uyarım olarak alıp kendilerince iletişime geçmesiyle mümkündür. Baudelaire'de kötülük, Hristiyanlığın kılavuz kavramlarının yeniden değerlendirilmesinden çıkan bir üründür ve ahlaki ayrımların ötesine, fizyoloji alanına taşınmıştır. Ahlakın dışında kalan duyuşal bir bakış açısında yoğunlaşmanın sonucu olan bu estetikleştirme, daha sonra Baudelaire'in en önemli izleyicilerinden Lautréamont tarafından *Maldoror*'da (1868-69) tekrar ele alınacaktır.²⁷⁰

Edebiyat kendini cezbeden uyarımlara adamakla aynı zamanda bunları kötülüğü tetikleyen şeyin bulunduğu yere yükseltmiş olur. Sarhoşluk ve haz, aldatma ve akıl karıştırmanın telkin edilmesi, bir baştan çıkarma retoriğinden fazlasını ifade eder. Algının titreştiği mekân olan hayal gücünü uyaran bir kötülük fizyolojisi halinde izlenimlerin gücünü bizzat metin üretmektedir. *Okura* kısmı *ennui* [can sıkıntısı] kavramından hareketle insanın imgelemine seslenerek, aynı zamanda meta-poetik bir düzleme yer ver-

miş olur. Edebiyat yorgun okuruna can sıkıntısından kurtulma ve imgeler üreten tasavvur gücünü erdemlilik yolundan uzaklaştıracak uyarılara açma imkânı sunmaktadır. Geceye özgü takıntıların canavarları, erotizmin, sarhoşluğun şeytanları ve suç işlemenin hazzı Baudelaire’de doğrudan yazınsal çalışmaya kaynak oluşturan bir hayal gücünün dışavurumları olarak sahnelenir.²⁷¹ Burada gerçekten günah olan şey edim değil, edimin fantezideki simülasyonudur. *Kötülük Çiçekleri*, eylemde bulunmanın yerine izin verilmeyen şeyleri metinsel imgelemde deneyimleme imkânını geçirerek, buna bağlı bir kötünün estetiğini ortaya koymuştur. Kötülük hakkında yazılanları okuyup onu aktaran uyarıları tasavvur eden biri, zaten kötülüğün eline düşmüştür. Benjamin’in Baudelaire incelemesinde gösterdiği gibi, izlenimlerin oyunu, aynı zamanda büyük kentlerdeki modern yaşam kültürlerinin bir refleksidir ve algıdan kaynaklanan heyecanlarda yatan günahtan haz alma eğilimini harekete geçirmektedir.²⁷²

Baudelaire’in bu şiirleri, kötülük kavramında yadsıma ve uyarlamalarla mümkün olan bir kayma için model oluşturur. Paris’e bakış gerçek ve metafizik korku mekânlarına yönelmiştir: Hastane, genelev, hapisane, araf ve cehennem, dünyadaki “bayağılığın” doğrudan veya maneviyat aracılığıyla belgelendiği sahnelerdir.²⁷³ Baudelaire’in önsözde belirttiği gibi, küfür yasası kol gezmekteyken kötünün “güzelliği” alımlılıktan, kutsallık ve inançtan, doğru ve iyiden, Tanrı ve meleklerden bahsetme tekniğine sahip “masum” bir kitapla ortaya çıkacaktır.²⁷⁴ *Kötülük Çiçekleri*’nin dili tüm değerleri tersine çeviren Şeytan’ın sapkın retoriğidir; bu lanetlenmişlik dilinin anlamını (“livre condamné” [mahkûm edilmiş kitap]) kavrayabilmek için onu öğrenmiş olmak gerekir: “Kendi söz sanatını kapmadınsa – Şeytan’dan, o kurnaz ihtiyardan – At! bir şey anlayamazsın ondan – ya da inanırsın isterik olduğuma.”²⁷⁵ Yazar kutsallığı tam tersine çeviren ve cehennemi öven bu çarpıtılmış şeytani dilin çevirmenidir. Şeytan imgesine yerleştirilen yazar, Antik Çağ’dan beri bildiği-

miz ve Platon'un *Phaidros* diyalogunda da üzerinde durduğu *poeta vates*' rolüne düzenli olarak yabancılaşmaktadır.²⁷⁶ Derlemenin ilk şiirinde inançla ters düşen bir kutsama (*Bénédiction*) çerçevesinde bu yazar tipolojisi betimlenmekte, burada şair Son Akşam Yemeği'nin simgelerini külle karıştırdığında iğrenç bir sıvı ortaya çıkmaktadır: "Onun ağzına layık şarabı ve ekmeği – karıştırırlar küle ve pis tükürüklere."²⁷⁷

Kötülük, Baudelaire'de küfür ve sapkınlığın da aralarında bulunduğu uyarlama oyunları ile biçim kazanır. Bunlar güzelliğin açığa vurulmasıdır; ama bu güzellik Bohrer'in ileri sürdüğü gibi kesinlikle erişilemez değildir, yasak şeylerin idealleştirilmiş estetiğin negatifi olarak sahnelenişinde gösterir kendini.²⁷⁸ Güzellik kavramının yeniden şekillenmesi, Hristiyan törenlerinin tersine çevrilmesiyle gerçekleştirilir. Örneğin *Ecinni* başlıklı şiirde Şeytan'a tapınma vardır: "Taptığım sensin, ey aziz Şeytan!"²⁷⁹ Aynı konuyu ele alan *Şeytan Duaları* bağışlanma dileği motifini işler, ama bu dilek Tanrı'ya değil cehennem prensine yöneltilmiştir ("Ey Şeytan, acı benim sonsuz sefaletime!").²⁸⁰ *Katilin Şarabı*'nda şairin doğuşuna ışık tutan giriş şiirinde olduğu gibi, Son Akşam Yemeği bir kez daha saptırılmış bir anlayış ve inanca küfür niteliğinde bir perspektifle yansıtılmıştır.²⁸¹ Katil işlediği suçtan sonra onu "köpek gibi uyutan" şarapla kendini uyuşturmaktadır. İsa'nın kanını hatırlatan kutsal simge burada unutkanın, bir suçu ortadan silmenin işareti olmuştur. Sonunda sarhoş günahkâr, suçluluk duygularından kurtulmuş halde ruhsuz bir hayvan gibi huzur bulduğu için böbürlenecektir. Onun için bağlayıcı olan bir cezalandırma sistemi yoktur, çünkü ayrımların gücü yok edilmiştir: "Ama vız gelir bana Şeytan – o Kutsal Mihrap ve Tanrı!"²⁸² Tam da bu nedenle Baudelaire söylenenin aksine "modernliğin metafizikçisi"²⁸³ değildir, eski felsefi dokunun ayrımlarını çözüp dağıtarak onun altını oyan bir yazardır.

* Yol gösterici, kahin şair. (ç.n.)

Metinlerini asıl belirleyen –Bohrer’in vurguladığı gibi– “Hıristiyan motiflerin simgesel olarak istismar edilmesi” değil, bunları temellendiren ayrımların geniş ölçüde parçalanmasıdır.²⁸⁴ *Yapma Cennetler*’de (1860) yer alan *Esrarın Şiiri*’nde ruhun her zaman hazır bekleyen ve uyuşturucuların etkisiyle kolayca aktifleşen bir “doğal bozulmuşluk” hali olarak tanıtılması rastlantı sayılamaz.²⁸⁵ Kötülüğün kaynağı potansiyel bir bilinç bulanıklığıdır: Bilinçli seçenekleri devredışı bırakır, büyük ayrımları bertaraf eder ve kendini günahın karanlığı ile aklın ışığının ayırt edilemez olduğu bir ara bölgede kurar.

Kötülük Çiçekleri’ndeki değer yargılarını tersine çeviren öykülerden birinde, 19. yüzyıl ortalarında hâlâ skandal yaratabilecek başka temalara da yer verilmiştir: Bir fahişe ile azizeyi bir tutma (“courtisanes ou saintes” [“fahişeler ya da azizeler”]),²⁸⁶ şehvet ile namusluluğu paradoksal şekilde birbirine bağlama (“de l’amour mêler l’honnêteté” [“namusluluğun karıştığı aşkı”]),²⁸⁷ vampirizmi insanın kendini mahvetmesi olarak sergileme (“Je suis de mon cœur le vampire” [“ben kalbimin vampiriyim”]),²⁸⁸ güzelliğe övgünün ahlak bakımından kayıtsızlığın aracı yapılması (“Que tu viennes du ciel ou de l’enfer, qu’importe, O Beauté” [“ister cennetten gelsin ister cehennemden, ne önemi var, ey Güzellik”]),²⁸⁹ çirkinliği kutsallık belirtisi mertebesine yükseltme (“ce monstre rabougri” [“şu cılız canavar”])²⁹⁰, çürüyüp kokuşmanın bir zarafet unsuruna dönüştürülmesi (“la reine des grâces” [“zariflik kraliçesi”]),²⁹¹ ölümü kendinden geçirici yeni bir deneyimin kaynağı olarak yorumlama (“O Mort, vieux capitaine” [“ey Ölüm, yaşlı kaptan”])²⁹² ve gökleri Tanrı’dan uzak bir yer olarak betimleme (“peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir” [“balçıklı ve karanlık bir göğü aydınlatılabilir miyiz?”])²⁹³ Bu örneklerle bir de insana özgü bir dizi kusurun inanca küfür niteliğine sahip olacak kadar yüceltilmesi eklenmektedir: Tanrı’nın karşısı şeytani bir varlığın geldiğini belli eden, yıkıcı eylemlerin yapıldığı kutlama törenleri (“l’appareil sanglant de la Destruction” [“Yıkıcılığın

kanlı aygıtı”)),²⁹⁴ günahkâr ruhun hastalıklı bir biçimde uyarılması anlamında yalan söylemekten duyulan haz (“embelli par un morbide attrait” [“marazi bir cazibenin güzelleştirdiği”]),²⁹⁵ nihilizmin dönüşerek rafine bir hal alması (“le gout du néant” [“hiçliğin tadı”]),²⁹⁶ sefahat âlemlerini masum oyunlar ve ağır günahlara ilişkin sabah düşlerinden duyulan sevinç olarak yüceltme (“rêves malfaisants” [“bozguncu düşler”]).²⁹⁷ Şiirlerden ortaya çıkan program, değer yargılarını bilinçli olarak değiştirme tavrıdır; kusurları dua, suçları ibadet sayarak ayrı zamanda fenalık ile iyilik arasındaki genel ayırım silinmek istenmektedir. *Vicdan Kötü’nün içinde*²⁹⁸ ifadesi, kavramların sapıtılması ve böylece ayrımların ortadan kaldırılmasının tesadüf eseri olmuş duyusal bir kendini kaybetme halinden kaynaklanmadığını göstermektedir. Her ne kadar sarhoşluk, taşkınlık ve sefahat kötülüğü yaşantılaşma araçları olsa da, bunları canlandırmanın şiirsel formu katı bir rasyonel düzene sahiptir. Metnin tabi olduğu söylemsel düzen, ahlaki ve dini değerlere saldırma olanağı sağlar. Baudelaire lirik provokasyonlarını yaratırken “aklı başında, bilinçli, analitik”²⁹⁹ hareket etmektedir, soyut kavram ve kategorilerle hesaplaşma içinde biçimlendirir onları. Camus’nün Baudelaire’in yazınsal duruşunun temel özelliği olarak gördüğü, burjuvaziye karşı radikal muhalefet tavrı, sarhoşluk çalımlarının ortasında bile salim kafayla yol almaya devam edebilmiştir.³⁰⁰

Kötülük Çiçekleri’nin önsözü kötülükten güzellik “elde etmeyi” talep etmektedir. Bunu isteyen birinin takınacağı tavır, derlemedeki metinlerden *Lesbos*’ta (20 Ağustos 1857’de mahkeme kararıyla yasaklanmıştır), iyinin ve kötünün ötesinde olarak belirlenmiştir: “Que nous veulent les lois du juste et de l’injuste?”³⁰¹ [“Bizden ne istemektedir doğrunun (iyinin) ve yanlışın (kötünün) yasaları?”]. Nitekim Baudelaire güzelliğin ne cennet ne de cehennemden geldiği fikrindedir; Kleist’in eski düalizmlerin işe yarayıp yaramaması üzerine deneylerini hatırlatan bir yönelimdir bu.³⁰² Kötülüğün kökeni iki-anlamlılıkta yattığına göre, mo-

dern dönemde estetikleştirilmesinin tarihi onu basit karşıtlıklar içinde düzene sokmaya çalışmış kalıpların geçersiz kılınmasıyla başlamıştır. Kötünün estetiği Baudelaire'in 1863 tarihli ikinci De-lacroix makalesinde "beauté mystérieuse [gizemli güzellik]"³⁰³ dediği, "atmosphère obscure [müphem atmosfer]"³⁰⁴ halindeki farksızlığın alacakaranlığı tarafından belirlenen bir yönelime sahiptir. Bunun sırrı, kutsallıkla günahın ayrılamadığı, inanca küfrün masum, saflığın da kötülük yuvası haline geldiği yerdeki dayanaksızlık durumudur. Benjamin *Zentralpark*'ta (1939/40) Baudelaire'in satanizmini, kendinden memnun uzlaşımın her türlü biçiminin karşısına duyusal hazzın mayalanan gücünü çıkarma eğilimine bağlamıştır.³⁰⁵ Böyle bir programı "negatif teoloji"³⁰⁶ olarak nitelemek isabetli sayılamaz, çünkü sağlamlaştırılmış herhangi bir inanç öğretisinin temellerinden tamamıyla uzaklaşmıştır ve öncelikle tüm içeriksel-kavramsal güvencelerin ötesinde geçerlilik taşımaktadır. Baudelaire'in çizdiği günah tablolarını bir Milton, Schiller ya da Goethe'nin Şeytan fantazmalarından ayıran, tam da yazınsal yapının bu organizasyonudur; öte yandan, kötünün çekiciliği hususunda Baudelaire sözü geçen yazarlarla hemfikirdir.³⁰⁷

Paris Sıkıntısı'ndaki (1866) bir sahnede (*Günah Eğilimleri*) anlatıcı, "dikkat çekici" iki erkek ve bir dişi şeytanın ("deux superbes Satans et une Diablesse")³⁰⁸ gece rüyasında yanına geldiklerini söyler. Görkemli görünüşleriyle öyle etkileyicilerdir ki, anlatıcı önce onları tanrı sanmıştır. İlk şeytanın cinsiyeti tam belli değildir, genç bir Bacchus'un yumuşak hatlarına, özlem dolu bakışların güzelliğine sahiptir, bir parfüm gibi güzel kokular yayan ("odeur d'une parfumerie")³⁰⁹ dudakları baştan çıkarıcıdır. Buna karşılık ikinci şeytan bodur görünüşlüdür ve bir canavar kadar çirkindir, dişleri çürük, sesi kulak tırmalayıcıdır. Dişi şeytanın solmuş güzelliğinden ise "harabelerin insanın ruhuna işleyen büyü" ("la magie pénétrante des ruines")³¹⁰ ve yaşlanmakta olan bir baştan çıkarıcının sıradışı çekiciliği yayılmaktadır. Gö-

rünüündeki tuhaflık, özellikle esrarengiz ve boğuk sesli konuşmasının konyağı hatırlatan tonunda belli eder kendini. Metindeki “sa voix charmante et paradoxale” [çekici ve çelişik sesiyle]³¹¹ ifadesinde ikili bir vurgu söz konusudur ve burada çizilen karakterin belirsizliği, şeytani bir ayartma gücünün tehditkârlığını ortaya koyar. Gerçi anlatıcı bu dişi şeytanın baştan çıkarma girişimlerine direnebilmiştir, ama tam haz dolu rüyasından uyanıldığı anda, bundan dolayı büyük üzüntü duyar. Ne var ki, cehennemin temsilcilerine alçakgönüllülükle boyun eğmeye hazır olmasının bile onları geri getiremeyeceğini görecektir: “Et je les invoquai à haute voix, les suppliant de me pardonner, leur offrant de me déshonorer aussi souvent qu’il le faudrait pour mériter leurs faveurs (...)”³¹² [“Yüksek sesle yalvardım onlara, beni bağışlamaları için yakardım, lütuflarına mazhar olabilmek için eğer gerekiyorsa onurumu yaralamalarına bile izin verdim”]. Burada –Freud’dan çeyrek yüzyıl önce– kötülüğün çekici yanları rüyaların ürünü olarak belirlenmektedir. Üstelik bunlar metnin fazla açıklamadan sergilediği sır dolu bir derinliğe sahiptir. Benjamin tarafından “süslemenin kalitesiz sonsuzluğu”³¹³ olarak adlandırılan şeyle olağan deneyimi aşan bilinemezliğin belirtileri bunlarda birleşmiştir. Çünkü Baudelaire’de kötülük, yasak olana yönelik dürtünün fizyolojik boyutlarında kendini gösteren yüzeysel bir uyarım, kendine uygun doğal afyon dozunu (“dose d’opium naturel”)³¹⁴ almış insanın iç dünyasındaki karanlıktır.

Kötülük karşımıza gizem olarak çıkmakta, sanatsal temsilleri de onun çelişkilerini açıklamak yerine sadece ifade etmektedir. 18. yüzyıl sona ermekteyken böyle bir gizemin başlıca iki estetik modeli bulunuyordu: Bunlardan biri, güzel olan aracılığıyla her türlü kategorik erişimin ötesine bağlanan bir fikrin karanlığına ilişkindi; en tipik örneklerini Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790) ve onu izleyen Schiller’in sanat felsefesi oluşturunuyordu. Diğer i ise estetik algılama yoluyla yansıtılan kavram karmaşası deneyimine ilişkin karanlığın modeliydi ve Burke’ün *Yüce ve*

Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma (1756) adlı eseri ile onun yolundan giden Mendelssohn'un yücelik ve naiflik kuramında dile getirilmişti.³¹⁵ Karl Heinz Bohrer'in isabetle gözlemlediği gibi, Baudelaire ikinci yaklaşımın temsilcilerindendir; kötülüğü yaşantı, algılama ve uyarılmadaki kavranamazlığın sanat tarafından ele alınıp işlendiği bir kip olarak görmektedir.³¹⁶ Delacroix'nın freskleri üzerine yazdığı, 1861'de yayımlanan makalede (*Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice*) [Saint-Sulpice'de Eugène Delacroix'nın Duvar Resimleri], modern estetiğin asıl sırrının konuda değil biçimde yattığını, çünkü ürünlerinin kendine özgü erişilemezliğinin içeriğin ötesindeki yapılara bağlı bulunduğunu savunur.³¹⁷ Böylece Baudelaire ilk kez Burke tarafından yüceliğin analiziyle sistematik şekilde ortaya konulan –Almanya'da ise öncelikle Kleist ve ETA Hoffmann'ın metinlerinde yansıyan– estetik "obscurity" [müphemlik] programını sürdürmüştür.³¹⁸ Bu kavram kötünün estetiği için –özellikle de 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız ve İngiliz edebiyatında– büyük önem kazanacaktır. Erişilmezlik ve karanlık unsurlarından destek alarak klasisist ve idealist sanat felsefelerinin aynı ölçüde sahip çıktığı nesnellik iddiasının parçalanmasına katkıda bulunmuştur. Böyle bir iddianın yerini korku, günah ve tabu ihlallerinin hem duyulmamış hem de yabancılaştırıcı formlarının izlerini taşıyan öznel dışavurumlar alır. Bunlar, estetik ifadenin "gerçek kötü" sorusu karşısında ağırlıklı bir yer edinmesini sağlamıştır ve yeni dengenin oluşumunda Baudelaire'in katkısı hayli önemlidir.³¹⁹

Stefan George'nin eseri *Algabal* (1892) kötünün estetikleştirilmesi sürecinde Baudelaire repertuarıyla bağlantı içindedir. Bir Suriyelinin oğlu olan imparator Algabal büyükannesinin himayesiyle hükümdar olmuş ve ancak dört yıl süren iktidarının ardından, on sekiz yaşındayken askeri güçler tarafından devrilmiştir (MS 222). "Unterreich"ta³²⁰ [Aşağı Krallık] etrafın hep gündüzmüş gibi görünmesini sağlayan pahalı cam saraylar yaptırır.

Doğanın yerine geçirilen sanat halüsinasyon etkisi yaratmak bakımından Baudelaire'in *paradis artificiels*'ini [Yapma Cennetler] aramaz, devasa bir yanılsama anıttır, çünkü yapaylık ile organizma arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır. Manzaralar, çiçekler ve dereler hep insan elinin ürünleri olarak çıkar karşımıza, doğa ile sanatı çıplak gözle ayırt etmek imkânsızdır. Değerli taşların ışığı Algabal'ın ülkesine hâkim olan estetik yanılsamayı simgeleyen bir ışıltı saçmaktadır. Sadece gece ile gündüzü ayıran sınır değil, organik ve estetik alanlar arasındaki farklar da silinip gitmiştir. "Benim bahçeme ne hava gerekir ne ısı – Kendime yaptığım şu bahçe – Ve onun cansız kuş sürüleri – Hiç bahar yüzü görmüş değildir."³²¹

Algabal güneş tanrısının rahibidir ve bu tanrıya tapınmak aslında kozmik yaratıcıya değil, bizzat Algabal'a yöneliktir. Üç bölümlü şiirsel döngünün ortadaki bölümü *Tage*'nin [Günler] ikinci şiirinde anlatılan Dionysos kültünün konusu Algabal'dan başkası değildir. Ritüel ikili bir tekrarlama kalıbına dönüşür: Tanrı için yapılan kurban töreninin yanı sıra, tapınmanın döngüsel süreci de betimlenmiştir burada. Tanrı "hep aynı inayet sözlerini"³²² söyler, çünkü görünür olduğunda yaptığı şey rahibin görünümünü canlandırmaktır. Daha önce Kierkegaard'ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*'nün sonunda Ben'in kendini mitsel olarak yansıttışıyla vurgulanmış olan kendiyile karşılaşmadan doğan korku,³²³ narsistçe tırmanmış ve karşısındakinden ayrılmış bir öznelliğin sonucudur. Adorno'nun *Entweder-Oder*'le bağlantılı çözümlemesine göre, bu öznelliğin "nesnesiz içselligi", sadece kendine odaklanmış hükümdardaki gerçeklik kaybının yarattığı boşluğu estetik araçlarla kutlamaktadır.³²⁴

Algabal bir hizmetkârın ölümü nedeniyle duygulu bir pozda yas tutarken, aslında bu nesnesiz öznellik bağlamında kendinden başkasını aklından geçirmemektedir. "Akşam şarabının kupasına"³²⁵ kazıttığı isim de bir anıya değil, ancak kendisiyle ilişkili olarak anlam kazanacak yıkıcı bir eyleme işaret eder. Heyecanlar, güdülenmeler, arzular ve güneş tanrısının yaptıkları, dölleme ve do-

ğumun, haz ve ölümün, kaygı ve can sıkıntısının, kendinden geçme ve korkunun hep aynı kökenden geldiği bir *circulus vitiosus*'a [kısır döngü] tabidir. Kendini tanı yerine koymak bir farksızlaştırma biçimidir ve kötülüğün dünyaya akın edebileceği bir giriş kapısı yaratır. "Unterreich"ta yanılsama efektleri nasıl doğa ile sanat arasındaki açıklığı yok ediyorsa, Ben'i tanrılaştıran narsizm de özne ile nesne arasındaki, tüm mantıksal ve ahlaki yargılara temel oluşturan boşluğu geçersizleştirir.³²⁶ Algabal'ın kendine yönelik yapay tasarımı, Kierkegaard'ın *Entweder-Oder*'inde estetik varoluşun arketipik inşasıyla aynı modeli izlemektedir. Her ikisinde de dinsel ayrımların biçimleri, ahlaksal bağlayıcılık tanımayan desteksiz bir öznellik uğruna bertaraf edilmiştir.

Algabal, Baudelaire'in şiirsel döngüsü olan *Paris Sıkıntısı*'nda aylaklık yapan sefahat düşkünleri ve ayyaşlarla aynı takımdandır. Egzotik ülkelerden oğlanlarla taşkın âlemlere dalar, duyusal algılarını uyaran koku ve renklerin ustaca sahnelenmesinden hoşlanır ve ardında pusuya yatmış boşluktan korktuğu için uyarımların durmadan değişmesini ister. Kutsal Kitap'taki Ezgiler Ezgisi'ne göndermede bulunarak "bir elma çiçeği kadar narin"³²⁷ olduğunu söyler; ne var ki, Süleyman'ın Şulamlı güzel kadına övgüler düzdüğü bu ezginin burada anılması aslında kutsallığa bir küfürdür, çünkü Algabal'daki belirleyici unsur sevgi değil nefrettir. Bu nefretin yöneldiği kişi Agathon kuzenidir, ama George, Habil ve Kabil öyküsüne bağlamak için "erkek kardeşten" söz eder. Agathon taht peşindeki Algabal'ın önünde bir engeldir: "Hiç aldırmadan bir üfleyişte toz ediversem onu."³²⁸ Ama "kederli ruhta" uyuklayan tehlike kana susamışlık değil – Baudelaire'in Delacroix'dan esinlendiği idam fantezilerinde de olduğu gibi – cinayetin hayalidir. Nitekim öldürülmüş kardeşini önüne serilmiş olarak gördüğü bir rüya sahnesi vardır: "Bir mermer merdivenden indim aşağıya. – Başsız bir ceset yatıyordu basamaklarda. – Aziz kardeşimin kanı damlıyordu. – Mor pelelerinin kuyruğundan tuttum, çektim kendime."³²⁹

İnsanın ruhsal durumunu sarsıntıya uğratan hayal gücünün bir ürünü olan kötülük beynin içinde mahpustur. Fantezi ile günah arasındaki sınır eriyip dağılır burada, çünkü tüm edimler onları örten görünüşün eline geçmektedir.³³⁰ Şölene davet edilmiş konukları üstlerine düşen güllerle boğarak öldürmek estetik bir olaydır. Algabar'ın "sunaktan" koparıp aldığı ve altınlarla süslediği rahibeyle evlenmesi de öyledir, ama çok geçmeden yeni "mutluluğun" aynı zamanda yeni bir "azap" demek olduğunu anlayacak, çünkü seçtiği kişinin kendi dengi olmadığını fark edecektir.³³¹ Suçun yarattığı korkunç etki artık onun tasavvurundan, aşağılık ruhunun kurduğu hayallerden ayrılamaz olmuştur. Bundan böyle tek geçerli ölçüt, kötülüğün yorgun düşmüş duyular için hazırladığı uyarılardan alınan hazdır. Arka planda Kierkegaard'ın *Entweder-Oder*'inin ikinci bölümündeki Neron'un psikolojik portresini görür gibi oluyoruz: Hain ruhun ritüellerle gerçekleştirilen iktidar uygulamalarının biçimsel formalitelerden ibaret törenlerinin ötesinde, kişinin kendine dair algısındaki bilinç eksikliğinden türetilmiş bir portredir bu.³³² Roma diktatörü etrafa korku salmaktadır, çünkü bu olmadan, *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*'ndeki mirasyedi Johannes gibi boşlukta kalacağını hissetmektedir. Neron'un ahlakı reddedişi, ruhunu mekanik salınım halindeki bir makineye çeviren *ennui*'nin arka yüzüdür. Algabal'da ne yeterince yaratıcı enerji ve keskin zekâ bulunur ne de üretme yeteneği ve yargı gücü. Kierkegaard'ın Neron'u gibi o da gücü ve onuru olmayan bir kahramandır; eksiklik onda estetik kılığa bürünmüş bir gaddarlık biçimini alarak sahneye çıkmaktadır. Böyle bir biçim almasına yol açan neden ise, ahlak yargılarını ve etik kimliği temellendiren büyük ayrımların parçalanmasıdır.

George'nin şiirsel döngüsünde ifade edilen duygular da "Unterreich" kadar yapaydır. Zevk sarayındaki kadınların "hakiki gözyaşları"³³³ mı döktüğü ya da tersine, Suriyeli oğlanların gülüşünü aslında sadece bu tiranın mı hayal ettiğini bilmek imkânsızdır. Metnin dünyayı yanulsamalarla kırılmış olarak gös-

terdiği için açık seçik ayrımlara izin vermediği noktada, bir kez daha yargının sınırlarına varmış oluruz. Hatta döngünün üçüncü bölümünde –*Die Andenken* [Hatırlayışlar]– imparatorun iktidarı bile fantezisinin ürünü gibi görünmeye başlar: “Sadece ruhumda dünyaların efendisi olduğum büyük günler (...).”³³⁴ Geriye kalan, “en güzel rüyanın”³³⁵ son bulmasıyla ortaya çıkmış yavan bir hüzündür, üstelik o rüyanın ne olduğunu tam olarak öğrene-meyiz. George’nin şiirsel döngüsü kahinin göğe bakışıyla sona erer ve yine sanatın yaşama örtü olduğu, kuş bakışı bir sihirli tiyatro sahnesini andırır. Burada tanıklık edilen dünyaların “ef-sunlanmış ormanında”³³⁶ kötülüğün, kendi doğurduğu fanteziy-le ayrılmaz bir bağı vardır. İmparatorun suçları hayal gücünün kabahatleridir ve bunlar artık doğruluk diye bir şey tanımayan bir yanılsama estetiğinin yasasına tabidir.

George’nin *Algabal*’ı kötülüğü soğukluk, şiddet ve iktidar hır-sıyla donatılmış bir kara sanat ürünü olarak sunar. Böylece bir yandan da modern sanatçının ahlak tanımayan, sınırlarda dola-nan, olağandışı veya düşkün biri olarak kendi portresi yansıtıl-maktadır. Romantik dönemden beri tanıdığımız, Byron, Swin-burne, Poe, Baudelaire, Huysmans, Przybyszewski ve Wilde gibi yazarlarda aldığı farklı biçimlenmelerle etkisini sürdüren bir imgedir bu. Uyuşturucularla girilen deneyleri, uçlarda dolaşan ruhsal yaşantıları, mutlak yalnızlığı tecrübe etme deneylerini, sa-natsal yeteneklerde savurganlık yapmayı, kinizmle cilveleşmeyi, suç işlemeyi ve sapkınlığı da kapsar. Yazarın kendisini bu türden kışkırtıcı biçimlerle ortaya koyması, yazarlığı açıkça burjuvazi karşıtı bir tutumla sürdürülen karanlık bir maskeli oyunun ku-rallarına tabi kalmaktadır. Böylece modern dönemde kötülüğün hem sanata hem de sanatçıya özgü karmaşık psikolojiye ayrı öl-çüde ait olduğu da ortaya çıkar. Buna uygun şekilde Nietzsche *Ahlakın Soykütüğü*’nde (1887) şöyle demektedir: “Herhangi bir dönemde ‘yeni bir cennet’ inşa etmiş olan herkes, bunun için ge-rekli gücü ancak kendi cehenneminde bulmuştur (...).”³³⁷

Şeytani sanatçının psikolojisi ve sanat pratiği bağlantısının en tipik örneklerinden biri Thomas Mann'ın *Doktor Faustus* (1947) romanıdır. Bu roman Kierkegaard ve Baudelaire sonrası Romantik dönemdeki kötünün estetiğinin yorumlanması olarak da okunabilir. Thomas Mann kimi eleştirmenlerin ileri sürdüğü gibi kötü olanı "eski Almanca eserlerden alıntı"³³⁸ halinde sunmakla kesinlikle yetinmemiş, aksine kötülük üzerine yazınsal düşünme özgün bir katkıda bulunmuştur. Thomas Mann'ın romanında Şeytan, besteci Leverkühn'e *Faustus-Historia*'daki (1587) modeli hatırlatan bir teklif yapar: 24 yıl boyunca –sözleşmede öngörülen süre budur–³³⁹ Leverkühn'e sanatı için gerekli ilhamı sağlayacak, ama besteci de daha sonra onun hizmetine girecektir.³⁴⁰ Sözleşmenin koşulu ise sevgiden vazgeçmektir ve Şeytan bunu karakteristik bir metafor kullanarak ifade eder: "Soğuk olmanı istiyoruz, o kadar ki, verimliliğin alevi seni ısıtmaya asla yetmesin."³⁴¹ Kötülüğün güçleri bu noktada sanatın dizginlerini ele geçirmiştir; başarılarıyla kendinden geçen sanat, hayatın sıcaklığından koşulsuzca vazgeçmek zorundadır: "Gelişmeler ve esinler sağlıyoruz, serbest olma, dizginlerini koparma deneyimleri, özgürlük, güvenlik, hafiflik, güç ve zafer duyguları."³⁴² Thomas Mann, Nietzsche üzerine makalesinde (1947), ilhamla dolan sanatçının yaratıcılığını betimlerken Şeytan'ın başvurduğu bu ifadeleri, filozofun frengi yüzünden "paralize olup kalmasından"³⁴³ önceki dâhice yazıları için kullanmıştır. Böylece *Doktor Faustus* Kierkegaard'ın idealizm eleştirisi bağlamında Adorno'nun "mitsel düşünüşün tarihi trajedisi"³⁴⁴ dediği şeyi sahneye koyar: Ben sevgisinin cezası olan hastalık, dikkate alınmayan gerçekliği sonunda ölüm getirecek şekilde özneye geri taşıyan araçtır.

Anlaşmanın bedeli çok çabuk ödenecektir, romanın neredeyse dramatik bir hız kazanmışçasına ilerleyen son çeyreği de bunu ortaya koymaktadır.³⁴⁵ Kötülük, yıkıcı bir güce sahiptir; Michel Serres'nin *Le parasite* [Parazit] (1980) adlı eserindeki belirlemelere göre simgesel değerlerin düzenlerini müdahaleleriyle yok

etmektedir.³⁴⁶ Leverkühn'ün yoluna çıkan kurbanlar anlaşmanın gereği olarak hayatı yadsımanın sonuçlarını sergiler: Sevdiklerini ve yakınında olanları paramparça etmek, başarısızlığa uğramak ya da ölmek zorundadır. Anlaşmaya karşı çıkarak evlenmek istediği İsviçreli güzel Marie Godeau'yu arkadaşı Schwerdtfeger'e kaptırır, üstelik bu kişi de mutsuz bir evlilik sürdürmesine rağmen aşırı kıskanç olan Ines Institoris tarafından, ilişkiye son verdiği için vurulur.³⁴⁷ İsteddiği yere ulaşamayan başarısız sahne sanatçısı Clarissa Rodde olumsuz sonuçlanan bir aşk ilişkisinin ardından intihar eder.³⁴⁸ Son olarak, Leverkühn'ün kızkardeşi Ursula'nın beş yaşındaki oğlu Nepomuk Schneide-
wein, Pfeifferring'de menenjit yüzünden korkunç acılar çekerek ölür. Hastalık motifi eski bir boşıncı yansıtmaktadır: İnsanların çektiği –sara, cüzzam, veba gibi– bazı acıları Şeytan'ın gönderdiği düşüncesi. Anlaşmanın mesajı ise iki anlama gelebilen bir kurnazlığa işaret eder. Sevgiden vazgeçmek bir zenginliği elden çıkarmak değildir, feda edildiğinde insana büyük acılar veren bir deneyimdir. Leverkühn'ün soğukluğu –Dante'nin *Inferno*'sundan alınma bir motif– yaşam gücünün donması anlamına gelir ve bunun yitirilmesi estetik üretkenliğin bedeli olarak yaşantılanır. Kötülük, bir yadsıma kipidir, sanatçıya dünyanın sıcak dürtülerinden uzak durmanın özgürlüğünü sağlar. Burada bir kez daha Kierkegaard'ın betimlediği, özne-nesne ayrımını bir kenara bırakmaya dayanan estetik varoluş tasarımının izlerini bulabiliyoruz. Leverkühn dış dünyayı deneyimleme olanağını Şeytan'a feda etmekle, sanatçılığının önkoşulu olan, görünüşte koşulsuz bir içsellik elde etmiştir. Ama bu mutlaklık sadece görünüştedir, sonunda onu mümkün kılan İblis'le yapılan anlaşmanın mantığına takılacaktır. Estetik varoluşun saf öznelliğinin bağlı olduğu *conditio sine qua non* –olmazsa olmaz koşul– kötülüğün kabullenilmesidir ve ayrım ilkesinin bir kenara bırakılmasıyla tam olarak bu sağlanmış olur.

Thomas Mann'ın romanı Kierkegaard'ın estetisizm psikolojisini inceliklerle takip ederken, bir yandan da başlığı itibarıyla borçlu sayılacağı Faust konusunun eski geleneklerinin peşinden gitmektedir. Estetik varoluşun inşası kötülükle kurulan işlevsel bağın gerekçesidir ve Şeytan'la anlaşmanın sonucu olarak ayrımlar dünyasından kopmaya yol açmıştır; bu anlaşmayı mümkün kılan ve onunla birlikte ortaya çıkan diğer durumlar ise Faust konusunun *Historia*'dan tanıdığımız eski hikâyesini yansıtır. Leverkühn Şeytan'ın eline düşmekten kurtulamaz, çünkü kendine ilişkin özel bir konumu ve sıradışı bir yeteneği olduğu fikriyle beslenen şiddetli bir *superbia*'nın etkisindedir. Kibir dışında kendini teslim ettiği bir "azamet" hali de söz konusudur³⁴⁹ – *Historia*'da da henüz Mephistopheles'in teklifiyle aklı çelinmeden önce Faust'un ruh haline hâkim olan ölümcül günahlardır bunlar. Sanatta başarı ancak onun uğrunda her şeyi feda etmekle mümkündür; iyiden kopmanın ürünüdür sanat, çünkü özne ile nesne arasında yapılan tüm ayrımları fırlatıp atmaya gerektirir. Thomas Mann'ın romanı bu teşhisle, kötünün estetikleştirilmesinden doğan –ve Kierkegaard ile Baudelaire'den beri apaçık bir doğru olarak görülen– temel bir çıkarımı ifade etmiş olur: Günah ve sanat birbirini karşılıklı belirlemektedir. Yapay nesneler [*Artefakt*] kötüyü yansıtmakla kalmaz, onu yaratırlar da. Estetik özelliğin radikal içselliğinde, şeytani benmerkezcilik umacısına dönüşmüş ve içi boşalmış Ben yatmaktadır.

NOTLAR

- 1 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), bir önsöz ve notlarla yay. James T. Boulton, Londra, New York 2008, s. 59 [Türkçesi: *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, çev. M. Barış Gümüşbaş, Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2008]. Krş. Karl Heinz Bohrer, "Ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des 'Scheins'", a.y., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981, s. 111-138, bu bağlamda s. 126; ayrıca Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main, 1983, s. 144 ve bölüm sonuna kadar; Carsten Zelle, "Angenehmes Grauen". *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1987, s. 193 ve bölüm sonuna kadar; Burke hakkında kısa bir değerlendirme için aynı yazar, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, s. 124 ve bölüm sonuna kadar.
- 2 Jürgen Klein, *Der Gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*, s. 42 ve bölüm sonuna kadar.
- 3 Moses Mendelssohn, "275. Brief, die neueste Litteratur betreffend" (8 Mart 1764), yay. yaz. Ismar Elbogen vd., *Gesammelte Schriften*, Berlin 1929 ve sonrası. Yeniden basım Stuttgart-Bad Cannstatt 1971 ve bölüm sonuna kadar, cilt 5.1, s. 586.
- 4 Friedrich Schlegel, *KA I*, s. 185.
- 5 Friedrich Schlegel, *KA I*, s. 254.
- 6 Friedrich Schlegel, *KA I*, s. 315.
- 7 Friedrich Schlegel, *KA I*, s. 254.
- 8 Friedrich Schlegel, *KA I*, s. 255.
- 9 Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affaire*, München 2007 Kara Romantizmi yeterince dikkate almayıp sadece çok kısa şekilde ve kesin bir çerçeve oluşturmadan Hoffmann'daki "korku estetiğine" değinmiştir (s. 224 vd.) [Türkçesi: *Romantik. Bir Alman Sorunsalı*, çev. Ali Nalbant, Kabalıcı Yayınları, 2013].
- 10 Krş. Johann Heinrich Trede'nin hayal gücüyle ilgili yazısı, Joachim Ritter ve Karlried Gründer, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, cilt 2, Darmstadt 1972, sütun 346-348; ayrıca: Jochen Schulte Sasse, "Einbildungskraft/Imagination", Karl-heinz Barck vd., *Ästhetische Grundbegriffe*, cilt II, Stuttgart, Weimar 2001, s. 88-120.

- 11 Eckhard Lobsien, *Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik*, Münih 1999, s. 100 ve bölüm sonuna kadar.
- 12 Eckhard Lobsien, *Kunst der Assoziation*, s. 53 vd.
- 13 David Hume, *A Treatise of Human Understanding*, yay. Peter H. Niddich (2. baskı), Oxford 1978, s. 2 ve bölüm sonuna kadar; John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, yay. Peter H. Niddich, Oxford 1975, s. 163 ve bölüm sonuna kadar [Türkçesi: *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, çev. Vehbi Hacıkadıroğlu, Kabalcı Yayınları, 2004]. Krş. Eckhard Lobsien, *Kunst der Assoziation*, s. 14 ve bölüm sonuna kadar.
- 14 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Werkausgabe, cilt X, s. 33 ve bölüm sonuna kadar Giriş, Bölüm VII); Friedrich Schiller, *Über Matthissons Gedichte* (1794), NA 22, s. 265-283, özellikle s. 267 ve bölüm sonuna kadar.
- 15 Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, Werke, cilt II, s. 549-578, s. 564.
- 16 Jean Starobinski, "Grundlinien für eine Geschichte des Begriffs der Einbildungskraft", a.y., *Psychoanalyse und Literatur*, Fransızcadan çev. Eckhart Rohloff, Frankfurt am Main 1990 (ilk basım, 1973) (= *La relation critique*, 1970), s. 3-23; krş. Oliver Kohns, *Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, ETA Hoffmann und Carlyle*, Bielefeld 2007, s. 63 vd.
- 17 Friedrich Schlegel, KA II, s. 185.
- 18 Friedrich Schlegel, KA II, s. 269.
- 19 Jürgen Klein, *Der Gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*, s. 373.
- 20 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Werke, cilt 14, s. 105. Hegel'in değerlendirmesi hakkında krş Karl Heinz Bohrer, "Hegels Kritik des imaginativen Bösen", *Imaginationen des Bösen*, s. 63-100, s. 81 ve bölüm sonuna kadar. [Türkçesi: *Estetik Üzerine Dersler*, çev. Hakkı Hünler, Taylan Altuğ, Payel Yayınları, İstanbul].
- 21 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke, cilt 13, s. 288.
- 22 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke, cilt 13, s. 289.
- 23 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke, cilt 13, s. 289. Bunun öncüleri olarak Shakespeare'in *Kral Lear*'i ve "Fransız trajedisinin bazı kahramanları" zikredilmiştir (a.y.), Hegel muhtemelen Neuron ve Racine'in *Britannicus*'unu kastetmektedir.
- 24 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Werke, cilt 14, s. 105. Bilindiği gibi Hegel Ortaçağ Hristiyan sanatını da Romantik akıma katar; ancak, buradaki alıntı bağlamında belli ki Romantizmin daha yeni dönemi söz konusudur.
- 25 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Werke, cilt 20, s. 96.
- 26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke, cilt 3, s. 493; krş. a.y., *Wissenschaft der Logik*, Werke, cilt 5, s. 192.
- 27 İroniye ilişkin bu formülasyon (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke, cilt 13, s. 96) kötüye de aktarılabilir. Hegel

- iki durumda da bir tözsellik eksikliği görmektedir; bu eksiklik de ironi oyunundaki sözde koyutların çekiciliğinin ve yasak olandan haz almanın koşuludur.
- 28 Carl Schmitt, *Politische Romantik*, özellikle s. 74 ve bölüm sonuna kadar; Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Neuwied, Berlin 1962 (ilk basım 1954; *Werke*, cilt 9), s. 84 ve bölüm sonuna kadar (özellikle Fichte ve Schelling üzerine). Krş. Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, s. 284 ve bölüm sonuna kadar.
- 29 Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (1835), tarihsel olarak elden geçirilmiş *Toplu Eserler*, cilt 8/1, s. 121-249, s. 192 [Türkçesi: *Romantizm Okulu*, çev. Ömer B. Albayrak, Yapı Kredi Yayınları, 2015].
- 30 Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (1835), tarihsel olarak elden geçirilmiş *Toplu Eserler*, cilt 8/1, s. 121-249, s. 241.
- 31 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, bir sonsözle yay. Dieter Kliche, Leipzig 1990 (1853), s. 262 ve bölüm sonuna kadar.
- 32 Moses Mendelssohn, "Über die Frage: was heißt aufklären? (1784), *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*, yay. Erhard Bahr, Stuttgart 1974, s. 3-8, bu bağlamda s. 7. Krş. Platon, *Politeia*, 609a-609d; *Sämtliche Werke*, cilt III, s. 299 vd. (her nesne kendi çöküşünün mantığını içerir).
- 33 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, s. 271 vd. Rosenkranz'ın başlattığı tartışma için krş. Georg Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, Frankfurt/M. 1999, s. 82 vd.
- 34 Karl Rosenkranz, *Asthetik des Häßlichen*, s. 306.
- 35 Karl Rosenkranz, *Asthetik des Häßlichen*, s. 265.
- 36 Karl Rosenkranz, *Asthetik des Häßlichen*, s. 33. Bu konuda bkz. Holger Funk, *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert*, Berlin 1983, s. 100 vd.
- 37 Çirkin ancak güzel bir yapının ikinci dereceden bir unsuru olduğunda, estetik açıdan kabullenilebilir; Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, s. 42 vd.
- 38 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 74 vd.
- 39 Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen* (1846-57). 4 cilt, yay. Robert Vischer, yeniden basım, Hildesheim 1975; krş. cilt I, s.54 vd (güzelin metafiziği üzerine).
- 40 Michel Foucault, "Was ist Aufklärung?" *Dits et Écrits*, Daniel Defert ve François Ewald, *Schriften in vier Bänden*, Fransızcadan çev. Michael Biscoff, Hans-Dieter Gondek ve Hermann Kocyba, cilt IV, Frankfurt am Main 2005, s. 687-707, özellikle s. 699 ve bölüm sonuna kadar. Foucault'nun bu eleştirel tutumu "hümanizm" ile aynı şey değildir, tersine onu sorgular [Türkçesi: "Aydınlanma nedir?", çev. Osman Akınhay, Işık Ergünden, *Liberal Düşünce*, cilt 10, no: 38-39, 2005, s. 231-235].
- 41 Michel Foucault, "Was ist Aufklärung?" *Dits et Écrits*, cilt IV, s. 707.
- 42 Michel Foucault, "Was ist Aufklärung?" *Dits et Écrits*, cilt IV, s. 706. Farklı bir bakış için krş. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, *Werke*, cilt12, s. 29 ve bölüm sonuna kadar, 49 ve

- bölüm sonuna kadar (dinsel bakışla yorumlanmış, aklın ortaya çıkmasına dönüştürülmüş Aydınlanma anlamında, tikelin kendini genele doğru geliştirmesi olarak tarih).
- 43 Burada önemli olan, yapılan eleştirinin toplumsal özerklik ile sanatın özerkliği arasındaki bağlantıyı gereğince incelememesi, dolayısıyla kendisini mümkün kılan şeyi dikkate almasıdır.
- 44 Yayınlanma tarihini kesin şekilde saptamak olanaksızdır. Şu kaynaktaki yorumla krş. Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Deutscher Klassiker Verlag adına yay. Otto Dann ve diğerleri, Frankfurt am Main 1988 ve sonrası, cilt II, s. 892 (bundan sonra "FA" olarak anılacak).
- 45 Schiller 16 Ocak 1773'te girdiği Karlsschule'den 15 Aralık 1780'de ayrıldı – Jakob Friedrich Abel'in felsefe dersleri hakkında bkz. *Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782)*, önsöz, çeviri, yorum ve bibliyografik bilgilerle yay. Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, özellikle "Önsöz", s. 386 vd.
- 46 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" (1793), *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 669.
- 47 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 7 [Türkçesi: Haydutlar, çev. Seniha Bedri Göknal, Maarif Basımevi, İstanbul, 1958].
- 48 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 5. Daha yeni araştırmalar için (buradaki psikolojik perspektifi de kapsayacak şekilde) krş. Gert Sautermeister, "Die Räuber", *Schiller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, yay. Matthias Luserke-Jaqui (Grit Dommes'in işbirliğiyle), Stuttgart, Weimar 2005, s. 1-45, özellikle s. 27 ve bölüm sonuna kadar, 43 vd.; ayrıca krş. Lesley Sharpe, "The Young Dramatist", Paul E. Kerry, *Friedrich Schiller. Playwright, Poet, Philosopher, Historian*, Oxford, Bern, Berlin 2007, s. 95-116.
- 49 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 6.
- 50 Krş. Önsöz: *Historia von D. Johann Fausten* (1587), gözden geçirilmiş baskı, s. 5 ve bölüm sonuna kadar.
- 51 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 5 vd.
- 52 Friedrich Schiller, *Selbstrezension*, NA 22, s. 119.
- 53 Friedrich Schiller, *Selbstrezension*, NA 22, s. 119. Krş. Peter-Andre Alt, "Aufgeklärte Teufel", *Deutsche Tragödie im europäischen Kontext*, s. 110 ve bölüm sonuna kadar.
- 54 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 5; *Selbstrezension*, NA 22, s. 122.
- 55 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 5.
- 56 Johann Christoph Gottsched, "Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen" (1729), *Ausgewählte Werke*, yay. Joachim Birke vd., Berlin, New York 1968-1995, cilt IX/2, s. 492-500, bu bağlamda s. 494. Ne var ki, anlaşıldığı kadarıyla bu "kötü huyları yola getirme" işi ancak trajedinin insana düşman mesajlar vermemesi ve "alçaklığı" olay örgüsünün merkezine yerleştirmemesi halinde mümkündür.
- 57 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig 1751 (4. baskı, ilk basım 1730) tıpkıbasım, Darmstadt 1982, özellikle. 619 ve

- bölüm sonuna kadar (Ahlaki caydırıcılığa hizmet etmek üzere kötünün açık seçik olarak nitelenmesi ve belirlenmesi).
- 58 Gotthold Ephraim Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel* (1756-57), *Werke*, yay. Herbert G. Göpfert, Münih 1970-79, cilt IV, s. 158.
- 59 Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, çev. ve yay. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, bölüm 13, 1453a (s. 39) [Türkçesi: *Poetika*, çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, 2008].
- 60 Felix Christian Weiße, *Richard der Dritte* (1759), yay. Daniel Jacoby ve August Sauer, Berlin 1904 (= *Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts. Dritte Folge, Nr. 10*).
- 61 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, *Werke*, cilt IV, s. 574 (74. parça).
- 62 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, *Werke*, cilt IV, s. 598 (79. parça).
- 63 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, 33 kitaplık 21 cilt, yayınlayan Karl Richter (Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder ve Edith Zehm'in işbirliğiyle), Münih 1985-1998 (= MA), cilt 1.2, s. 414.
- 64 Bu kavramın geniş ölçüde dramlarda yer alması 1800'den sonradır, Krş. Ulrike Brandt-Schwarze, "Intriganten, Giftmischer und Meuchelmörder. Die Handlanger des Bösen im Trauerspiel des frühen 19. Jahrhunderts", *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115 (1996). Özel sayı: *Klasik, modern*, s. 78-93.
- 65 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 7. bununla ilgili felsefi temeller açısından krş. Hans-Jürgen Schings, "Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. *Die Räuber* im Kontext von Schillers Jugendphilosophie I", *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 84/85 (1980-81), s. 71-95.
- 66 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 8.
- 67 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 7.
- 68 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 244. Franz ve bu karakterin psikolojik özellikleri hakkında daha ayrıntılı çözümler için bkz. Wolfgang Riedel, "Die Aufklärung und das Unbewußte. Die Inversionen des Franz Moor", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), s. 198-220.
- 69 Friedrich Schiller, *Selbstrezension*, NA 22, s. 118.
- 70 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 51. Krş. Peter-Andre Alt, "Aufgeklärte Teufel", *Deutsche Tragödie im europäischen Kontext*, s. 114 vd.
- 71 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 22.
- 72 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 62.
- 73 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 126.
- 74 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 248. Bu konuda bkz. Walter Hinderer, "Die Räuber", Walter Hinderer, *Schillers Dramen. Interpretationen*, Stuttgart 1991, s. 11-67, s. 20 ve bölüm sonuna kadar.
- 75 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 120.
- 76 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 79.
- 77 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias*, tarihsel ve eleştirel olarak elden geçirerek yay. Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hur-

- lebusch ve Rose-Maria Hurlebusch, Berlin, New York 1974 ve sonrası, cilt IV / 1, s. 41 (II, dize 785 vd).
- 78 Krş. Abbadona'nın ışığın meleklerine duyduğu özlemi anlatan Messias'ın dokuzuncu şarkısı (F. G. Kloppstock, elden geçirilmiş basım, cilt IV / 1, s. 190 vd., dize 430 ve bölüm sonuna kadar) ve ondokuzuncu şarkıda gelecekteki yazgısına ilişkin yargı günü (cilt IV / 2, s. 240 ve devamı, XIX, dize 185 ve bölüm sonuna kadar).
- 79 Friedrich Gottlieb Klopstock, elden geçirilmiş basım, cilt IV / 1, s. 41, II, dize 788 vd.
- 80 Temel bir kaynak olarak bkz. Erich Auerbach, "Figura", *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern 1967, s. 55-92, ferner Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1983 (2. baskı, ilk basım 1977), özellikle s. 1-32; a.y., "Typologie als Denkform der Geschichte", Volker Bohn, *Typologie*, Frankfurt am Main 1988, s. 22-64.
- 81 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 133.
- 82 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 7.
- 83 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 35, 37, 76.
- 84 Friedrich Schiller, *Briefe 1772-1785*, NA 23, s. 21.
- 85 Friedrich Schiller, *Briefe 1772-1785*, NA 23, s. 120.
- 86 Friedrich Schiller, *Selbstrezension*, NA 22, s. 123.
- 87 Bu konuda bkz. Peter von Matt, *Die Intrige*, özellikle s. 362 ve bölüm sonuna kadar. Aydınlanma dönemi tiyatrosunda entrika teknikleri için bkz. Pasquale Memmolo, *Strategien der Subjektivität. Intriganten in Dramen der Neuzeit*, Würzburg 1995, özellikle s. 179 ve bölüm sonuna kadar, ayrıca Peter-André Alt, "Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts", *Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der Literatur* 29,1 (2004), s. 1-28.
- 88 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 18 vd. Eserin sosyal felsefe açısından sonuçları için krş. Peter Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers Räubern*, Heidelberg 1979, s. 78 ve bölüm sonuna kadar, Dieter Borchmeyer, "Die Tragödie vom verlorenen Vater. Der Dramatiker Schiller und die Aufklärung", yay. Helmut Brandt, *Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, Berlin, Weimar 1987, s. 160-184.
- 89 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 20.
- 90 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 39.
- 91 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 121.
- 92 Friedrich Schiller, *Selbstrezension*, NA 22, s. 123. Bkz. Harald Steinhagen, "Der junge Schiller zwischen Marquis de Sade und Kant. Aufklärung und Idealismus", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), s. 135-157, s. 140 vd.
- 93 Friedrich Schiller, *Selbstrezension*, NA 22, s. 122. Edebiyatta zeki suçlu tipinin öncüsü olarak Franz hakkında krş. Klaus Lüderssen, "Daß nicht der Nutzen des Staats Euch als Gerechtigkeit erscheine", *Schiller und das Recht*, Frankfurt am Main 2005, s. III.

- 94 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 32.
- 95 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 32.
- 96 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 65.
- 97 Niklas Luhmann, "Weltkunst", *Schriften zur Kunst und Literatur*, s. 244.
- 98 Hans-Richard Brittnacher, "Die Räuber", Helmut Koopmann, *Schiller-Handbuch*, Stuttgart 1998, s. 326-353, s. 333.
- 99 Friedrich Schiller, *Die Tugend in ihren Folgen betrachtet*, NA 20, s. 33.
- 100 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, FA II, s. 30.
- 101 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 95.
- 102 Claude-Adrien Helvétius, *Vom Menschen, von seinen geistigen Fähigkeiten und von seiner Erziehung*, Fransızcadan çev. Theodor Lücke, Berlin, Weimar 1976 (= *De l'homme*, 1773), s. 78 ve bölüm sonuna kadar.
- 103 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 109.
- 104 Homeros, *Ilias VIII*, s. 18 vd. Konuyu düşünce tarihi açısından ele alan ve hâlâ önemini koruyan bir kaynak için krş. Arthur O. Lovejoy, *Die goldene Kette der Wesen*, Frankfurt am Main. 1985, (= *The Great Chain of Being*, 1933), s. 176 ve bölüm sonuna kadar [Türkçesi: *İlyada*, çev. Azra Erhat, A. Kadir, Can Yayınları, 15. bs., İstanbul, 2003].
- 105 Anthony Ashley-Cooper, Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, bir önsöz ve notlarla yay. John M. Robertson, iki cilt, cilt I, Gloucester, Massachusetts 1963, s. 136.
- 106 Bu anlamda "imgelem terörü" kavramı daha önce Bernhard Jahn'da da görülür: "Der Imaginator und seine Opfer - Schillers Räuber als Theater der Einbildungskraft", *Euphorion* 99 (fasikül 1/2) (2005), s. 51-69, S. 65.
- 107 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 8.
- 108 Jean Paul, *Sämtliche Werke*, cilt 1, 3, s. 228.
- 109 Jean Paul, *Titan*, *Sämtliche Werke*, cilt 1,3, s. 262.
- 110 [Jean Paul] *Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Preußische Akademie der Wissenschaften'ın desteğiyle yay. Eduard Berend, Weimar 1927 ve sonrası (= HKA), cilt III, 4, s. 237 vd.
- 111 Jean Paul, *Titan*, *Sämtliche Werke*, cilt 1, 3, s. 488 ve bölüm sonuna kadar.
- 112 Jean Paul, *Titan*, *Sämtliche Werke*, cilt 1,3, s. 486.
- 113 Friedrich Schlegel, *KA II*, s. 182 vd. (Nr. 116).
- 114 Jean Paul, *Titan*, *Sämtliche Werke*, cilt 1,3, s. 490.
- 115 Jean Paul, *Titan*, *Sämtliche Werke*, cilt 1, 3, s. 734.
- 116 Jean Paul, *Titan*, *Sämtliche Werke*, cilt 1, 3, s. 733. Buradaki imgeleme yönelik eleştirisi için bkz. Götz Müller, "Die Einbildungskraft im Wechsel der Diskurse. Annotationen zu Adam Bernd, Karl Philipp Moritz und Jean Paul" (1994), Götz Müller, *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*, kaynakça ile birlikte yay. Wolfgang Riedel, Würzburg 1996, s. 140-164, s. 160 vd.
- 117 Johann Heinrich Jacobi, *Werke*, yay. Friedrich Roth ve Friedrich Köppen, Darmstadt 1968, cilt I, s. 178. Krş. Ludwig Tieck, *Geschichte des Herrn William Lovell* (1795-96), yay. Walter Münz, Stuttgart 1986, s. 423 ve bölüm sonuna kadar.

- 118 Friedrich Wilhelm Josef Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*, s. 62.
- 119 Max Kommerell, *Jean Paul*, Frankfurt am Main 1977 (5. baskı, ilk basım 1933), s. 213 ve bölüm sonuna kadar, Walther Rehm, "Roquairol. Eine Studie zur Geschichte des Bösen", Walther Rehm, *Begegnungen und Probleme*, Bern 1955, s. 155 vd. Nihilizm kavramı için bkz. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik, Sämtliche Werke*, cilt 1, 5, s. 31 ve bölüm sonuna kadar.
- 120 Jean Paul, *Titan, Sämtliche Werke*, cilt 1, 3, s. 262.
- 121 Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, Grandüſes Sophie von Sachsen'ın sipariſi üzerine yayınlanmıſtır, 1-4, 133 cilt, 147'de, Weimar 1887 ve sonrası, cilt 1, 28, s. 374.
- 122 *Jean Pauls Sämtliche Werke (HKA)*, cilt 111, 3, s. 129.
- 123 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik, Sämtliche Werke*, cilt 1, 5, s. 31, 59. Bu bağlamda krş. Kurt Wölfel, "Antiklassizismus und Empfindsamkeit. Jean Paul und die Weimarer Kunstdoktrin" (1977), Bernhard Buschendorf, *Jean Paul-Studien*, Frankfurt am Main 1989, s. 238-258; Waltraut Wiethölter, *Witzige Illuminationen. Studien zur Ästhetik Jean Pauls*, Tübingen 1979, s. 68 ve bölüm sonuna kadar.
- 124 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik, Sämtliche Werke*, cilt 1, 5, s. 31.
- 125 Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, cilt II, s. 233 (*Blüthenstaub*, Nr.16).
- 126 Jean Paul, *Clavis Fichtiana, Sämtliche Werke*, cilt 1, 3, s. 1056. Bellarmin'le ilişki açısından bkz. yayıncının notu, s. 1135.
- 127 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, NA 3, s. 110. Arka plandaki Milton alıntısının tam ſekli ſöyledir: "Zihin kendi yerinde ve kendindedir – Cehennemden bir cennet, cennettem bir cehennem yapabilir – Ne fark eder nerede olduğum, ben aynı kaldıktan sonra (...)" (*The Poetical Works*, yay. Helen Darbishire, cilt I, Londra 1952, s. 12; I, dize 254 ve bölüm sonuna kadar). Schiller sadece cennet ile cehennemin (*et vice versa* [tersine]) dönüşme olasılığını değil, bunların yaradılıſını insanın içine yerleſtirerek bu pasajı daha da radikalleſtirmiſtir.
- 128 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" (1793), *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 666 ve bölüm sonuna kadar. [Türkçesi: *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din*, çev. Suat Baſar Çađlan, Literatürk Academia, 2012]. Kant ahlakının uygunsuz talepleri konusunda bkz. Slavoj Źižek, "Immanuel Kant als Theoretiker des Bösen", *Das Böse. Jenseits von Absichten und Tütern oder: ist der Teufel ins System ausgewandert?*, s. 132-151. – Bunu izleyen kısımlar benim bir çalıſmama dayanmaktadır: "Poetische Logik verwickelter Verhältnisse. Kleist und die Register des Bösen", *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*, s. 63-81.
- 129 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 667.
- 130 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 668.
- 131 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 668.

- 132 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 672; Immanuel Kant, "Anthropologie in pragmatischer Hinsicht" (1798), *Werkausgabe*, cilt XII, s. 684.
- 133 Kant'ın antropoloji yazısını okuduktan sonra Schiller, 21 Aralık 1798'de Goethe'ye yazdığı mektupta şöyle demektedir: "Onda hâlâ Luther gibi bir rahibi hatırlatan bir şey var, manastırının kapılarını açmış ama izlerini tam anlamıyla yok edememiş." (NA 30, s. 15).
- 134 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 677.
- 135 Daha eski bir araştırma için bkz. Ernst Cassirer, *Heinrich von Kleist und die kantische Philosophie*, Berlin 1919 (Kleist tarafından Fichte'nin *Bestimmung des Menschen* [İnsanın Tanımlayışı] başlıklı eserini okuduğu hipotezi); Ludwig Muth, *Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation*, Köln 1954, s.54 ve bölüm sonuna kadar. (Yargı Gücünün Eleştirisi'nin etkisi üzerine); daha yeni çalışmalar arasından krş. Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum "Fall" der Kunst*, Tübingen, Basel 2000, s. 5 ve bölüm sonuna kadar (Muth'un çalışmasından hareketle); Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 2002, s. 53 vd. (araştırma raporu); Gerhard Schulz, *Kleist. Eine Biographie*, Münih 2007, s. 105 vd. (Kant'ın Antropoloji'sine gönderme).
- 136 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, yay. Ilse-Marie Barth vd., Frankfurt am Main 1987-1997, cilt IV, s. 261.
- 137 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt IV, s. 261.
- 138 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 680 vd.
- 139 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt IV, s. 205. Ancak şuna dikkat edilmelidir: Kant sunduğu tipolojide kötüyü birçok kez iyinin gerektirdiği kadar takip edilememesi olarak belirttiğinden, kavramın göreceleştirilmesine zaten esaslı bir katkıda bulunmuştur. Bu göreceleştirme kötülük kavramının Kant'ta *a priori* yaklaşımla, edebiyattaki gibi deneyime bağlı perspektiflerden bağımsız olarak tanımlanmasından kaynaklanmaktadır.
- 140 Heinrich von Kleist, *Penthesilea, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 14 (dize 112).
- 141 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 126 (dize 515 ve bölüm sonuna kadar).
- 142 Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'inégalité / Über die Ungleichheit* (1755), *Schriften zur Kulturkritik. Französisch-Deutsch*, bir önsözle birlikte çevirip yay. Kurt Weigand, Hamburg 1983, özellikle s. 110 ve bölüm sonuna kadar: "Zengin olup da açgözlü varisleri ve hatta birçok kez kendi çocukları tarafından gizliden gizliye ölümü istenmeyen belki de tek insan bile yoktur (...)" (s. 111). [Türkçesi: *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, çev. Rasih Nuri İleri, Say Yayınları, 2015]. Rousseau'nun alınılması hakkında hâlâ önemli olan bir kaynak için bkz. Hinrich C. Seeba, "Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists Familie Schroffenstein", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44 (1970), s. 64-101.

- 143 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 149 (dize 667 vd.).
- 144 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 225 (dize 2524); s. 227 (dize 2578).
- 145 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 232 (dize 2705).
- 146 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 170 (dize 1213 vd.).
- 147 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 173 (dize 1655).
- 148 Friedrich Schiller, *Ueber Anmuth und Würde*, NA 20, s. 308. Krş. Dieter Borchmeyer, "Der ganze Mensch ist wie ein versiegelter Brief" "Schillers Kritik und Apologie der 'Hofkunst'", *Schiller und die höfische Welt*, yay. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack, Tübingen 1990, s. 460-475.
- 149 Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Text und Kommentare*, cilt I, s. 27 (dize 309).
- 150 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 211 (dize 2229 vd.).
- 151 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 188 (dize 1655).
- 152 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 208 (dize 2138).
- 153 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 172, 182 (dize 1249 ve devamı, 1499 vd.); krş. yayıncı Hinrich C. Seeba'nın yorumu (s. 585). – Buna karşılık Schiller'in *Jungfrau von Orleans*'ı kader kavramına 20 kez yer vermektedir.
- 154 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 192 (dize 1768 vd.).
- 155 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 224 (dize 128).
- 156 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 129 (dize 2522 ve bölüm sonuna kadar). Bu gibi yanlış çıkarsamalar hakkında krş. Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleist*, s. 147.
- 157 Daha eski araştırmalar da bu boyutu fark etmişti; krş. Walter Müller-Seidel, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Köln, Viyana 1971 (3. baskı, ilk basım 1961), s. 89 ve bölüm sonuna kadar; Peter Szondi, "Versuch über das Tragische" (1961), *Schriften I*, yay. Jean Bollack, Frankfurt am Main 1978, s. 247-253.
- 158 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 202 (dize 2011).
- 159 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 261.
- 160 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 680 vd.

- 161 Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft, Werkausgabe*, cilt VII, s. 151 (ahlaki davranış, pratik aklı kullanmayı kirleten mutluluk yaşantılarına yönelik beklenti ve çağrılardan ayrılır).
- 162 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 678.
- 163 Jacques Derrida, "Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation", *Die Schrift und die Differenz*, çev. Rodolphe Gasche, Frankfurt am Main 1976, 351-379, s. 355.
- 164 Metnin özellikle teatral olduğunu vurgulamak için Kleist diğer oyunlarında kullanmadığı bir yola başvurarak en sona "perde iner" ibaresini eklemiştir.
- 165 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 233 (dize 2725). Eserin sonundaki sanat kavramının hicvedilmesi hususunda krş. Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, s. 70 vd.
- 166 Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 168 (dize 1171 vd.). Krş. Peter-André Alt, "Das 'pathologische Interesse'. Kleists dramatisches Konzept", Marie Haller-Neumann ve Dieter Rehwinkel, *Kleist - ein moderner Aufklärer?*, Göttingen 2005, s. 77-100, s. 82.
- 167 Bu, Artaud'nun tiyatro anlayışı üzerine Derrida'nın ifadesine karşılık düşmektedir: Derrida'ya göre Artaud'nun tiyatrosu dilsel temsil ortaya çıkmadan önceki "hayatın" ritimlerini taklit etmektedir (Jacques Derrida, "Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation", *Die Schrift und die Differenz*, s. 351-379, s. 353).
- 168 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 333 (dize 1306). Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 269 (dize 5 vd.).
- 169 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 326 (dize 1092). David E. Wellbery isabetli bir tespitle "kendini ikileme figürünü" metnin canalcı özelliği saymakta, ama Kleist'in ayırım mantığına yönelik yapıçözümüyle bağlantısını dikkate almamaktadır (David E. Wellbery, "Der zerbrochene Krug", Walter Hinderer, *Kleists Dramen. Interpretationen*, Stuttgart 1997, s. 1-32, s. 15).
- 170 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 297 (dize 269 vd.). Kleist'taki uyku metaforu bakımından krş. Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, Münih 2002, s. 257 vd.
- 171 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 289 (dize 62 vd.). İtalik vurgu bana ait. – Buna benzer karşıolgular için krş. David E. Wellbery, "Der zerbrochene Krug", *Kleists Dramen*, s. 19.
- 172 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 313 (dize 722 vd.).
- 173 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 333 (dize 1306).

- 174 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug*, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 292 (dize 154 vd.). Bu "güldürünün" David E. Wellbery'nin de septadığı gibi ("Der zerbrochene Krug", *Kleists Dramen*, s. 30), "cinsiyet farkının oyununu" konu aldığı doğru olabilir, ama aynı zamanda iyi ile kötünün ilişkisine ışık tutan metaforik perspektifi tüm boyutlarıyla kavramaktan uzaktır.
- 175 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 414.
- 176 David E. Wellbery, "Der zerbrochene Krug", *Kleists Dramen*, s. 15.
- 177 Daha eski bir kaynak olarak krş. Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, s. 85 vd.; ayrıca Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist: die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2003, s. 73.
- 178 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 677.
- 179 Ernst Bloch, "Philosophische Ansichten des Detektivromans", *Verfremdungen I*, Frankfurt am Main 1962, s. 37-62, s. 54.
- 180 Örneğin bkz. Wolfgang Schadewaldt, "Der Zerbrochene (!) Krug von Heinrich von Kleist und Sophokles' König Ödipus", *Hellas und Hesperien*, Zürih, Stuttgart, 1960, s. 843-850; Peter Michelsen, "Die Lügen Adams und Evas Fall", *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, yay. Herbert Anton, Bernhard Gajek ve Peter Pfaff, Heidelberg, 1977, s. 268-304, özellikle s. 299 vd.; Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleist*, s. 197.
- 181 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 259; Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, s. 53.
- 182 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug*, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 311 (dize 646). Marthe'nin testinin görünüşü hakkındaki ifadesi, Huisum'daki devlet dairesinde bir araya gelen yargıç ve tanıklar üzerine bir ifşa olarak da okunabilir.
- 183 Wolfgang Schadewaldt, "Der 'Zerbrochene Krug' von Heinrich von Kleist und Sophokles' 'König Ödipus'", *Hellas und Hesperien*, s. 846.
- 184 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug*, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 350 (dize 1784).
- 185 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug*, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 308 (dize 566 ve bölüm sonuna kadar), s. 311 (dize 365); ayrıca krş. s. 326 (dize 1089 vd.): "(...) bence hiç de fena sayılmazdı – Eğer ikisi birden olsalardı." Hinrich C. Seeba'nın bununla ilgili açıklayıcı yorumu için bkz. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 798; ayrıca Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, s. 99 ve bölüm sonuna kadar ("oyun bilgisi" üzerine).
- 186 Michel Foucault, "Was ist Aufklärung?" *Dits et Ecrits*, cilt IV, s. 687-707, s. 705 ve bölüm sonuna kadar.
- 187 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug*, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 342 (dize 1538), s. 352 (dize 1820).
- 188 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug*, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 298 (dize 283).
- 189 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 683.

- 190 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 685.
- 191 Adam'ın ikianlamlı konuşmasının kurgusal motiflere bağlı olduğunu daha önce Peter Michelsen argümanlarıyla açıkça ortaya koymuştur: "Die Lügen Adams und Evas Fall", *Geist und Zeichen*, s. 300.
- 192 Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, cilt I, s. 349.
- 193 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 803.
- 194 Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s. 349 (dize 1742).
- 195 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt IV, s. 205.
- 196 Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, s. 351; Günter Oesterle, "Der Findling", *Kleists Erzählungen. Interpretationen*, yay. Walter Hinderer, Stuttgart 1998, s. 157-180, s. 167.
- 197 Heinrich von Kleist, *Der Findling, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 265.
- 198 Heinrich von Kleist, *Der Findling, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 265.
- 199 Heinrich von Kleist, *Der Findling, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 267.
- 200 Heinrich von Kleist, *Der Findling, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 266, 267.
- 201 Heinrich von Kleist, *Der Findling, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 279.
- 202 Matthew G. Lewis, *The Monk*, s. 262 vd.
- 203 Matthew G. Lewis, *The Monk*, s. 264.
- 204 Buna ilk işaret eden Peter K. Jansen, "'Monk Lewis' und Heinrich von Kleist", *Kleist-Jahrbuch* 1984, s. 25-54.
- 205 Krş. Peter K. Jansen, "'Monk Lewis' und Heinrich von Kleist", s. 28; Hinrich C. Seeba, "Kommentar", *Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt I, s.584.
- 206 Heinrich von Kleist, *Der Findling, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 275.
- 207 Aynı noktaya Klaus Müller-Salget de işaret eder: *Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 866 vd.
- 208 Johann Wolfgang Goethe, [Lavater'ın fizyonomi üzerine fragmanlara katkısı], *MA*, cilt 1.2, s. 456-489, S. 458. – Fizyonominin edebiyata daha sonraki etkisi hakkında örneğin krş. Lessing, *Nathan der Weise* (*Werke*, cilt II, s. 231 [1, 5, dize 705 vd.]) ve Schüller, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (NA 4, s. 11; adlar dizini).
- 209 Immanuel Kant, "Anthropologie in pragmatischer Hinsicht" (1798), *Werkausgabe*, cilt XII, s. 639.
- 210 Heinrich von Kleist, *Der Findling, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 281.
- 211 Jürgen Schröder, "Kleists Novelle *Der Findling*. Ein Plädoyer für Nicolo", *Kleist-Jahrbuch* 1985, s. 109-127; Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleist*, s. 297 vd., krş. aynı yazar, "Kommentar zum Findling", *Heinrich v. Kleist, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 867 ve bölüm sonuna kadar.
- 212 Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, s. 556 vd.
- 213 Aynı yorumun yer aldığı daha eski bir kaynak: Günter Oesterle, "Der Findling", *Kleists Erzählungen*, s. 167. Ayrıca krş. Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, s. 84 (dilenci kadına ilişkin bir çözümleme vesilesiyle).
- 214 Öyküdeki figürlerin kukla gibi davrandığı görüşü (Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist*, s. 266 vd.) bence fazla abartılıdır.

- 215 Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Erweiterte Neuausgabe*, Frankfurt am Main, Leipzig 1992, s. 395 (Nr. 502).
- 216 Hans-Jürgen Schings, "Der Höllenpunkt. Zum Erzählen Kleists", *Kleist - ein moderner Aufklärer?*, s. 41-59, özellikle s. 50 ve bölüm sonuna kadar (Schröder'e karşı açık bir eleştiriyile).
- 217 Bu konuya kısa bir değinme için krş. Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, s. 360.
- 218 Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas, Sämtliche Werke und Briefe*, cilt III, s. 13. 1808 yılına ait Phöbus fragmanı bu konuda –henüz çok daha az gerilimli olan– farklı bir formülasyon kullanır: "Zamanının en alışılmadık ve en korkunç insanlarından biri" (s. 12).
- 219 Michel Foucault, "Was ist Aufklärung?", *Dits et Écrits*, cilt IV s. 687-707, s. 705 vd.
- 220 Immanuel Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", *Werkausgabe*, cilt VIII, s. 685. Kant'a ve onun anlatıdan uzak duran saptamalarına gönderme yapan bir kaynak: Günter Oesterle, "Der Findling", *Kleists Erzählungen*, s. 177 vd.; ancak Oesterle *novella*'nın iyi ve kötü ayrımı mantığını göreceleştiren pozisyonunu yeterince açıklamamaktadır.
- 221 Farklı ve sorunlu bir yaklaşım için bkz. Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, s. 362. Yazar eserdeki *bulunmuş çocuk* karakterini "mutlak kötünün" temsil edilisinin bir örneği sayar ve dolayısıyla Kant'ı desteklediğini düşünür (ama Kant da aslında mutlak değil, "radikal" kötünden söz etmektedir).
- 222 Karl Heinz Bohrer, "Das Böse - eine ästhetische Kategorie?", *Imaginationen des Bösen*, s. 9-33, s. 29. Bohrer bu işlemi özellikle kötülük fantazmalarının yazınsal aktarımı ve kötü olarak sunulan şeyin metindeki uyarlanması şeklinde anlar; bununla birlikte –Poe ve Flaubert'e kısaca değindikten sonra– şiirsel yöntemi açığa çıkaracak derinlemesine bir yapısal çözümlemeye girmez.
- 223 Niklas Luhmann, "Ethik als Reflexionstheorie der Moral", *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, cilt 3, s. 358-447, s. 408 vd.
- 224 Krş. Niklas Luhmann, "Ethik als Reflexionstheorie der Moral", *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, cilt 3, s. 358-447, özellikle s. 417 ve bölüm sonuna kadar. Luhmann çok açıklayıcı bir şekilde töresel pratiğin Antik dönemden beri esas itibarıyla ikili düzenler çerçevesindeki bir tarınma etiği üzerinden geliştiğini göstermiştir: Başkalarının çıkarlarını güvenceye alma, bencil itkileri bastırma, yakıcı hırsları yüceltme programı olarak. Böyle bir kendine ahlaki biçim verme girişiminin önkoşulu iki-değerli ayrımların işlerliğidir, kendimize ve başkalarına ilişkin bağlantılar ancak bu ayrımlarla kurulabilir ve etik pratiğin koşulunu oluştururlar.
- 225 Karl Heinz Bohrer, "Das Böse - eine ästhetische Kategorie?", *Imaginationen des Bösen*, s. 9-32, s. 23. Yazar burada kötünün "semantik organizasyonunun" tam olarak araştırılmasını talep etmektedir. Oysa bu postulat, kötülük kavramının (modern) edebiyatta ahlak karşısında özerklik iddiası taşıdığı yolundaki kendi teziyle çelişir. Semantik kategorisine yönelme, Bohrer'in metin analizlerinde (özelikle Flaubert'in *Salammbo*'su örneğinde) görülen, kötüyü yapısal (estetik) olarak değil, içerik açısından kavrama eğilimine uygundur. Benzer bir durum için bkz. Karl Heinz Bohrer, "Die

- Ästhetik des Bösen. Oder gibt es eine böse Kunst?", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), s. 536-550, özellikle s. 550 (kötülük "oyun ve ruh hali" olarak belirtilir, estetik bir form olarak değil). Bohrer'in semantik kavramının eleştirisi konusunda çok bilgilendirici bir çalışma için bkz. Sabine Friedrich, *Die Imagination des Bösen*, s. 37.
- 226 Niklas Luhmann, "Ethik als Reflexionstheorie der Moral", *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, cilt 3, s. 358-447, s.423.
- 227 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Erster Teil*, cilt 1, Dancadan çev. Emanuel Hirsch, Emanuel Hirsch ve Hayo Gerdes, *Gesammelte Werke*, 1. Kısım, Gütersloh 1993 (3. baskı, ilk basım 1957), s. 6 ve bölüm sonuna kadar. Kierkegaard'da ruh haline bağlı ansallığın zaman mantığı ve etik açıdan yetersizliği için bkz. Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt am Main 1996, s. 527.
- 228 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Erster Teil*, cilt 1, s. 236 ve bölüm sonuna kadar, s. 309.
- 229 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Erster Teil*, cilt 1, s. 196 ve bölüm sonuna kadar.
- 230 Sören Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, s. 114 vd. [Türkçesi: *Kaygı Kavramı*, çev. Türker Armaner, İş Bankası Kültür Yayınları, 9. bs., 2016]; krş. Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933), Frankfurt am Main 1974, s. 130. Aşağıda geliştirilen düşünceler bakımından Adorno'nun araştırması büyük önem taşımaktadır; bununla birlikte, Kierkegaard'ın felsefesiyle ilintili olarak "psikoloji" kavramını reddetmesi anlaşılabilir değildir. *Kaygı* metninde İlk Günah'ın insana özgü imgelem pratiğine dayanarak inceleniyor olması, psikolojik kategorilerin Kierkegaard'ın argümantasyonunda ne kadar merkezi bir rol oynadığını açıkça gösterir.
- 231 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Erster Teil*, cilt 1, s. 155, 95, 172.
- 232 Albert Camus, *Tagebuch Januar 1942- März 1951*, s. 49 vd [Türkçesi: *Defterler 2, Ocak 1942-Mart 1951*, çev. Ümit Moran Altan, İthaki Yayınları, 2003].
- 233 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Zweiter Teil*, cilt 2, s. 178.
- 234 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Zweiter Teil*, cilt 2, s. 179.
- 235 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Zweiter Teil*, cilt 2, s. 190.
- 236 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, s. 235 (not 1) (§45) [Türkçesi: *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, 2. bs., 2011]; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke*, cilt 13, s. 91 vd.
- 237 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard*, s. 57.
- 238 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Zweiter Teil*, cilt 2, s. 281: "Çünkü iyi ve kötü arasındaki fark, her zaman kişinin sorumluluğu ve görevi olarak kalır (...)."
- 239 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Erster Teil*, cilt 1, s. 155.
- 240 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard*, s. 14.
- 241 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Zweiter Teil*, cilt 1, s. 130. Kierkegaard'da idealist tartışmaların psikolojik tartışmalara dönüştürülmesine ilişkin isabetli bir yorum için bkz. Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, s. 158 ve bölüm sonuna kadar.

- 242 Krş. Walther Rehm, *Kierkegaard und der Verführer*, Hildesheim 2003 (ilk basım 1949), s. 190 vd.
- 243 Choderlos de Laclos, *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini*, Paris 1979.
- 244 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Erster Teil*, cilt 2, s. 415. Johannes'e göre Cordelia'nın baştan çıkarılıp "sonsuzu" düşünmeye ve böylece hayal gücünün hareket alanlarını tanımaya yöneltilmesi gerekmektedir.
- 245 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard*, s. 51 vd., 56 vd.
- 246 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard*, s. 55; Kierkegaard için merkezi role sahip "psikoloji" kavramının sorunlu şekilde devredışı bırakılması konusunda krş. s. 56.
- 247 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Erster Teil*, cilt 2, s.422 vd. Kierkegaard'da etik-dışı bir ilke olarak "ruh hali" kavramı konusunda bkz. Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied*, s. 60.
- 248 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 177.
- 249 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Erster Teil*, cilt 2, s. 329.
- 250 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Erster Teil*, cilt 2, s. 482.
- 251 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard*, S. 228.
- 252 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard*, s. 154. – Kierkegaard'ı anlamak açısından bu formülasyon temel bir önem taşımaktadır, çünkü içkin kötülüğün varoluşsal diyalektiğini metafizikle ilişkisiz şekilde ele almaktadır.
- 253 Kierkegaard ve Baudelaire arasındaki, birbirlerinin metinlerini tanımadıkları halde geçerli olan içsel bağlantıyı daha önce Adorno da vurgulamıştır (*Kierkegaard*, s. 20).
- 254 Walter Benjamin, [Annotationen zu den Gedichten Baudelaires], *Gesammelte Schriften*, cilt I, s. 1137.
- 255 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal. Vollständige zweisprachige Ausgabe*, Almancaya çev. Friedhelm Kemp, Münih 1993 (5. baskı, ilk basım 1986), s. 8 vd. [Türkçesi: *Kötülük Çiçekleri*, çev. Ahmet Necdet, Ayrıntı Yayınları, 2016]. Krş. Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische*, s. 40 ve bölüm sonuna kadar.
- 256 Marsilio Ficino, "Mercurii Trismegisti Liber de potestate et sapientia Dei cui titulus Pimander", *Marsilii Ficini Opera Omnia* 2 cilt, Basel 1576; tıpkı-basım Con una lettera introdutt, va di Paul Oskar Kristeller e una premessa di Mario Sancipriano, Torino 1962, cilt II, s. 1836-1873, s. 1836.
- 257 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 8 vd.
- 258 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 8 vd. Baudelaire'in önsözü hakkında ayrıca bkz. Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische*, s. 40 ve bölüm sonuna kadar.
- 259 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 8 vd.
- 260 Jean Starobinski, *Die Melancholie im Spiegel. Baudelaire-Lektüren*, Fransızcadan çev. Horst Günther, Münih 1992 (= *La melancholie au miroir. Trois Lectures de Baudelaire*, 1989), s. 105.
- 261 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 10.
- 262 Krş. Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied*, 46.

- 263 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 8. Krş. Dieter Mettler, *Baudelaire. "Ein Ich, das unersättlich nach dem Nicht-Ich verlangt"*, Würzburg 2000, s. 284 ve bölüm sonuna kadar.
- 264 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 8.
- 265 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 210. Krş. Hermann Doetsch, *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen 2004, s. 183 ve bölüm sonuna kadar. Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied*, s. 91 vd. Walter Benjamin'in Baudelaire'i toplumsal tarih açısından yorumlamasına karşı, bu yaklaşımla şairin kötünün estetiğiyle bağlantılı agresif unsurların, örneğin soğuk, mesafeli merak kavramının anlamlandırılmayacağını öne sürmüştür.
- 266 Charles Baudelaire, *Samtliche Werke und Briefe*, cilt 8, s. 138.
- 267 Jean Starobinski, "Grundlinien für eine Geschichte des Begriffs der Einbildungskraft", a.y., *Psychoanalyse und Literatur*, S. 18 ve bölüm sonuna kadar.
- 268 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 10.
- 269 Krş. Peter Andre-Alt, *Kötünün Estetiği*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayınları, cilt 5, bölüm 1.
- 270 Lautreamont (asıl adı Isidor Lucien Ducasse), *Das Gesamtwerk*. Fransızca'dan çev. ve bir sonsöz ekleyen R' Soupault, Reinbek bei Hamburg 1988, s. 11 vd., s. 21 (gerçekleştirilmek üzere olan idamın Baudelaire tarzında tasavvur edilmiş bir biçimine de yer verilmiştir).
- 271 Krş. Karin Westerwelle, *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*, Stuttgart, Weimar 1993, s. 287 ve bölüm sonuna kadar, Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische*, s. 38 vd.
- 272 Walter Benjamin, "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", *Gesammelte Schriften*, cilt I, s. 537 ve bölüm sonuna kadar. Estetik yanılısamanın ve gerçek olanı göreceleştirmenin Baudelaire'in toplumsal hayat imgelerindeki sonuçları açısından tamamlayıcı olarak bkz. Niklas Luhmann, Peter Fuchs, "Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik", a.y., *Reden und Schweigen*, Frankfurt am Main 1989, s. 138-177, s. 154 vd.
- 273 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 401, ("Hospital, lupanar, purgatoire, enfer, baigne" ["hastane, genelev, araf, cehennem, zindan"]); s. 406.
- 274 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 406. Baudelaire'de kutsalaküfür konusu için bkz. Hans Richard Brittnacher, "Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus", *Die andere Kraft*, s. 183.
- 275 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 372.
- 276 Platon, *Phaidros* 2443-2453, *Samtliche Werke*, cilt IV, s. 25 vd [Türkçesi: *Phaidros ya da Güzellik Üzerine*, çev. Birdal Akar, Bilgesu Yayıncılık, 2014].
- 277 Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 16. Wolfgang Matz, 1857. *Flaubert, Baudelaire, Stifter*, Frankfurt am Main 2007, s. 193 vd.
- 278 Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied*, s. 122.

- 279 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 79, krş: s. 116 ve bölüm sonuna kadar: "L'Irreparable" ["Telafisiz"].
- 280 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 268 ve bölüm sonuna kadar.
- 281 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 230 ve bölüm sonuna kadar.
- 282 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 232.
- 283 Örneğin Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Münih 1998 (ilk basım 1993), s. 740 ("Şair Baudelaire modernist dönemin aynı zamanda hem bir fizyognomu hem de metafizikçisidir.").
- 284 Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische*, s. 132.
- 285 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt 6, s. 57 ve bölüm sonuna kadar.
- 286 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 194, krş. s. 304 ve bölüm sonuna kadar (Femmes damnées).
- 287 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 308.
- 288 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 166.
- 289 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 52.
- 290 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 14. Çirkinlik ucubeye dönüşmüş şair görünümünde belirir, şairin kutsanışı ise şiir döngüsünün başında yer almaktadır.
- 291 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 66. Baudelaire'de rezillik ve iticiliğin şiirselliği için bkz. Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Praxis einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main 1999, s. 208 ve bölüm sonuna kadar; ayrıca bkz. Jean Starobinski, *Die Melancholie im Spiegel*, s. 98 ve bölüm sonuna kadar; Wolfgang Matz, 1857. *Flaubert, Baudelaire, Stifter*, s. 228 ve bölüm sonuna kadar.
- 292 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 292.
- 293 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 116. Bu pasajın örnek aldığı model olarak Pascal konusunda krş. Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris*, s. 779 ve bölüm sonuna kadar.
- 294 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 240.
- 295 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 210.
- 296 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 160
- 297 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 220; benim çalışmamla krş. *Der Schlaf der Vernunft*, s. 299 ve bölüm sonuna kadar.
- 298 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 168. Biliş kategorisi bakımından krş. Dieter Mettler, *Baudelaire*, s. 288 vd.
- 299 Niklas Luhmann, Peter Fuchs, "Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik", *Reden und Schweigen*, s. 138-177, s. 157.
- 300 Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte*, aktaran Justus Streller, Hamburg 1953 (= *L'homme révolté*, 1951), s. 57 [Türkçesi: *Başkaldıran İnsan*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, 17. bs., 2015].
- 301 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 302

- 302 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 52.
- 303 Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens* (1863), *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt 5, s. 213-258, s. 225 vd. Krş. Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris*, s. 725.
- 304 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du mal*, s. 388 (*Recueillement*). Bkz. Dazu Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied*, s. 93 (Benjamin'in güzelliğin çekiciliği ve etkeni olarak "karanlığı" ihmal edişine yönelik eleştiri).
- 305 Walter Benjamin, "Zentralpark", *Gesammelte Schriften*, cilt I, s. 675 (Benjamin Baudelaire'de haz nedeniyle "rahatlığın" bozulmasından bahsetmektedir).
- 306 Örneğin Wolfgang Matz, 1857. *Flaubert, Baudelaire, Stifter*, s. 193.
- 307 Daha önceki bir kaynak olarak bkz: Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische*, s. 88 vd.
- 308 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt 8, s. 186.
- 309 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt 8, s. 186.
- 310 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt 8, s. 190.
- 311 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt 8, s. 190. Baudelaire'de kadının şeytaniliği üzerine bkz. Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische*, s. 81 ve bölüm sonuna kadar.
- 312 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt 8, s. 192. Kendini aşagılama motifi için bkz. Jean Starobinski, *Die Melancholie im Spiegel*, s. 47 ve bölüm sonuna kadar.
- 313 Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Gesammelte Schriften*, cilt I, s. 643.
- 314 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt 8, s. 174.
- 315 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), *Werkausgabe*, cilt X, s. 169 ve bölüm sonuna kadar, §§ 25 ve bölüm sonuna kadar; Friedrich Schiller, *Ueber das Erhabene* (ykş. 1796), *NA* 21, s. 41 ve bölüm sonuna kadar; Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), s. 60 vd. [Türkçesi: *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, çev. M. Barış Gümüüşbaş, Bilgesu Yayıncılık, 2008]; Moses Mendelssohn, *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften* (1758), Anne Pollok, *Ästhetische Schriften*, Hamburg 2006, s. 216-259, s. 219 vd.
- 316 Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, s. 72 ve bölüm sonuna kadar.
- 317 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke und Briefe*, cilt 7, s. 256 vd.
- 318 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), s. 59
- 319 Krş. Niklas Luhmann, Peter Fuchs, "Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik", *Reden und Schweigen*, s. 138-177, s. 155.
- 320 Stefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, Stuttgart 1984 (4. baskı, ilk basım 1958), cilt I, s. 45.
- 321 George, *Werke*, cilt I, s. 47.

- 322 Stefan George, *Werke*, cilt I, s. 49.
- 323 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder, Erster Teil*, cilt 2, s. 482.
- 324 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard*, s. 54 ve bölüm sonuna kadar.
- 325 Stefan George, *Werke*, cilt I, s. 48.
- 326 Bu nedenle, George'nin metninin "bütün bir yadsıma" sergilediği yolunda Wolfdietrich Rasch tarafından dile getirilen görüş (*Die literarische Decadence um 1900*, Münih 1986, s. 179) yetersiz kalmaktadır; belirleyici olan, modal teorisine dayanarak yapılacak her türlü saptamanın altını kazan farksızlaştırma etkisidir.
- 327 Stefan George, *Werke*, cilt I, s. 50.
- 328 Stefan George, *Werke*, cilt I, s. 49.
- 329 Stefan George, *Werke*, cilt I, s. 50.
- 330 Görünüş içindeki bu belirsizleşme, biçimsel ilkeleri kavramsal-normatif anlayışa uymayan kötünün estetiğinin bir göstergesidir. Buna karşılık teoloji için edim olarak kötü ile istem veya ilke olarak iyi arasındaki farklılık ağırlığını korur. Örneğin Krş. Klaus Arntz, "Die Entdramatisierung des Bösen aus moraltheologischer Sicht", Werner Faulstich, *Das Böse heute*, Münih 2008, s. 25-41, s. 35. Burada kötünün imgelemsel boyutu tümüyle reddedilmektedir, böylece kavramın kapsamı da sınırlandırılmış olmaktadır.
- 331 Stefan George, *Werke*, cilt I, s. 55, 57. Krş: Thomas Karlauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, Münih 2007, s. 104.
- 332 Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder. Zweiter Teil*, cilt 2, s. 198 ve bölüm sonuna kadar.
- 333 Stefan George, *Werke*, cilt I, s. 53.
- 334 Stefan George, *Werke*, cilt I, s. 53.
- 335 Stefan George, *Werke*, cilt I, s. 57.
- 336 Stefan George, *Werke*, cilt I, s. 59.
- 337 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral, Sämtliche Werke*, cilt 5, s. 360 [Türkçesi: *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*, çev. Ahmet İnam, Say Yayınları, 7. bs. 2015].
- 338 Karl Heinz Bohrer, "Die permanente Theodizee" (1988), *Imaginationen des Bösen*, s. 33-62, s. 50.
- 339 Krş. *Historia von D. Johann Fausten (1587). Kritische Ausgabe*, s. 23. Önce ucu açık bırakılan süre ("hedefe kadar birçok yıl", s. 21) sözleşmede netleştirilerek 24 yıla sınırlı tutulmuştur.
- 340 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main 2002, ilk basımın gözden geçirilmiş yeni baskısı, Stockholm 1947, s. 333 [Türkçesi: *Doktor Faustus*, çev. Zehra Kurttekin, CanYayınları, 3. bs., 2016]. Bu konudaki araştırmalar için bkz. "Bibliyografya", Helmut Koopman (yay.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 2002 (3., yenilenmiş baskı, ilk basım 1990), s. 494 ve bölüm sonuna kadar. İyi bir genel bakış sağlayan bir kaynak: Michael Neumann, *Thomas Mann. Romane*, Berlin 2001, s. 142-183.

- 341 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, s. 335.
- 342 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, s. 310.
- 343 Thomas Mann, "Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung" (1947), *Essays*, yay. Hermann Kurzke ve Stefan Stachorski, cilt 6, Frankfurt am Main 1997, s. 56-92, s. 63.
- 344 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard*, s. 192.
- 345 Yazar eserinden "romana giderek daha çok benzeyen, başka bir deyişle giderek daha dramatik hale gelen bir roman" şeklinde söz etmektedir (Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, s. 139).
- 346 Michel Serres, *Der Parasit*, Fransızcadan çev. Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1987 (= *Le parasite*, 1980), s. 384 ve bölüm sonuna kadar.
- 347 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, s. 593 ve bölüm sonuna kadar. Bu durum Thomas Mann'ın kızkardeşi Carla tarafından belirgin şekilde tekrarlanmıştır. Alsazlı bir sanayicinin oğluyla evlenmek isteyen genç kadına şantaj yapan eski bir sevgilisi evliliği engellemekle tehdit ediyordu. Carla 30 Temmuz 1910'da annesinin evinde intihar etti.
- 348 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, s. 503 ve bölüm sonuna kadar.
- 349 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, s. 335, 430, 333, 658.

- Abel, Jakob Friedrich 27, 38
 Adorno, Theodor Wiesengrund 22, 72-76, 87, 91
 Aristoteles 30, 31, 51
 Arnim, Achim von 20
 Augustinus 19, 32, 79
 Baudelaire, Charles 76-81, 83-88, 90, 91, 93
 Bloch, Ernst 59
 Böhme, Jakob 19
 Bohrer, Kari Heinz 67, 81, 82, 86
 Brentano, Clemens 20
 Burke, Edmund 12, 85, 86
 Coleridge, Samuel Taylor 15
 Erhard, Johann Philipp 27
 Euripides 29
 Fichte, Johann Gottlieb 42
 Foucault, Michel 24, 25, 60, 67
 Freud, Sigmund 85
 Goethe, Johann Wolfgang von 16, 31, 41, 44, 53, 64, 84
 Gottsched, Johann Christoph 30
 Greiner, Bernhard 62
 Grimm, Wilhelm 66
 Hartknoch, Johann Friedrich 27
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 15, 18-25, 71, 73
 Heine, Heinrich 18, 20, 21
 Helvétius, Claude-Adrien 36, 38, 39
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 19, 20, 86
 Homeros 39
 Hume, David 15
 Jacobi, Friedrich Heinrich 41, 43, 44
 Kant, Immanuel 16, 27, 28, 47-49, 51, 55, 56, 58, 59, 61, 65, 67, 68, 85
 Kierkegaard, Sören 69-76, 87-89, 91-93
 Kleist, Heinrich von 47-51, 53-68, 70, 72, 83, 86
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 12, 28, 29, 35, 36
 Kommerell, Max 44
 Lacos, Choderlos de 23, 74,
 Lavater, Johann Caspar 64, 65
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 24, 32
 Lessing, Gotthold Ephraim 16, 30, 31
 Lewis, Matthew Gregory 63, 64
 Lobsien, Eckhard 15, 16
 Locke, John 15
 Luhmann, Niklas 37, 68, 70
 Lukacs, Georg 20
 Mann, Thomas 69, 91, 93
 Matthisson, Friedrich von 16
 Mendelssohn, Moses 12, 21, 22, 86
 Metzler, Johann Benedikt 27
 Milton, John 12, 28, 29, 34, 46, 84
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 36
 Moritz, Karl Philipp 16, 45
 Nicolai, Friedrich 30
 Nietzsche, Friedrich 71, 90, 91
 Novalis (d. i. Friedrich von Hardenberg) 46, 61
 Oesterle, Günter 62

Paul, Jean (d. i. Johann Paul Friedrich Richter) 41-46, 71	Schröder, Jürgen 65
Puttenham, George 39	Seeba, Hinrich C. 62
Richardson, Samuel 43	Shaftesbury Anthony Ashley-Cooper, Earl of 39
Rosenkranz, Karl 69	Shakespeare, William 19, 29, 31, 41
Rousseau, Jean-Jacques 36, 51	Shelley, Mary 40
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 43, 44	Sidney, Sir Philipp 39
Schiller, Friedrich 16, 27-38, 40, 41, 45, 46, 46, 48, 53, 54, 84, 85	Starobinski, Jean 16, 77, 78
Schlegel, August Wilhelm 12-15, 17, 18, 23, 42, 54, 69, 70	Tieck, Ludwig 43, 54
Schmitt, Carl 15, 20	Vischer, Friedrich Theodor 18, 23
	Wellbery, David E. 58
	Wordsworth, William 15

Aydınlanma'nın kovmayı arzu ettiği Şeytan, kendine edebiyatın farklı türlerinde yer bularak varlığını sürdürdü ve sonrasında kötülük bir kavram olarak edebiyat için cazibesini hiç yitirmedi. Ancak bu sefer dogmatik düşüncenin dar kalıplarından kurtulmuş bir kötülük vardı karşımızda: insanın içindeki kötülük. İnsan doğasının ürünü olan ve iradeyle kontrol edilebilen bir kötülüktü bu. Şeytan figürü ortadan kalkmıştı ama insan ruhunun içinde yer edinen kötülük, Şeytan'dan daha tehlikeli bir varoluş kazanmıştı. Kötünün betimlediği eski biçimler, kavramlar artık bambaşka bir karaktere sahipti.

Peter-André Alt'ın yedi cilt halinde yayımlanacak Kötünün Estetiği serisinin üçüncü kitabı *Karanlık Ruhun Arkeolojisi: İçimizdeki Kötülük*, kötü kavramının felsefi ve yazınsal içebakışlardaki karşılığını araştırarak, Kant, Schlegel, Schiller, Hegel, Kierkegaard ve Baudelaire gibi pek çok düşünür, yazar ve şairin kuram ve eserleri üzerinden bir okuma yapıyor.

Kötünün Estetiği dizisi, Modern Avrupa Tarihi'nin karanlık yüzünün güzelliğini anlatmaya devam ediyor.



ISBN: 978-975-570-793-8



9 789755 707938

12 TL

🐦 selyayincilik 📘 selyayin 📺 selyayincilik

www.selyayincilik.com