

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>

metis eleştiri

Georg Lukács

Roman Kuramı



Georg Lukács

Roman Kuramı

1885'te Budapeşte'de doğdu, 1971'de aynı kentte öldü. Genç yaşında oyunlar yazdı. 1906'da hukuk öğrenimini tamamladı. 1909'da Budapeşte Üniversitesi'nden felsefe doktorası aldı. 1918'de Macaristan'da cumhuriyet ilan edilmesi üzerine Béla Kun önderliğindeki Macar Komünist Partisi'ne girdi. 1923 yılına kadar yoğun siyasi faaliyet içinde yer aldı. 1931-33 arasında Berlin'de, 1933-44 arasında ise SSCB'de yaşadı. 1945'te Macaristan'a döndü, parlamento ve Macar Bilimler Akademisi üyeliğine seçildi. 1949-56 arasında çeşitli defalar Marksizm'den "sapma" ile suçlandı.

İlk dönem yapıtı olan *Roman Kuramı* (1920) dışında Türkçe'deki başlıca kitapları şunlardır: *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Payel, 1986), *Avrupa Gerçekçiliği* (Payel, 1987), *Estetik 1, 2, 3* (Payel, 1985, 1988, 1992), *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Belge, 1998).



metis eleştirisi

Metis Eleştiri 4

Roman Kuramı

Georg Lukács

Almanca ilk basımı: P. Cassirer, Berlin, 1920

İngilizce Basımı: The Merlin Press Ltd, Londra, 1978

Türkçe çeviri © Cem Soydemir, 2002

© Metis Yayınları, 2002

İlk Basım: Mart 2003

Dizi Yayın Yönetmeni: Orhan Koçak

Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen

Kapak Deseni: Selçuk Demirel, "Kafka", 1988

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.

Kapak ve İç Baskı: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Cilt: Sistem Mücellithanesi

Metis Yayınları

İpek Sokak No. 9, 80060 Beyoğlu, İstanbul

Tel. 212 2454696 Faks: 212 2454519

e-posta: metis@turk.net

ISBN 975-342-406-X

Georg Lukács

Roman Kuramı

Çeviren

Cem Soydemir



metis eleştiri

İçindekiler

Sunuş, Orhan Koçak • 7

ROMAN KURAMI

Önsöz • 23

I Büyük Epik Edebiyat Biçimleri • 37

- 1 Bütünlüklü Uygarlıklar • 39**
- 2 Bir Biçimler Tarihi Felsefesinin Sorunları • 49**
- 3 Epik Roman • 64**
- 4 Romanın İçsel Biçimi • 77**
- 5 Romanın Tarihsel-Felsefi Koşullanması
ve Bunun Anlamı • 90**

II Roman Biçiminin Bir Tıpolojisine Doğru • 99

- 1 Soyut İdealizm • 101**
- 2 Düş Kırıklığı Romantizmi • 116**
- 3 Bir Sentez Denemesi Olarak
Wilhelm Meister'ın Çıraklık Yılları • 134**
- 4 Tolstoy ve Toplumsal Hayat Biçimlerinin
Ötesine Geçme Girişimleri • 145**

Sunuş Orhan Koçak

Roman Kuramı, Lukács'ın Marksist olmadan hemen önce yazdığı son büyük yapıt – kitabı bir yere oturtmak isteyenlerin hemen baş vurduğu bu saptama da kısa sürede bir klişeye dönüşmüş ve her klişe gibi, bazı zor soruları kapatmaya yaramıştır. Üstelik, yalnız karşı kampta yer alanların ya da Lukács'ın Marksizmine sempati duymayanların ürettiği bir klişe değildir bu; yazarın kendisi de, kitabı 1962'de yazdığı önsözde, bu "erken yapıtı" neredeyse tümüyle reddeder gibidir. Lukács bu önsözde *Roman Kuramı*'nın bazı özgün yönlerine kısaca değinir ("estetik kategorilerin tarihselleştirilmesi" çabasında Hegel'den bile daha ileri gitmiştir) ama daha çok yetersizlikleri üzerinde durur: Kitap, büyük ölçüde Flaubert'in *Duygusal Eğitim* romanından esinlenmiş bir tipolojik gelişim şemasına fazla sadık kalmış ve bu yüzden Defoe, Fielding ve Stendhal gibi romancıları içerelememiştir. Ama Lukács'a göre asıl zaaf, *Roman Kuramı* yazarının ideolojisinden kaynaklanmaktadır: Kendini soyut bir savaş karşıtlığıyla ortaya koyan ve "sol ahlak ile sağ epistemolojinin" birliğiyle tanımlanan bir ütopyacılık. Sonunda, kitabı sadece bir tarihsel belgeye indirgeme eğilimindedir Lukács: *Roman Kuramı*, "1920'lerin ve 1930'ların önemli ideolojilerinin tarih-öncesiyle daha yakından tanışmak isteyen" okura belli bir yarar sağlayacaktır. "Ama kitabı kendine yol göstermesi umuyla eline alırsa, yolunu daha da karıştırmasından başka bir sonuç beklenemez."

Bu sözler, Lukács'ın kendine katı davranmaktan çekinmeyen serinkanlı tevazuuna bağlanabilir. Ama söyledikleri doğru mudur? Eğer *Roman Kuramı*, bazı ideolojilerin (üstelik, etkinliği sa-

dece belli bir tarihsel dönemle sınırlı kalan ideolojilerin) ön-tarihini tanımaya yarayan bir "belge"den ibaret olsaydı, gözünü kırpmadan kendi kendini silebilmesiyle ünlenmiş bu diyalektikçi, kitabı kırk küsur yıl sonra bir kez daha sunmaya yanaşır mıydı? Eleştirmen Paul de Man'ın yargısı (1966) bu noktada daha anlamlı görünüyor:

Georg Lukács'ın yapıtının Batı'da epeyce geç keşfedilmesi, daha önceki Marksist-olmayan Lukács ile daha sonraki Marksist Lukács arasında çok derin bir kopuş olduğu düşüncesinin kemikleşmesine yol açmıştır. *Ruh ve Biçim* (1911) ve *Roman Kuramı* (1914-15) gibi erken denemeler ile *Avrupa Gerçekçiliği Üstüne Araştırmalar* (1953) veya *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (1957) gibi yapıtlar arasında, ton ve amaç açısından keskin bir farklılık olduğu doğrudur. Ama bu farkın abartılması ve yanlış anlaşılması da mümkündür. Örneğin, daha sonraki Lukács'ta bulunan bütün zaafların Marksizme geçmesinden kaynaklandığı gibi rahatlatıcı bir varsayıma bel bağlamak pek akıllıca bir tavır olmazdı; *Roman Kuramı* gibi Marksizm öncesi bir yapıtla Marksist *Tarih ve Sınıf Bilinci* arasında önemli ölçüde süreklilik vardır; ilkinin hayranlıkla okuyan birinin ikincisini tümüyle yadsıması imkânsızdır. İyi bir erken Lukács ile kötü bir geç Lukács gibi aşırı basitleştirici bir düşünce de benzer bir tehlike içerir. Gerçekçilik üzerine yapıtlarla ilgili eleştiriler fazla insafsızdır; buna karşılık *Roman Kuramı*, Harry Levin tarafından, "roman gibi kolayca el konulamayan bir konu hakkında, muhtemelen en derine inen çalışma" diye nitelenmektedir. Gerçekçilik üzerine kitapların toptan mahkûm edilmesi –özellikle, Lukács'ın geç yapıtı *Estetik*'te [1963] bol miktarda bulunan o tartışılabilir ama ilginç teorik temellendirmeler düşünüldüğünde– açıkça haksızsa eğer, *Roman Kuramı*'nın nerdeyse koşulsuzca savunulması da aynı ölçüde yanlıştır. İnsan Lukács hakkında ne düşünürse düşünsün, hiç kuşkusuz bir bütün olarak incelenmeyi hak edecek kadar önemli bir zihindir bu... Daha sonraki yapıtların zaafı başlangıçtan beri mevcuttur, ve erken kuvvetin bir bölümü de etkisini sonuna kadar sürdürür. Ama zaaf da kuvvet de anlamlı bir felsefi düzlemde yer almaktadır ve ancak on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl düşünsel tarihinin daha geniş perspektifi içinde kavranabilirler: Romantik ve idealist düşünce mirasının parçasıdır.¹

"Miras" terimi, her şeye rağmen Lukács'ı felsefi müzeye havale etme çabasının (ve dolayısıyla, büyük yazarın *süregiden* etkisi-

1. Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Londra, 1993), s. 51-52.

ne ve güncelliğine karşı psikolojik bir savunma ihtiyacının) belirtisi olarak görülebilir; yine de Man'ın uyarısı yerindedir. *Roman Kuramı*'nın türsel ve tipolojik eleştirisi alanında getirdiği yenilik (zaman-üstü "estetik kategorilerin tarihselleştirilmesi" ve bir "biçimler tarihinin" tasarlanması), Lukács'ın sonraki yazılarında da (örneğin Thomas Mann üzerine ya da Soljenitsin'in *Ivan Denisoviç'in Hayatında Bir Gün*'ü hakkında denemelerinde) keskin perspektiflerin geliştirilmesini sağlayacaktır. Öte yandan, Lukács'ın sonradan Thomas Mann dışında bütün modernist yazarlara sırtını dönmesinin kökenleri de, kitap boyunca imkânsızlığına işaret ettiği halde yine de ısrarla sahip çıktığı "bütünlük" kavramının eleştirisiz bir kullanımında bulunabilir.

Genç Lukács ile olgun Lukács arasındaki sürekliliğe, özellikle "bütünlük" kavramını olumlayarak dikkat çeken bir başka yazar da Fredric Jameson'dır.² Ancak, ne Man'ın ne de Jameson'ın değindiği bir başka süreklilik var ki, Lukács'ın 1980'lerden itibaren olumlu ya da olumsuz bir referans noktası konumunu gittikçe yitirmesine yol açacaktır: Perspektifinin Avrupa romanıyla ve Avrupa tarihiyle sınırlı olmasından söz ediyorum. Kuşkusuz, Hegelci mirasın neredeyse zorunlu bir sonucudur bu ve dönem göz önünde tutulduğunda daha da anlaşılabilir bir sınırlılıktır: Goethe'nin ve Marx'ın (*Komünist Manifesto*) bir kavram olarak gündeme getirdikleri "dünya edebiyatı", ancak 1960'lardan sonra, "Üçüncü Dünyalı" yazarlardan yapılan çevirilerin (sadece Batı dillerine değil, birbirlerinin dillerine de çevirilerin) hızla artmasıyla belli bir ampirik gerçeklik kazanmıştır. Ama bu eksikliğin Lukács'ın estetiği tarihselleştirme –ve böylece görelileştirme– çabasını epeyce kısıtladığı da söylenebilir.³

2. Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim* (İstanbul: YKY, 1997).

3. Lukács'ın kuramı, Avrupa'nın *görece* dengeli, yerleşik toplumlarını temel alır; kuramın geçerliliğini ve sınırlılığını örnek için, sadece uzun süreli kültürel oluşumların ve sınıfsal ilişkilerin değil, saati saatine gündelik yaşamın da sürekli bir altısı içinde olduğu, *görece* dengeli toplumları, örneğin son dönemde romanın kayda değer bir gelişme gösterdiği Arap ülkelerine bakmak gerekir belki de. Lukács'

Roman Kuramı'nı bugün ve ilk kez okuyanlar önce metnin *diliyle* karşılaşacaklar ve belki uzun süre orada kalacaklardır. Paul de Man'ın belirttiği gibi, "Hegel-öncesi bir terminolojiye ama Nietzsche-sonrası bir retorığe" yaslanan bir dildir bu. Kurguysa Hegel'in *Görüngübilimi*'yle kısmen paralellik taşır: Hegel "tin"in zorunlu tarihsel gelişimine, bu gelişimin vardığı nihai noktadan bakarken, *Roman Kuramı* da aynı şeyi romanın tarihi için yapar; ikisinde de aktarılan, somut olguların rastlansal tarihinden çok, bir içsel zorunluluğun açılımıdır. Lukács, toplumsal yapıların dönüşümüyle romanın gelişmesi arasındaki ilişkileri araştıran bir edebiyat sosyolojisi veya René Girard tarzında, antropolojik temelli

ın kuramına büyük değer veren Edward Said'in gözlemleri bu açıdan ilginçtir. Bir yazısında şöyle diyor: "Lukács edebiyatta hep on dokuzuncu yüzyıldan yana oldu... Temelde onun için önemli olanlar, egzantrikler değil büyük yazarlardı: Shakespeare, Goethe, Marx, Hegel, Balzac, Tolstoy ve onları üreten yerleşik yüksek kültür. Edebi değerleri sarsan ve parçalayan Rousseau ve Artaud türü yazarlara yönelmek elinde değil gibiydi, çünkü karmaşık ama yine de kanıtlanabilen ve düzenli biçimde aktarılabilen yasaların kültürüydü onunki." (Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2001, s. 63) Said başka bir yazısında da bir yanda Mısır'ın görece dengeli toplumsal durumunun ürünü olan Necip Mahfuz'u, sürekli bir savaş halinde yaşayan Lübnanlı ve Filistinli romancılarla karşılaştırır. O sadece bir Hugo veya bir Dickens değil, aynı zamanda bir Galsworthy, bir Mann, bir Zola ve bir Jules Romain'dir... Mahfuz her zaman Mısır'ın yaşamsal bütünlüğüne ve hatta kültürel tümleşikliğine güvenebilmiştir... Arap romanı yirminci yüzyıl Mısır'ında parlak bir gelişme göstermiştir çünkü ülkenin bütün savaşları, devrimleri ve toplumsal çalkantıları boyunca sivil toplum hiçbir zaman yok olmamış, hiçbir zaman devletin içinde tümüyle erimemiştir... Oysa Filistin ve Lübnan gibi toplumlarda roman hem riskli hem de epeyce sorunsal bir biçimdir. Tipik olarak, konuları yakıcı biçimde siyasal ve ilgileri de radikal biçimde varoluşsaldır. Dengeli toplumların (örneğin Mısır'ın) edebiyatı, Filistinli ve Lübnanlı yazarlarca ancak parodi ve abartı yoluyla taklit edilebilir, çünkü bu yazarlar için toplumsal yaşam her an son derece tahmin edilmez sonuçları olan bir girişimdir. En çok da biçim bir serüven ve karakter de dengeli bir özellikler toplamı olmaktan çok dilsel bir gereçtir, kendinin çok farkında olan, geçici ve ironik bir gereç... Gerçekten de Lübnan'da roman büyük ölçüde *kendi imkânsızlığını kayda geçirmenin biçimi* olarak varolmakta, sık sık otobiyografiye, röportaja, pastişe ya da görünüşte yazarsız söyleme kaymaktadır." (A.g.y., s. 318-22)

bir roman tipolojisi sunuyor değildir; ancak, Man'ın vurguladığı gibi, biçimsel kategorilere özerklik tanıyan bir yaklaşım da değildir bu. Tersine, biçimler "insan" deneyimindeki dönüşümlerin ürünüdür. Ama burada söz konusu olan, deneyimin en soyut, en genel düzeyidir, "Yazgı, Tanrılar, Varlık gibi terimler kullanmanın son derece doğal görüldüğü" bir düzey.⁴

Lukács'a göre modern çağın başat edebi türü olarak romanın doğuşu, insan bilincindeki radikal bir kopuşa denk düşer: Modeli eski Yunan toplumu olan "bütünlüklü" bir deneyimden modern dünyanın parçalanmış deneyimine geçiş. Bütünlüklü çağlarda hayat kendiliğinden anlamlıdır ("anlam hayata içkindir"), başka bir deyişle hayatla öz arasında bir uçurum yoktur. Bu, insanın arzuları ve eylemleriyle dış dünya arasında bir uyum olduğu anlamına da gelir. Bir tür olarak epik ve özellikle Homeros'un büyük destanları, böyle bir çağın özgül edebi biçimleridir (Lukács eski Yunan toplumundaki epik-dışı anlatı örneklerine hiç değinmez). Ama hayatla öz arasındaki *ilişki* düşüncesi, bu uyumun bozulma olasılığını da içerir ve zaten "öz" kavramı da uyumun çoktan bozulduğu ve "asıl anlamın" somut gerçekliğin ötesinde aranır olduğu —epiğin yerini felsefenin aldığı— bir dönemin ürünüdür. Bu noktada, "bütünlüklü toplum" fikrinin retrospektif bir varsayım olduğu, böyle som, yekpare bir toplumun hiçbir zaman varolmadığı ve zaten tarihsel araştırmaların bu varsayımı kolayca çürüttüğü öne sürülebilir. Ama Lukács'ın teleolojik yaklaşımı açısından böyle bir itirazın pek önemi yoktur: Tarihte hiçbir zaman "bütünlüklü bir toplumun" varolmadığı kabul edilse bile, bütünlük *ihtiyacı* yine de insan bilincinin kurucu öğelerinden biridir. Böyle bir varsayım Lukács'ın roman tanımını tarihselleştirmesini ("zaman-sallaştırmasını" demek belki daha doğru olur) sağlamaktadır: Roman somut, yaşanmış bir deneyim olarak *bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü* bir dünyanın epiğidir. Lukács'ın bazı ünlü formülasyonları da bu tanımın değişikleridir:

"Roman biçimi, aşkın bir yurtsuzluğun ifadesidir," ya da "roman, Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiğidir."

Lukács, büyük epikler çağındaki epik-dışı anlatı örneklerine hiç değinmese de epikle modern roman arasındaki geçiş süreci üzerinde durur; trajedi, bu geçişin diyalektiğini (parçalanmış deneyimle bütünlük ihtiyacı arasındaki gerilimin belirlediği bir diyalektik) aydınlatan bir biçimsel oluşumdur. Trajedinin dünyasında ampirik gerçeklikle anlam (ya da hayatla "özel deneyim") birbirinden kopmuştur. Trajedi, insanın en evrensel yazgısını temsil etmeye yönelir; ama fiiliyatta hiçbir evrenselliğe yer bırakmayan bölük pörçük, sıradanlaşmış bir tarihsel anda böyle bir yönelişin sonucu, yapıtın hayattan uzaklaşması ve ideallerin öte dünyasına çekilmesidir. Dram (en çok da Yunan trajedisi) bu özgül, anlamsız dünyada yine de bir anlamlılık perspektifi açabiliyorsa eğer, ancak bir kriz anında, ancak ölüm pahasına gerçekleştirebiliyordur bunu. Trajik kahraman, yok oluşun eşiğinde, hayata ilk ve son kez anlam verir; ama anlık, kıl payı bir dengedir bu ve ampirik gerçekliğin çeşitliliğini dışlamak pahasına elde edilebiliyordur. "Olması gereken"in "olan"dan böylece kopması, Lukács'a göre on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosunun temel zaafıdır.

Roman, böyle bir kopuşu reddederek epik anlatının ideal ile gerçek arasında sağladığı uzlaşmayı modern çağın koşullarında bir kez daha gerçekleştirmeye yönelir. Bu yüzden, ampirik gerçeklikten soyutlanması da imkânsızdır; bir ucuyla günlük yaşamın sıradanlığına bağlanmak zorundadır. Ama romanın yöneldiği bütünlükle epik bütünlük arasında radikal bir fark vardır: Epik zaten varolan (varolduğu kabul edilen) bir bütünlüğü dile getirmekle yetinir, oysa roman çoktan yitirilmiş bir bütünlüğü zorlu bir çabayla geri alma niyetinin ifadesidir. Bu açıdan en "geleneksel", en "gerçekçi" roman bile temelde *deneyisel* bir girişimdir: Ardında birikmiş anlatı –ve roman– geleneği ne kadar zengin olursa olsun, her roman işe sıfırdan başlamak, yerleşik bir teknikler toplamı yokmuş gibi davranmak zorundadır. "Genç Lukács"ın "yaşlı Lukács"tan ayrı düştüğü belki de en temel noktadır bu: Romanın

dünyası, boşluklar ve eksikliklerle tanımlanan, "amaçların ve yolların" önceden verilmiş olmadığı bir dünyadır:

Epik, kendi içinden tamamlanmış bir hayatın bütünselliğine biçim verir; roman ise biçim vererek hayatın gizlenmiş bütünselliğini açığa çıkarıp inşa etmeye çalışır. Nesnenin verili yapısı (yani bir arayış, ki öznenin gerek nesnel hayatın gerek bu hayatın özne ile olan ilişkisinin kendiliğinden uyumlu olmadığını kabul ettiğini dile getirmenin bir yoludur sadece) biçimlendirici niyetin önündeki görevin çapını hissettirir. Tarihsel duruma içkin olan tüm yarı ve çatlaklar biçim verme sürecine dahil edilmelidir: kompozisyon araçlarıyla gizlenemez bunlar ve zaten gizlenmemeleri de gerekir. Dolayısıyla, romanın temel biçim belirleme niyeti, kahramanlarının psikolojisinde nesnelleşir: Kahramanlar, arayışçılardır.

Modernist estetiğin temel ilkesi de burada en keskin ifadelelerinden birini bulur: Zaaftan türetilmeyen hiçbir kuvvet, sanatçı için kuvvet değildir. Nietzsche'nin etkisi hissedilir: Sanatçı, bu "içkin yarı ve çatlaklar" yokmuş gibi davranmayacak, tersine onları "dahil edecektir." Roman, kendini yine kendi ölümcül tehlikelerinden, başarısızlık ihtimallerinden türeten tek edebi türdür:

Dünyanın kırılganlığı yüzeysel olarak gizlenebilir ama yok edilemez; sonuçta bu kırılganlık, zayıf iç tutarlılığı da tahrip edilmiş olan bir işlenmemiş hammadde gibi görünür romanda. Yapının soyutluğu değişmez: Romanın soyut temeli, soyutlamanın kendi kendini tanıması sayesinde biçim edinir, biçimin gerektirdiği *anlam içkinliğine de, tam da yazar böyle bir içkinliğin eksikliğini sergilemeye giden yolu sonuna kadar amansızca kat ettiğinde ulaşılır*. Sanat hayata daima "Ama yine de!" der. Biçimlerin yaratılması, bir uyumsuzluğun varlığının en derin doğrulanışıdır. Ama bütün öbür türlerde –hatta şimdi anlayabildiğimiz nedenlerle epikte bile– *uyumsuzluğun bu doğrulanışı* biçim verme ediminden önce gelir, oysa *romanda biçimin ta kendisidir* [...] Böylece roman, varlıkları tamamlanmış biçime dayanan öbür türlerin tersine, oluş sürecindeki bir şey gibi görünür. Sanatsal bakış açısından romanın *en riskli tür* olmasının ve *bir sorunsallık içermeyi sorunsal olmakla* bir tutan çoğu kişi tarafından yalnızca yarı-sanat olarak tanımlanmasının nedeni budur.

Bu fark, destan kahramanı ile roman kahramanı arasındaki farkta belirginleşir: İlki, bütün çatışmaları ve sınavları içinde yine de bir topluluğun temsilcisi, anlamlı bir bütünün parçasıdır; oysa ikincisi her zaman bireysel ve yalnız bir özneliktir; Lukács ro-

man kahramanını "sorunsal birey" olarak niteler, çünkü her zaman onu çevreleyen nesnel dünyaya (doğaya ve modern çağda bir "ikinci doğa" oluşturan topluma) *karşı* konumlanmıştır ve romanın başlatıcı, oldurucu sorunu da (aynı anda hem ahlaki, ruhsal, hem de biçimsel, teknik bir sorun) zaten öznenin bu nesnellikle ilişkisi ve ütöpik bütünleşmesidir. Jameson'un belirttiği gibi, "Kahraman ile çevresi arasında, roman boyunca acılı bir çabayla kazanılmayıp da kitabın başından itibaren verilmiş her türlü uzlaşma, gayri meşru bir ön-varsayım olarak duracak, bir süreç olarak romanı hükümsüzleştiren biçimsel bir hile gibi görünecektir. Böylece, roman kahramanın prototipi de deli ya da cani figürüdür."⁴ Öyleyse, dünyaya ve deneyime anlam kazandırma çabası olarak roman da, Lukács'ın sürekli kullandığı "biçimlendirici niyet" kavramıyla altını çizdiği gibi, her zaman öznel bir iradenin ürünü olacaktır: Anlam ve bütünlük dünyanın kendiliğinden ortaya koyduğu bir veri değil, romancının zorlu bir çabayla, bu çabanın ütöpik niteliğini de açıkça göstererek, çekip aldığı bir "biçimsel-ahlaki" zaferdir. Roman dünyayı "yansıtmıyor", kurmaya, yaratmaya gidiyordur – üstelik, bunu ancak "gediklerle, çatlaklarla" tanımlanan, bölük pörçük bir deneyim malzemesiyle yapmaya kalkıştığını bile bile. Lukács, daha sonra (1930'lardaki "dışavurumculuk tartışmasında") karşıt konumlarda yer alacağı arkadaşı Ernest Bloch'la birdir bu noktada: Ütopya, ancak kolay gerçekleşme ihtimalini yadsıdığı ölçüde ütopyadır:

Ruhun ütöpik özlemini, bir dünyanın merkezi olmaya lâyık, meşru bir arzu sayabilmemiz için bu özlemin insanın şu anki düşünsel halinde kesinlikle karşılanamayacak olması gerekir – başka bir deyişle, tahayyül edilebilen ve biçimlendirilebilen herhangi bir dünyada (geçmişin, şimdinin ya da mitin dünyası) karşılanamaması gerekir. Bu özlemi karşılayabilecek bir dünya bulunacak olsaydı eğer, bunun kanıtlayacağı da olsa olsa şu olurdu: Mevcut dünyadan duyulan hoşnutsuzluk onun dışsal biçimlerine dair önemsiz bir sanatsal çekişmeden ibaretmiş meğer; sanatçının bugüne kıyasla daha cesur hatlarla çizebildiği, daha parlak renklerle boyayabildiği çağlara duyulan bir estetik özleminden ibaretmiş. Bu tür özlemler gerçekten

de karşılanabilir, ama özlemlerin içsel boşlukları, yapının kurucu fikir yoksunluğunda açığa çıkar – Walter Scott'un romanları, iyi anlatılmış olmalarına karşın, bu yoksunluğun örneğidir.

İmkânsız bir bütünlüğe, bunun imkânsız olduğunu bilerek yönelmek – Schlegel gibi Alman romantiklerinin "ironi" adını verdiği tutumdur bu. İroni, öznel bütünlük ve anlam ihtiyacı ile nesnel parçalanmışlık ve yabancılaşma arasındaki gerilimin ürünüdür. Ama kahramana değilse bile *yazara* bu gerilimi bir hakikat araştırmasına dönüştürme imkânını veren de Lukács'a göre yine romanın bu zorunlu ironik yapısıdır: "Yazarın ironisi, tanrısız çağların negatif mistisizmidir." Bu yoğunlaştırılmış, özdeyişsel formülasyonun hakkını vermek için, onu bir parça gevşetmek ve içerdiği terimlere hem ayrı ayrı hem de birlikte bakmak gerekir. "Mistisizm" sözü, bir kavuşma ve birlik fikrini içerir: Romanın ortaya çıkmasına yol açan bütün parçalanma ve kutuplaşmaların aşıldığı bir *mutlak birlik* perspektifi. Ama "negatif" bir mistisizmdir bu: Asıl etkinliğini, sahte birliklere, sahte barışlara *kanmamakta*, bunların sahteliğini açığa çıkarmakta gösteriyordu (bu noktada Lukács'ın Adorno üzerindeki etkisi belirgindir – *Negatif Diyalektik* yazarının hiçbir zaman tam kabullenmeye yanaşmadığı bir etki). Tersinden alırsak şöyle de söylenebilir: Romanın ironik yapısı, uyumsuzluğun belirginleşmesine yol açarak yıkıcı bir rol oynar, ama romanın imkânsız özleminin de olanca gücüyle hissedilmesini sağlar: Eksiklik, kendini aldatmamak koşuluyla, şimdi burada olmayan bir bütünlüğün de işareti oluyordur. Lukács'ın ironinin bu ikili işlevi konusunda söyledikleri, Romantik atalarının da erişemediği bir düşünsel keskinlik içermektedir:

Roman, bir biçim olarak, oluş [eksiklik – O.K.] ve varlık [tamamlanmışlık – O.K.] arasında iniş çıkışlı ama yine de sağlam bir denge kurar; oluşun ideası olarak, bir "hâl"e dönüşür [...] Bu nedenle romanın "yarı-sanat" niteliği, "kapalı" sanat biçimlerinden daha da katı yasalar dayatır kendine ve bunlar *ne kadar tanımlanmaz ve formüleştirilmez yasalarsa, o kadar bağlayıcı* olurlar: İncelik ve hesaplılık yasalarıdır. Hesaplılık ve zevk, kendi başlarına, sadece hayatın alanına ait ve özsel bir etik dünyayla ilgisi olmayan ikincil kategorilerdir ama burada kurucu bir önem kazanır-

lar: Öznellik ancak onlar aracılığıyla, romanın bütünlüğünün başlangıcında ve sonunda, kendisini dengede tutabilir, kendisini epikçe normatif bir nesnellik olarak ortaya koyabilir ve böylece, roman biçiminin içkin tehlikesi olan soyutluğun üstesinden gelebilir. Bu tehlike şöyle de anlatılabilir: [...] hayatın içsel bir etkeni olarak etik ile onun toplumsal yapılarıdaki eylem temeli arasında bir örtüşmenin ya da en azından belirgin bir yakınlaşmanın, epik çağlardaki gibi verilmiş olmadığı bir durumda, varolan bir bütünselliğin biçimlendirilmesi yerine, [...] bu bütünselliğin yalnızca öznel bir boyutunun biçimlendirilmesi gibi bir tehlike söz konusudur. *Bu tehlikenin yanından dolaşmak imkânsızdır, ancak içinden geçerek aşılabılır.* Çünkü bu tür bir öznellik ifade edilmezse veya bir nesnellik isteğine dönüşürse yok edilemez: Böyle bir sessizlik, böyle bir istek, bilinçli bir özneliliğin belirgin sergilenişinden bile daha özeldir, dolayısıyla Hegelci anlamda daha da soyuttur. *Öznelliğin kendini tanıması ve böylece geçersiz kılması*, ilk roman kuramcıları olan erken Romantizmin estetik felsefecileri tarafından ironi olarak adlandırılmıştı. Bu, roman biçiminin biçimsel bir kurucu öğesidir ve normatif-yaratıcı bir öznenin iki yöne saptığı anlamına gelir; bir yandan, içsellik olarak öznellik, kendisine yabancı iktidar yapılarına karşı çıkar ve yabancı dünyaya kendi özleminin damgasını vurmaya çalışır; öte yandan da, özne ile nesnenin birbirine yabancı dünyalarının soyut ve dolayısıyla kısıtlı doğasını açıkça görebilen, bu dünyaların kısıtlılıklarını varoluşlarının zorunlu koşulları olarak görüp kavrayan ve onları böyle görmekle de dünyanın ikiliğinin sürüp gitmesine izin veren bir özneliktir bu. *Yaratıcı öznellik, aynı zamanda, temelde birbirine yabancı öğelerin karşılıklı göreliliğinde, bir anlığına olsa bile, bütünlüklü bir dünyanın belirtilerini görür ve bu dünyaya biçim verir. Ama bir anlığına görülmüş bu bütünlüklü dünya her şeye rağmen tümüyle biçimseldir; iç ve dış dünyaların birbiriyle çatışık doğaları yok edilmez, yalnızca zorunlu olarak kabul edilir.* [Vurgular bana ait – O.K.]

Romanın en temel biçimsel ilkesi olarak ironi, basitleştirilmiş bir mimesis kavramını da geçersiz kılar. Romanın dünyayı ve insan deneyimini öylece "yansıtmaması" imkânsızdır, çünkü *bilinçli ve iradi* bir biçim verme çabasının ürünüdür; başka bir deyişle, bir deneyimle bu deneyimin öznel yorumu arasında her zaman bir mesafe olacaktır ve romanın başarısı da bu mesafenin yok sayılmasına değil, ustaca ("hesaplı ve zevkli bir biçimde") işletilmesine bağlıdır. Lukács eski Yunan sanatına duyduğu bütün hayranlığa rağmen "organik biçim" kavramını da reddeder böylece: Romanın "organik" bir bütünlüğe ulaşabileceğini düşünmek bir alda-

nıdır, çünkü romanda parçaların bütünle ilişkisi, "organik bir ilişkiye olabildiğince yaklaşıp bile, yine de sahici, kendiliğinden organik bir ilişki değil, kavramsal bir ilişkidir" ve bu ilişki de roman boyunca "tekrar tekrar geçersiz kılınır." İroni, bütünlüğün kurulur gibi olduğu anda imkânsızlığının ortaya çıkmasına yol açan bu çift yönlü harekettir. – Bu düşünceler, Lukács'ın 1930'lar ve 1940'larda "sağlıklı sanat, hasta sanat" konusunda öne sürdüğü tezlerin taban tabana zıddı sayılabilir.⁶

Lukács'ın ampirik bir roman sosyolojisi sunmadığını söylemiştik. Kitabın ikinci bölümünde ("Roman Biçiminin Bir Tipolojisine Doğru") incelediği farklı roman tipleri de ampirik, tümevarımsal gözlemlerle elde edilmiş sınıflandırmalar değildir; bu farklı roman tipleri, insanla dünyası arasındaki –ya da kendi deyimiyle "ruh ile iş arasındaki, içsellikle serüven arasındaki"– *a priori* ilişkinin sunduğu farklı yapısal imkânlardır. Modern romanın iki temel tipi de bu terimlerden hangisine –iç mi, yoksa dış mı– öncelik tanındığına bağlı olarak farklılaşır birbirinden. Ama Jameson'un da saptadığı gibi, böyle bir karşıtlığın aldatıcı bir yanı da vardır, çünkü *her romanın* (bir biçim olarak romanın) çıkış noktası "zorunlu olarak öznel; nesnel terimin, dış dünyanın, insanla barışmayı düşlemek gibi bir tasası olamaz." Romanın kurucu koşulu, arayan, isteyen öznellik kayıtsız bir nesnellik (doğa ve bir "ikinci doğa" olarak toplum) arasındaki kopuştur.

Böylece, Lukács'ın "soyut idealizm romanı" adını verdiği ilk

6. Örneğin: "Büyük sanat yapıtlarındaki biçim kusursuzluğu, bir yanda rasyonel insani ve toplumsal içerik ile öte yanda insan ilişkilerinin kalıcı hakikatinin genelleşmiş bir yansımasını sunan bir biçim arasında bir uyum olduğu anlamına geliyordu... Böylece kaçınılmaz olarak, sanatsal içerikteki anormallik ve marazilik, biçimlerin çözülüşünü de getirir." Georg Lukacs, *Writer and Critic* (Londra, 1978), s. 104. Buna karşılık aynı makaledeki şu cümleler, *Roman Kuramı*'nın duyarlılığına daha yakındır: "Bütün hasta sanat anlıktır, geçicidir. En iyi olasılıkla, konusunu ikincil, çevresel, sadece anlık ve geleceksiz olanda arar. Sanatçı kendi öznelliğinde ne kadar dürüstse, biçim de yıkıma mahkûm olanın saptanmasını o kadar güçlü biçimde temsil eder."

tip de bir yanılsama üzerine kurulmuştur. Kahraman (ilk örneği Don Kişot) dünyanın başlı başına anlamlı olduğuna, insanla çevresi arasındaki uyumun şimdi ve burada kurulabileceğine inanmıştır. Dünyaya aslında sahip olmadığı bir anlamın yakıştırılması paranoyadır ve Lukács'a göre deli figürü de roman kahramanının prototipidir. Paranoyak kahramana göre, insanın hedefine ulaşmasını önleyen, herhangi bir aşkın varlık ya da yabancılaştırmış düzen değil, yine bu dünyaya içkin olan bazı olumsal/rastlansal kötü güçlerdir. Soyut idealizmin kahramanı, böylece dünyanın gerçek nesnelliğiyle, öznel işleyişlere indirgenemeyecek yanıyla hiçbir zaman yüzleşemez; gördüğü, kendi kafasındaki hayali durumdur sadece. Böylece roman görünüşte nesnel bir olaylar ve serüvenler dizisi olarak şekillenir (Lukács, bu roman tipinin *Tom Jones* ya da *Gil Blas* gibi pikaresk romanlarla ilişkisini kurcalamaz) ama bu nesnellik aslında bir yanılsamadır, deliliktir. Soyut idealizm romanının dizisel karakteri (Don Kişot'ta bir veya birkaç episodun çıkarılmasının ya da eklenmesinin fazla önemi yoktur) Lukács'a göre bu tipin son büyük temsilcisi olan Balzac'ta daha da belirgindir. Balzac'ın taşradan Paris'e gelmiş kahramanları da tutkulu, saplantılı kişilerdir; arzu nesnelere Paris salonlarında ulaşabileceklerine inanmışlardır; uzaktan ışıklarını gördükleri bu salonlarda bir takım "dolaplar" dönüyordur ve onlar da bu "desiselerin" üstesinden geleceklerdir – sonları hep hüsrandır. Balzac, bireyin kendi imkânlarıyla hâkim olamayacağı nesnel dünyanın aslında yabancılaştırmış bir öznelikten, yabancılaştırmış tutkulardan oluştuğunu göstermekte belki Cervantes'den bile daha ileri gider; ama o da bir Dante'nin bütünlüğüne ulaşma çabasında (büyük projesine "İnsanlık Komedyası" genel adını uygun görmüştür) hüsrana uğrar: Bu büyük roman, bir dizi romana, novellaya ve kısa öyküye bölünmüştür ve romanın bütünü (ve merkezi) bunların hiçbirinde yer almıyordur, belki en tipik olan *Sönmüş Hayaller*'de bile. Kurulamayan çünkü olmayan bir bütünün parçalarıdır hepsi de.

Dünya, soyut idealizm kahramanı için fazla genişse, bir merkez çevresinde toplanamayacak kadar büyükse eğer, ikinci temel

roman tipi olan "düş kırıklığı romantizminin" kahramanı için de fazla dardır. Lukács'a göre bu tipin en parlak ve en kusursuz örneği olan Flaubert'in *Duygusal Eğitimi*, Balzac'ın *Sönmüş Hayaller*'inin bıraktığı yerden başlar: Düş kırıklığı, Balzac'ın Lucien Chardon'u için sonunda varılan bir durumsa eğer, Flaubert'in Frédéric Moreau'sunun çıkış noktasıdır. Düş kırıklığı romantizminin kahramanı için her türlü anlamlılık içtedir; dış dünyaya ilişkin bazı hayalleri, bazı tasarıları olsa bile, bunların karşılanamayacağına dair "marazi" bir sezîş de bu hayallerin içinde başından beri bir tür alt akıntı gibi sürüp gidiyordur. Balzac kendi kahramanlarının arzularına katılır, hatta onlardan da daha istekli, daha iştahlıdır; Flaubert ise soğuk, mesafeli bir gözle bakar kişilerinin budalalıklarına. Bu kapanma, ona Balzac'ta bulunmayan bir çeşit negatif bütünlük de kazandırır.

Lukács, kitabın sonunda, iç-dış barışmasını bu dünyada gerçekleştirmeye yönelik iki romancıya daha bakar. Ancak Goethe'nin *Wilhelm Meister* romanları ve Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ıyla ilgili bu pasajlar, öncekiler kadar keskin değildir; aradığı "epik nesnellik ve bütünlüğü" orada da bulamayacağını daha baştan bilen biri tarafından yazılmıştır sanki. Lukács'ın ironiyle ilgili tezi de ("İroni, gidebileceği en uzak noktaya kadar gitmiş bir öznenin kendi kendini aşması, Tanrısız bir dünyada erişilebilecek en yüksek özgürlük") Goethe bahsinde kurtarıcı işlevini yitirir: "Tek başlarına sanatsal işlenişe değmeyecek şeylere bir töz kazandırma ve roman biçiminin ötesine geçmeye yönelik her eğilimi kontrol altına almada başka her yerde başarılı olmasını sağlayan yaratıcı ironisi, burada, mucizevinin oyunbaz, keyfi ve sonuçta özsel olmayan niteliğini açığa vurarak değersizleştirir onu." İroni şurada ki, Lukács sonradan "sağlıklı sanat" konusundaki görüşlerini de büyük ölçüde yaşlı Goethe'den, *Wilhelm Meister*'in bu dünyada uzlaşma arayan yaşlanmış yazarından devşirecektir.

Ama belki asıl "ironik" olanı şudur: Lukács, romantik ironiyi en uç noktalarından birine götüren Flaubert'i, ironiyi ustaca çalıştırdığı için değil, pozitif bir "hayat bütünlüğüne" eriştiği için tak-

dir etmektedir. Flaubert'i öteki "düş kırıklığı romantiklerinin" iflah olmaz içselliklerinden kurtaran ilke *zaman*'dır, zamanın akışının romana kazandırdığı o nerdeyse "organik" gelişim duygusudur:

[*Duygusal Eğitim*'de] kahramanın iç hayatı dış dünya kadar bölük pörçüktür ve içsellliği de, onu gerçekliğin küçüklük ve bayağılığının karşısına dikecek lirik bir küçümseme veya coşkulanım gücünden yoksundur. Yine de bu roman, tüm on dokuzuncu yüzyıl romanları arasında, roman biçiminin sorunsalının en tipik örneklerinden biridir; konusunun avunsuz perişanlığıyla gerçek epik nesnelliğe ulaşan ve bu sayede de başarılı bir biçimin olumluluğuna ve *everleyici enerjisine* erişen tek romandır. Bu zafere mümkün kılan, zamandır. Zamanın sınırsız, *kesintisiz akışı*, her heterojen parçanın *sivri uçlarını yumuşatan* ve bu parçalar arasında bir ilişki kuran birleştirici *türdeşlik* ilkesidir. Zaman insanların hayatlarının kaosuna bir düzen getirir ve kendiliğinden çiçeklenen organik bir varlık görünüşü kazandırır; görünüşte hiçbir anlam taşımayan karakterler ortaya çıkar, birbirleriyle ilişki kurar, bu ilişkileri yıkar, ortaya çıktıkları gibi anlamsızca tekrar kaybolurlar. Ama karakterler, insandan önce gelen ve ondan sonra da sürecek olan bu anlamsız oluş ve yokoluşun içine öylece bırakılmış degillerdir. Olayların ötesinde, psikolojinin ötesinde, zaman onlara varoluşlarının özsel niteliğini kazandırır: Bir karakterin belirişi pragmatik ve psikolojik açıdan ne kadar rastlansal olursa olsun, bu karakter varolan ve deneyimlenmiş bir sürekliliğin içinden gelir ve böylece hayatın benzersiz ve tekrarlanamaz akışına ait olmanın atmosferi de karakterlerin deneyimlerinin rastlansallığını ve anlatılan olayların yalıtıklığını geçersiz kılar. Herkesi kuşatan hayat bütünselliği burada canlı ve dinamik bir şeye dönüşür: Romanın kapsadığı zaman süresi (ki insanları kuşaklara bölüyor ve eylemlerini tarihsel-toplumsal bir bağlama dahil ediyordu) soyut bir kavram değil, *İnsanlık Komedi*'sinin bütünselliğindeki gibi olayın ardından kavramsal olarak kurgulanan bir birim değil, kendi içinde ve kendisi için var olan bir şeydir, somut ve organik bir sürekliliktir. [Vurgular bana ait – O.K.]

Lukács'ın daha önce *hayatın uyumsuzluğunun ve kesintililiğinin işletilmesi* olarak kavramlaştırdığı ironi ilkesi, burada terk ediliyor gibidir. İroni kavramının yardımıyla kovulan organizmacı estetik, şimdi "zaman" kılığında kurama yeniden dahil oluyordu. Peki Flaubert'de zamanın gerçekten böyle "yumuşatıcı, yuvarlaklaştırıcı" bir işlevi mi vardır? Marcel Proust, Lukács'ın *Roman Kuramı*'nı tamamlamasından iki yıl sonra Flaubert'in üslubu üzerine bir yazıda, bunun tersini öne sürer; zaman, Flaubert'in özel fiil çekimlerinin de vurguladığı gibi, hep kesiklidir *Duygusal Eğitim*'de;

tamamlanmışlıkla eksiklik sürekli yer değiştirir:

Edebiyatımız için o kadar yeni olan bu bitmemiş zaman kipi, eşyanın ve insanların görünümünü tümüyle değiştirir, tıpkı bir lambanın yeri değiştirildiğinde veya yeni bir eve taşındığında olduğu gibi. Flaubert'in üslubunun ürettiği de, alışkanlıkların parçalanmasından ve dekorun gerçekdışılığından oluşmuş bu türden bir kederdir. Bitmemiş zaman kipi, sadece söylenenleri değil, insanların tüm hayallerini kaydetmeye yarar... Bazen basit geçmiş kipi bitmemiş zamanı yarıda keser, ama çok geçmeden o da tıpkı bitmemiş zaman gibi uzayıp giden belirsiz bir şeye dönüşür... Flaubert'de "ve" bağlacı, gramercin ona yüklediği görevi yapmaz. Bir ritmik akıştaki kopuşu işaretler ve bir betimlemeyi böler... Flaubert'in günümüzde o kadar karşı çıkılan meziyetlerine dikkat çekmek hiç bıkmayacağım bir çabadır. Bunların bana en yakın gelenlerinden biri (çünkü orada kendi yaptığım mütevazı araştırmaların bir tamamlanışını görüyorum) Flaubert'in müthiş bir ustalıklarla iletebildiği Zaman izlenimidir. Bence *Duygusal Eğitim*'de en iyi, en değerli şey, bir cümle değil, bir boşluktur, bir kesik ya da duraktır.⁷

Kuşkusuz, bir teknisyenin bakışı ve buldukları, bir kuramcınıninkilerle aynı olmayacaktır. Lukács, Flaubert'de, karakterlerin kolayca çürüyen deneyimlerinin kesikli, tamamlanamayan zamanına karşı bir de Bergson'un "süre"sinin kesintisiz akışını bulduğunu söylerken büsbütün haksız da değildir. Ama bu kesintisiz akış, sıradanlığın akışıdır, sıradanlaştıdır ve bu yüzden karakterlerin boşluklarla kesilen zaman deneyimiyle hem çekişme hem de gizli bir "suç ortaklığı" içindedir.

Roman Kuramı'ndan sonra, tür kuramı adına ortaya konulan yaklaşımların çoğu, ampirik gözlemlerin derlenmesi ve elenmesiyle elde edilen tümevarımsal sınıflandırmalardı. Kapsamı ve yönlendirici iddiasıyla Lukács'inkini andıran tek çalışma, Girard'ın *Romantik Yalan, Romansal Hakikat*'i olacaktı. Bu iki kitapta birikmiş eleştirel enerji, romanın daha sonraki ve başka yerlerdeki örneklerine akmayı bekliyor.

7. Marcel Proust, *Against Solitude, Revue and Other Essays* (Londra, 1994), s. 265-69.

Roman Kuramı

Önsöz

İlk taslağı 1914 yazında kaleme alınan bu çalışma son şeklini 1914-15 kışında aldı. İlk olarak 1916'da Max Dessoir'ın *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*'ında (Estetik ve Genel Sanat Bilimi Dergisi) çıktı; daha sonra 1920'de Berlin'de P. Cassirer tarafından kitap olarak yayımlandı.

Yazma dürtüsü doğrudan doğruya, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve sosyal demokrat partilerin bunu coşkuyla karşılamasının Avrupa solu üzerinde yaratmış olduğu etkiden kaynaklanmıştı. Başlangıçta dile getirmesi çok zor olsa da, savaşın, özellikle de savaş coşkusunun şiddetle ve dünya çapında reddedilmesi yönünde tümüyle kişisel bir tutum takındım. 1914 sonbaharının sonlarında Bayan Marianne Weber'le yaptığımız bir konuşmayı hatırlıyorum. Bana bireysel ve somut kahramanlık edimlerinden bahsederek bu tutumumu sarsmaya çalışıyordu. Ona tek söylediğim "Ne kadar iyiyse o kadar kötü!" oldu. Duygularımı bilinçli sözcüklere dökmeye çalıştığımdaysa aşağı yukarı şu sonuca ulaşıyordum: İttifak Devletleri Rusya'yı muhtemelen yenilgiye uğratacaktı; bu Çarlık'ın yıkılmasına yol açabilirdi; buna bir itirazım yoktu. Batı'nın Almanya'yı mağlup etmesi gibi bir olasılık da vardı; eğer bu, Hohenzollern ve Habsburg hanedanlarının yıkılmasına yol açarsa, buna da bir diyeceğim yoktu. Ama bu durumda da şu soru akla takılıyordu: Bizi Batı uygarlığının elinden kim kurtaracak? (O zamanların Almanyasının nihai bir zafer kazanması olasılığı benim için korkulu bir rüyaydı.)

Roman Kuramı'nın ilk taslağı böyle bir ruh hali içinde yazıldı. Başlangıçta, bir diyalog biçiminde olmasın tasarlanmıştı: Bir

grup genç, tıpkı *Dekameron*'un anlatıcılarının vebadan kaçması gibi çevrelerini kuşatan savaş psikozundan kaçıyor; kendilerini ve birbirlerini anlamak üzere giriştikleri söyleşiler yavaş yavaş onları bu kitapta tartışılan sorunlara götürüyor – Dostoyevskivari bir dünyaya bakışlar. Üzerinde biraz daha düşününce, bu tasarıdan vazgeçip kitabı bugünkü haliyle yazdım. Yani kitap dünyanın durumuna dair kalıcı bir umutsuzluk duygusuyla yazıldı. O sıralar bana çözümsüzmüş gibi görünen sorunlara ancak 1917'de bir yanıt bulabilecektim.

Bu çalışmayı yalnızca nesnel içeriğinin bakış açısından ve bu bakış açısını belirleyen iç etkenleri hesaba katmaksızın sırf kendi içinde değerlendirmek mümkündür elbet. Ama yaklaşık elli yıllık geçmişe bakarken, yazdığım dönemdeki ruh halimi tanımlamanın, kitabın doğru anlaşılmasını kolaylaştıracak için önemli olduğuna inanıyorum.

Açıktır ki savaşı ve aynı zamanda o dönemin burjuva toplumu nu reddedişim tümüyle ütöpikti; hiçbir şey, en soyut akıl yürütme düzeyinde bile, öznel tutumumu nesnel gerçeklikle bağdaştırmamı sağlayamıyordu. Metodolojik olarak bu, başlangıçta kendi dünya görüşümü, bilimsel çalışma yöntemimi, vb. eleştirel olarak yeniden değerlendirme gereği duymamam gibi çok önemli bir sonuç doğuruyordu. O sıralar Kant'tan Hegel'e geçiş sürecine girmiştim, ama "tinsel bilimler" okulu olarak bilinen yaklaşıma yönelik tutumumu hiçbir şekilde değiştirmeksizin (temelde bu, gençliğimde Dilthey, Simmel ve Max Weber'in yapıtlarına duyduğum güçlü ilgiden kaynaklanan bir tutumdur). *Roman Kuramı* aslında tam da bu okulun eğilimlerinin tipik bir ürünüdür. 1920'de Viyana'da tanıştığım Max Dvorak kitabımı hareketin en önemli yayını olarak gördüğünü söylemişti.

Bugünse, bu yöntemin zayıf yönlerini görmek artık hiç zor değil. Ama ayrıca, hem tarihsel karakterlerin veya ilişkilerin hem de düşünsel gerçekliklerin (mantık, estetik, vb.) ele alınmasında Yenikantçı (veya diğer her tür) pozitivistmin yavan yüzeyselliğiyle karşılaştırıldığında, bu yöntemi tarihsel olarak kısmen haklı kılan

özelliklerin değerini bilebileceğimiz bir konuma da ulaşmış bulunuyoruz. Sözelimi, birçok bakımdan bir çığır açmış gibi görünen bir kitap olan Dilthey'in *Das Erlebnis und die Dichtung*'ünün (Yaşanmış Deneyim ve Edebi Yaratı, Leipzig, 1905) yarattığı etkiyi düşünüyorum. Açılan bu çığır, o zamanlar bize hem kuramsal hem tarihsel alanlarda büyük ölçekli sentezlere dayalı düşünsel bir dünya gibi görünmüştü. Yeni yöntemin aslında pozitivizmi alt etmede pek de başarılı olamadığını veya sentezlerinin nesnel bir temeli olmadığını anlayamadık. O sırada, yetenekli kişilerin gerçekten sağlam sonuçlara yöntem aracılığıyla değil de yönteme karşı gelerek ulaştıkları, aramızdaki gençlerin dikkatinden kaçtı. Bir okulun veya bir dönemin yalnızca birkaç özelliği temelinde genel sentetik kavramlar oluşturmak ve sonra da bu genellemelerden çıkarım yapıp tekil olguların analizine yönelerek kapsamlı bir genel görüş olduğunu iddia ettiğimiz şeye ulaşmak moda oldu.

Roman Kuramı'nın izlediği yöntem de buydu. Birkaç örnek vereyim. Kitabın roman biçimleri tipolojisi büyük ölçüde, romanın baş kahramanının ruhunun gerçekliğe oranla "fazla dar" veya "fazla geniş" olup olmamasına dayanıyor. Bu son derece soyut kriter, türün ilk temsilcisi olarak seçilen *Don Kişot*'un belli yönlerini aydınlatmak bakımından hayli yararlıdır; ama sırf bu romanın bile tarihsel ve estetik zenginliğinin tam olarak kavranmasını sağlamak açısından aşırı genel kalır. Aynı kategoriye sokulan diğer romancılara gelince (örneğin Balzac, hatta Pontoppidan) bu yöntem tamamen çarpıtıldıkları katı bir kavramsal çerçeveye sıkıştırır onları. Aynı şey diğer türler için de geçerlidir. "Tinsel bilimler" okulunun soyut sentezleme uygulamasının sonucu, Tolstoy'un ele alınışında daha da çarpıcıdır. Gerçekten de, *Savaş ve Barış*'ın sonuç bölümü, içerdigi fikirler bakımından, Napolyon Savaşları döneminin gerçek bir özetidir; belli figürlerin gelişimi, 1825'teki Dekabrist ayaklanmanın habercisidir. Ama *Roman Kuramı*'nın yazarı *Duygusal Eğitim*'in planına öylesine sıkı bağlıdır ki burada bulabildiği tek şey, "düş kırıklığını konu alan romanların en sorunlu olanının sonunda rastlanandan bile daha melankolik", "tüm

tutkuların tükendiği bir çocuk odası atmosferi"dir. Buna benzer sayısız örnek verilebilir. Defoe, Fielding ve Stendhal gibi romancıların bu şematik modelde yer almadığına, *Roman Kuramı*'nın yazarının izlediği keyfi "sentetik" yöntemin onu tamamen başaşağı çevrilmiş bir Balzac veya Flaubert, bir Tolstoy veya Dostoyevski görüşüne yönelttiğine dikkat çekmek yeterlidir.

Sırf "tinsel bilimler" okulunun uyguladığı soyut sentezleme yönteminin aksayan yönlerini açığa vurmak için bile olsa bu türden çarpıtmalara işaret etmek gerekir. Ne var ki bu, *Roman Kuramı*'nın yazarının ilginç nedensel bağıntıları ortaya çıkarma olanağını ilkesel olarak elinden kaçırdığı anlamına da gelmiyor elbet. Burada bir kez daha en tipik örneği vereceğim: *Duygusal Eğitim*'de zamanın oynadığı rolün analizi. Yapıtın analizi yetersiz bir soyutlama olmakla birlikte, bir "*recherche du temps perdu*"nın (yitik zamanın aranışı) keşfi, olsa olsa (1848 devriminin nihai yenilgisinin ardından) *Duygusal Eğitim*'in yalnızca son kısmı için nesnel olarak haklı çıkarılabilir. Yine de, burada zamanın yeni işlevine dair Bergsoncu "süre" kavramına dayanan açık seçik bir formülleştirmeye karşılıyoruz. Proust'un Almanya'da 1920'lerden önce tanınmadığı, Joyce'un *Ulysses*'inin 1922'ye dek bilinmediği ve Thomas Mann'ın *Büyük Dağ*'ının 1924'e dek yayımlanmamış olduğu göz önüne alınırsa, bu daha da çarpıcı hale geliyor.

Şu halde, *Roman Kuramı* tipik bir "tinsel bilim" ürünüdür ve kendi metodolojik sınırlarının ötesine işaret etmez. Yine de, başarı tümüyle rastlansal değildi (kitabı onaylayarak okuyanlar arasında Thomas Mann ve Max Weber de vardı). Kökleri "tinsel bilimler" yaklaşımında olmakla birlikte bu kitap, belirli sınırlar içinde, daha sonraki gelişmeler ışığında önem kazanmış olan bazı yeni özellikler gösterir. *Roman Kuramı*'nın yazarının artık Hegelciliğe geçmiş olduğunu belirtmiştik. "Tinsel bilimler" yönteminin önde gelen daha yaşlı temsilcileriye Kantçı felsefeye bağlıydı ve pozitivistlerin izlerini taşıyorlardı; bu özellikle Dilthey için geçerliydi. Pozitivistlerin düz akılçılığını alt etme çabası neredeyse her zaman irrasyonizm yönünde atılmış bir adım anlamına

geliyordu; bu özellikle Simmel için geçerli olmakla birlikte, Dilthey'in kendisi için de geçerlidir. Hegelci canlanışın savaşın patlak vermesinden yıllar önce çoktan başlamış olduğu doğrudur. Ama bu canlanışa yönelik ciddi bilimsel ilginin tamamı, büyük ölçüde mantıkla veya genel bilim kuramıyla sınırlıydı. Bildiğim kadarıyla *Roman Kuramı*, "tinsel bilimler" okulu içinde, Hegelci felsefenin bulgularının estetik sorunlara somut bir şekilde uygulandığı ilk yapıtı. Kitabın birinci genel kısmında ele alınan konular, örneğin epik ve dramatik sanattaki bütünsellik tarzlarının karşılaştırılması, epik ve romanın ortak yönlerinin neler olduğuna ve birbirinden nerede ayrıldıklarına dair tarihsel-felsefi görüş, vb. temelde Hegel'in etkisindedir. Ama *Roman Kuramı*'nın yazarı katı ya da ortodoks bir Hegelci değildi; Goethe'nin ve Schiller'in analizleri, Goethe'nin geç dönemine özgü belli kavramlar (örneğin şeytani olan), genç Friedrich Schlegel ve Solger'in estetik kuramları (modern biçimlendirme yöntemi olarak ironi), kitapta genel Hegelci şemayı tamamlar ve somutlaştırır.

Hegel'in belki daha da önemli bir mirası, estetik kategorilerin tarihselleştirilmesi olmuştur. Estetik alanında bu, Hegel'e dönüşün en yararlı sonuçlarına ulaştığı noktadır. Rickert ve okulu gibi Kantçılar, zamana bağlı olmayan değer ile değer tarihsel gerçekleşmesi arasına metodolojik bir uçurum koymuşlardı. Dilthey karşıtlığın pek de uç boyutta olduğunu düşünmüyordu, ama onun da yaptığı (bir felsefe tarihi yöntemine ilişkin hazırlık taslaklarında) daha sonra somut çeşitlemelerinde tarihsel gerçekleştirmelerine kavuşacak olan bir tarih-üstü felsefeler tipolojisi kurmaktan öteye geçmedi. Dilthey bazı estetik analizlerinde bu tarihsel gerçekleştirmeyi başarır, ama bir anlamda bunu *per nefas* [haksız araçlarla] yapar ve kesinlikle yeni bir yöntem icat ettiğinin farkında değildir. Bu tür bir felsefi muhafazakârlığın kökenindeki dünya görüşü, "tinsel bilimler" in önde gelen temsilcilerinin tarihsel-politik muhafazakârlığıdır. Düşünsel olarak bu tutum Ranke'ye dek uzanır ve dolayısıyla Hegel'in dünya tininin diyalektik evrimi görüşüyle keskin bir karşıtlık içindedir. Şüphesiz bunun yanında bir de pozitif

tivist tarihsel görecilik vardır ve Spengler tam da savaş sırasında, tüm kategorileri kökten bir şekilde tarihselleştirerek ve gerek estetik veya etik gerek mantıksal herhangi bir tarih-üstü geçerliliğin varlığını reddederek bu göreciliği "tinsel bilimler" okulunun eğilimleriyle birleştirmiştir. Ama bunu yapmakla o da tarihsel sürecin bütünlüğünü yok eder: Spengler'in aşırı tarihsel dinamizmi, sonunda statik bir görüşe, tam da tarihin nihai yok edilmesine dönüşür: Birbiriyle tamamen bağlantısız kültürel döngüler, hep sona erip hep yeniden başlayarak birbirini izlemektedir. Böylece Spengler'la birlikte Ranke'nin Sesesyonist* bir muadiline ulaşırız.

Roman Kuramı'nın yazarı bu denli aşırıya kaçmamıştır. O, estetik kategorilerin ve edebi biçimlerin özsel doğasına dayanan genel bir edebi türler diyalektiği arayışındaydı ve kategori ile tarih arasında Hegel'de bulduğundan daha yakın bir bağlantı bulmayı umuyordu; bir yanda değişimin içindeki kalıcılığın, öte yanda özün kalıcı geçerliliğindeki içsel değişimin düşünsel kavranışına ulaşmaya çalışıyordu. Ama yöntemi, büyük önem taşıyan belli konular dahil olmak üzere, birçok bakımdan son derece soyut kalır; somut toplumsal-tarihsel gerçekliklerle bağlantısızdır. Bu yüzden, zaten dikkat çekildiği üzere, keyfi düşünsel kurgulara çok sık yol açar. Ancak on beş yıl sonra (o zaman da Marksist temelde kuşkusuz) bir çözüm yolu bulmada başarılı olacaktım. M. A. Lifshitz ile birlikte, Stalinci dönemde muhtelif okulların kaba sosyolojisine karşı çıkar ve Marx'ın gerçek estetiğini açığa çıkarıp daha da geliştirmeye çalışırken, gerçek bir tarihsel-sistematik yöntemle ulaştık. *Roman Kuramı* hem tasarım hem de uygulama bakımından başarısız olan, ama hedefi bakımından doğru çözüme çağdaşlarına kıyasla daha fazla yaklaşan bir girişim düzeyinde kaldı.

Kitabın şimdiye dair estetik sorunsalı aynı zamanda Hegelci mirasın da parçasıydı: Bununla kastettiğim, tarihsel-felsefi bakış

* Yirminci yüzyıl başında Viyana'da oluşan bir tasarım ve dekoratif sanat akımı. Aynı dönemde Paris'te ortaya çıkan Art Nouveau ile paraleldir. Gustav Klimt gibi sanatçıları da kapsar. (ç.n.)

açısından yola çıkan bir gelişmenin, gelişmeyi o noktaya dek belirlemiş olan estetik ilkelerin bir tür feshine yol açtığı fikrini kastediyorum. Ama Hegel'in kendisinde, bunun sonucu olarak sorunsal kılınan yalnızca sanattır; Hegel'in bu durumu estetik olarak tanımlamak için kullandığı deyimle "düzyazının dünyası", tinin hem düşüncede hem de toplum ve devlet praksisinde kendisini bulmuş olduğu bir dünyadır. Böylece, tam da gerçeklik artık sorunsal olmaktan çıktığı için sanat sorunsal hale geliyordur. *Roman Kuramı*'nda ortaya koyulan görüş, biçimsel açıdan benzer olmakla birlikte aslında bunun tam karşıtıdır: Burada, roman biçiminin sorunları, çivisi çıkmış bir dünyanın ayna imgesidir. Bu yüzden, hayatın "düzyazı"sı, gerçekliğin artık sanat için elverişli bir alan sunmuyor oluşunun birçok belirtisinden biri olarak belirir bu kitapta; yine bu yüzden, sanatın varlığın tamamlanmış bütünselliğinden kaynaklanan kapalı ve bütünsel biçimleri yok saymak zorunda olması gerçeği (sanatın başlı başına içkin olarak bütünlüklü biçimlerin dünyasıyla artık hiçbir işinin kalmadığı gerçeği) romanın merkezi sorunu haline gelir. Sanatsal değil, tarihsel-felsefi nedenlerden ötürü böyledir bu: *Roman Kuramı*'nın yazarı çağdaş gerçeklikten söz ederken "artık varlığın kendiliğinden bütünselliği yoktur," der. Birkaç yıl sonra Gottfried Benn de aynı düşüncüyü farklı bir şekilde ortaya koyacaktır: "... Gerçeklik diye bir şey yok, olsa olsa çarpıtılmış bir gerçeklik imgesi var yalnızca."¹ Her ne kadar *Roman Kuramı* ontolojik anlamda, dışavurumcu şairin görüşüne kıyasla daha eleştirel ve daha dikkatli olsa da, her ikisinin de hayata dair benzer duygular ifade ettiği ve mevcut olana benzer şekilde tepki gösterdiğini belirtmek gerekir. 1930'larda dışavurumculuk ve gerçekçilik arasındaki tartışma boyunca bu, Ernst Bloch'un Marksist Georg Lukács'a karşı girdiği polemikte *Roman Kuramı*'nı yardıma çağırdığı biraz garip bir duruma yol açacaktı.

1. *Bekennnis zum Expressionismus*'tan (İnancın Dışavurumcu Açığa Vurulması), *Deutsche Zukunftsipinde* 5.11.1933 ve *Gesammelte Werke*, der. D. Wellershoff, 1. cilt, Wiesbaden 1959, s. 245.

Roman Kuramı ile genelde onun metodolojik kılavuzu olan Hegel arasındaki uyuşmazlığın, özünde estetik veya felsefî olmaktan çok, öncelikle toplumsal olduğu son derece açıktır. Yazarın savaşa yönelik tutumu hakkında zaten söylenmiş olanları anımsamak bu açıdan yeterli olabilir. Yazarın toplumsal gerçekliği kavrayış biçiminin, o dönemde güçlü bir şekilde Sorel'in etkisinde olduğunu da eklemeliyiz. *Roman Kuramı*'nda şimdi'nin Hegelci bir anlayışla değil, Fichte'nin "mutlak günahkârlık çağı" şeklindeki formülüyle tanımlanmasının nedeni budur. Ama "şimdi" karşısındaki bu epeyce ahlaki kötümserlik, Hegel'den Fichte'ye genel bir dönüşten çok, Hegelci tarih diyalektiğinin "Kierkegaardlaşması"nı ifade eder. Kierkegaard, moda olmasından çok önce Kierkegaard'ın hayatı ve düşüncesi arasındaki ilişki üzerine bir deneme kaleme almış olan *Roman Kuramı*'nın yazarı açısından daima önemli bir rol oynamıştır.² Yazar savaştan hemen önceki Heidelberg yıllarında Kierkegaard'ın Hegel eleştirisine dair asla tamamlanmayacak bir çalışmaya girişmişti. Burada bu olgulardan biyografik gerekçelerle değil, daha sonra Alman düşüncesinde önemli hale gelecek olan bir eğilime işaret etmek için söz ediyorum. Kierkegaard'ın doğrudan etkisinin, Heidegger'in ve Jaspers'in varoluş felsefesine ve dolayısıyla Hegel'e yönelik az çok açık bir muhalefete yol açtığı doğrudur. Ama Hegelci canlanışın kendisinin de Hegel ve irrasyonalizm arasındaki uçurumu daraltmak için yoğun bir çaba gösterdiği unutulmamalıdır. Bu eğilim Dilt-hey'in genç Hegel'e ilişkin araştırmalarında da (1905) saptanabilir ve Kroner'in "Hegel felsefe tarihindeki en büyük irrasyonalisttir," açıklamasında (1924) açıkça tanımlanmış bir şekle bürünür. Yine de, Kierkegaard'ın doğrudan etkisi burada kanıtlanamaz henüz. Ama bu etki 1920'lerde, örtük biçimde olsa da, artan ölçüde her yerde görülüyordu, hatta genç Marx'ın Kierkegaardlaştırılmasına

2. *Das Zerschellen der Form am Leben* (Biçimin Hayata Çarparak Parçalanması). Bu çalışma 1900'de yazıldı ve 1911'de Berlin'de *Die Seele und die Formen* (Ruh ve Biçimler) kitabında Almanca olarak yayımlandı.

bile yol açmıştı. Sözgelimi, Karl Löwith 1941'de şöyle yazıyordu: "Birbirinden (Marx ve Kierkegaard – G.L.) ne denli uzak olurlarsa olsunlar, varolan gerçekliğe saldırmaları ve ikisinin de kökeninin Hegel'e dayanıyor olması bakımından birbirleriyle yakından ilişkilidirler yine de." (Bu eğilimin günümüz Fransız felsefesinde ne denli yaygın olduğuna dikkat çekmeye bile gerek yok.)

Bu tür kuramların toplumsal-felsefi dayanağı, romantik kapitalizm-karşıtlığının politik açıdan olduğu kadar felsefi açıdan da belirsiz olan tutumudur. Başlangıçta bu, örneğin genç Carlyle'da veya Cobbett'te, erken dönem kapitalizmin dehşet verici olayları ve vahşet örneklerinin gerçek bir eleştirisiydi –hatta bazen, Carlyle'in *Past and Present*'inde (Geçmiş ve Şimdi) olduğu gibi, bir sosyalist eleştiriye hazırlık niteliği taşıyordu. Bu tutum Almanya'da Hohenzollern imparatorluğunun politik ve toplumsal geriliğinin mazeretçi bir savunusuna dönüştü. Yüzeysel bir bakışla, Thomas Mann'ın *Betrachtungen eines Unpolitischen*'i (1918; Siyasal Olmayan Bir Adamın Düşünceleri) gibi önemli bir savaş dönemi yapıtı bile aynı eğilimin içindedir. Ama Thomas Mann'ın sonraki gelişimi, daha 1920'lerde bile, yazarın bu yapıtına ilişkin kendi açıklamasını doğrular niteliktedir: "Muhteşem bir geri çekilme savaşı bu, romantik bir Alman burjuva zihniyetinin son ve en yeni direnişi, ama umutsuzluğunun tamamen farkında olarak sürdürülen bir savaş... hatta kaybedilmeye mahkûm bu savaşa duyulan herhangi bir sempatinin ruhsal sağlıksızlığına ve ahlaka aykırılığına dair bir içgörüyle sürdürülen bir savaş."

Felsefi çıkış noktasını Hegel, Goethe ve Romantizm oluştursa bile, *Roman Kuramı*'nın yazarında bu tür bir ruh halinin izine rastlanamaz. Kapitalizmin vahşeti karşısında aldığı muhalif tutum, Thomas Mann'ın "Alman sefaleti"ne veya şu anda da sürüp giden özelliklerine duyduğunu andıran bir sempatiye yer bırakmamıştır.

Roman Kuramı epeyce safdil ve tümüyle temelsiz bir ütopyacığa –insana layık bir doğal hayatın, kapitalizmin çöküşünden ve bu çöküşle bir tutulan, cansız ve hayatı yadsıyan toplumsal ve ekonomik kategorilerin yıkılmasından doğabileceği umuduna–

dayansa bile özünde tutucu değil yıkıcıdır. Yazarın Dostoyevski'ye ilişkin görüşü ("Dostoyevski roman yazmamıştır") kadar, kitabın da Tolstoy analiziyle son bulduğu gerçeği, yazarın yeni bir edebi biçim değil, tam anlamıyla "yeni bir dünya" aradığını açıkça göstermektedir. Böyle basit bir ütopyacılığa gülme hakkımız var elbette; yine de bu ütopyacılık, o dönemin gerçekliğinin parçası olan bir düşünsel eğilimi ifade ediyor.

Yirmilerde, ekonomik dünyanın ötesine toplumsal araçlarla geçme çabalarının gittikçe daha belirgin bir gerici nitelik kazandığı doğrudur. Ama *Roman Kuramı*'nın yazıldığı dönemde bu fikirler hâlâ tümüyle ayrımlaşmamış bir oluşum aşamasındaydı. İkinci Enternasyonal'in en ünlü iktisatçısı Hilferding *Finanzkapital*'inde (1909) komünist toplum hakkında, "[böyle bir toplumda] mübadele rastlansaldır, yoksa kuramsal ekonomik değerlendirmenin olası konusu değildir. Kuramsal olarak analiz edilemez, ancak psikolojik olarak kavranabilir," diye söz edebilmişse eğer; ve son savaş yıllarıyla hemen savaş sonrası dönemin devrimci olmayı amaçlamış ütopyalarını da göz önüne alırsak, o zaman, kuramsal ilke eksikliğine yönelik eleştirel tutumumuzu hiçbir şekilde değiştirmeksizin *Roman Kuramı*'nın ütopyasına dair tarihsel açıdan daha adil bir değerlendirmeye ulaşabiliriz.

Böyle bir eleştirel tutum, *Roman Kuramı*'nm, onu Alman edebiyatında yeni bir şey kılan bir başka özelliğini de asıl bağlamında görmemizi sağlar. (İnceleyeceğimiz olgu Fransa'da çok daha önceden biliniyordu.) Kısaca söylenecek olursa, *Roman Kuramı*'nın yazarı, "sol" etik ile "sağ" epistemolojiyi (ontolojiyi, vs.) kaynaştırmayı hedefleyen bir dünya kavrayışına sahipti. Wilhelm Almanyası'nda ilkeli bir muhalif edebiyat adına ne varsa, Aydınlanma'nın geleneklerine (üstelik çoğu durumda bu geleneğin en sık takipçilerine) dayanıyor ve Almanya'nın değerli edebiyatı ve kuramsal gelenekleri hakkında toptan bir olumsuz tutum benimsiyordu. (Sosyalist Franz Mehring bu bakımdan ender bir örnektir.) Değerlendirebildiğim kadarıyla *Roman Kuramı*, radikal bir devrim yönelmiş bir sol etiği gerçekliğin geleneksel-uzlaşımalsal yoru-

muyla birleştiren ilk Alman kitabıydı. 1920'lerden itibaren bu görüş giderek önemli bir rol oynayacaktı. Bu bakımdan Ernst Bloch'un *Der Geist der Utopie*'si (1918, 1925; Ütopya Tini) ile *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*'unu (Devrim Teoloğu Olarak Thomas Münzer), Walter Benjamin'i ve hatta Theodor W. Adorno'nun ilk dönemlerini anımsamamız yeterli.

Bu akımın önemi, Hitler'e karşı girişilen düşünsel mücadelede daha da arttı; bir "sol" etikten yola çıkan pek çok yazar, Nietzsche'yi ve hatta Bismarck'ı faşist gericiliğe karşı ilerici güçler olarak seferber etmeye çalıştı. (Yeri gelmişken, bu eğilimin Almanya'dan çok daha önce ortaya çıkmış olduğu Fransa'nın bugün J. - P. Sartre'in kişiliğinde o akımın son derece etkili bir temsilcisine sahip olduğunu belirteyim. Bu olgunun Fransa'da daha önce şekillenmesinin ve daha uzun bir süre etkili olmasının toplumsal nedenleri, açıktır ki burada tartışılmaz.) "Sol" etiğin Almanya'daki bu işlevinin unutulup gitmesi ve gündemin de konformist olmayan bir kılığa bürünmüş bir konformizmin at oynatmasına açılması için, önce Hitler'in yenilgiye uğratılması ve bir restorasyonla birlikte bir "ekonomik mucize"nin de gerçekleşmesi gerekiyordu.

Adorno da dahil, önde gelen Alman entelijansiyanının önemli bir bölümü, benim Schopenhauer eleştirimde "bir uçurumun, hiçliğin, saçmalığın yamacında, her tür konforla donatılmış güzel bir otel" diye betimlediğim "Büyük Uçurum Otelinde" yaşamaya başlamıştı. "Ne ki, mükellef ziyafetler veya sanatsal eğlenceler arasında uçuruma bakarak düşüncelere dalmak, sunulan incelikli konforlardan alınan zevkin artmasından başka bir şeye yaramıyordu" (*Die Zerstörung der Vernunft* [Akıl Yıkılışı], Neuwied 1962, s. 219). Ernst Bloch'un "sol" etik ve "sağ" epistemoloji sentezine yılmadan sıkıca bağlı kalmayı sürdürmesi gerçeği (örneğin karşı. *Philosophische Grundfragen I, Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins* [Felsefenin Temel Sorunları: Henüz-Olmayanın Ontolojisi], Frankfurt 1961), Bloch'un karakterinin sağlamlığını yüceltir belki, ama kuramsal konumunun günü geçmiş niteliğini değiştirmez. Batı dünyasında (Federal Alman Cumhuriyeti de dahil olmak üze-

re) sahici, verimli ve ilerici bir muhalefet gerçekten uyandırdığı ölçüde, bu muhalefetin artık "sol" etiğın "sağ" epistemolojiyle birleştirilmesiyle hiçbir ilgisi olamaz.

Dolayısıyla, bugün biri çıkıp da *Roman Kuramı*'nı 1920'lerin ve 1930'ların önemli ideolojilerinin tarih-öncesini daha yakından tanımak için okursa, kitaba ilişkin olarak önerdiğim çizgilerde bir eleştirel okumadan yararsağlayabilir. Ama kitabı kendine yol göstermesi umuduyla eline alırsa, yolunu daha da fazla karıştırmasından başka bir sonuç beklenemez. Arnold Zweig, genç bir yazar olarak, *Roman Kuramı*'nı kendine yol göstereceğı umuduyla okumuştı; ama sağlıklı içgüdüğü onu, haklı olarak kitabı tümüyle yadsımaya yöneltti.

Georg Lukács
Budapeşte, Temmuz 1962.

I

Büyük Epik Edebiyat Biçimleri

1

Bütünlüklü Uygarlıklar

Ne mutludur, yıldızlarla kaplı gökyüzünün tüm olası yolların haritası olduğu çağlar – yolları yıldızların ışığıyla aydınlanan çağlar. Her şey yeni ama yine de tanındıktır, her şey serüvenle dolu ama yine de çağa aittir. Uçsuz bucaksızdır dünya, geniştir ama bir yuvayı andırır yine de, çünkü ruhta yanan ateş yıldızlarla aynı özsel doğadandır; dünya ve benlik, ışık ve ateş tümüyle ayrışıktır, yine de hiçbir zaman birbirlerine büsbütün yabancı olmazlar, çünkü ateş bütün ışıkların ruhudur ve her ateş ışığa bürünür. Böylece, ruhun her eylemi bu ikilikte anlam kazanır ve bütünlenir: anlamı *-duyusu-* eksiksizdir ve duyulara eksiksiz bir bütün sunar; tamdır çünkü ruh eyleme geçtiğinde bile kendi içine kapanıyordur; tamdır çünkü eylemiyle kendisini kendinden ayırır ve kendisi olarak kendine ait bir merkez bulur ve kendi çevresinde kapalı bir daire çizer. "Felsefe gerçekte sıra özlemidir," der Novalis: "nerede olursan olursun, sılada olma isteğidir."

Bir hayat biçimi olarak veya edebi yaratımın biçimini belirleyen ve içeriğini sağlayan şey olarak felsefenin daima "iç" ile "dış" arasındaki mesafenin bir belirtisi, benlik ve dünya arasındaki özsel farklılığın, ruh ve edimin uyumsuzluğunun işareti olmasının nedeni budur. Mutlu çağların felsefesinin olmamasının veya (bununla aynı anlama gelecek şekilde) böyle çağlarda tüm insanların felsefeci olmasının ve her tür felsefenin ütöpik hedefini paylaşmasının nedeni de budur. Gerçek felsefenin görevi de bu arketip haritayı çizmek değil midir? Aşkın locus'un sorunu, iç derinlikler-

den kaynaklanan her itkinin bir biçimle, hakkında hiç bilgi sahibi olmadığı, ama ezelden beri kendisine ayrılmış bulunan ve onu öz-gürleştirici simgelerle sarıp sarmalamak zorunda olan bir biçimle nasıl uyumlu hale getirileceğini belirlemek değil midir? Böyle olduğunda, tutku, akıl tarafından ön-belirlenmiş olan tutku, eksiksiz kendi-olmaya götüren yoldur ve delilikten de, aksi halde sessizliğe gömülmeye mahkûm, aşkın bir gücün gizemli ama yine de çözülebilir mesajları geliyordu. Henüz bir dış olmadığından bir iç de yoktur, ruh için bir "ötekilik" yoktur. Ruh serüvenlere atılmaya koyulur; serüvenlerle yaşar, ama arayışın asıl acısını da bulmanın asıl tehlikesini de bilmez; böyle bir ruh asla kendisini tehlikeye atmaz; henüz kendisini yitirebileceğini bilmez, kendisini arayıp bulmak zorunda olduğunu asla düşünmez. Epiğin çağıdır bu.

Böyle bir çağda insanları ve edimleri hem zevk hem acı veren sınır çizgileri içine yerleştiren şey, acının yokluğu veya varlığın güvence içinde olması değil (çünkü dünyada anlamsız ve trajik olan, zamanın başlangıcından beri daha da artmış değildir; söz konusu olan, avutucu şarkıların ya daha yüksek sesle söyleniyor ya da iyice silikleşiyor olmasıdır, o kadar), ruhun derinliklerinden gelen büyüklük, açılma ve bütünlük talebinin edimler tarafından karşılanabilmesidir. Ruh, kendi içinde, onu düşmeye kışkırtabilecek ya da uçsuz bucaksız yükseklikleri keşfetmeye özendirebilecek bir uçurumun varlığından hünüz habersiz olduğunda, dünyaya hükmeden, yazgının bilinmeyen ve adil olmayan armağanlarını bölüştüren tanrısal güç henüz insanın kavrayışının dışında kaldığı halde yine de ona bir babanın küçük çocuğuna olduğu kadar tanıdık ve yakın olduğunda tüm eylemler dünyaya tam uyan bir giysidir olsa olsa. Bu durumda, varlık ve yazgı, serüven ve başarı, hayat ve öz benzer kavramlardır. Epiğin biçimsel yanıtlarını doğuran soru şudur öyleyse: Hayat nasıl öz haline gelir? Homeros'la boy ölçüşebilecek, hatta onun yanına yaklaşabilecek kimse çıkmadıysa asla –doğrusunu söylemek gerekirse bir tek onun yapıtları epiktir– **bunun nedeni, tarih boyunca insan aklının ilerlemesinin bu sorunun sorulmasını olanaklı kılmasından önce Ho-**

meros'un yanıtı bulmuş olmasıdır.

Eğer istersek bu düşünce çizgisini izleyerek Yunan dünyasının sırtını, o dünyanın bizim için tasavvur edilemez mükemmelliğini ve bizi o dünyadan ayıran aşılamaz uçurumu anlama yönünde yol alabiliriz. Yunanlı soruları değil yanıtları bilirdi yalnızca; bilmeceleleri değil –anlaşılmaz olsa da– çözümleri, kaosu değil biçimleri bilirdi. Paradoksun berisinde kalan yaratıcı biçimler dairesini çizmişti ve bizim paradoksal çağımızda önemsizliğe mahkûm olan her şey onu mükemmelliğe götürüyordu.

Yunanlılardan söz ettiğimizde tarih felsefesini estetikle, psikolojiyi metafizikle karıştırırız hep ve Yunan biçimleri ile kendi dönemimiz arasında bir ilişki icat ederiz. Duyarlı ruhlar, bu suskun, artık sonsuza dek sessizliğe gömülmüş maskelerin ardında, kendilerinin de huzuru düşlemiş oldukları o geçici, firari anları ararlar, ama bu anların değerinin tam da geçiciliklerinde yattığını ve Yunanlılara yöneldiklerinde kurtulmaya çalıştıkları şeyin tam da kendi derinliklerini ve büyüklüklerini oluşturduğunu unuturlar.

Yaraları sonsuza dek gizlenebilsin ve kahramanca jestleri de geleceğin asıl kahramanlığının paradigması olabilsin –yeni kahramanlığa varlık kazandırabilsin– diye damarlarında akan kandan mor renkli bir çelik zırh yapmaya çalışan daha derin kişilerse yarattıkları biçimlerin bölük pörçüklüğünü Yunanlıların biçimlerinin ahengiyle karşılaştırır; kendi biçimlerinin kaynağındaki acıların da Yunanlıların saflıkları sayesinde üstesinden geldiğini sandıkları azaplarla kıyaslarlar. O inatçı tekbencilikleri yüzünden biçimsel mükemmelliği içsel yıkımın ürünü olarak yorumlar ve böylece Yunan sanatı kendi sanatlarından nasıl daha büyükse Yunanca sözlerde de şiddetiyle kendi acılarını kat kat aşan büyük bir azabın izini bulmayı umarlar. Oysa aklın aşkın haritasının tamamen tersine çevrilmesidir bu; bir harita ki doğası ve sonuçları kesinlikle betimlenebiliyor, metafizik önemi kavranıp yorumlanabiliyor, ama ne empatiye ne de sadece anlamaya dayalı bir psikolojisi yapılabiliyordur. Çünkü her türlü psikolojik kavrayış aşkın *locus*'ların belirli bir konumlanışını varsayar ve ancak bu *locus*'ların sınır-

ları içinde işlerlik gösterir. Yunan dünyasını böyle anlamaya çalışmak yerine (bu farkında olunmaksızın "Bu biçimleri üretmek için ne yapabiliriz?" veya "Bu biçimleri üretmiş olsaydık nasıl davranırdık?" gibi sorular sormakla sonuçlanacaktır), temelde bizimkinden tamamen farklı olan ve söz konusu biçimleri olanaklı, hatta zorunlu kılan Yunan aklının aşkın haritasını incelemek daha faydalı olurdu.

Yunanlıların yanıtlarının sorularından daha önce geldiğini belirtmiştik. Ama bu da, psikoloji değil, olsa olsa aşkın psikoloji kapsamında değerlendirilmeli. Öyleyse, tüm yaşanmış deneyimleri ve tüm biçimsel yaratımları belirleyen nihai yapısal ilişkide, aşkın *locus*'ların kendi arasında ve onlarla kendilerine *a priori* tahsis edilmiş özne arasında aşılamayacak veya ancak bir sıçrayışla aşılabilecek hiçbir nitel farklılık olamaz; en üst noktaya yükseliş, tıpkı mutlak anlamsızlık noktasına dek batışta olduğu gibi, bir denklik çizgisi üzerinde yapılır, yani, en kötü olasılıkta, birçok geçişle birbirine bağlanan adımların uzun, tedrici dizilişiyle gerçekleşir. Böyle bir yuvada aklın tutumu da ezeli ve hazır anlamı edilgin bir uzgörüyle benimsemektir. Anlamın dünyası kavranabilir, bir bakışta anlaşılabilir; gerekli olan tek şey, her birey için önceden belirlenmiş *locus*'u bulmaktır. Burada yanılma yalnızca bir "çok fazla ya da çok az" sorunudur, olsa olsa bir hesaplama ya da içgörü hatası. Bilgi yalnızca bir perdenin kalkmasıdır çünkü; yaratış, yalnızca görünür ve ebedi özlerin taklit edilmesi ve erdem de yollara dair kusursuz bir bilgi – anlama yabancı olan şeyse, anlamla arasındaki uzaklığın çok büyük olmasından ötürü yabancısıdır yalnızca.

Türdeş bir dünyadır bu; insan ve dünya, "ben" ve "sen" arasındaki ayrım bile türdeşliği bozamaz. Ruh, tıpkı bu ahengin başka her bileşeni gibi dünyanın ortasında durur; onu kuşatan sınır çizgileriye özünde şeyleri çevreleyen sınır çizgilerinden farklı değildir. Keskin ve emin hatlar çizer, ama yalnızca görelî olarak ayırır, türdeş bir yeterli dengeler sistemi oluşturmak amacıyla böler. Çünkü insan, kendi üzerine dönen biçimlerin ortasında tözselliğin

tek taşıyıcısı olarak yalnız değildir: Kendisi töze ne denli sahipse, ötekilerle olan ilişkileri ve bu ilişkilerden doğan yapılar da (sevgi, aile, devlet) aynı oranda tözle doludur, hatta bunların tözselliği daha sahicedir çünkü daha genel ve daha "felsefi"dirler, arketip yuvaya daha yakındırlar ve ona daha fazla benzerler. İnsanın ne yapması veya ne olması gerektiği ise, insan için yalnızca bir pedagoji meselesidir, insanın henüz yuvasına ulaşmamış olduğu gerçeğinin bir ifadesidir; insanın tözle olan tek ve aşılamaz ilişkisini anlatmıyordur henüz.¹ İnsanın kendi içinde de, bunu aşmak için bir sıçrama dürtüsü yoktur: İnsan maddeyi tözden ayıran uzaklığın utancını taşımaktadır, kendisini töze daha da yaklaştıracak maddesiz bir yükselişle arınacaktır; önünde uzun bir yol uzanıyordur, ama yine de kendi içinde bir uçurum yoktur.

Bu tür sınırlar, zorunlu olarak, tamamlanmış bir dünyayı kuşatır. Deneyimlensin ve şekillensin diye ebedi anlamın yıldızlarınca evrenin çevresine çizilen çemberin dışında birtakım korkutucu ve akıl ermez güçlerin varlığı hissedilse bile, bu güçler anlamın varlığını yerinden edemez; hayatı yok edebilirler, ama varlığı asla bozamazlar; biçimlenmiş dünyaya kara gölgeler düşürebilirler, ama bu gölgeler bile, resmi daha belirginleştiren karşıtlıklar olarak biçimler tarafından özümserir.

Yunanlıların metafizik hayatlarını içeren çember bizimkinden daha dardır: Hayatımızın ayrılmaz bir parçası olarak kendimizi onun içine yerleştiremeyişimizin nedeni bu. Daha doğrusu, kapalı doğası Yunanlıların hayatlarının aşkın özü olan çember, bizim için yok olmuştur; biz kapalı bir dünyada soluk alamayız. Biz tinnin üretkenliğini icat ettik: Çağlar öncesinden kalma imgelerin nesnel apaçıklıklarını bizim için bir daha ele geçirilemeyecek şekilde yitirmiş olmalarının nedeni de bu; dolayısıyla bizim düşünme biçimimiz asla bütünüyle başarılmanın bir tamamlanmanın sonsuz yolunu izler. Biz biçimlerin yaratılışını icat ettik: Yorgun ve umutsuz ellerimizden çıkan her şeyin daima eksik kalmasının nedeni budur. Biz tek hakiki tözü kendi içimizde bulduk: Biliş ile eylem arasına, ruh ile yaratılan yapı arasına, benlik ile dünya ara-

sına aşılamaz bir uçurum koymak zorunda olmamızın ve her türlü tözselliğin de bu uçurumun öte yanında düşünümde ufalanıp gitmek zorunda olmasının nedeni budur; özümüzün kendimiz için bir postüla olmaya, dolayısıyla benliklerimizle aramızda daha da derin, daha da korkutucu bir uçurum yaratmaya mecbur kalmış olmasının nedeni de budur.

Dünyamız son derece genişlemiştir, armağanlar ve tehlikeler bakımından her köşesi Yunanlıların dünyasından daha zengindir; ama böyle bir zenginlik, hayatın dayandığı olumlu anlamı –bütünselliği– geçersiz kılmaktadır. Çünkü her tekil görüngünün asıl kurucu gerçekliği olarak bütünsellik, kendi içine kapalı bir şeyin tamamlanabileceği anlamına gelir; tamamlanabilecektir çünkü her şey onun içinde meydana geliyor, hiçbir şey onun dışında kalmıyor ve hiçbir şey dışardaki daha yüksek bir gerçekliğe işaret etmiyordur; tamamlanacaktır çünkü içindeki her şey kendi mükemmelliğine erişiyor ve kendine ulaştığı için de sınırlanmaya razı oluyordur. Varlığın bütünselliği, her şeyin biçimler tarafından içirilmeden önce zaten türdeş olduğu yerde mümkündür ancak; biçimlerin bir kısıtlama değil de biçim verilmesi gereken şeyin iç derinliklerinde muğlak bir arzu olarak kımıldamadan duran her şeyin yüzeye çıkışı veya bilince ulaşması olduğu yerde; bilginin erdem ve erdemin de mutluluk olduğu, güzelliğin görünür kılınan dünyanın anlamı olduğu yerde mümkündür yalnızca.

Yunan felsefesinin dünyasıdır bu. Ama böyle bir düşünce biçimi de ancak tözün epeydir sönükleşmeye başladığı yerde doğabilmiştir. Eğer, sözcüğün asıl anlamıyla, Yunan estetiği diye bir şey yoksa, çünkü estetik olan her şey zaten metafizik tarafından öngörüldüyse, bu durumda, Yunan'da tarih ile tarih felsefesi arasında da hiçbir fark yoktur: Yunanlılar, büyük biçimlere *a priori* tekabül eden tüm evrelerinde bizatihi tarihin içinde yolculuk ediyorlardı; sanat tarihleri metafiziko-genetik bir estetiktir, kültürel gelişimleri de bir tarih felsefesi. Bu süreç içinde, töz, Homeros'taki hayata mutlak içkinliğinden Platon'un benzer şekilde mutlak ama yine de elle tutulur ve kavranabilir aşkınlığına indirgendi. Ve bu sürecin

birbirinden açık ve kesin bir şekilde ayrılmış olan (burada hiçbir tedrici geçiş yoktur!) ve sürecin anlamını sanki ebedi bir hiyeroglifle nakşeden evreleri de dünya edebiyatının büyük ve hiçbir zamana ait olmayan paradigmatik biçimleridir: epik, trajedi ve felsefe. Epğin dünyası şu soruyu yanıtlar: Hayat nasıl özsel olur? Ama yanıt, ancak töz uzak bir ufka çekildiğinde olgunlaşarak bir soru şeklini almıştır. Ancak trajedi "Öz nasıl canlanabilir?" sorusuna yaratıcı bir yanıt verdiğinde insanlar hayatın, bu haliyle, özün içkinliğini yitirmiş olduğunun farkına varmıştır ("olması gereken hayat" düşüncesi, hayatın kendisini geçersiz kılar). Biçim veren yazgıda ve kendini yaratarak kendini bulan kahramanda, saf öz hayata gözlerini açar ve basit hayat da özün tek sahici gerçekliği karşısında yokluğa batar; hayatın ötesinde, serpilip açılan bir bollukla dolu bir varlık düzeyine ulaşılır, sıradan hayatın bir antitez olarak bile hizmet edemeyeceği bir varlık düzeyine. Özün varoluşuna hayat vermiş olan, bir ihtiyaç veya bir sorun da değildir; Tanrıça Athena'nın doğuşu Yunan biçimlerinin ortaya çıkışının prototipidir. Nasıl özün gerçekliği, hayatın içine akıp hayalî doğururken, kendi saf içkinliğinin hayatta kaybolduğunu ele veriyorsa, trajedinin bu sorunsal temeli de sadece felsefede görünür hale gelir, felsefede bir sorun olur; ancak öz kendisini hayattan tümüyle koparıp tek ve mutlak olduğunda, aşkın bir gerçeklik olduğunda; ve felsefenin yaratıcı edimi, trajik yazgıda ampirik olanın zalim ve anlamsız keyfilliğini, kahramanın tutkusunda dünyeviliği ve kendini gerçekleştirmesinde de sadece olumsal öznenin sınırlılığını açığa vurduğunda – işte ancak o zaman trajedinin hayat ve öz sorusuna verdiği yanıt artık doğal ve apaçık görünmekten çıkıp bir mucize, dipsiz derinlikler üzerinde köprü kuran narin ama dayanıklı bir gökkuşağı gibi görünür.

Trajik kahraman Homeros'un canlı insanının bıraktığı yerde sahneye çıkar; ama tam da bunun için, neredeyse sönmüş olan meşaleyi o canlı insanın elinden alıp yeniden yaktığı için, onu açıklar ve dönüştürür. Ve Platon'un yeni insanı, etkin bilme yetisi ve öz-yaratan uzgurusuyla bilge insan da, sadece trajik kahrama-

nın maskesini düşürmekle kalmaz, kahramanın hakkından geldiği karanlık tehlikeyi de aydınlatır. Platon'un yeni bilge insanı kahramanı geride bırakarak onu dönüştürür. Ama bu yeni bilge insan, Yunan tininin üreteceği son insan tipi, dünyası da son pradiomatik hayat yapısıydı. Platon'un hayalini belirleyen ve destekleyen sorular açıklık kazanmış, ama yine de hiçbir ürün vermemişti; dünya zamanla Yunan dünyası olmuş, ama tam da bu anlamda Yunan tininin Yunana özgülüğü de gittikçe azalmıştı; bu tin yeni ezele sorunlar yaratıyordu (ve çözümler de tabii), ama τδποσ νοητοσ' nin özsel Yunan niteliği ebediyen yitirilmişti. Yazgının yeni tini gerçekten de "Yunanlılara bir budalalık" gibi görünecekti.

Yunanlılara göre bir budalalıktır gerçekten de! Kant'ın yıldızlı seması artık sadece saf bilişin karanlık gecesinde parıldar; yalnız gezginin (yeni dünyada insan olmak yalnız olmayı gerektirir çünkü) yolunu aydınlatmıyordur artık. İç ışıksa ancak gezginin bir sonraki adımı için bir güven kanıtı (ya da yanılsaması) olabilir. Olayların dünyasını, ruhun yabancı olduğu bu dünyanın muazzam karmaşıklığını, içerden gelip de aydınlatan hiçbir ışık yoktur artık. Özne bir görüngü, kendi içine kapalı bir nesne olmuşsa eğer, eylemin öznenin özsel doğasına uygunluğunun (kalan tek kılavuzdur bu) gerçekten öze dokunup dokunmadığını artık kim söyleyebilir ki? Öznenin en derinlerde saklı ve en tikel özsel doğası, artık sadece "olması gereken" in hayali gökyüzüne yazılmış asla sona ermeyen bir talep olarak görünüyorsa ona; en derinlerde saklı bu doğa tam da öznenin içindeki akıl almaz bir boşluktan ortaya çıkmak zorunda kalıyorsa, yalnızca en uzak derinliklerden çıkıp gelen şey öznenin özsel doğası olmuşsa ve artık hiç kimse bu derinliklerin en dibini asla telaffuz edemiyorsa, hatta bir anlığına bile olsun kavrayamıyorsa – bu durumda eylemle öznenin doğası arasındaki denkliğin özü yansıtıp yansıtmadığını kim söyleyebilir? Sanat, dünyanın bizim ölçülerimize sığdırılmış düşsel gerçekliği olan sanat, böylece özgürleşir: artık bir taklit değildir, çünkü tüm modeller yok olmuştur; sanat, yaratılmış bütünlüktür artık, çünkü metafizik alanların doğal bütünlüğü ebediyen yıkılmıştır.

Burada aşkın *locus*'ların yapısının bu dönüşümüne ilişkin bir tarih felsefesi önermek niyetinde değiliz, bu mümkün de olmazdı zaten. Değişikliğin gerekçesinin gerçekleştirdiğimiz ilerlemede (ister yukarı ister aşağı doğru, hiç fark etmez) bulunup bulunamayacağını veya Yunan tanrılarının yerini başka güçlerin alıp almadığını sorgulamanın yeri burası değil. Ne bizi kendi gerçekliğimize götüren yolun –ne denli yaklaşık olursa olsun– haritasını çıkarmak niyetindeyiz burada, ne de eski Yunan'ın tükendiğinde bile baştan çıkarıcı olan gücünü ve tıpkı Venüs'ünki gibi insanlara dünyalarının görkemli yapısındaki onarılmaz çatlakları tekrar tekrar unutturup yeni bütünlüklerin (dünyanın yeni özüyle çelişen ve bu yüzden daima boşa çıkmaya mahkûm bütünlüklerin) hayalini kurmaya kışkırtan göz kamaştırıcı parlaklığını tanımlamak istiyoruz. Kilise de işte bu bütünlük hayalleri içinde yeni *polis* haline geldi ve onulmaz günahıta yitirilen ruh ile ruhun olanaksız ama yine de kesin kurtuluşu arasındaki paradoksal bağ da dünyevi gerçekliğin içinde neredeyse platonik bir semavi ışık huzmesi oldu: sıçrama, dünyevi ve semavi hiyerarşiler arasında bir merdiven sağlıyordu.

Giotto ve Dante'de, Wolfram von Eschenbach ve Pisano'da, Aquinolu Aziz Tommaso ve Assisili Aziz Francesco'da dünya bir kez daha bütünlüklü bir daire haline geldi, bir bakışta kavranabilecek bir bütünselliğe büründü; uçurum, kendi gerçek derinliğinde yatan tehditten arındı; karanlık bir ışıltıyla parıltıdayan gücünden hiçbir şey yitirmese de, tüm karanlığı saf yüzey oldu ve böylece, renklerin kapalı bir bütünlüğüne kolayca uydurulabildi; kuruluş yakarışları dünyanın kusursuz ritmik sisteminde bir kakışım haline geldi ve böylece Yunanlılarınkı kadar kusursuz yeni bir denge olanaklı kılındı: karşılıklı olarak yetersiz, heterojen yoğunlukların dengesi. Kurtarılmış dünya da, anlaşılmaz ve ebediyen erişilmez olsa bile, böylece daha yakına getirildi ve görünür bir biçime büründürüldü. Kıyamet Günü varolan bir gerçeklik haline geldi, çoktan kurulduğu düşünülen dünyevi ve semavi dairelerin uyumuna dahil herhangi bir öğeye dönüştü; Kıyamet'in dünyayı

ancak Parakletos tarafından iyileştirilebilecek bir Philoktetes yarısına dönüştüren asıl doğası ise unutuldu. Yeni ve paradoksal bir Yunan doğdu: Estetik bir kez daha metafizik haline geldi.

İlk ama aynı zamanda son defalığına. Bu bütünlük de bir kez bozulunca, varlığın kendiliğinden bütünselliği artık söz konusu olamazdı. Taşan sularıyla eski bütünlüğü silip süpüren kaynak şüphesiz tükenmişti; ama dünyanın yüzü de umutsuzca kurumuş nehir yataklarıyla çizik çizikti artık.

Bundan böyle, Yunan dünyasının herhangi bir şekilde canlanması, estetiğin az ya da çok bilinçli bir şekilde metafizikte hipostatlaştırılması olur: Sanat alanının dışında kalan her şeyin özüne uygulanan bir şiddettir bu ve bu özü yok etme arzusudur; sanatın birçok alandan yalnızca biri olduğunu ve tam da dünyanın bütünlüğünü kaybetmesinin ve yetersizliğinin sanatın varoluşunun ve bilinçli hale gelmesinin önkoşulu olduğunu unutmaya çabasıdır. Sanatın tözselliğinin bu şekilde abartılmasının kaçınılmaz sonucu, onun biçimlerine gereğinden fazla yük bindirmesi olacaktır: Sanatın biçimleri, bir zamanlar basitçe verilmiş olarak kabul edilen her şeyi kendilerinden üretmek zorundadırlar artık; başka bir deyişle, kendi *a priori* geçerlilikleri daha kendini açığa vurmaya başlayamadan önce, böyle bir geçerliliğin önkoşullarını (bir nesne ve çevresi) yalnızca kendi güçleriyle yaratmak zorundadırlar. Bundan böyle sanatın biçimlerine kolaylıkla kabul edilebilecek bir bütünsellik kazandırılmaz: Dolayısıyla sanatın biçimleri, biçim verilecek şey ne olursa olsun, ya onu kuşatabilecekleri noktaya kadar küçültüp buharlaştırmak, ya da kendi zorunlu nesnelerini elde etmenin olanaksızlığını ve kendi araçlarının içsel geçersizliğini polemikçi bir biçimde göstermek zorundadırlar. Ve bu ikinci durumda da, dünyanın yapısının bölük pörçük doğasını dünyanın biçimlerine taşımış olurlar.

2

Bir Biçimler Tarihi Felsefesinin Sorunları

Hayatın yöneldiği aşkınlık noktalarındaki böyle bir değişikliğin sonucunda sanat biçimleri tarihsel-felsefî bir diyalektiğe tâbi olurlar; ama bu diyalektiğin seyri, her türün *a priori* kökenine veya "yuvası"na bağlı olacaktır. Değişikliğin yalnızca nesneyi ve nesneye biçim verilmesinin koşullarını etkileyip, biçimin aşkın varoluş hakkı ile olan nihai ilişkisini hiç sorgulamaması mümkündür; böyle olduğunda, yalnızca biçimsel değişiklikler gerçekleşecek ve bu değişiklikler de her teknik ayrıntıda farklılık gösterse bile başlangıçtaki biçimlendirme ilkesini yıkmayacaktır. Ama bazen değişiklik tam da türün her şeyi belirleyen *principium stilisationis*'inde [üsluplaşma ilkesi] gerçekleşir ve böylece, diğer sanat-biçimleri de, tarihsel-felsefî nedenlerle, kaçınılmaz olarak aynı sanatsal niyete tekabül etmek zorunda kalırlar. Bu, kahraman ve yazgısının sorunsallaşıp Euripides'in trajik-olmayan dramının oluşumuna yol açtığı Yunan tarihinde olduğu gibi, zihniyetteki bir değişikliğin yeni bir türe yol açması meselesi değildir. Euripides örneğinde, bir yanda öznenin *a priori* ihtiyaçları ve onu yaratışa yönelten metafizik acılarıyla, öte yanda tamamlanmış yapının örtüştüğü biçimin önceden-dengelenmiş ebedi *locus*'u arasında tam bir tekabüliyet söz konusuydu. Burada kastedilen "tür-yaratıcı" ilke, anlayışta herhangi bir değişiklik gerektirmez; daha çok, aynı anlayışı yeni bir amaca, esas itibarıyla eskisinden farklı bir amaca yönelmeye zorlar. Biçim-veren öznenin aşkın yapısıyla yaratılmış biçimlerin dünyası içerisindeki eski koşulların yıkılmış ve sa-

natsal yaratışın nihai temelinin de yurtsuz kalmış olduğunu ifade eder.

Alman Romantizmi, kendi roman kavramını her zaman tümüyle açıklığa kavuşturmamış olsa da, onunla "Romantik" kavramı arasında sıkı bir bağlantı kurmuştu; bunda da haklıydı, çünkü roman biçimi, başka hiçbir biçimin yapamadığı ölçüde, bu aşkın yurtsuzluğun ifadesiydi. Yunanlılar için, tarihlerinin tarih felsefesiyle örtüşüyor olmasının anlamı şuydu: Her sanat biçimi ancak aklın güneş saati ona artık zamanının gelmiş olduğunu söylediğinde doğuyor ve temel imgeler artık ufukta görünmediğinde de yok oluyordu. Bu felsefî dönemsellik daha sonraki çağlarda yitirildi. Sanatsal türler artık çözülemez bir karmaşıklıkla birbirlerinin sınırlarını ihlal ediyor, açık ve kesin bir şekilde verilmiş olmayan bir amacın sahici veya sahte arayışının izlerine dönüşüyorlar, toplamaları ise ampirik olanın bütünselliğinden ibaret – her biçimin var olma şeklinin ampirik (sosyolojik) koşullarını arayabileceğimiz (ve muhtemelen bulabileceğimiz), ama dönemselliğin tarihsel-felsefî anlamının bir daha asla (simgesel hale gelen) biçimlerde yoğunlaşmadığı, ve bu anlamın, çeşitli dönemlerin bütünlüklerinde dolaysızca bulunmasına değil de ancak deşifre edilerek açığa çıkarılmasına izin veren bir bütünsellik. Ancak, aşkın bağıntılarda en ufak bir bozulma sonucunda anlamın hayata içkinliğinin telafi edilemez bir şekilde yiterek olmasına rağmen, hayattan kopuk ve hayata yabancı bir öz yine de kendisini kendi varoluşuyla öylesine taçlandırabilir ki bu takdis daha şiddetli bir karışıklığın ardından silikleşebilse de, asla hepten yok olmaz. Epik yok olmak ve yerini tümüyle yeni bir biçime, romana bırakmak zorunda kalırken, trajedinin, değişmiş olsa bile, yine de özsel doğasını olduğu gibi koruyarak günümüze dek hayatta kalabilmesinin nedeni de budur.

Hayat kavramımızda ve onun özsel varlıkla olan ilişkisinde meydana gelen toptan değişiklik trajediyi de etkilemiştir elbet. Anlamın hayata içkinliğinin, saf ve karmaşık olmayan bir dünyadan bir âfetin apansızlığıyla birden silinip gitmesi bir şeydir, bu içkin-

liğin, etkisini zamanla gösteren bir büyüyle evrenden sürgün edilmesi başka bir şey: İkinci durumda, içkinliğin geri dönmesi özlemi giderilemese de canlılığını korur; asla kesinleşmiş bir umutsuzluğa dönüşmez: Bu yüzden, hayat ormanının kesilmiş ağaçlarından bir trajik aşama inşa edemez öz; ya kurumuş bir hayatın kuru dallarından tutuşan bir ateşin alevlerinde geçici bir varoluşla canlanmak ya da dünyanın kaosa kararlı bir şekilde sırt çevirip, saf özsellüğün soyut alanına sığınmaya çalışmak zorundadır. Modern trajedideki üslup ikiliğini (bir kutupta Shakespeare vardır, öbüründe Alfieri) zorunlu kılan da, özün hayatla, ama kendi başına dramın kapsamı dışında kalan bir hayatla ilişkisidir.

Yunan trajedisi, soyutlama mı yoksa hayat mı ikileminin dışındaydı, çünkü ona göre doluluk ve zenginlik hayata yakın olma meselesi değildi ve diyalogun saydamlığı da dolayımsızlığının reddedilmesi anlamına gelmiyordu. Onu üreten tarihsel rastlantılar veya zorunluluklar ne olursa olsun, Yunan korosunun sanatsal anlamı, öze, hayatın tümüyle dışında ve ötesinde kalan öze, hayat ve doluluk bahşetmesine dayanıyordu. Böylece koro, tıpkı bir kabarmada figürler arasında uzanan o mermer atmosferik uzamın frizi kapatması gibi, yapıtı kapatan bir arka plan sağlıyordu; ama koronun sağladığı arka plan devinimle de yüklüdür ve kendisini hiçbir soyut tasarımdan kaynaklanmayan dramatik bir eylemin tüm görünür dalgalanmalarına uyarlayabilir, onları içerip özümleyebilir ve kendi tözüyle zenginleştirerek yeniden drama katabilir. Dramın lirik anlamının, görkemli sözcüklerde tınlamasını sağlayabilir; trajik çürütölme gerektiren düşük yaratık-aklının sesi ile yazgının yüksek üstün-aklının sesini, bir çöküş maruz kalmadan, kendisinde birleştirebilir. Yunan trajedisinde konuşmacı ve koro aynı temel özü paylaşır, tamamiyle türdeşirler, dolayısıyla yapıtın yapısını bozmadan büsbütün farklı işlevler yerine getirebilirler; tüm giysilerinden arınmış, çıplak trajik diyalektiğin her şeyi ifade eden sözleri ve her şeyi kapsayan jesti oyunculara bırakılıp, durumun tüm lirizmi, yazgının tüm lirizmi koroda toplanabilir – konuşmacı ve koro, bu yumuşak geçişler dışında başka hiçbir şey-

le birbirinden ayrılmaz. Dramatik biçimi tahrip edebilecek türden bir hayata-yakınlık ikisi için de uzak bir olasılık bile değildir: İkisinin de *a priori* ortaya konulan ama hiçbir şematik yanı olmayan bir doluluğa ulaşabilmiş olmasının nedeni de budur.

Hayat, modern dramda organik olarak bulunmuyor değildir; olsa olsa ondan sürgün edilebilir. Ama modern klasisistlerin uyguladığı bu sürgün işlemi, sürülmekte olan şeyin yalnızca varlığının değil, gücünün de tanınmasını gerektirir; hayatı uzakta tutma, hayatla kirlenmeme çabasında birbiriyle yarışan bütün o gergin sözlerde, jestlerde mevcuttur bu tanıma; ama hayat yine de, örtük ve ironik bir biçimde, *a priori* soyutlamaya dayalı bu yapının basit ve tasarlanmış şiddetine hükmeder – bazen daraltır onu, bazen karıştırır; kâh fazla açık kılar, kâh fazla karmaşık.

Öteki tür trajedi hayatı tüketir. Kahramanlarını ancak görünüşte canlı varlıklardan oluşan bir kitlenin ortasında canlı insanlar olarak sahneye yerleştirir ki hayatın yüküyle ağırlaşmış dramatik eylemin karışıklığından kesin bir yazgı yavaş yavaş alev alarak şekillenebilsin – ateşi yalnızca insani olan her şeyi küle dönüştürebilsin; yalnızca insani olan varlıkların aslında var olmayan hayatı parçalanıp hiçliğe dönüşebilsin ve kahraman figürlerinin dokunaklı duyguları da onları her türlü insani artıktan arınmış kahramanlara dönüştürecek bir trajik tutkunun aleviyle kavrulup sertleşebilsin. Böylece, kahramanlık koşulu bir polemik konusu ve bir sorun(sal) haline gelmiştir; kahraman olmak artık özün alanında varoluşun doğal biçimi değildir, gerek etrafını kuşatan kitlede gerek kahramanın kendi içgüdülerinde salt insani olan şeyin üzerine çıkma, yükselme edimidir. Yunan dramı için *a priori* biçimlendirici olan, dolayısıyla asla dramatik eylemin konusu haline gelmeyen hayat ve öz arasındaki hiyerarşi sorunu, böylece bizatihi trajik sürece dahil edilmiştir; dramı, birbiriyle ancak karşılıklı yadsıma ve dışlama yoluyla bağlantılı olan tamamen heterojen iki parçaya böler, böylece dramı tartışmalı ve düşünsel hale getirir ve temellerini sarsar. Bu yolla yapıta dayatılan genel planın genişliği ile kahramanın, kendisini kahraman olarak keşfetmesinden ön-

ce, ruhunda kat etmek zorunda olduğu yolun uzunluğu, kurguda dramatik biçimin gerektirdiği o çelimsizlikle tezat oluşturur ve onu epik biçimlere yaklaştırır; dolayısıyla, kahramanlık üzerindeki polemikçi vurgu (soyut trajedide bile) ister istemez sadece lirik bir lirizm aşırılığına yol açar.

Ama bu tür bir lirizmin başka bir kaynağı daha vardır ve bu da hayat ve öz arasındaki ilişkinin bozulmasıyla ilgilidir. Yunanlılara göre, hayatın anlamın yuvası olmaktan çıktığı gerçeği, insanların karşılıklı yakınlık ve akrabalığını yalnızca başka bir alana taşımış, ama onu yok etmemiştir: Yunan dramındaki her figür, her şeyin dayanağı olan öze aynı ölçüde uzaktır, dolayısıyla en derin köklerinde başka bütün figürlerle de ilişkilidir; figürler birbirlerini anlarlar çünkü aynı dili konuşurlar; can düşmanı olduklarında bile birbirlerine güvenirler çünkü hepsi de aynı merkeze giden yolda mücadele vermekte ve temelde aynı olan bir varoluş düzeyinde hareket etmektedirler. Ama modern dramda olduğu gibi, özün ancak hayatla girdiği hiyerarşi mücadelesini kazandıktan sonra kendisini açığa vurup öne sürebildiği ve her figürün de bu mücadeleyi varoluşunun önkoşulu veya itici gücü olarak kendisinde barındırdığı bir durumda, her dram kişisi de onu doğuran yazgıya ancak kendi cılız ipliğiyle bağlanabilir; böyle bir durumda, her biri yalnızlıktan doğmak ve bütün öbür yalnız yaratıklar arasında, onulmaz bir yalnızlık içinde, nihai trajik yalnızlığa doğru koşmak zorundadır; böyle bir durumda, her trajik yapıt asla anlaşılmaaksızın sessizliğe gömülmeye mahkûmdur ve hiçbir trajik eylem de kendisini yeterince içerecek bir yankılanma bulamayacaktır.

Ama dramda yalnızlığa bir paradoks eklenir. Yalnızlık trajedinin asıl özüdür, çünkü yazgısıyla kendini gerçekleştiren ruhun yıldızlar arasında kardeşleri olsa bile yeryüzünde dünyevi bir dostu yoktur; oysa dramatik anlatım biçiminin –diyalog– sahiden çok sesli, diyalojik ve dramatik olması, bu yalnızlıklar arasında bir ruhsal birleşme olmasına bağlıdır. Mutlak yalnızlık içindeki insanın dili liriktir, yani monolojik; ruhunun gizlenmiş hali diyalogda aşırı vurgulu hale gelir, karşılıklı söylenen sözlerin tanımına aşırı

yük bindirir ve berraklıklarını bozar. Böyle bir yalnızlık trajik biçimin gerektirdiği yalnızlıktan daha derindir; çünkü trajik biçim, kahramanın yazgıyla ilişkisini işler (gerçek, canlı Yunan kahramanlar, bu ilişki içinde kendi varlıklarına sahip olurlar). Bu yüzden dramda yalnızlık, trajik sorunu derinleştirip karmaşık hale getirerek ve sonunda onun yerine geçerek kendisi için bir soruna dönüşmek zorundadır. Bu tür bir yalnızlık yazgıya kısıkvrak yakalanıp da şakımaya başlayan bir ruhun esrikliği değildir sırf; yalnızlığa mahkûm ve bir topluluk özlemiyle yanıp tutuşan bir yaratığın da azabıdır.

Böyle bir yalnızlık yeni trajik sorunlara, özellikle de modern trajedinin en önemli sorunu olan güven sorununa yol açar. Yeni kahramanın hayatla sarmalanmış ama yine de özle dolu ruhu, bir başka kişide de aynı hayat kabuğuna bürünmüş özün ille de kendisinininkiyle aynı olması gerekmediğini asla kavrayamaz; birbirini bulan herkesin aynı olduğunu bellemiştir ve bilgisinin bu dünyadan kaynaklanmadığını anlayamaz. Şunu da anlayamaz: Bu bilginin içsel kesinliği, bu hayatın bir bileşeni olmasını garanti edememektedir. Kendi benliğine dair bir bilgiye sahiptir, onu canlandıran ve onun içinde canlılık bulan bir bilgi; ve bu yüzden, onu çevreleyen başıboş insan güruhunun yalnızca bir karnaval muzipliği olduğuna ve özün ilk buyruğuyla maskelerin düşüp, o ana dek birbirine yabancı olan kardeşlerin birbirlerinin kollarına atılacağına inanmak zorundadır. Bunu bilir, bunu arar ve kendisini yazgıyla baş başa, yalnız kalmış bulur. Böylece, kendini bulmuş olma coşkusuna, serzeniş dolu, ağıtımsı bir üzüntü tonu karıştır: Yazgıya dair bilgisinin o kadar kâhince müjdelemiş olduğu şeyin bir karikatürü bile olmayan ve ona uzun ve karanlık bir yolda yollara düşme gücü vermiş olan bir hayat karşısında duyulan bir düş kırıklığı hissi. Bu yalnızlık sadece dramatik değil, aynı zamanda psikolojiktir de; çünkü sadece her dram kişinin *a priori* özelliği olmakla kalmaz, aynı zamanda insanın bir kahramana dönüşme sürecindeki yaşanmış deneyimidir; ve psikoloji de dramın ham maddesi olarak kalmayacaksa eğer, kendisini ancak ruhun lirizmi

olarak ifade edebilir.

Büyük epik yazı hayatın geniş bütünselliğine biçim verir, dramsa özün derin bütünselliğine. Bu yüzden, öz kendiliğinden tamamlanmış, duyuşsal varlığıyla önümüzde duran bütünselliğini yitirdiğinde bile, dram yine de biçimsel *a priori* doğasında bir dünya bulabiliyordur – belki sorunsal olan ama yine de her şeyi kapsayan ve kendi içinde kapalı olan bir dünya. Oysa büyük epik için olanaksızdır bu. Epik açısından dünya, herhangi bir anda nihai ilkedir; epiğin en derin ve her şeyi belirleyen aşkın temeli bile ampiriktir; zaman zaman hayatın ritmini hızlandırabilir, gizlenmiş veya göz ardı edilmiş bir şeyi, onda daima içkin olan ütöpik bir amaca taşıyabilir; ama epik olarak kalacaksa eğer, tarihsel bir veri olarak hayatın genişlik ve derinliğini, tamamlanmış, duyuşsal ve zengin bir şekilde düzenlenmiş doğasını aşamaz asla. Tam anlamıyla ütöpik bir epiğe yönelik her çaba başarısızlığa uğramaya mahkûmdur, çünkü ampirik olanı öznel ya da nesnel bakımdan aşmak ve lirik veya dramatik olanın alanına geçmek zorundadır; bu tür bir karışımsa epik için asla verimli olamaz.

Bugün ancak ütöpik bir görüşle ulaşılabilecek olan şeyin, ufku delen bir göz için gerçekten de var olduğu zamanlar olmuştur belki de – bazı peri masallarında bu yitirilmiş dünyalardan bir şeyler vardır hâlâ; böyle çağlarda epik şairler, aşkın gerçekliği tek mevcut gerçeklik olarak temsil etmek için ampirik olanı terk etmek zorunda değillerdi; tıpkı kanatlı canavarları resmeden Asurluların, kuşku duymadan ve haklı olarak kendilerini doğalcı saymaları gibi basitçe olayların anlatıcıları olabiliyorlardı. Ama aşkın olan, Homeros'un çağında dünyevi varoluşla çoktan ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmişti ve tam da bu içkin-oluş Homeros'ta bu denli başarılı olduğu için onu taklit etmek imkânsızdır.

Olduğu haliyle gerçeklikle olan bu koparılamaz bağlantı epik ve dram arasındaki canalcı farkı oluşturur ve epiğin nesnesinin hayat olmasının kaçınılmaz sonucudur. Öz kavramı, sadece öne sürülmekle bile aşkınlığa yol açar ve ardından da aşkın olanda yeni ve daha yüksek bir öz halinde billurlaşır – biçimi aracılığıyla

olması gereken bir özü dile getiren, biçimden doğduğu için basitçe *var olanın* verili içeriğinden bağımsız bir özdür bu. Buna karşılık hayat kavramının, yakalanıp bir nesne olarak hareketsiz kılınan bu türden bir aşkınlığa ihtiyacı yoktur.

Özün dünyaları, biçimlerin gücüyle varoluşun çok üzerinde tutulmakta ve doğalarıyla içerikleri de ancak o gücün iç potansiyelleriyle belirlenmektedir. Hayatın dünyalarıysa oldukları gibi kalırlar: Biçimler onları alır ve kalıba döker yalnızca, baştan beri var olan içkin anlamlarına indirger. Bu biçimler burada sırf Sokrates'in düşüncelerin doğuşunda oynadığına benzer bir rol üstlenebilirler; dolayısıyla hayatı zaten barındırmayan bir şeyi kendiliklerinden hayata katmaları imkânsızdır.

Dramın yarattığı karakter (aynı ilişkiyi ifade etmenin bir başka yoludur bu yalnızca) insanın zihinle kavranabilir "Ben"idir, epiğin yarattığı karakterse ampirik "Ben"dir. Özün, yeryüzünden dışlandığı için, şiddetli yoğunluğuna sığınmaya çalıştığı "olması gereken" ise, kendini zihinle kavranabilir "Ben"de kahramanın normatif psikolojisi olarak nesnelleştirebilir, ama ampirik "Ben"-de hâlâ bir "olması gereken" olarak kalır. Bu "olması gereken" in gücü tamamen psikolojiktir, bu bakımdan ruhun başk'a öğelerine benzer; amaçları ampiriktir ve bu bakımdan da, insanın kendisi veya çevresi tarafından verilmiş diğer olası emelleri andırır; içerikleri de, zamanın akışı içinde üretilen başka içerikler gibi tarihseldir ve yeşerdikleri topraktan koparılamaz: Solabilir, ama asla yeni, ideal bir varoluşla canlanamazlar. "Olması gereken", hayatı öldürür; dramın kahramanının da hayatın duyusal tezahürlerinin simgesel özelliklerini üstlenmesinin tek nedeni, aşkınlığı görünür kılarak simgesel ölme seremonisini duyusal olarak algılanabilir bir şekilde icra edebilmektir; oysa epikte insanlar canlı olmak zorundadır, aksi halde tam da kendilerini taşıyan, kuşatan ve dolduran öğeyi parçalar veya tüketirler.

("Olması gereken", hayatı öldürür ve her kavram da kendi nesnesinin "olması gereken"ini ifade eder; düşüncenin asla hakiiki bir hayat tanımına ulaşamamasının ve belki de sanat felsefesi-

nin epige kıyasla trajediye çok daha fazla yeterli olmasının nedeni budur.)

"Olması gereken", hayatı öldürür ve "olması gereken" şeyden inşa edilen bir epik kahraman da, tarihsel gerçekliğin canlı epik insanının gölgesinden başka bir şey olamaz; onun verili deneyim ve serüven dünyası, gerçekliğin sulandırılmış bir kopyası olabilir ancak, asla nüvesi veya özü değil. Epikteki ütöpik biçemleşme kaçınılmaz olarak bir uzaklık yaratır; ama bu, ampirik olanın iki örneği arasındaki uzaklıktır, öyle ki bu uzaklığın yarattığı keder ve ihtişam sadece retorik bir tona izin verir. Bu uzaklık harika bir ağıtımsı lirizm üretebilir, ne var ki kendi başına, gerçek hayatı varlığa aşkın bir içeriğe yerleştiremez veya böyle bir içeriği kendine yeterli bir gerçekliğe dönüştüremez. Bu uzaklık hayattan ileriye ya da geriye, aşağıya ya da yukarıya doğru olabilir, ama kesinlikle yeni bir gerçekliğin yaratımı değil, zaten var olan şeyin öznel yansımasıdır daima. Vergilius'un kahramanları, ebediyen yok olmuş şeyi tahayyül etmek için kendisini kurban eden kusursuz bir şevkin kanıyla beslenen mesafeli ve ölçülü bir gölge-varoluşu sürdürürler: Zolavari anıtsallıksa, çağdaş hayatın tümünü kapsadığı iddiasındaki sosyolojik bir kategoriler sisteminin katmerli ama yine de basite indirgenmiş karmaşıklığının karşısında tekdüze bir duygusallıktan ibarettir.

Büyük epik edebiyat diye bir şey vardır, ama dram asla büyüklük gerektirmez ve büyüklüğe hep direnmek zorundadır. Dramın kendi tözüyle dolu, tözsellekle yetkinleşmiş evreni, bütün ile kesit arasındaki, olay ile araz arasındaki karşıtlığı göz ardı eder: Dram için var olmak evren olmak demektir, özü kavramaksa bütünselliğine sahip olmak anlamına gelir. Ama hayat kavramı hayatın bütünselliğini bir zorunluluk olarak dayatmaz; hayat hem her ayrı canlı varlığın herhangi bir aşkın bağdan görelî bağımsızlığını hem de bu tür bağların benzer şekilde görelî kaçınılmazlığını ve vazgeçilmezliğini içerir. Nesnesi hayatın bütünselliği değil de onun bir kesiti, bağımsız varoluşa muktedir bir parçası olan epik biçimlerin olabilmesinin nedeni de budur. Ama yine bu yüzden, epik

için bütünsellik kavramı, dramda olduğu gibi aşkın bir kavram değildir; bizatihi biçimden doğmamıştır, ampirik ve metafiziktir, aşkınlık ve içkinliği ayrılmaz bir şekilde kendinde birleştirir. Epikte özne ve nesne, dramda olduğu gibi örtüşmez (dramda yaratıcı öznel, yapının perspektifinden bakıldığında ancak genelleşmiş bir farkındalıktır, tam bir kavram bile değil). Epikte özne ve nesne kesin ve açık bir şekilde birbirinden farklıdır ve yapıta böyle bulunurlar. Ve ampirik, biçimlendirici bir özne, biçim kazanmaya çalışan nesnenin ampirik doğasından kaynaklandığı için de, bu özne asla temsil edilen dünyanın bütünselliğinin temeli ve güvenesi olamaz. Epikte bütünsellik kendisini ancak nesnenin içeriklerinde sahiden açığa vurabilir: Özne-üstüdür, aşkındır, bir vahiy, bir bağlıdır. Epiğin öznesi canlı, ampirik insandır hep, ama bu insanın hayata hükmeden yaratıcı kibri, büyük epiklerde tevazuya ve seyre dalmış düşünceye dönüşür: Sıradan hayatın ortasında sıradan bir insan olan ona böylesine beklenmedik, böylesine doğal bir şekilde görünümüş olan ışıltılı anlam karşısında söze dökülemeyecek bir hayranlığa dönüşür.

Küçük epik biçimlerde, özne nesneyle daha hâkim ve kendine yeterli bir konumda karşılaşır. Anlatıcı, rastlantının insanların yazgılarıyla oynadığı o tuhaf oyunu —onların kendilerine anlamsız ve yıkıcı, bize ise açıklayıcı ve eğitici gelen bir oyun— gözlemleyen vakanüvisin serinkanlı ve yukardan bakan tavrını benimseyebilir (biz burada epik biçimlere dair geçici bir sistem kuramayacağımız gibi böyle bir işe girişme niyetinde de değiliz); dünyanın küçük bir köşesini hayatın uçsuz bucaksız ve bakımsız kurak topraklarının ortasındaki muntazam bir çiçek bahçesi olarak görebilir ve bu görünümün etkisi altında bunu tek gerçeklik katına yükselebilir; ya da bir bireyin garip ve engin deneyimlerinden etkilenip bunları nesnelleşmiş bir yazgının kalıbına uydurabilir; ama ne yaparsa yapsın, hayatın olaylarının hesaba kitaba sığmayan sonsuzluğundan bir parçayı seçip alan, ona bağımsız bir hayat ihsan eden bu parçanın alındığı bütünün yapıta sadece kahramanının düşünceleri ve duyguları olarak, sadece bölük pörçük bir neden-

sellik zincirinin gayri iradi bir devamı olarak, bağımsızca varolan bir gerçekliğin sadece yansıması olarak girmesini sağlayan şey anlatıcının kendi öznelliğidir.

Küçük epik biçimlerde tamamlanmışlık öznedir: Hayatın bir parçası yazar tarafından seçilerek bu parçaya vurgu kazandıran ve hayatın bütünselliğinin dışına çıkaran çevreleyici bir dünyaya nakledilir; bu seçimin, bu sınırlamanın kaynaklandığı yer, öznenin istenci ve bilgisidir ve yapıt da bu kaynağın izini taşır: Şu ya da bu ölçüde lirik bir doğası vardır. Yaratıcı öznenin bilinçli bir kararı, hayatın bu belirli parçasının yalıtılmış varoluşundan içkin bir anlam çıkarabilirse eğer, tüm canlı varlıkların bağımsızlığının ve karşılıklı bağlarının göreliliği aşılabılır ve biçime yükseltilebilir – bu, varlıkların organik ve yine canlı bağlantılarındaki göreliliğin de aşılması demektir. Öznenin biçimlendirici, yapılandırıcı ve sınırlandırıcı edimi, yaratılan nesne üzerindeki hâkimiyeti, bütünsellikten yoksun bu epik biçimlerin lirizmidir. Bu tür bir lirizm burada son epik bütünlüktür; bir başına kalmış "Ben"nin nesneden bağımsız biçimde kendi içine dalması olmadığı gibi, nesnenin duyumlara ve ruh hallerine ayrışarak erimesi de değildir; biçimden doğmuştur, biçimi yaratır ve böyle bir yapıtta biçim verilmiş olan her şeyi taşır.

Bu tür bir lirizmin dolaysız, akışkan gücü, hayatın seçilen kesitinin önemi ve ağırlıyla orantılı olarak artmak durumundadır; yapıtın dengesi, öne süren özne ile bu öznenin seçip daha yüksek bir konuma getirdiği nesne arasındaki dengedir. Hayatın tuhaflik ve muğlaklığını gösteren anlatı biçimi olan kısa öyküde, bu tür bir lirizm kendini tümüyle olayın değişmez ana hatlarının arkasında gizlemek zorundadır; burada lirizm hâlâ salt seçimdir; mutluluk veya yıkıma yol açabilecek ama işleyişi daima nedensiz olan tali-hin mutlak keyfiliği ancak kesin, yorumlanmamış ve tümüyle nesnel tasvirle dengelenebilir. Kısa öykü en saf sanatsal biçimdir: tüm sanatsal yaratımların nihai anlamını *ruh hali* olarak, yaratım sürecinin asıl anlamı ve içeriği olarak ifade eder ama tam da bu yüzden soyut bir nitelik edinir. Saçmalığı tüm giysilerden ve süs-

lerden arınmış yalın çıplaklığında görür ve bu görüşün arındırıcı gücü, her türlü korku veya umudun ötesinde bir biçim olarak kut-sanış bahşeder ona; *anlamsızlık olarak* anlamsızlık biçim haline gelir; biçim tarafından olumlandığı, biçim ona aşkın olduğu ve biçim onu arındırdığı için ebedileşir.

Kısa öykü ve lirik-epik biçimler arasında belirgin bir farklılık vardır. Biçimi aracılığıyla anlam kazanan bir olay, görelî olsa bile, içeriği bakımından da anlamlı olur olmaz sessizliğe gömülen özne, olayın görelî anlamı ile mutlak anlamı arasında bir köprü kurmasını sağlayacak sözcükleri bulmak için ek bir çaba göstermek zorundadır. Pastoral şiirde bu tür bir lirizm tasvir edilen insanların ve şeylerin çizgileriyle neredeyse tamamen örtüşür; o çizgileri dingin bir inzivanın, dış dünyada kopan fırtınalardan mutluluk dolu bir yalıtılmışlığın hafifliği ve tasasızlığıyla donatan da bu lirizmdir. Ama pastoral şiir, Goethe'nin ve Hebbel'in "büyük pastoral şiirleri"nde olduğu gibi (bu yapıtlarda, bütün tehlikeleriyle birlikte hayatın tümü, mesafe sayesinde dönüştürülmüş ve yumuşatılmış da olsa, yine de betimlenen olayların içine sızmıştır) kendi biçiminin ötesine geçip epik haline geldiğinde, yazarın müdahale etmesi, sesini duyurması gerekir: Yazar, kahramanlarının zor kazanılmış mutluluğunun, üstesinden gelemeyip yalnızca kaçtıkları her an fazlasıyla mevcut bir sefaletle korkakça sırt çeviren kişilerin değersiz kayıtsızlığına indirgenmemesini sağlamak ve aynı zamanda, hayattaki tehlikelerin ve bütünsellik bozulmasının cılız bir tasanı haline gelerek kurtuluşun zaferini sıradan bir farsa indirgemesini önlemek için bazı zorunlu uzaklıkları kendi eliyle yaratmak zorundadır burada. Böyle bir lirizmin olgunlaşarak berrak, cömertçe akan ve her şeyi kapsayan bir mesaja dönüşmesi, ancak olayın, epik nesnelleşmesi içinde, sınırsız bir duygunun aracı ve simgesi olmasıyla mümkündür. Bunun için, bir ruhun kahraman haline gelmesi ve öyküye, öykülenmeye özlem duyması gerekir (bir keresinde, Charles-Louis Philippe'den söz ederken böyle bir biçime "*chantefable*" [şarkı-öykü] adını vermiştim); nesnenin (yani biçim verilmiş olayın) aslında olması gerektiği gi-

bi tek başına kalması, ama aynı zamanda olayı özümseyip ısıtan yaşanmış deneyimin de hayatın nihai anlamını, sanatçının anlam-veren, hayat-fetheden gücünü kendi içinde barındırması gerekir. Bu güç de liriktir: Sanatçının bilinçli ve özerk kişiliği, evrenin anlamına ilişkin kendi yorumunu ilan ediyordur; sanatçı olayları gizli bir anlam keşfetmek için değil, sanki araç gereçmiş gibi ele almaktadır. Burada biçim verilen şey, hayatın bütünselliği değil, sanatçının bu bütünsellikle olan ilişkisi, bu bütünselliğe yönelik onaylayıcı veya yadsıyıcı tutumudur; sanatçı burada, sanatsal yaratım alanına bir ampirik özne olarak, tüm büyüklüğüyle ama aynı zamanda kendisinin de bir yaratı olmasından kaynaklanan tüm sınırlarıyla ampirik özne olarak adım atar.

Ama hayatın tanım gereği yaygın olan bütünselliğine nesnenin tümüyle yok edilmesiyle de –yani, öznenin kendisini varoluşun tek hâkimi kılmasıyla da– ulaşamaz. Özne nesnelerinin üzerinde ne kadar yükselip onları kendi hâkimiyetine alırsa alsın, yine de yalıtılmış nesneler olarak kalırlar hep, toplamaları asla gerçek bir bütünselliğe denk olmaz. Bu tür bir özne bile tüm yüce mizahına rağmen ampirik bir özne olarak kalır ve yaratımı da, sonuçta kendisinden farksız olan nesneleri karşısında bir tutum almaktan ibarettir; ve böylece seçilip alınan dünya-kesitinin etrafında çizdiği daire de kendi içinde bütünlenmiş bir evrenin değil, sadece öznenin sınırlarını belirler. Mizahçının ruhu hayatın sunabileceğinden daha sahici bir tözselliğin özlemini çekiyordur; dolayısıyla, hayatın yegâne kaynağına, saf ve dünyaya hükmeden "Ben"e ulaşabilmek için hayatın kırılgan bütünselliğinin tüm biçimlerini ve sınırlarını parçalar. Ama nesnel dünya darmadağın olurken özne de parçalanarak bir parça haline gelir; yalnızca "Ben" var olmayı sürdürür, ama yıkıntılardan kendi başına yarattığı dünyanın tözsellik barındırmaması yüzünden varoluşu yiter gider. Bu tür bir öznellik her şeye biçim vermek ister ve tam da bu nedenle yalnızca dünyanın bir kesitini yansıtmada başarılı olur.

Büyük epiğin öznelliğinin, "kazanmak için kaybetmesi"nin paradoksu budur: Yaratıcı öznellik lirik hale gelmekte, ama istis-

nai olarak, öylece kabullenen, kendini tevazuyla dünyanın sadece alıcı bir uzvuna dönüştüren öznellik de bütünün kendisine ifşa edilmesinin kayrasından pay alabilmektedir. Dante'nin *Yeni Hayat* ve *İlahi Komedi* arasında, Goethe'nin *Werther* ve *Wilhelm Meister* arasında yaptığı sıçrama budur, Cervantes'in sessizliğe gömülüp *Don Kişot*'un kozmik mizahının iştirilmesine fırsat verdiğinde gerçekleştirildiği sıçrama da budur; oysa Sterne'in ve Jean Paul'un görkemli, çınlayan sesleri, dünyanın salt öznel, dolayısıyla sınırlı, küçük ve keyfi bir parçasının yansılarında başka bir şey sunmaz.

Bu bir değer yargısı değil, türün *a priori* tanımıdır: Hayatın bütünselliği, içinde aşkın bir merkez bulmaya yönelik her çabaya karşı koyar ve bileşenlerinden herhangi birinin ona hükmetme hakkını yadsır. Ancak hayatın tümünden ve zorunlu olarak hayatla birlikte ortaya koyulan ampirik varoluştan çok uzağa çekilmiş bir özne, özün saf yükseltilerinde taht kurduğunda ve aşkın sentezin taşıyıcısından başka bir şey olmadığında, kendi bünyesinde bütünselliğin tüm koşullarını barındırıp kendi sınırlarını dünyanın sınırlarına dönüştürebilir. Ama bu tür bir özne bir epik yazamaz: Epik hayattır, içkinliktir, ampirik olandır. Dante'nin *Cennet*'i hayatın özüne, Shakespeare'in coşkun zenginliğinden daha yakındır.

Özün alanının sentetik gücü, dramatik sorunun kurgulanmış bütünselliğinde daha da artar: Sorunun zorunlu olduğunu açıkladığı şey, bu ister olay ister ruh olsun, merkezle olan ilişkisi aracılığıyla varoluş kazanır; bu bütünlüğün içkin diyalektiği her tekil görüngüye, merkeze olan uzaklığına ve sorun açısından görelî önemine bağlı olarak uygun bir öz verir. Sorun burada söze dökülemiyordur çünkü bütünün somut ideasıdır, çünkü ancak tüm seslerin çoksesliliği onda gizlenen içeriğin bütün zenginliğini içerebilmektedir. Hayat açınsındansa sorun soyuttur; bir karakterin bir sorunla olan ilişkisi, bu karakterin hayatının eksiksiz bütünlüğünü asla içeremez ve hayatın alanındaki her olay sorunla ancak alegorik bir ilişki kurabilir. Hebbel'in haklı olarak "dramatik" diye adlandırdığı *Gönül Yakınlıkları*'nda Goethe'nin kusursuz sanatının her şeyi merkezi sorunla ilişkili olarak tartmak ve düzenle-

mekte başarılı olduğu doğrudur, ama en baştan itibaren sorunun dar mecralarına yönelen bu ruhlar bile gerçek varoluşa erişemez; soruna uydurulmak üzere daraltılmış bu eylem bile tam bir bütünselliğe ulaşmada başarısız olur; bu küçük dünyanın kırılgan kabuğunu doldurmak için bile yazar yapıta konu dışı unsurlar katmak zorunda kalır ve baştan sona tüm kitapta, alabildiğine ustaca düzenlenmiş belli pasajlarda olduğu denli başarılı olsa bile sonuç bir bütünsellik olmayacaktır. Hebbel'in *Nibelungların Şarkısı*'nın "dramatik" yoğunluğu da, benzer şekilde, zevahiri kurtarmak için yapılmış harika bir yanılıktır: Büyük bir yazarın sahiden epik bir metnin –değişen bir dünyada parçalan– epik bütünlüğünü korumaya yönelik umutsuz çabası. Brunhild'in üstün-insan figürü burada güçsüz talibi Gunther'i küçük düşürüp tamamen şüpheli ve zayıf birine çeviren bir kadın ve Valkyrie* karışımına indirgenir; ejderha öldürücüsü Siegfried'in bir şövalye figürüne dönüşmesinden ortada artık pek az peri masalı motifi kalır. Yapıtı kurtaran, sadakat ve öç sorunudur, başka bir deyişle Hagen ve Kriemhild figürleri. Ama artık organik olarak verilmiş olmayan bir bütünü sırf kompozisyon, yapılandırma ve örgütlenme araçlarıyla yaratmaya yönelik tümüyle sanatsal, umutsuz bir çabadır: Umutsuz bir çaba ve kahramanca bir başarısızlık. Çünkü birliğe ulaşmak elbette mümkündür ama asla gerçek bir bütünsellik olamayacaktır bu. Ne başı ne de sonu olan İlyada öyküsünde, tamamlanmış bir evren her şeyi kapsayan bir hayata açılır. *Nibelungenlied*'in berrak bir kompozisyon ürünü olan bütünlüğüyle ustaca kurulmuş yüzeyinin arkasında hayatı ve yok oluşu, kaleleri ve harabeleri gizler.

* Eski İzlanda dilinde Valkyrja (Ölüm Seçicisi), İskandinav mitolojisinde Tanrı Odin'e hizmet eden ve ölmüş savaşçılar evi Valhalla'ya girmeye layık olanları seçmek üzere savaş alanlarına gönderilen bir grup genç kız. (Ç.n.)

3

Epik ve Roman

Epik ve roman, büyük epik edebiyatın bu iki ana biçimi, yazarlarının temel erekleriyle değil, yazarların karşılaştığı verili tarihsel-felsefi gerçekliklerle birbirinden ayrılır. Roman, hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiğidir. Türü tanımlayan tek ve kesin ölçütü, yapıtın nazım mı yoksa nesir biçiminde mi yazıldığı sorusuyla tanımlamak yüzeysel olurdu – bu, sanatsal bir teknik ayrıntı meselesidir yalnızca.

Nazım, aslında epik ve trajedinin gerçek doğasını en doğru ve sahici biçimde açığa vuran köklü bir belirti olsa da, ne epiğin ne de trajedinin nihai bileşenidir. Trajik nazım keskin ve katıdır; yalıtır, uzaklık yaratır. Kahramanlarını, biçimin kendisinden doğmuş olan yalnızlıklarının tüm derinliğiyle sarıp sarmalar; kahramanlar arasında mücadele ve yok etme dışında hiçbir ilişkiye olanak tanımaz; trajik nazımın lirizmi, çıkılacak yola ve bu yolun sonuna dair umutsuzluk veya korku gibi duygular içerebilir, özsel olanın üzerinde asılı olduğu uçurumu bir anlığına da olsa sezdirebilir belki, ama nesirde bazen olduğu gibi, trajik karakterlerin ruhları arasındaki tamamen insansı bir anlayışa asla yer bırakmaz; umutsuzluk hiçbir zaman ağıta dönüşmediği gibi, heyecan da yitirilmiş zirvelere duyulan bir özlem olmaz orada; ruh asla psikolojik bir kibirle kendi derinliklerine dalmaya çalışmadığı gibi, kendi derinliğinin aynasında kendini hayranlıkla da seyretmez.

Dramatik nazım, Schiller'in Goethe'ye yazdığı gibi, sanatsal buluşta herhangi bir küçüklüğün hemen açığa çıkmasına yol açar: Özgül bir keskinliğe, tümüyle kendine ait bir ağırlığa sahiptir ve bunun karşısında, hayatı sadece andırmakla kalan, hele hele dramatik açıdan küçük ve değersiz olan hiçbir şey ayakta kalmaz: Eğer sanatçının yaratıcı zihniyetinde herhangi bir sıradanlık varsa, dilin ağırlığıyla içeriğin ağırlığı arasındaki tezat onu ele verir.

Epik nazım da uzaklıklar yaratır, ama epiğin alanında (ki hayatın alanıdır) uzaklık mutluluk ve hafiflik anlamına gelir; insanları ve nesneleri yere mihlayan bağların gevşemesi demektir bu, hayatın zorunlu bir parçası olan ve ancak birbirinden kopuk, nadir mutlu anlarda dağılıp giden ağırlığın, yavanlığın ortadan kalkması. Epik nazımın yaratılmış uzaklıkları, böyle nadir anları hayatın asıl düzeyi haline getirir. Dolayısıyla burada, nazımın doğrudan sonuçları (değersizliğe son verme ve öze yaklaşma) tam da aynı olduğu için, yarattığı etki terstir. Tıpkı hafifliğin trajedide değersiz olması gibi, ağırlık da hayatın alanında —epikte— değersizdir. Hayat-gibi-olan her şeyin tümüyle dışlanması, hayattan boş bir soyutlama değil de özün oluşması anlamına gelebilir — ama bunun böyle olmasının tek nesnel güvencesi, canlıymış gibi görünmeyen bu biçimlerin yaratıldığı tutarlılıkta yatar: trajik üsluplaştırmının başarıyla icra edildiğini söyleyebilmek için bu biçimlerin mutlaka gerçek hayatta hayal edebileceğimizden mukayese götürmez ölçüde daha eksiksiz, daha tam, tözle daha yüklü olmaları gerekir. Hafif veya donuk olan her şey (bununla şu bayağı "hayata-benzememek" kavramı arasında hiçbir ilişki yoktur elbet) bir normatif trajik niyet yoksunluğunu açığa vurur ve dolayısıyla, parçaları ne denli bir psikolojik incelik ve/veya lirik zarafet barındırırsa barındırsın, yapıtın değersizliğini gösterir.

Ama hayatta ağırlık, şu andaki anlam eksikliğini, anlamsız nedsel bağlantılarda içinden çıkılmaz bir karmaşıklığı, yeryüzüne aşırı yakın ve gökyüzüne aşırı uzak, soluk, yavan bir varoluşu, ağır ve zahmetli bir yürüyüşü, kişinin kendisini katıksız kaba maddiliğin bağlarından kurtarma konusundaki yetersizliğini ifade eder;

kısacası, hayatın en hassas içkin güçleri açısından sürekli alt edilmesi gereken bir meydan okumayı temsil eden her şeyi – biçimsel değer yargısı açısından küçüklük ve sıradanlık demektir bu. Önceden dengelenmiş bir uyum, epik nazma, hayatın bahtiyar bütünselliğinden şiirsel bir biçimde söz etme görevini yükler; bütün hayatı mitolojide kapsamaya yönelik şiirsellik öncesi süreç, varoluşu tüm değersiz ağırlığından kurtarmıştı; Homeros'ta çiçeklenmeye hazır bahar tomurcukları daha yeni yeni açıyordu. Ama nazmın kendisi tomurcukların çiçeklenmesine ancak kısmi, geçici bir destek verebilir; nazım, tüm zincirlerden zaten kurtulmuş olan bir şeyin etrafında bir özgürlük çelengi oluşturabilir ancak. Ama yazarın asıl işinin gömülü anlamı ortaya çıkarmak olduğu ve kahramanlarının da düşlerinin yuvasına ulaşmak –yerçekiminden özgürleşmek– için önce kendi hapishanelerinden kaçıp gözükkara mücadeleler vermek veya uzun, yorucu yolculuklar yapmak zorunda kaldığı bir durumda, nazmın gücü uçurumun üzerine çiçeklerden bir halı serebilir belki, ama uçurumu aşan kullanışlı bir yol inşa etmeye yetmez. Büyük epik edebiyatın hafifliği tarihsel saatin somut olarak içkin ütopyasıdır yalnızca; dolayısıyla nazmın, bir taşıyıcı olarak, taşıdığı her şeye kazandırdığı biçimlendirici mesafelilik, epiğin muhteşem bütünselliğini –öznesizliğini– elinden alacak ve onu bir pastoral şiire veya oyunlu bir lirizm örneğine dönüştürecektir. Büyük epik edebiyatın hafifliği, ancak kısıtlayıcı bağlardan sahiden kurtulmuş olunması koşuluyla olumlu bir değer ve gerçeklik yaratan bir güçtür. Büyük epik edebiyat, hiçbir zaman insanların kendi esaretlerini unutmalarının, özgürleşmiş bir imgelemin güzel oyununda veya bu değersiz bağlılık dünyasının haritasında yer almayan mutlu adalardaki dingin bir inzivada unutmalarının ürünü olamaz. Bu tür bir hafifliğin artık verilmiş olmadığı çağlarda nazım ya büyük epikten dışlanıyor ya da kendini beklenmedik ve istem dışı bir şekilde lirik nazma dönüştürmek zorunda kalıyordur. Bu durumda, yalnızca nesir acıyı ve defne tacını, mücadeleyi ve zafer tacını eşdeğer bir güçle kucaklayabilir; yalnızca nesrin sınırsız esnekliği ve ritmik olmayan kesinliğidir ki, hem

zincirleri hem özgürlüğü, bir dünyanın hem verili ağırlığını hem de bundan böyle bulunmuş anlamla içkin olarak parıldayan bu dünyanın kazanılmış hafifliğini eşdeğer bir güçle barındırabilir. Ariosto'nun nazımının dingin dansı salt lirik bir oyun olarak kalırken. şarkı haline gelmiş bir gerçekliğin bütünlüğünü kaybetmesinin Cervantes'in nesrinde büyük bir epğin kederli hafifliğine yol açması bir rastlantı değildir; epik şair Goethe'nin, pastorallerini nazım kalıbına dökerken *Meister* ("usta") romanının bütünlüğü için nesri seçmesi de rastlantı değildir. Uzaklıklar dünyasında epik nazım tümüyle lirik şiire dönüşür (*Don Juan* ve *Onegin* nazım biçiminde yazılmış olsa da büyük mizah romanları arasında yer alır), çünkü nazımda, gizli olan her şey açığa çıkar ve nazımın hızlı uçuşu, nesrin anlama ağır ağır yaklaşıırken düşünüp taşınarak adım adım kat ettiği uzaklığın çıplak, gülünç, aşınmış bir yola ya da yalnızca unutulmuş bir düşe benzemesine yol açar.

Homeros'tan daha lirik olmakla birlikte Dante'nin nazmı da lirik değildir; balad tonunu bir epik tona dönüşecek biçimde şiddetlendirip yoğunlaştırır. Anlamın hayata içkinliği Dante'nin dünyasında mevcuttur ve varlığını sürdürür, ama ancak öbür dünyada: Aşkın olanın kusursuz içkinliğidir bu.

Hayatın olağan dünyasında uzaklık, aşlamayacağı noktaya dek artar; ama bu dünyanın ötesinde, her kaybolmuş gezgin ezelden beri onu bekleyen yuvaya kavuşur; yeryüzünde sessizliğe gömülen her yalnız ses, onu içeren, ona bir ahenk kazandıran ve onun aracılığıyla ahengin kendisi olan bir koro tarafından orada beklenmektedir.

Uzaklıkların dünyası, duyuşsal kılınmış anlamın ışıltı saçan göksel gülü altında gelişigüzel ve düzensiz bir biçimde sere serpe uzanır; her an görünür haldedir, gizlenmemiştir. Öte taraftaki yuvanın her sakini bu dünyadan gelmiştir, her biri ona yazgının alt edilemez gücüyle bağlıdır, ama her biri, böylece anlamlı kılınan yolculuğunun sonuna ulaştığında onu kavrayabilir ancak; ancak o zaman onu tüm kırılmalı ve ağırlığıyla görür; o zaman her figür kendi yalıtılmış yazgısından, payına düşenin belirginleştiği yalı-

tılmış olaydan şiirsel bir biçimde söz eder: Bir "balad"dır bu. Ve aşkın dünya-yapısının bütünselliği nasıl her tekil yazgının önceden belirlenmiş anlam-kazandıran, her-şeyi-kapsayan *a priori*'si ise, bu görkemli insanın yapısı ve güzelliğiyle birlikte (gezgin Dante'nin büyük deneyimiydi bu) giderek daha çok kavranması da, şimdi açığa vurulmuş olan anlamının bütünlüğünde her şeyi kapsar. Dante'nin derin sezgisi, bireyi bütünün bir bileşenine dönüştürür ve böylece baladlar epik şiir olur. Bu dünyanın anlamı ancak öte dünyada mesafeden anılır, görülebilir ve içkin hale gelir. Bu dünyada bütünsellik kırılgan ya da sadece özlenen bir bütünsellik olmaya mahkûmdur: Wolfram von Eschenbach'ta veya Gottfried von Strassburg'da nazım biçiminde yazılmış pasajlar, bu yazarların romanlarının lirik süslemeleridir yalnızca ve *Nibelung-ların Şarkısı*'nin baladımsı niteliği de kompozisyonun araçlarıyla gizlenebilir belki, ama dünyayı kuşatan bir bütünselliğe ulaşmasını sağlayacak bir tamlık kazandırılması mümkün değildir.

Epik, kendi içinden tamamlanmış bir hayatın bütünselliğine biçim verir; roman ise biçim vererek hayatın gizlenmiş bütünselliğini açığa çıkarıp inşa etmeye çalışır. Nesnenin verili yapısı (yani bir *arayış*, ki öznenin gerek nesnel hayatın gerek bu hayatın özne ile olan ilişkisinin kendiliğinden uyumlu olmadığını kabul ettiğini dile getirmenin bir yoludur sadece) biçimlendirici niyetin önündeki görevin çapını hissettirir. Tarihsel duruma içkin olan tüm yarı ve çatlaklar biçim verme sürecine dahil edilmelidir: kompozisyon araçlarıyla gizlenemez bunlar ve zaten gizlenmemeleri de gerekir. Dolayısıyla, romanın temel biçim belirleme niyeti romanın kahramanlarının psikolojisi olarak nesnelleştirilir: Kahramanlar, arayanlardır. Arayış olgusu, ne amaçların ne de bu amaçlara götüren yolun doğrudan doğruya verilebileceği anlamına gelir; psikolojik olarak doğrudan veya kesin bir şekilde verildiklerinde de, bu gerçekten varolan ilişkilerin veya etik zorunlulukların değil, yalnızca psikolojik bir olgunun, nesneler veya normlar dünyasında herhangi bir şeye tekabül etmesi gerekmeyen bir psikolojik olgunun kanıtı olur ancak. Başka bir deyişle, bu

"verilmişlik" suç veya delilik olabilir; övgü alan kahramanlıkla suç. hayata egemen bilgelikle deliliği ayıran sınırlar kararsızdır – her ne kadar sonunda çarpıklık kendini korkutucu bir şekilde açığa vurduğunda artık hiçbir karışıklık söz konusu olmasa da.

Bu anlamda, epik ve trajedi ne suç ne de deliliği tanır. Gündelik hayatın alışıldık kavramlarının suç dediği şey, epik ve trajedi için ya hiç yoktur ya da ruhun –metafizik yuva özleminin taşıyıcısı olan– yazgısıyla ilişkisinin görünür olduğu, simgesel olarak sabitlenmiş ve duyuşsal olarak uzaktan algılanabilir noktadan başka bir şey değildir. Epiğin dünyası ya istikrarlı, geleneksel normların ihlal edilmesinin cezalandırılması ve bu cezalandırmanın da hep yeniden öcünün alınması gereken tümüyle çocuksu bir dünyadır, ya da suç ve cezanın dünya adaletinin keferlerinde eşit ve homojen ağırlıklar olarak bulunduğu kusursuz bir teodisedir.

Trajedide suç ya hiçbir şeydir ya da bir simgedir – ya eylemin teknik yasalarca talep edilen ve belirlenen bir ögesidir yalnızca, ya da özün berisinde biçimlerin parçalanmasıdır, ruhu kendi dünyasına ulaştıran giriş kapısıdır. Epik, deliliği tanımaz – delilik, başka hiçbir ifade aracına sahip olmayan bir üst-dünyanın genelde kavranamayan dili değilse eğer. Sorunsal olmayan trajedide, delilik bir sonun simgesel ifadesi olabilir, fiziksel ölüme veya benliğin özsel aleviyle kavruşan bir ruhun diri diri gömölmesine eşdeğerdir bu. Suç ve delilik, aşkın yurtsuzluğun nesnelleşmesidir – toplumsal ilişkilerin insani düzeninde bir eylemin yurtsuzluğunun, kişiler üstü bir değerler sisteminin ideal düzeninde ise bir ruhun yurtsuzluğunun nesnelleşmesi. Her biçim, temel bir varoluş uyumsuzluğunun çözüme ulaştırılmasıdır; her biçim saçmayı anlamın bir taşıyıcısı, zorunlu bir koşulu olarak doğru yerine yeniden yerleştirir. Saçmalığın zirvesi –sahici ve derin insan emellerinin beyhudeliği veya insanın olası nihai hiçliği– edebi biçim içinde temel bir taşıyıcı gerçek olarak özümsenmek zorunda olduğunda ve tek başına anlamsız olan şeyin tahlil edilip açıklanması ve böylece indirgenemez şekilde *ortada* olan varlık olarak kabul edilmesi gerektiğinde, böyle bir biçim içindeki bazı akıntılar bir

nailiyet denizine dökülebilse de, belli bir amacın yokluğu, bir bütün olarak hayatın belirleyici bir yönlenişten yoksun oluşu, hayatın içindeki karakterlerin ve olayların temel *a priori* bileşeni, temel yapısal ögesi olmak zorundadır.

Dolaysızca verilmiş amaçlar yoksa eğer, *insan olma* sürecinde ruhun, insanlar arasındaki etkinliğinin alanı ve dayanağı olarak karşılaştığı yapılar da kişiler-üstü ideal zorunluluklardaki aşikâr köklerini yitirirler; güçlü ya da zayıf, sadece oradadırlar, ama mutlağın kutsamasını taşımadıkları gibi, ruhun dolup taşan içsellikliğinin doğal barınakları da değildirler. Uzlaşım [*Konvention*] dünyasını, her şeyi kuşatan gücünden yalnızca ruhun en kuytu köşelerinin bağışık olduğu bir dünyayı, kavranamayacak kadar karmaşık bir biçimler çokluğu halinde her yerde varolan bir dünyayı biçimlendirirler. Bu dünyanın katı yasaları, hem oluş hem de varlık haline ait yasaları, bilme yetisine sahip özne için zorunlu olarak apaçıktır, ama düzenli olmasına rağmen kendini ne amaç arayan özneye anlam olarak ne de eyleyen özneye duyumsal bir dolaysızlıkla madde olarak sunan bir dünyadır bu. Bir ikinci doğadır; tıpkı birinci doğa gibi görülen, tanınan ama anlamdan yoksun zorunlulukların cisimleşmesi olarak belirlenebilir ancak ve bu yüzden de gerçek tözüyle kavranması, bilinmesi imkânsızdır. Oysa yaratıcı edebiyat için sadece töz vardır ve sadece birbiriyle son derece türdeş olan tözler, karşılıklı kompozisyon ilişkilerinin çatışık birliğine dahil olabilir.

Lirik şiir birinci doğanın görüngüleşmesini göz ardı edebilir ve göz ardı edişinin kurucu gücü sayesinde her kalıba girebilen bir tözsel öznellik mitolojisi yaratabilir. Lirik şiirde yalnızca büyük an vardır, yalnızca doğa ve ruhun anlamlı birliğinin veya anlamlı ayrılıklarının, ruhun zorunlu ve onaylanmış yalnızlığının ebedi olduğu an. Lirik anda, ruhun en saf içselligi, hiçbir seçim şansı olmaksızın süreden ayrılır, şeylerin bulanıkça belirlenmiş çokluğunun üzerine yükseltilir ve töz halinde katılaştır; aynı zamanda, yabancı, bilinmeyen doğa da içerden gelen bir ivmeyle, her yöne doğru ışılan bir simgede toplanır. Yine de ruh ve doğa arasındaki

bu ilişki ancak lirik anlarda üretilebilir. Aksi takdirde, doğa – anlamdan yoksun olduğundan – edebiyat için resmedilmeye değer ilginçlikte bir çeşit duyusal simgeler deposuna dönüşür; büyülenmiş bir devingenlikte donup kalmış gibidir ve ancak lirizmin sihirli dokunuşuyla anlamlı bir şekilde canlanan bir dinginliğe indirgenebilir. Bu tür anlar yalnızca lirik şiir için kurucu ve biçim belirleyicidir; bu dolaysız ve ani töz parlamaları ancak lirik şiirde, yitirilmiş özgün elyazmaları gibi beklenmedik bir şekilde kolayca okunabilir hale gelir; ancak lirik şiirde bu tür deneyimlerin aracı olan özne anlamın yegâne taşıyıcısına, tek sahici gerçekliğe dönüşür. Dram bu tür bir gerçekliğin ötesindeki bir alanda sahnelenir; epik biçimlerdeyse öznel yaşantı öznenin içinde kalır: Ruh hali olur. "Anlamsız" özerk hayatı kadar anlamlı simgeciliğinden de tümüyle yoksun kalan doğa da bir artalan, bir sahne dekoru, eşlik eden bir ses olur; bağımsızlığını yitirmiştir ve özsel olanın – içsellik – duyusal olarak algılanabilir yansıması haline gelmiştir yalnızca.

İkinci doğa, insan elinden çıkma yapıların doğası, lirik tözsellikten yoksundur; biçimleri fazla katıdır ve kendilerini simge-yaratıcı âna uyarlayamazlar; ikinci doğanın kendi yasalarınca üretilmiş içeriği, lirik şiire girdiğinde fazla denemesel kaçmaya mahkûm öğelerden arnamayacak kadar kesindir; üstelik, bu öğeler o kadar yasaların insafına kalmış durumdadırlar, yasalardan bağımsız bir varoluşun duyusal değerinden o kadar yoksundurlar ki, yasalar olmaksızın ancak parçalanıp yok olabilirler. Birinci doğa dilsiz, duyusal ama anlamdan yoksundur – ikincisi böyle değil: Katı ve yabancı hale gelmiş ve artık içsellik uyandırmayan bir anlamlar bütünüdür; çoktan ölmüş içselliklerin mahzen mezandır; bu ikinci doğa – mümkün olsaydı – ancak başlangıçta veya ideal varoluştta onu yaratmış veya korumuş olan ruhların metafizik diriltilmesiyle canlanabilirdi; ama başka bir içsellik onu canlandırması imkânsızdır. Ruh, ikinci doğayı sadece duygu durumlarının malzemesine indirgeyemez, çünkü ikinci doğa bu açıdan fazla yakındır ruhun kendi özlem ve beklentilerine; ama ikinci doğa bu beklentilerin uygun ve yeterli ifadeleri olamayacak kadar da

uzak ve yabancıdır. Doğaya (birinci doğaya) yabancılaşma, doğa karşısındaki modern duygusal tutum, insanın kendi eliyle yarattığı çevresinin bir aile yuvası değil de bir hapisane olduğu gerçeğinin dışa-yansıtılmasıdır sadece.

İnsanın insan için yarattığı yapılar, insana gerçekten yeterli olduklarında insanın zorunlu ve asıl yuvasıdırlar; bu durumda insan nostaljiyi, doğayı kendi arayışının ve buluşunun nesnesi olarak dayatan ve deneyimleyen nostaljiyi bilmez. Birinci doğa, saf biliş için bir yasalar kümesi olarak doğa, saf duyguya huzur getiren etken olarak doğa, insanın kendi kurgularına yabancılaşmasının tarihsel-felsefi nesnelleşmesinden başka bir şey değildir.

Bu kurguların ruh-içeriği artık dolaysızca ruh olamadığında, kurgular artık herhangi bir anda tekrar ruha dönüştürülebilecek içselliklerin toplamı ve yoğunlaşması gibi görünmediklerinde, bu kurgular da hayatta kalabilmek için insanlara körü körüne hükmeden bir güç kazanmak zorundadırlar. Böylece, insanlar da kendilerini tutsak alan bir gücün tanınmasını "yasa" olarak adlandırırlar ve bu gücün kadirimutlaklığı ve evrenselliği karşısındaki çaresizliklerini "yasa" olarak kavramsallaştırırlar: Onu ebedi, değişmez ve insanın erişiminin ötesinde bir zorunluluk olarak, yüce bir mantık olarak kavramsallaştırırlar.

Yasaların doğası ile duygu durumlarının doğasının ruhtaki yeri aynıdır: İkisinin de ardında, kazanılmış ve anlamlı bir tözün olanaksızlığı, kurucu özneye yeterli bir kurucu nesne bulmanın olanaksızlığı varsayımı yatmaktadır. Özne –ki gerçek olan tek şeydir– doğayı deneyimlerken tüm dış dünyayı ruh halleri içinde eritir ve düşünen özne ile nesnesi arasındaki değişmez öz aynılığı nedeniyle kendisi de ruh haline dönüşür. Tüm isteklerden ve tüm dileklerden arınmış bir dünyayı tanıma arzusu, özneyi bilişsel işlevlerin öznel-olmayan, kurucu ve kurgulayıcı bir cisimleşmesine dönüştürür. Bunun böyle olması kaçınılmazdır, çünkü özne ancak içten gelen bir itkiyle harekete geçtiğinde kurucudur – başka bir deyişle, ancak etik özne kurucudur. Özne ancak etkinlik alanı –yani eylemlerinin normatif nesnesi– saf etiğin malzemesinden

oluşmaktaysa yasaların ve ruh hallerinin pençesine düşmekten kurtulabilir. Bu, hak ve göreneğin ahlakla özdeş olduğu anlamına gelir: İnsan elinden çıkma yapıların insana hizmet etmesi için bu yapılara konulacak ruh "miktarının", yine insan eylemleriyle bu yapılardan elde edilecek ruh "miktarını" aşmak zorunda olmadığı anlamına gelir. Bu koşullarda ruhun herhangi bir yasayı tanıması gerekmez, çünkü bu durumda ruhun kendisi insanın yasasıdır ve insan kendisini kanıtlamak zorunda olabileceği her tözde aynı ruhun yüzünü görecektir. Bu koşullarda, insan-dışı dünyanın yabancıcılığını öznenin duyguları ve ruh hallerini uyaran gücüyle alt etmeye çalışmak, küçültücü ve boş bir çaba gibi görünecektir: Gerçekten önemli olan insani dünya, ruhun insan, tanrı veya şeytan olarak yuvasında olduğu bir dünyadır: Bu durumda, ruh ihtiyacı olan her şeyi bulur; kendi benliğinden herhangi bir şey yaratması veya canlandırması gerekmez, çünkü varoluşu kökteş olarak ruha verilmiş olan her şeyin bulunması, toplanması ve şekillenmesiyle dolup taşmaktadır zaten.

Epik birey, roman kahramanı, dış dünyaya yabancılaşmanın ürünüdür. Dünya içsel olarak türdeşse, insanlar da nitel olarak birbirlerinden farklılaşmamışlardır; şüphesiz kahramanlar ve kötüler vardır, dindar insanlar ve suçlular vardır, ama en büyük kahraman bile yoldaş kitlesinden ancak bir adım öndedir ve bilge insanın yüceltilen sözlerini en aptal kişi de kavrar. İçselliğin özerk hayatı, ancak insanlar arasındaki farklılıklar aşılabilir bir uçuruma dönüştüğünde mümkün ve zorunlu hale gelir: Bu durumda tanrılar sessizliğe gömülmüştür ve bilmeceleri de ne adaklarla ne de dillerin esrik kayrasıyla çözülebilmektedir; eylemlerin dünyası insanlarla bağıni koparmış ve bu bağımsızlıktan ötürü de koflaşarak eylemlerin asıl anlamını kendinde barındıramaz hale gelmiştir; bu dünya, eylemler aracılığıyla bir simge olmak ve karşılığında onları da simgelere dönüştürmekten acizdir artık; içsellik ve serüven birbirinden ebediyen ayrılmıştır.

Kesin konuşmak gerekirse, epik kahraman asla bir birey değildir. Geleneksel bir düşünceye göre, epiğin izleğini kişisel bir yaz-

gı değil topluluğun yazgısı oluşturur. Doğrudur bu düşünce, çünkü tamamlanmışlık, epik evreni belirleyen değer sisteminin tamamlanmışlığı, herhangi bir parçasının kendi içine kapanıp kendine bağımlı hale gelmesine ve böylece kendini bir içsellik olarak bulabilmesine –yani, bir kişilik olabilmesine– izin vermeyecek ölçüde organik bir bütün oluşturur. Etiğin kadirimutlaklığı, her ruhun özerk ve kıyaslanmaz bir varlık olarak görülmesine yol açan bir kadirimutlaklık, böyle bir dünyada henüz tanınmıyordur. Hayatın, sadece hayat olarak hayatın, kendi içinde içkin bir anlam bulabildiği bir dünyada, organiğin kategorileri de her şeyi belirliyor demektir: Bireysel bir yapı ve fizyonomi, karşılıklı olarak birbirlerini belirleyen parça ve bütün arasındaki dengenin ürününden öte bir şey değildir burada; asla yitirilmiş ve yalnız kişiliğin kendi içine doğru polemikçi bir tefekküre dalmasının ürünü değildir. Dolayısıyla, bir olayın böyle tamamlanmış bir dünyada sahip olabileceği önem daima niceldir; olayın kendisini dışavurduğu serüvenler dizisi, büyük bir organik hayat yapısı (bir ulus veya bir aile) açısından değer taşıdığı için önemlidir.

Epik kahramanlar trajedinin kahramanlarından farklı nedenlerle (bu nedenler biçimsel olsa bile) kral olmak zorundadır. Trajedide kahramanın bir kral olmasının nedeni, yazgının ontolojik mecrasını hayatın tüm sıradan nedenselliklerinden arındırma ihtiyacıdır sadece, çünkü toplumsal olarak başat figürün çatışmaları –duyusal açıdan simgesel bir varoluş yanılması sürdürmekle birlikte– sadece trajik sorundan kaynaklanıyordur; çünkü ancak böyle bir figür, dış görünüşünün biçimlerinde bile, anlamlı bir yaratılmışlığa uygun bir atmosferle kuşatılabilir.

Trajedide bir simge olan şey epikte bir gerçeklik olur: Bireysel bir yazgıyı bir bütüne ilıştiren bağların ağırlığıdır bu. Trajedide biri milyona dönüştürmek için eklenecek sıfırlardan ibaret olan dünya yazgısı, epiğin olaylarına içerik kazandıran şeydir; yazgısının taşıyıcısı olarak epik kahraman tek başına değildir, çünkü bu yazgı onu çözülmez bağlarla kaderi kahramaninkinde billurlaşan topluluğa bağlar.

Topluluğa gelince, o organik –dolayısıyla kendiliğinden anlamlı– bir somut bütünselliktir; bir epikte serüvenin tözünün asla katı biçimde kapalı olmamasının, hep parçaların eklemelenmesiyle oluşmasının nedeni budur; bu töz sonsuz iç zenginliğe sahip bir organizmadır ve bu bakımdan başka serüvenlerin tözüyle özdeş-tir veya bu töze benzer.

Homeros'un epiklerinin ortadan başlaması ve sonda bitmemesi, sahici epik zihniyetin her tür mimari kurgu biçimine hepten kayıtsız oluşunun bir yansımasıdır ve –*Nibelungların Şarkısı*'nda Dietrich von Born'un yaptığı gibi– konu dışı temalara yer verilmesi bu dengeyi asla bozmaz, çünkü epikte her şeyin kendisine ait bir hayatı vardır ve tamamlanmışlığını tümüyle kendi iç önemine borçludur. Konu dışı olan, merkezi olana sakince elini uzatabilir; somut şeyler arasındaki basit bir temas somut ilişkiler yaratır ve konu dışı olan, perspektife dayalı uzaklığı ve henüz farkına varılmamış zenginliğinden ötürü bütünün bütünlüğünü tehlikeye sokmaz ama kendisinin de apaçık bir organik varoluşu vardır.

Mimari olanın organik olanı açıkça yendiği tek büyük örnek Dante'dir; bu nedenle Dante saf epikten romana tarihsel-felsefî bir geçişi temsil eder. Dante'de gerçek epiğin kusursuz içkin mesafe-sizliği ve tamamlanmışlığı hâlâ vardır, ama figürleri, onlara kaplanmakta olan bir gerçekliğin karşısında bilinçli ve aktif bir şekilde yer alan ve bu karşıtlık sayesinde de gerçek kişiliklere dönüşen bireylerdir. Dante'nin bütünselliğinin kurucu ilkesi, organik parça-birimlerin epik bağımsızlığına son verip onları hiyerarşik olarak düzenlenmiş özerk parçalara dönüştüren son derece sistematik bir ilkedir. Bu tür bir bireyliğe kahramandan çok ikincil figürlerde rastlandığı doğrudur. Her parça-biriminin özerk lirik hayatını (eski epikte bilinmeyen ve bilinemeyen bir kategori) sürdürme eğilimi, merkezden uzaklığın artmasıyla birlikte çevreye doğru giderek artar.

Epik ve romanın ön-varsayımlarının bileşimi ve bir *epopoeia* halinde sentezleştirilmeleri, Dante'nin dünyasının ikili yapısına dayanır: Hayat ve anlam arasındaki kopuş, hayatın ve anlamın fi-

len deneyimlenen bir aşkınlıkta örtüşmesiyle aşılr ve geçersiz kılınır. Eski epiklerin postüla barındırmayan organik doğasının karşısına, tamamlanmış bir postülalar hiyerarşisi çıkarır Dante. Dante –ama yalnızca Dante– kahramanına görünür bir toplumsal üstünlük bahşetmek ya da onu aynı zamanda topluluğun yazgısını da belirleyen kahramanca bir yazgıyla donatmak zorunda değildi – çünkü onun kahramanının yaşanmış deneyimi, genel olarak insan yazgısının simgesel bütünlüğüydü.

4

Romanın İçsel Biçimi

Dante'nin dünyasının bütünselliği, görsel bir kavramlar sisteminin bütünselliğidir. İşte bu duyusal "cisimsi"likten ötürü, hem kavramların kendilerinin hem de bunların sistem içindeki hiyerarşik düzeninin bu tözselliğinden ötürü, tamamlanmışlık ve bütünsellik de sadece düzenleyici kategoriler olarak kalmak yerine kurucu yapısal kategoriler haline gelebilmektedir. Yine bu yüzden, bütünsellik içinde ilerleme, belirsiz olmakla birlikte rahat ve güvenli bir yolculuktur; ve aynı nedenle, tarihsel-felsefi durumun çoktan romanı talep etmeye başladığı bir dönemde bir epiğin yaratılması mümkün olmuştur. Bir romanda bütünsellik ancak soyut biçimde sistematikleştirilebilir; bu yüzden romanda kurulabilmiş herhangi bir sistem de (sistem, organik olanın nihai yok oluşundan sonra, tamamlanmış bir bütünselliğin tek mümkün biçimidir) zorunlu olarak soyut kavramların sistemi olmuştur ve dolayısıyla, estetik biçimlendirmeye dolaysızca uygun değildir. Evet, bu tür bir soyut sistematikleştirme tüm yapının nihai temelidir, ama romanın yaratılmış gerçekliğinde görünür olan tek şey, sistematikleştirmeyi (nesnel dünyanın uzlaşımsallığını ve öznel dünyanın içselliğini vurgulayan bir sistematikleştirme) somut hayattan ayıran uzaklıktır. Dolayısıyla romanın öğeleri, Hegelci anlamda tümüyle soyuttur; karakterlerin ütöpik kusursuzluğa duydukları nostalji soyuttur (kendisini ve arzularını tek sahici gerçeklik sanan bir nostaljidir bu); sadece kendi olgusal varlıklarına ve öylece sürüp gitme yeteneklerine dayanan toplumsal yapıların varolu-

şu soyuttur; ve nihayet, bu iki soyut öğeler kümesi arasındaki uzaklığı aşmak yerine sürüp gitmesine izin veren, bu uzaklığı aşmak için en küçük çabayı bile göstermeyip onu roman karakterlerinin yaşanmış deneyimi olarak duysal hale getiren, onu bu iki kümeyi birbirine bağlama aracı olarak kullanıp, böylece bir kompozisyon aletine dönüştüren biçimlendirici niyet de soyuttur.

Romanın temelde soyut doğasından kaynaklanan tehlikeleri biliyoruz: Lirizm veyadramla örtüşmek, yapıtın bir idile dönüşmesine yol açacak şekilde gerçekliğin daraltılması, salt eğlendirici edebiyat düzeyine düşmek. Bu tehlikelere karşı direnebilmek için, dünyanın kırılğan ve tamamlanmamış doğasını nihai gerçeklik olarak almak gerekir: Dünyanın sınırlarının dışına ve ötesine işaret eden her şeyin bilinçli ve sürekli olarak farkına varmak gerekir.

Her sanat biçimi, kendi içinde tamamlanmış bir bütünselliğin temeli olarak kabul edip düzenlediği hayatın metafizik uyumsuzluğuyla tanımlanır; sonuçta şekillenen dünyanın ruh halini ve böylece yaratılan kişilerle olayların varlık kazandıkları atmosferi belirleyense, yeterli çözüme kavuşturulamamış bu uyumsuzluktan kaynaklanan ve dolayısıyla biçimi tehdit eden tehlikedir. Romana özgü uyumsuzluk –yani varlığın içkinliğinin ampirik hayatta dahil olmayı reddetmesi– bir biçim sorunu yaratır; sorunun biçimsel niteliği diğer sanat türlerine kıyasla çok daha az belirgindir burada: Bir içerik sorunu gibi görüldüğü için, açıkça saf biçimsel olan sorunlara kıyasla çok daha yoğun şekilde hem etik hem estetik argümanlarla ele alınması gereken bir sorundur bu.

Epğin normatif çocuksuluğunun tersine, roman erkeksi olgunluğun sanat biçimidir (hayatın sınırında duran dram biçimi, insanın yaşlarının dışında kalır – bunlar *a priori* kategoriler veya normatif evreler olarak algılandsalar bile). Roman erkeksi olgunluğun sanat biçimidir: Bu, romanın dünyasının tamlığının nesnel olarak bakıldığında bir eksiklik, öznel olarak deneyimlendiğinde de bir boyun eğiş olduğunu ifade eder. Romanı belirleyen tehlike çift yönlüdür: Ya dünyanın kırılğanlığı kendisini öylesine apaçık bir şekilde sergiler ki sonunda biçimin gerektirdiği anlam içkinli-

ğini geçersiz kılar, ya da uyumsuzluğun çözülmesi, kabullenilip yapıtta özümsemesi isteği o kadar büyük olabilir ki romanın dünyasının sınırlarının fazla erken kapanmasına yol açarak biçimin tamamen farklı, heterojen parçalara bölünmesine neden olur. Dünyanın kırılğanlığı yüzeysel olarak gizlenebilir ama yok edilemez; sonuçta, bu kırılğanlık zayıf iç tutarlılığı da tahrip edilmiş olan bir işlenmemiş hammadde gibi görünür romanda. Her iki durumda da yapının soyutluğu değişmez: Romanın soyut temeli, soyutlamanın kendi kendini tanıması sayesinde biçim edinir; biçimin gerektirdiği anlam içkinliğine de, tam da yazar böyle bir içkinliğin eksikliğini sergilemeye giden yolu sonuna kadar amansızca kat ettiğinde ulaşılır.

Sanat hayata daima "Ama yine de!" der. Biçimlerin yaratılması, bir uyumsuzluğun varlığının en derin doğrulanışıdır. Ama bütün öbür türlerde –hatta şimdi anlayabildiğimiz nedenlerle epikte bile– uyumsuzluğun bu doğrulanışı biçim verme ediminden önce gelir, oysa romanda biçimin ta kendisidir. Romanın yaratış sürecinde etik ve estetik arasındaki ilişkinin, başka edebiyat türlerinde rastlanandan farklı olmasının nedeni budur. Öbür türlerde etik tamamen biçimsel bir önkoşuldur; derinliğiyle, biçimin belirlediği öze ulaşılmasını sağlayan, genişliğiyle yine biçim tarafından belirlenmiş olan bir bütünselliği mümkün kılan ve her şeyi kapsayan doğasıyla da bileşen öğeler arasında bir denge kuran bir önkoşul – bir denge ki, "adalet" saf etiğin diline ait bir terimden ibaret kalıyordur orada. Oysa romanda, etik –etik niyet– her ayrıntının yaratılışında kendini belli eder, dolayısıyla en somut içeriğinde, yapının etkin bir yapısal ögesidir.

Böylece roman, varlıkları tamamlanmış biçime dayanan öbür türlerin tersine, oluş sürecindeki bir şey gibi görünür. Sanatsal bakış açısından romanın en riskli tür olmasının ve *bir sorunsallık içermeyi sorunsal olmakla* bir tutan çoğu kişi tarafından yalnızca yarı-sanat olarak tanımlanmasının nedeni budur. Bu tanım inandırıcı da görünebilir, çünkü romanın –öbür türlerin tersine– özsel olmayan tüm biçimsel özellikleri açısından kendisinden neredey-

se ayırt edilemeyecek karikatürümsü bir ikizi vardır: Romanın tüm dış özelliklerini içeren ama özünde hiçbir şeye bağımlı olmayan ve hiçbir şeye dayanmayan, başka bir deyişle, büsbütün anlamsız olan eğlencelik roman. Varlığın zaten kazanılmış bir şey olarak alındığı diğer türlerin böyle karikatürümsü bir ikizi olmaz, çünkü yaratışın içindeki sanat-dışı öge, bir anlığına bile olsa, asla gizlenemez orada; oysa romanda, bağ kurucu ve biçimlendirici fikirlerin düzenleyici, gizlenmiş niteliğinden ötürü ve içi boş canlandırmanın da nihai içeriği asla rasyonelleştirilemeyen bir süreci görünüşte andırmasından ötürü, yüzeysel benzerlik neredeyse karikatürün aslıyla karıştırılmasına yol açabilir. Ama yakından bakıldığında, herhangi somut bir örnekte bunun gerçekte neyin karikatürü olduğu daima ortaya çıkacaktır.

Romanın sahici sanatsal doğasını yadsımak için başvuru olan öbür savlar da, aynı şekilde, ancak görünüşte doğrudur – çünkü romanın normatif tamamlanmamışlığı, sorunsal doğası, tarihsel-felsefi anlamda sahici bir biçimdir ve meşruluğunu da dayandığı temel in çağdaş tinle bir olmasından almaktadır. Ama hepsi bu kadar da değil: Romanın bir *süreç* olarak doğası, yalnızca içerik söz konusu olduğunda, tamamlanmışlığı dışlar. Roman, bir biçim olarak, oluş ve varlık arasında iniş çıkışlı ama yine de sağlam bir denge kurar; oluşun ideası olarak, bir "hâl"e dönüşür. Şu halde, roman kendisini oluşun normatif bir varlığına dönüştürerek kendini aşar, kendi sınırlarının ötesine geçer. "Yolculuk tamamlanmıştır: Yol başlıyordur."

Bu nedenle romanın "yarı-sanat" niteliği, "kapalı" sanat biçimlerinden daha da katı, çiğnenmesi daha da güç yasalar dayatır kendi kendine ve bunlar özlerinde ne kadar tanımlanmaz ve formülleştirilmez yasalarsa, o kadar bağlayıcı olurlar: İncelik ve hesaplılık yasalarıdır bunlar. Hesaplılık ve zevk, kendi başlarına, sadece hayatın alanına ait ve özsel bir etik dünyayla hiç ilgisi olmayan ikincil kategorilerdir ama burada büyük bir kurucu önem kazanırlar: Öznellik ancak onlar aracılığıyla, romanın bütünlüğünün başlangıcında ve sonunda, kendisini dengede tutabilir, kendi-

sini epikçe normatif bir nesnellik olarak ortaya koyabilir ve böylece, roman biçiminin içkin tehlikesi olan soyutluğun üstesinden gelebilir.

Bu tehlike şöyle de anlatılabilir: Etiğin bir biçimin yapısını yalnızca biçimsel bir *a priori* olarak değil, bir içerik meselesi olarak da taşımasının gerekli olduğu ve hayatın içsel bir etkeni olarak etik ile onun toplumsal yapılarıdaki eylem temeli arasında bir örtüşmenin ya da en azından belirgin bir yakınlaşmanın, epik çağlardaki gibi verilmiş olmadığı bir durumda, varolan bir bütünselliğin biçimlendirilmesi yerine, büyük epğin gerektirdiği yaratıcı kabulleniş ve nesnellik niyetinin bulanıklaştırılması, hatta yıkılması yoluyla bu bütünselliğin yalnızca öznel bir boyutunun biçimlendirilmesi gibi bir tehlike söz konusudur. Bu tehlikenin yanından dolaşmak imkânsızdır, ancak içinden geçerek aşılabilir. Çünkü bu tür bir öznellik ifade edilmezse veya bir nesnellik isteğine dönüşürse yok edilemez: Böyle bir sessizlik, böyle bir istek, bilinçli bir öznelliğin belirgin sergilenişinden bile daha öznel, dolayısıyla Hegelci anlamda daha da soyuttur.

Öznelliğin kendini tanıması ve böylece geçersiz kılması, ilk roman kuramcıları olan erken Romantizmin estetik felsefecileri tarafından ironi olarak adlandırılmıştı. Bu, roman biçiminin biçimsel bir kurucu ögesidir ve normatif-yaratıcı bir öznenin bir içsellik olarak öznelliğe saptığı anlamına gelir; bu "içsellik olarak öznellik", kendisine yabancı iktidar yapılarına karşı çıkar ve yabancı dünyaya kendi özlemine ait içeriklerin damgasını vurmaya çalışır; özne ile nesnenin birbirine yabancı dünyalarının soyut ve dolayısıyla kısıtlı doğasını görebilen, bu dünyaların kısıtlılıklarını varoluşlarının zorunlu koşulları olarak görüp kavrayan ve onları böyle görmekle de dünyanın ikiliğinin sürüp gitmesine izin veren bir öznelliktir bu. Yaratıcı öznellik, aynı zamanda, temelde birbirine yabancı öğelerin karşılıklı göreliliğinde, bir anlığına olsa bile, bütünlüklü bir dünyanın belirtilerini görür ve bu dünyaya biçim verir. Ama bir anlığına görülmüş bu bütünlüklü dünya her şeye rağmen tümüyle biçimseldir; iç ve dış dünyaların birbiriyle

çatışık doğaları yok edilmez, yalnızca zorunlu olarak kabul edilir; bunu böylece kabul eden özne de nesnesi olan karakterler kadar ampiriktir – kendi içselliğine kapanmış bir halde, o da bu karakterler kadar dış dünyanın bir parçasıdır. Bu tür bir ironi, nesnel biçimi öznel bir biçime dönüşecek kadar daraltan ve bütünselliği salt kendisinin bir boyutuna indirgeyen o mesafeli ve soyut üstünlükten (bu, hicivdeki durumdur) muaftır. Romanda ironi, gözlemci ve yaratıcı olarak özneyi, ironinin dünyayı tanıyış tarzını kendi kendisine de uygulamaya ve kendisini de kendi yaratıları gibi özgür ironinin özgür bir nesnesi olarak işlemeye zorlar: Tıpkı büyük epik edebiyatta normatif olarak zorunlu olduğu gibi, kendisini tümüyle alıcı, alımlayıcı bir özneye dönüştürmek zorundadır.

Romanın ironisinde, dünyanın kırılganlığı kendi kendini düzeltir: Yetersiz ilişkiler, bu ironiyle, hayal ürünü olan ama yine de iyi düzenlenmiş bir yanlış anlamalar ve yanlış yorumlar döngüsüne dönüştürebilirler kendilerini; öyle ki bu döngünün içinde her şey çok-yönlü görülür; şeyler hem yalıtık hem de bağlantılı, hem değer yüklü hem de tümüyle değersiz görünürler; soyut parçalara benzerler ama somut bir özerk hayata da sahip gibidirler; hem çiçek açıyor hem çürüyor gibidirler, acı veriyor gibidirler ama aynı zamanda acının kendisine benzerler.

Böylece bütünüyle yeni bir temelde yeni bir hayat perspektifine ulaşılır – parçaların göreceli bağımsızlığı ile bütüne bağlı olmaları arasındaki çözülmez bağlantı perspektifine. Ama parçalar, bu bağlantıya rağmen, katı ve soyut öz-bağımlılıklarını hiç yitirmezler; ve bütünsellikle olan ilişkileri de, her ne kadar organik bir ilişkiye olabildiğince yaklaşırsa bile, yine de sahici, kendiliğinden organik bir ilişki değil, tekrar tekrar geçersiz kılınan kavramsal bir ilişkidir.

Kompozisyon açısından bunun sonucu şudur: Karakterler ve eylemleri sahici epik edebiyatın sonsuzluğuna sahip olsalar bile yapıları temelde epiğin yapısından farklıdır. Roman malzemesinin temelde kavramsal olan bu sözde-organik doğasını ortaya koyan yapısal fark, homojence organik ve dengeli bir şey ile hetero-

jence olumsal [zorunluluktan yoksun] ve ayrışık bir şey arasındaki farktır. Bu olumsal doğa yüzünden, görece bağımsız parçalar epiğinkilerden daha bağımsız, daha kendine yeterlidir ve bu nedenle, bütünü bozmamaları için, kendi varlıklarını aşan araçlarla bütüne dahil edilmeleri gerekir. Bu görece bağımsız parçalar, epikte olduğunun tersine, yapının kompozisyon ve mimarisinde kesin bir anlam ve işlev taşımak zorundadırlar: Bu, merkezi soruna düşürülen birbirine zıt ışıklar biçimini de alabilir, sonunda belirleyici olacak gizli motiflerin bir giriş bölümünde ortaya sürülmesi biçimini de (örn. *Don Kişot*'taki uzun öyküler), (örn. *Bir Güzel Ruhun İtirafı*) – hiç fark etmez. Görece bağımsız parçaların varoluşları, sadece orada oluşlarıyla haklı çıkarılamaz asla.

Yalnızca kompozisyonel olarak birleştirilen parçaların ayrışık bir özerk hayata sahip olma yeteneği, romanın bütünlüğünün yapısını kesin olarak görünür kılma bakımından, ancak bir belirti (semptom) olarak önemlidir kuşkusuz. Elbette, örnek olarak alınan her yapının, tek başına, romanın yapısının bu uç sonucunu sergilemesi gerekmez. Sadece bu özgül boyutta direk olarak romanın sorunsalını aşmaya yönelik her çaba aslında yapaylığa ve Romanistiklerde veya Paul Ernst'in ilk romanında olduğu gibi, kompozisyonun aşırı belirginliğine yol açmak zorunda kalır.

Bu boyut yalnızca olumsallığın belirtisidir; her zaman ve her yerde zorunlu olarak varolan, ama ustaca bir ironik kompozisyon inceliğiyle veya yanılısına olduğu tekrar tekrar açığa vurulan bir "organik-gibilik" aracılığıyla gizlenen bir durumu aydınlatır yalnızca.

Romanın dış biçimi özünde biyografiktir. Bir yanda hayatı asla tümüyle kavrayamayan bir kavramsal sistem ile, öte yanda tamamlanmışlık içkin biçimde ütöpik olduğu için asla böyle bir tamamlanmışlığa ulaşamayan bir hayat karmaşası arasındaki gidiş geliş, ancak biyografinin hedeflediği o organik nitelikte nesnelleştirilebilir. Organğin her şeyi yöneten bir varoluş kategorisi olduğu bir dünya durumunda, tüm sınırlılıklarıyla birlikte bir canlı varlığın bireyliğini, üsluplaştırmının çıkış noktası ve biçimlendir-

menin merkezi haline getirmek budalaca bir çaba olur, organiğe uygulanan gereksiz, keyfi bir şiddet gibi görünürdü. Kurucu sistemlerin hüküm sürdüğü bir çağda, tekil bir hayatın örnek önemi bir örnekten başka bir şey olamazdı asla: Onu değerlerin altyapısı değil de taşıyıcısı olarak temsil etmekse, böyle bir tasarımın sahiden tahayyül edilebilmiş olduğunu varsaysak bile, en gülünç bir kendini beğenmişlik edimi olurdu. Biyografî biçiminde, ayrı varlığın –bireyin– özgül bir ağırlığı vardır ve bu, hayatın öne çıkması için fazla ağır, sistemin mutlak öne çıkışı içinse fazla hafif bir yük olacaktır; bireyin yalıtılma derecesi hayatın üstünlüğü açısından fazla büyük, sistem açısından anlamsız olacaktır; bireyin taşıyıcısı ve faili olduğu idealle olan ilişkisi ise hayat açısından aşırı vurgulu, sistem açısından yeterince bağımlı kılınmamış, fazla başına buyruk olacaktır.

Biyografik biçimde, hem hayatın dolaysız birliğine hem de sistemin tümüyle tamamlanmış mimarisine yönelik duygusal ve kısır çaba dengelenir ve yatıştırılır: Varlığa dönüştürülür. Bir biyografinin merkezi karakteri ancak kendisinden daha büyük bir idealler dünyasıyla olan ilişkisi nedeniyle önemlidir: Ama bu dünya da, ancak o bireyin içindeki varoluşu ve bireyin yaşanmış deneyimi aracılığıyla kavranır. Böylece, her iki alanın birbirinden ayrıken gerçekleştirilememiş ve gerçekleştirilemeyecek dengesi, biyografik biçimde yeni ve özerk bir hayat üretir; ama paradoksal biçimde bu hayat, kendi başına tam ve içkin olarak anlamlıdır: Sorunsal bireyin hayatıdır bu.

Olumsal dünya ve sorunsal birey karşılıklı olarak birbirini belirleyen gerçekliklerdir. Eğer birey sorunsal değilse, bu durumda amaçları ona doğrudan bir açıklıkla verilmiştir; bu verilmiş amaçlarla inşa edilen dünyanın gerçekleşmesi engeller ve güçlüklerle doludur belki, ama bireyin iç hayatına ilişkin hiçbir ciddi tehlike içermez. Böyle bir tehlike, ancak dış dünya artık bireyin fikirlerine uyarlanamadığında ve fikirler bireyin ruhunda öznel olgular –idealler– haline geldiğinde ortaya çıkar. Fikirlerin gerçekleşmeyecek ve ampirik anlamda gerçek-dışı tasarımlar olarak alın-

ması, başka bir deyişle ideallere dönüştürülmeleri, bireyin dolaysızca sorunsuz, organik doğasını parçalar. Böylece bireylik kendi başına bir amaç haline gelir, çünkü kendisi için özsel olan ve hayatını özerkleştiren her şeyi kendi içinde bulur – her ne kadar, bulunduğu şey asla tam kendisinin olmasa veya hayatının temeli değil de bir arayış nesnesi olsa bile. Ama bireyi kuşatan dünya, bireyin iç dünyasının da dayandığı ve yalnızca içerik bakımından farklılaştığı aynı kategorik biçimlerin alt-yapısı ve malzemesidir; bu nedenle, olan gerçeklik ile olması gereken ideal arasındaki aşılamaz uçurum dış dünyanın özünü temsil ediyor olmalıdır – ikisinin malzemeleri arasındaki fark yalnızca yapısal bir farktır. Bu farklılık kendini en belirgin olarak idealin saf olumsuzluğunda açığa vurur. Ruhun öznel dünyasında ideal, ruhun başka gerçeklikleri kadar yuvasındadır. Ama ruh düzeyinde ideal, yaşanmış deneyime dahil olarak, içeriğinde bile doğrudan olumlu bir rol oynayabilir; oysa dış dünyada gerçeklik ve ideal arasındaki uçurum ancak idealin eksikliğiyle görünür hale gelir: Bu eksiklik, sadece gerçeklik olan şeyin içkin öz eleştirisine yol açıyor, içkin bir idealden yoksun salt gerçekliğin bir hiç olduğunun açığa çıkmasını sağlıyordur.

Gerçekliğin bu öz-yıkımı –verili biçimiyle tamamen düşünsel bir diyalektik nitelik taşıyan ve şiirsel veya duyusal bir apaçıklık içermeyen bir öz-yıkım– iki farklı biçimde tezahür eder. İlki, bir yanda bireyin içselliği ile öte yanda eylemlerinin alt-yapısı arasındaki uyumsuzluktur: İçsellik ne kadar sahiciyse ve kaynakları açısından da hayata ilişkin fikirlere –ruhta ideallere dönüşmüş fikirlere– ne kadar yakınsa, bu uyumsuzluk da o kadar belirgin olacaktır. İkincisi, ideallere yabancı ve içselliğin de düşmanı olan dış dünyanın gerçek bir tamamlanmışlığa ulaşmaktan aciz olmasıdır: Dış dünya, ya tümüyle kendisine ait bir bütünsellik biçimi bulamıyor ya da kendi öğeleriyle ve bu öğelerin birbiriyle olan ilişkisi için herhangi bir tutarlılığa erişemiyordur – başka bir deyişle, dış dünya temsil edilememektedir. Böyle bir dış dünyanın hem parçaları hem de bütünü, dolaysız duyusal temsil biçimlerini ola-

naksız kılar. Canlılık kazanmaları için, bu dünyanın labirentlerinde kaybolmuş olan bireyin deneyimleyici içselliğiyle ya da sanatçının öznelliğinin gözlemleyici ve yaratıcı gözüyle ilişkilendirilmeleri gerekir: Ruh halinin veya düşünümün nesneleri haline gelmeleri gerekir.

Romanın bütün türleri kendinde birleştirerek saf lirik şiire ve saf düşünceye yapısında yer açmasını öngören Romantik talebin biçimsel nedeni ve edebi haklılığı da buradan doğar. Dış dünyanın ayrışık doğası, epik anlamlılık ve duyuşal doluluk uğruna, bazıları epik edebiyata, diğerleriyse genelde kurmacaya yabancı olan öğelere yer verilmesini gerektirir. Bu öğelere yer verilmesi, aksi halde sıradan, yalıtılmış ve özden yoksun kalacak olaylara bir lirik atmosfer ve bir düşünsel önemlilik eklenmesi sorunu değildir sadece. Tüm yapıtı bir arada tutan temel, bütünün nihai temeli –yani bütünselliği oluşturan düzenleyici fikirler sistemi– ancak bu öğelerde görünürlük kazanabilir. Çünkü dış dünyanın ayrışık yapısı, son tahlilde, herhangi bir fikirler sisteminin gerçeklik karşısında yalnızca düzenleyici güce sahip olmasının sonucudur. Fikirlerin gerçekliğe nüfuz etmeye güçlerinin yetmemesi, gerçekliği heterojen ve ayrışık hale getirir. İşte bu yetersizlik nedeniyle, gerçekliğin öğeleriyle bir fikirler sistemi arasında belirli bir ilişki kurulması ihtiyacı da Dante'nin dünyasındakinden çok daha derin olacaktır. Dante'nin dünyasında, her olayı dünya mimarisindeki yerine yerleştirmek ona hemen hayat ve anlam kazandırmaya yetiyordu –tıpkı Homeros'un organik dünyasında hayat ve anlamın hayatın her tezahüründe kusursuz bir içkinlikle mevcut olması gibi.

Romanın içsel biçimi, sorunlu bireyin kendine doğru yolculuk süreci olarak kavranmıştır: Sadece orada olan –kendi içinde heterojen ve birey için anlamsız– bir gerçeklik içindeki yavan esaretten kesin bir kendini tanımaya götüren yol. Bu tür bir kendini-tanıma noktasına ulaşıldıktan sonra, böylece biçimlenen ideal de bireyin hayatını onun içkin anlamı olarak aydınlatır; ama olan ile olması gereken arasındaki çatışma, bu olayların gerçekleştiği alanda –romanın hayat alanında– yok edilmemiştir ve bu mümkün de

değildir; bu noktada ancak azami bir uzlaşmaya ulaşılabilir: Bir insanın, kendi hayatının anlamıyla ışıması. Böyle olunca, roman biçiminin gerektirdiği anlam içkinliği de şundan ibaret kalır: Kahraman, anlamın bir anlığa kavranışının hayatın sunabileceği en yüksek şey olduğunu ve bu kavrayışın da bütün bir hayatın adanmasına değdiğini, mücadeleyi haklı çıkaracak tek şey olduğunu kendi deneyimi içinde keşfediyordur. Keşfetme süreci bir ömrü aşar; yönü ve kapsamı da normatif içeriğiyle –bir insanın kendisini tanımasına giden yol– birlikte verilmiştir. Sürecin iç şekli ve onu şekillendirmenin en yeterli aracı –biyografik biçim– romanın malzemesinin ayrışık, sınırsız doğası ile epğin malzemesinin kesintisizmiş gibi görünen sonsuzluğu arasındaki büyük farkı açığa vurur. Romandaki bu sınır yokluğunun "kötü" bir sonsuzluğu vardır: bu nedenle, roman bir biçim olabilmek için dışardan dayatılan kesin sınırlara ihtiyaç duyar; oysa, tamamen epik bir konunun sonsuzluğu, içsel, organik bir sonsuzluktur, kendisi bir değer taşıyıcıdır, değere vurgu yapar, kendi sınırlarını kendi içinden türetir; menzilinin dışa dönük sonsuzluğu da onun açısından hiç önemli değildir – bir sonuçtur sadece, olsa olsa bir belirti.

Roman biyografik biçim sayesinde "kötü" sonsuzluğunun üstesinden gelir. Bir yandan dünyanın kapsamı, kahramanın olası deneyimlerinin kapsamıyla sınırlanır ve dünyanın kütlesi de, kahramanın kendini tanıırken hayatın anlamını da keşfetmekte kaydettiği gelişimin doğrultusuyla düzenlenir; öte yandan, yalıtılmış kişilerin, duyuşal olmayan yapıların ve anlamsız olayların ayrışık heterojen kütlesi de, her ayrı ögenin merkezi karakterle ve onun hayat öyküsünün simgelediği sorunla ilişkilendirilmesi yoluyla bütünlüklü bir anlatım kazanır.

Böylece, bir romanın dünyasının başlangıcı ve sonu –ki romanın içeriğini sağlayan sürecin başlangıcı ve sonuyla belirlenmiştir– kesin bir haritası çıkarılmış bir yol üzerindeki önemli dönüm noktaları haline gelir. Roman, kendi içinde ve kendisi için, hayatın doğal başlangıç ve sonuna (doğum ve ölüm) tâbi değildir kesinlikle; yine de, başladığı ve bittiği noktalarla, hayatın yegâne

özel kesitine, merkezi sorunca belirlenmiş kesite işaret etmektedir; roman, bu kesitin öncesinde ve sonrasında yer alan şeylere yalnızca kendi perspektifi içinde değinir ve bunu da yalnızca merkezi sorunla ilişki kurarak yapar; ve tüm epik bütünselliğini de yalnızca, kendisi için özel olan o hayat aralığında sergileme eğilimindedir.

Hayatın bu kesitinin başlangıcı ve sonu, bir insan hayatının başlangıcı ve sonuyla örtüşmediğinde, bu sadece biyografik biçimin fikirlere doğru yöneldiğini gösterir: Bir insanın gelişimi, romanın tüm dünyasının serildiği ve açılıp gergilendiği iptir; ama şimdi bu gelişme yalnızca romanın iç ve dış dünyasını düzenleyici olarak belirleyen bu fikirler ve deneyimlenmiş idealler sisteminin tipik özelliği olduğu için önem kazanıyordu.

Wilhelm Meister'ın edebiyattaki varoluşu, hayatının verili koşulları karşısındaki bunalımının ağırlaştığı noktadan, özüne uygun mesleği bulduğu noktaya kadar uzanır; ama bu biyografik yapının temelindeki ilke, kahramanın ilk önemli çocukluk deneyimiyle başlayıp ölümüyle sona eren Pontoppidan'ın *Hans im Glück*'ündekiyle aynıdır. İki örnekte de üsluplaştırma epiğinkinden son derece farklıdır. Epikte merkezi figür ve bu figürün önemli serüvenleri kendi içinde ve yalnızca kendisi için düzenlenen bir kütledir, öyle ki başlangıç ve son epikte tamamen farklı bir şeyi, özünde daha önemsiz bir şeyi ifade eder: Büyük yoğunluk anlarıdır bunlar ve bütünü diğer önemli noktalarıyla türdeşirler; ama büyük gerilimlerin başlaması veya çözülmesinden öte bir anlamları yoktur.

Burada da Dante'nin konumu özeldir; Dante'de romana meyleden yapılandırma ilkeleri yeniden epiğe yönlendirilir. Dante'de başlangıç ve son, özel hayatın belirleyici noktalarını temsil eder ve anlamlı kılınarak önem kazanabilen her şey bu noktalar arasında gerçekleşir; başlangıçtan önce onulmaz bir kaos vardır, sonun ötesindeyse kurtuluşun artık tehdit edilmeyen kesinliği. Ama başlangıç ve son arasında yer alan şey, sürecin biyografik kategorilerine sığmaz: Kendinden geçişin *ebediyen var olan oluşudur* bu;

romanın sıkıca kavrayıp yapılandırmış olabileceği her şey, bu deneyimin derin anlamının yanında, mutlak bir özsüzlüğe mahkûm edilmiştir Dante'de.

Roman, bütünselliğinin özünü, başlangıç ve son arasında içerir ve böylece bir bireyi de deneyimleri aracılığıyla tam bir dünya yaratmak ve bu dünyayı dengede tutmak zorunda olan kişinin sonsuz yüksekliklerine çıkarır – hiçbir epik bireyin, hatta Dante'nin bireyinin bile, erişemeyeceği yüksekliklerdir bunlar, çünkü epik birey önemini salt bireyliğine değil, kendisine bahşedilen bir kayraya borçludur. Ama roman tam da bireyi yalnızca bu şekilde içerebildiği için, birey salt bir araç haline gelir ve yapıttaki merkezi konumu da, hayatın belli bir sorunsalını açığa çıkarmaya özellikle uygun oluşundan başka bir şeyi ifade etmez.

5

Romanın Tarihsel-Felsefi Koşullanması ve Bunun Anlamı

Romanın kompozisyonu, türdeş olmayan, ayrışık öğelerin, sonradan tekrar tekrar bozulacak olan organik bir bütün içinde paradoksal şekilde birleştirilmesine dayanır. Soyut bileşenler arasında tutarlılık yaratan ilişkiler soyutça saf ve biçimseldir; bu nedenle nihai birleştirici ilke, yaratıcı öznelliğin etiği olmalıdır – içerikte açığa çıkan bir etik. Ama bu etik, yazarın normatif nesnelliğinin kavranabilmesi için kendisini aşmak zorunda olduğundan ve her şey söylenip yapıldığında bile, biçimlendirilen nesnelere tam olarak nüfuz edemediğinden ve dolayısıyla kendisini özneliğinden tamamen arındıramayıp nesnel dünyanın içkin anlamı olarak görünemediğinden, uygun bir denge yaratacak "ince ve hesaplı bir uzlaşmaya" ulaşabilmek için etik planında yeni bir öz-düzeltilmeye ihtiyaç duyar – yine yapının içeriği tarafından belirlenen bir öz-düzeltilme. İki etik sistemin bu etkileşimi, biçim karşısındaki ikilikleri ve biçim verilen varlıktaki birlikleri, romanın normatif anlayışı olan ironinin içeriğidir. Roman, verili doğasının yapısı gereği muazzam bir karmaşıklığa mahkûmdur. Gerçekliğin dünyasında bir fikrin başına gelenler, fikri gerçeklik olarak biçimlendirilen her türlü edebi yaratımda diyalektik düşünümün nesnesi olmak zorunda değildir. Fikir ve gerçeklik arasındaki ilişki, tümüyle duysal olan biçimlendirme araçlarıyla işlenebilir ve böylece ikisi arasında yazarın bilinci ve bilgeliği ile doldurulması gereken hiçbir boş uzam veya mesafe kalmaz. Bilgelik biçimlendirme edi-

miyle ifade edilebilir: Kendisini biçimlerin arkasında gizleyebilir ve ille de kendisini yapıtta ironi olarak aşması şart değildir.

Çünkü yaratıcı bireyin düşünümü, romancının içerik karşısındaki etiği, iki yönlüdür. Romancının düşünümü, fikrin gerçek hayattaki serüvenine biçim verilmesinden, bu sürecin fiili doğasının tanımlanmasından ve gerçekliğinin ele alınıp değerlendirilmesinden oluşur. Ama bu düşünümün kendisi de bir düşünüm nesnesi haline gelir; kendisi yalnızca bir idealdir, yalnızca öznel ve koyutlayıcıdır; yabancı olduğu gerçeklikte onun da belli bir yazgısı vardır; anlatıcıda barınan ve tamamen düşünümsel olan bu yazgı da biçimlendirilmelidir.

Düşünüm ihtiyacı her büyük ve gerçek romanın en derin melankolisidir. Düşünümde, yazarın safyürekliliği müthiş bir şiddetle maruz kalır ve karşıtına dönüşür. (Katıksız yansıtmanın sanata karşı olduğunu söylemenin başka bir yoludur bu yalnızca.) Güçlkle kurulabilmiş eşitlik, karşılıklı olarak birbirini aşan düşümlerin kararsız dengesi –yani romancının nesnelliği olan ikincil safyüreklilik– birincisinin biçimsel ikamesidir yalnızca: Biçimlendirmeyi mümkün kılar ve biçime bir bütünlük verir, sınırlarını çizer; ama tam da bunu gerçekleştirme tarzı, mecburen yapılmış büyük fedakârlığa, ebediyen yitirilen, hep aranan ama hiçbir zaman bulunamayan cennete işaret eder. Bu beyhude arayış ve sonra da arayıştan vazgeçilirken benimsenen tevekkül, biçimi tamamlayan çemberi oluşturur.

Roman olgun erkeksiliğin biçimidir: Roman yazarı, "yazgı ve ruh tek bir kavramın ikiz adlarıdır" (Novalis) diyen şairin ışıltılı gençlik inancını yitirmiştir; ve yazarın tüm edebiyatın bu en temel ilkesini hayata karşı bir talep olarak öne sürme ihtiyacı ne kadar derin ve sancılı olursa, bunun sahici bir gerçeklik değil, yalnızca bir talep olduğunu anlamayı o kadar derin ve acılı bir şekilde öğrenmek zorunda kalacaktır. Bu seziş, bu ironi, hem romanın kahramanlarını hem de yazarın kendi bilgeliğini hedef alır: Kahramanlar, şiirsel olarak zorunlu bir gençlik hali içinde, yazarın inancını gerçekliğe dönüştürmeye çalışırken yokolurlar; yazarın bil-

geliği de, mücadelenin boşuna olduğunu anlayıp gerçekliğin nihai zaferine tanık olmak zorunda kalır. İroni, iki tarafa da çevrilmiş çifte bir ironidir. Yalnızca mücadelenin derin ümitsizliğini içermekle kalmaz, aynı zamanda mücadeleden vazgeçişin daha da derin ümitsizliğinde de –yani gerçeklik üzerinde hâkimiyet kurmak uğruna ruhun gerçekdışı ideallliğini terk etme ve ideallere yabancı bir dünyaya uyum sağlama niyetinin hazin başarısızlığında da– belli eder kendini. Ve ironi, gerçekliği zafer kazanmış olarak resmetse de, gerçekliğin yenilgiye uğratılmış hasmı karşısında bir hiç olduğunu, gerçekliğin zaferinin asla nihai bir zafer olamayacağını, fikrin yeni ayaklanmalarının gerçekliğe daima tekrar tekrar meydan okuyacağını açığa vurmakla kalmaz, ayrıca gerçekliğin bu avantajı aslında kendi gücünden çok (sağlanan avantajı koruyamayacak kadar ham ve yönsüz bir güçtür bu) kendi ideallerinin ağırlığı altında zorlanan ruhun içsel (ama zorunlu) sorunsalına borçlu olduğunu da gösterir.

Yetişkinlik halinin melankolisi, bizim şu ikili, çatışık deneyimimizden kaynaklanır: Bir yandan, bir iç sese duyduğumuz o mutlak, gençliğe özgü inanç azalmış veya yok olmuştur; öte yandan, usullerini öğrenip ona hükmetme arzusuyla kendimizi adadığımız dış dünya da bize açıkça yol gösterip hedefimizi belirleyecek bir sesle asla konuşmayacaktır bizimle. Gençliğin kahramanlarına tanrılar yol gösterir: Yolun sonunda onları bekleyen şey ister yok oluşun külleri olsun, ister başarının hazzı, ister her ikisi birden, kahramanlar bu yolda asla yalnız yürümezler, onlara daima yol gösterilir. Son derece emin adımlarla ilerlemelerinin nedeni de budur: İssız bir adada herkes tarafından yüzüstü bırakılıp, gözyaşı döküp acı çekebilirler, çaresizce cehennemin kapılarında tökezleyebilirler belki, ama yine de onlara daima bir güvenlik duygusu egemendir; kahramanın yolunu, daima bir adım önden yürüyen bir tanrı aydınlatır.

Düşmüş tanrılarla egemenliklerini henüz kuramamış tanrılar daimon'a dönüşür; güçleri etkili ve yaşamsaldır, ama artık –ya da henüz–dünyaya nüfuz edemiyorlardır: Dünya, daimon'laşmış bir

tanrının yaşamsal, etkili gücünün kavrayamadığı bir anlam bütünlüğüne, bir nedenselliğe sahiptir; daimon'un bakış açısından, bu tür bir dünyanın meseleleri tamamen anlamsız görünür. Daimon'un gücü alt edilemediğinden etkisini korumaktadır; eski tanrının göçmesi, yenisinin varlığını pekiştirir; ve bu nedenle, biri –metafizik varlık olan tek özsel varlığın alanında– ötekiyle aynı gerçeklik değerine sahip olur. Goethe daimon hakkında şöyle diyordu: "Tanrısal değildi çünkü akıldışı görünüyordu; insan değildi çünkü aklı yoktu; şeytani de değildi çünkü iyilikseverdi; ama meleksi de değildi, çünkü sık sık kötülüğe fırsat tanıyordu. Rastlansal olanı andırıyordu, çünkü sonuçsuzdu; gizli bağlantıları işaret ettiği için de mukadderata benziyordu. Bizi kısıtlayan her şeye nüfuz edebilecek gibiydi; sanki varoluşumuzun zorunlu öğelerini istediği gibi düzenliyordu; zamanı daraltıyor, uzamı genişletiyordu. Sadece imkânsız olanla barışık gibiydi, mümkünü küçümseyerek kendinden uzaklaştırıyordu."

Ama ruhun da yalnızca özsel olanla ilgilenen özsel bir isteği vardır ve özsel olanın nereden gelip nereye gittiği hiç önemli değildir burada; ruhun bir nostaljisi vardır, yuva özlemi ruhun gözü kararmış bir fevrlikle, yuvaya götürür görünen ilk yolu seçmek zorunda kalmasına yol açacak denli şiddetli olur bazen; bu özlem öyle güçlüdür ki ruh girdiği yolun sonuna kadar gidecektir. Böyle bir ruh için her yol öze –yuvaya– çıkar, çünkü böyle bir ruh için yuva tastamam kendi benliğidir. Trajedinin Tanrı ile daimon arasında hiçbir gerçek fark görmemesinin nedeni budur; oysa bir daimon epiğin alanına girdiğinde, güçsüz, yenik bir yüksek varlığa, tahtından indirilmiş bir ilaha dönüşmek zorundadır. Trajedi yüksek dünyaların hiyerarşisini yıkar; onda ne bir Tanrı ne de bir daimon vardır, çünkü dış dünya ruhun kendini bulmasının, kahramanın kahraman olmasının vesilesinden başka bir şey değildir; anlam kendi içinde ve kendisi için, bu dünyaya hiçbir şekilde, ne tam olarak ne de kısmen, nüfuz edemez; dış dünya, anlamın nesnelleşmiş biçimlerini umursamayan bir amaçsız olaylar yumağıdır. Ama ruh her olayı yazgıya dönüştürür ve sadece ruh bunu her-

kes için yapar. Ancak trajedi sona erdiğinde, dramatik anlam aşkın hale geldiğinde, tanrılar ve daimon'lar sahnede boy gösterir; yalnızca tanrısal kayra dramında aşkın dünyanın *tabula rasa*'sı bir kez daha üst ve ast figürlerle dolar.

Roman Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın epiğidir. Roman kahramanının psikolojisi daimoniktir; romanın nesnelliği, olgun insanın anlamın gerçekliğe asla tümüyle nüfuz edemeyeceğine ama anlam olmaksızın da gerçekliğin özsüz bir hiç olacağına dair bilgidir. Bunlar aynı şeyi söylemenin farklı yollarıdır yalnızca. Romanın imkânlarının üretken sınırlarını –içeriden koyulan sınırları– tanımlıyorlardır; aynı zamanda, büyük romanların mümkün hale geldiği ve söylenmesi gereken özsel şeyin bir simgesine dönüştüğü tarihsel-felsefî âna da tanımlarlar. Romanın zihinsel tutumu erkeksi olgunluktur ve konusunun karakteristik yapısı da farka, içsellik ve serüvenin birbirinden ayrılmasına dayanır.

"Ruhumu kanıtlamaya gidiyorum," der Browning'in Paracelsus'u; bu harika dize yersizse eğer, nedeni yalnızca bir dram kahramanının ağızından çıkıyor olmasıdır. Dram kahramanı serüven nedir bilmez; çünkü eriştiği ruhun (yazgının içini oyduğu bir ruhtur bu) zorlaması sonucu, kahramanın serüveni olması beklenen olay da ruhun en basit dokunuşuyla yazgıya, kahramanın kendisini kanıtlamasının sıradan bir vesilesine dönüşür, kendi ruhuna erişme ediminde zaten öngörülmüş olan şeyin ortaya çıkarılması için bir bahane haline gelir. Dram kahramanı içsellik nedir onu da bilmez; çünkü içsellik, ruh ve dünyanın düşmanca ikiliğinin ürünüdür, psike ve ruh arasındaki sancılı uzaklıktır; trajedi kahramanı kendi ruhuna ulaşmıştır, dolayısıyla, düşmanca gerçeklik nedir bilmez: Dışsal olan her şey, trajedi kahramanı için önceden belirlenmiş ve yeterli bir yazgının ifadesidir yalnızca. Bu nedenle, dram kahramanı kendini kanıtlamaya yeltenmez: İç güveni *a priori* verilmiş olduğu için herhangi bir sınav veya kanıtlamanın ötesinde bir kahramandır; yazgıyı biçimlendiren olay onun için yalnızca engin ve onurlu bir seremoni, simgesel bir nesnelleşmedir.

(Modern dramın ve özellikle de İbsen'in özsel bir iç üsluptan

yoksunluğunun kaynağında, ana figürlerinin sınanmak zorunda olduğu gerçeği yatar: Kendileriyle ruhları arasındaki mesafeyi yine kendi içlerinde seziyor ve olayların karşılımlarına çıkardığı sınavlardan geçmeye yönelik umutsuz arzularında bu mesafeyi kapatmaya çabalıyorlardır. Modern dram kahramanları dramın sadece önkoşullarını deneyimlerler; dramın kendisiyse, dramatistin daha yazmaya başlamadan önce yapıtının fenomenolojik bir önkoşulu olarak tamamlamış olması gereken üsluplaştırma sürecinde açılıp gelişmektedir.)

Roman içselliğin serüvenini anlatır; romanın içeriği, kendini bulmak için yola çıkan, serüvenlerle kendini sınavı kanıtlamak ve kendini kanıtlayarak özünü bulmak için serüvenlere atılan ruhun öyküsüdür. Epik dünyanın iç güveni, bu özsel anlamıyla serüveni dışlar: Epiğin kahramanları bir sürü serüven yaşar, ama hem içsel hem dışsal sınavda başarılı olacakları konusunda hiçbir kuşku yoktur; dünyaya hükmeden tanrılar her zaman daimonlara –Hint mitolojisindeki adıyla "engelleyci ilahlar"a– karşı zafer kazanacaktır. Goethe ve Schiller'in epik kahramanın edilginliğinde diretmelerinin nedeni de buydu: Bu kahramanın hayatını dol-duran ve süsleyen serüvenler dünyanın nesnel ve yaygın bütünselliğinin büründüğü biçimlerdir; kahraman, bu sergilenen bütünsel-
liğin çevresinde döndüğü ısıltılı merkezdir yalnızca, dünyanın ritmik deviniminin içindeki en kımıltısız noktasıdır. Oysa roman kahramanının edilginliği bir zorunluluk değildir; kahramanın ruhuy-la ve dış dünyayla ilişkisini tanımlar sadece. Roman kahramanı edilgin olmak zorunda değildir: Edilginliğinin somut, özgül bir psikolojik ve sosyolojik doğası olmasının ve romanın yapısal im-kânlarında özel bir tipi temsil etmesinin nedeni budur.

Roman kahramanının psikolojisi daimonik olanın eylem alanıdır. Biyolojik ve sosyolojik hayat, kendi içkinliğinde kalmaya yönelik güçlü bir eğilim barındırır; insanlar yalnızca yaşamak ister, yapılırsa bozulmadan kalmak. İnsanlar zaman zaman daimon'un etkisine kapılıp, varoluşlarının tüm psikolojik ve sosyolojik temellerini sarsacak biçimde, hiçbir sebebi olmayan ve aklın

açıklayamadığı edimler yoluyla kendi sınırlarını aşmaya yeltenmeselerdi, sessiz sedasız çürüyen bu hayatın gevşek kendinden hoşnutluğu, etkin bir Tanrı'nın yokluğundan veya uzaklığından ötürü, dünyadaki tek güç olurdu. Ama bir noktada, Tanrı'nın dünyayı yüz üstü bırakıp terk etmesi, birdenbire, bir töz yoksunluğu olarak, akıldışı bir yoğunluk ve geçirgenlik karışımı olarak ortaya koyar kendini. Önceden çok katı görünen şey, daimon'a kapılmış bir insanın ilk dokunuşuyla kurumuş çamur gibi ufalanır ve eskiden arkasındaki cazip manzaraların görülmesine izin veren boş saydamlık da insanların boyuna çarpıp durdukları bir cam duvara dönüşür – tıpkı öbür tarafa geçmeden ve nasıl engellendiklerini de anlayamadan pencere camına çarpıp duran arılar gibi.

Yazarın ironisi tanrısız çağlarda rastlanabilecek olumsuz bir mistisizmdir. Anlam karşısında bir *docta ignorantia* [bilgince bilgisizlik] tutumudur bu; daimon'ların iyicil ve kötücül etkinliklerini resmetmek ve bu etkinliklerin sadece varlığını görüp bundan fazlasını anlamayı reddetmektir; ve bu ironide, yazarın tam da bilmek-istememe ve bilmeye-muktedir-olamama sayesinde, nihai, gerçek tözle, orada olan ve varolmayan Tanrı'yla gerçekten karşılaşmış, onu bir anlığına görmüş ve kavramış olduğuna dair derin bir kesinlik vardır, yalnızca biçimlendirme yoluyla ifade edilebilen bir kesinlik. Ve bu yüzden, ironi romanın nesnelliğidir.

"Bir yazarın yarattığı karakterler ne ölçüde nesneldir?" diye sorar Hebbel ve şöyle yanıtlar: "İnsanın Tanrı'yla olan ilişkisinde özgür olduğu ölçüde ancak." Mistik bir kişi, benliğini terk edip tümüyle Tanrı'da yitmişse özgürdür; bir kahraman ise, Şeytan'ın kibriyle, kendinde ve kendisi sayesinde kusursuzluğa ulaştığında özgür olur: Düştüğü için hükümdarı olduğu dünyadan tüm yarım tedbirleri, ruhunun özgür etkinliği uğruna kovduğunda özgürdür ancak. Kurallar ve değerler koyan (normatif) insan Tanrı'yla ilişkisinde özgürlüğe ulaşmıştır, çünkü eylemlerinin ve tözsel etiğinin yüce kuralları her şeyi kusursuzlaştıran Tanrı'nın varoluşuna kök salmıştır, kurtuluş fikrine kök salmıştır, çünkü var olana kim hükmederse etsin, ister Tanrı ister daimon, bu normların en derin-

deki özlerini bozamaz. Ama normatifin ruhta veya yapıtta gerçekleştirmesini bu normatifin dayanağından (bu dayanak, tarihsel-felsefi anlamda "şimdi"dir, mevcut olandır) ayırmak, onun en özgül gücünü, nesnesiyle olan kurucu bağlantısını tehlikeye atar. Biçimlenmiş tüm Tanrı kavramlarının dışında nihai ve eşsiz bir Tanrı deneyimine ulaşmaya çalışan ve bunu başaran mistik bile kendi zamanının mevcut Tanrı'sına bağlıdır; deneyimini kusursuzlaştırıp bir yapıt haline getirdiğinde de, bunu ancak dünya saatinin tarihsel-felsefi konumunun dayattığı kategoriler içinde yapar. Dolayısıyla, özgürlüğü ikili bir kategorik diyalektığe, kuramsal ve tarihsel-felsefi bir diyalektığe bağımlıdır; bu diyalektikte özgürlüğün asıl özünü oluşturan öge –kurtuluşla olan kurucu ilişki– dile getirilemez; dile getirilebilen ve biçimlendirilebilen her şey bu ikili köleliğin kanıtıdır.

Sözden sessizliğe, kategoriden öze giden dolambaçlı yoldan kaçılmaz. Tarihsel kategoriler yeterince gelişmemişse, doğrudan sessizliğe ulaşma isteği, kaçınılmaz olarak sadece kekelemeye yol açacaktır. Ama biçime kusursuzca ulaşıldığında, yazar Tanrı'yla ilişkisinde özgürdür, çünkü böyle bir biçimde (ve yalnızca onda) Tanrı'nın kendisi biçimlendirmenin dayanağını oluşturur; biçimin normatif olarak verilmiş tüm diğer öğeleriyle türdeş ve eşdeğer şekilde, kategoriler sistemi tarafından tümüyle kapsanır. Yazarın varoluşunu ve yazarlık niteliğini belirleyen, onun biçim verici olarak yapısal biçimlerle kurduğu normatif ilişkidir: Yapıtı örgütlemesi ve dillendirmesi için teknik olarak ona yüklenmiş olan değer. Ama Tanrı'nın da bir biçimin "maddi sahiciliği" gibi teknik bir kavramın içine böylece dahil edilmesi, sanatsal yaratışın ikili yüzünü açığa vurur ve metafizik açıdan önemli yapıtlar arasındaki asıl konumunu gösterir: Böyle bir kusursuz teknik içkinliğin önkoşulu, nihai aşkın varoluşla kurucu bir ilişkidir (psikolojik olarak değil normatif olarak hazırlayıcı bir ön-ilişki). Gerçeklik-yaratan aşkın biçim, ancak gerçek bir aşkınlık bu biçimde içkinleşmiş olduğunda ortaya çıkabilir. Yazarın sadece kendi deneyimine bağlı olan, ama onun her şeyin yuvası olan yere dönüşünü

içermeyen boş bir içkinlik, olsa olsa çatlakları örten ama bu içkinliği korumaya gücü yetmeyen bir yüzeyin içkinliğidir ve deliklerle kaplı bir yüzey olmaya mahkûmdur.

Roman açısından ironi, yazarın Tanrı'yla –yani biçim vermenin nesnelliğinin aşkın koşuluyla– ilişkisinde özgür olmasına dayanır. İroni, sezgisel ikili uzgörüsüyle, Tanrı'nın terk ettiği bir dünyada Tanrı'nın nerede bulunacağını bilebilir; ironi fikrin bir ideal haline gelmiş olan o yitik, ütöpik yuvasını görür, ama aynı zamanda idealin öznel ve psikolojik olarak koşullandığını, çünkü böyle bir öznellik ve psikolojikliğin onun tek mümkün varoluş biçimi olduğunu anlar; kendisi de daimonik olan ironi, öznenin içinde bulunan daimonu öznel-üstü bir özsellik olarak kavrar ve bu nedenle, özsel-olmayan, boş bir gerçeklikteki yoldan sapmış ruhların serüvenlerinden söz ettiğinde, sezgisel olarak geçmiş ve gelecek tanrılardan söz etmiş olur; ironi içsellikğin *via dolorosa'sı* [kederli hayat] boyunca kendine yeterli olan tek dünyayı arayıp bulmak zorundadır, ama bu dünyayı orada asla bulamayacaktır; ironi, hem yaratıcı Tanrı'nın, kudretli ama yine de değersiz yaratışına karşı insanın kalkıştığı zayıf ayaklanmaların başarısızlığından aldığı kötücül tatminine, hem de kurtarıcı Tanrı'nın, bu dünyaya yeniden girememekten duyduğu tarifsiz acısına biçim verir. Gidebileceği kadar uzağa gitmiş bir öznenin kendini aşması demek olan ironi, Tanrısız bir dünyada ulaşılabilir en büyük özgürlüktür. Bütünsellik yaratan, sahici bir nesnelliğin tek mümkün *a priori* koşulu olmakla kalmayıp, bu bütünselliği –romanı– çağımızı temsil eden sanat biçimi haline getirebilmiş olmasının nedeni de budur: çünkü romanın yapısal kategorileri dünyanın bugünkü haliyle kurucu olarak örtüşmektedir.

II

Roman Biçiminin Bir Tipolojisine Doğru

1

Soyut Idealizm

Dünyanın Tanrı tarafından terk edilişi, ruh ile yapıtın, içsellik ile serüvenin bağdaşmazlığında –insan etkinliğine ayrılmış aşkın bir "yer"in eksikliğinde– ortaya koyar kendini. Kabaca söylenecek olursa, böyle iki tip bağdaşmazlık vardır: Ruh, eylemlerinin alanı ve alt-yapısı olarak kendisine ayrılmış dış dünyadan ya daha dardır ya daha geniş.

İlk durumda, serüvenlerle dolu yolculuğuna çıkan sorunsal bireyin daimonik karakteri, ikinci durumdakine göre daha aşikârdır, ama aynı zamanda bireyin iç sorunsalı da daha az belirgindir; gerçeklik karşısındaki başarısızlığı ilk bakışta sadece dışsal bir başarısızlık gibi görünür. Ruhun darlığının daimonizmi, soyut idealizmin daimonizmidir. İdealin gerçekleştirilmesine giden düz, kestirme yolu seçen anlayıştır bu; şeytan tarafından kandırılarak ideal ile idea arasında, psike ile ruh arasında bir mesafe olduğunu unuttur; en sahici ve en sarsılmaz inançla, ideanın sırf *olması gerektiği* için mutlaka *olacağını* düşünür; gerçeklik bu *a priori* talebi karşılayamadığı için de gerçekliğin kötü cinler tarafından büyülendiğine ve sihirli bir parola bulunarak veya kötü güçlerle cecurca mücadele edilerek büyüünün bozulup gerçekliğin kurtarılabileceğine inanır.

Dolayısıyla, bu kahraman tipinin yapı-belirleyici sorunsalı, bir iç sorunsalın mutlak eksikliğine ve buna bağlı olarak da herhangi bir aşkın uzam anlayışının, başka bir deyişle mesafeleri gerçeklik olarak deneyimleme yetisinin yokluğuna dayanmaktadır.

Akhilleus veya Odysseus, Dante veya Arjuna, tam da ilerledikleri yolda tanrılar onlara yol gösterdiği için, bu kılavuzluktan, bu tanrısal yardımdan yoksun olduklarında güçlü düşmanlar karşısında zayıf ve çaresiz kalacaklarını bilirler. Bu yüzden, nesnel ve öznel dünya arasında yeterli bir denge vardır: Kahraman, kendisine karşı koyan dış dünyanın üstünlüğünün bilincindedir haklı olarak; yine de, derinde yatan bu alçak gönüllülüğe rağmen sonunda zafer kazanabilir, çünkü dünyadaki en büyük güç kahramanın görece zayıf gücüne zafer yolunu gösteriyordur; düşsel ve gerçek olanın güçleri birbiriyle uyum içindedir; zaferler ve yenilgiler ne gerçek ne de ideal dünyanın düzeniyle çelişmektedir.

Epikteki o kesin hayat-içkinliğinin, epiğin "sağlığının" temel bir etkeni olan bu içgüdüsel mesafe duygusu eksik kaldığında, öznel ve nesnel dünyalar arasındaki ilişki de paradokslu bir hal alır; etkin, eylemli ruh (epik için asıl önemli olan ruh) daraldığında, ruhun eylemlerinin dayanağı olarak dünya da ruh için gerçekte olduğundan daha dar hale gelir. Ama hem dünya hem de bu dünyadan kaynaklanan ve yalnızca o küçülmüş dünyayı hedefleyen her eylem böylece küçülünce dış dünyanın gerçek merkezine erişmeleri de imkânsızlaşır; ayrıca, böyle bir tutum dünyanın özüne dokunmayıp sadece çarpıtılmış bir dünya imgesi sunar ve zorunlu olarak öznel bir tutum düzeyinde kalır; bu yüzden, ruhun karşısına dikilen her şey, ona tümüyle dışsal kaynaklardan geliyor olmalıdır. Dolayısıyla, eylemin ve karşı çıkışın ne ortak bir kapsamı vardır ne de ortak bir niteliği – ne ortak bir gerçeklik söz konusudur ne de ortak bir yönelim. Birbiriyle ilişkileri gerçek bir mücadele bile değildir; ya karşı karşıya gelmeyi grotesk bir biçimde beceremiyorlardır ya da karşılıklı yanlış anlamalarla koşullanmış bir o kadar grotesk bir çatışma içindedirler. Burada söz ettiğimiz ruh küçülmesi, ruhun zaten var olan bir fıkre daimonik takıntısından kaynaklanır: Ruh, bu fıkri tek ve en olağan gerçeklik olarak almaktadır. Dolayısıyla, bu takıttan kaynaklanan eylemlerin içeriği ve şiddeti, bir yandan ruhu en sahici yüce bölgelere taşırken, bir yandan da hayal edilenle gerçek arasındaki grotesk çelişkileri

vurgulayıp belirginleştiriyordur. Romanın etkinliğidir bu. Romanın ayrışık-heterojen doğası burada olanca canlılığıyla açığa çıkar; ruhun –psikolojinin– alanı ile eylemin alanı, ortak hiçbir şey barındırmıyordur artık.

Ayrıca bu alanların ikisinde de, ne kendi içlerinden ne de birbirleriyle ilişkilerinden kaynaklanan içkin bir ilerleme veya gelişme ögesi vardır. Ruh, her türlü sorunun ötesinde ulaştığı aşkın varoluşta hareketsizdir; ruhun içinde onu kendi dışına çıkmaya veya harekete geçmeye sevk edecek ne bir şüphe, ne bir arayış, ne de bir çaresizlik duygusu uyanabilir. Kendisini dış dünyada gerçekleştirmek için giriştiği grotesk, boş çabalar, böyle bir ruh üzerinde gerçek bir etki yapmayacaktır, onun bu iç kesinliğini hiçbir şey sarsamaz, çünkü kendi güvenli dünyasına hapsolmuştur – çünkü herhangi bir deneyim yaşama yeteneği yoktur. İçte bir sınırsız deneyimlenemeyişi, böyle bir ruhu saf eyleme dönüştürür. Ruh kendi özsel varoluşu içinde huzura erdiğinden, bütün itkileri, dışarıyı hedefleyen bir eylem haline gelir. Böyle bir ruha sahip bir insanın hayatı, kendisinin seçmiş olduğu bir kesintisiz serüvenler zincirine dönüşür. Kendini bu serüvenlerin ortasına atar, çünkü hayat böyle bir kişi için sınavlardan başarıyla geçmekten başka bir şey ifade etmiyordur. Bu kişinin soru sormayan, yoğunlaşmış içselliği, onu bu içselliği eylemlere dönüştürmeye zorlar (bu içselliğin gerçek dünyanın ortalama, gündelik doğası olduğunu sanıyordur); ruhunun bu boyutu yüzünden, durup düşünmeyi beceremiyordur; herhangi bir içe dönük etkinlik eğiliminden veya olanağından yoksundur. Serüvenci olmak zorundadır. Ama serüvenlerinin alanı olarak seçmek zorunda kaldığı dünya, yoğun biçimde organik olan (ki fikirlere tümüyle yabancısıdır) ile toplumsal uzlaşım olarak taşlaşmış bu aynı fikirlerin (kişinin ruhunun içinde tümüyle aşkın hayatlarını süren fikirler) tuhaf bir karışımıdır. Eylemlerinin aynı anda hem kendiliğinden hem de ideolojik olmasını mümkün kılan da budur: Bulduğu dünya sadece hayatla dolu olmakla kalmıyordur, ayrıca onun içinde tek özsel hayat olarak varlığını sürdüren o hayatın görünüşüyle de doludur. Ama ki-

şinin dünyayı böylesine tuhaf bir şekilde yanlış anlamasının nedeni de, dünyanın yanlış anlaşılmaya böylesine elverişli oluşudur: Bir fikrin "görünüşü", taşlaşmış saçma bir ideal karşısında dağılır ve varolan dünyanın gerçek doğası, her fikre yabancı olan ve kendi kendini sürdüren organik hayat, o her şeye hâkim konumuna ulaşır.

Böyle bir takıntının tanrıya aykırı, daimonik niteliği en açık biçimde burada ortaya çıkar, ama tanrısal olana benzerliği de (bir o kadar daimonik, kafa karıştırıcı ve büyüleyici bir benzerlik) yine burada belirginleşir. Kahramanın ruhu huzura ermiştir, tıpkı bir sanat yapıtı veya bir tanrısalılık gibi bütünlenmiştir ve kendi içinde tamdır; ama sırf kahraman kendi içine bu kadar manyakça hap-solduğu için de, bu varlık tarzı kendisini ancak hiçbir karşıt güç içermeyen yetersiz serüvenler aracılığıyla dışa vurabilir dış dünyada; ruhun bir sanat yapıtına benzemesine yol açan bu yalıtılmışlık, ruhu hem dış gerçeklikten hem de ruhun daimon tarafından ele geçirilememiş bütün diğer alanlarından ayırır. Böylece, içsel olarak elde edilmiş bir anlam azamisi, azami bir anlamsızlık haline gelir ve yüce de deliliğe, bir sabit fikirliliğe dönüşür.

Bu tür bir ruh yapısı, olası eylemler kütesini un ufak eder. Ama ruhun içselliğinin katıksız düşünömlü [kendine dönüşlü] doğasından ötürü dış gerçeklik de ruhun dokunamadığı bir şey olarak kalır ve "gerçek doğasını" da ancak kahramanın eylemlerinin karşıtı olarak sergiler. Yine de bu dış gerçeklik, planlı ve tutarlı bir karşıt eylem yeteneğinden tümüyle yoksun, cansız, biçimsiz ve anlamsız bir kütedir ve kahraman da o daimonik serüven arayışı boyunca, keyfi ve planlanmamış bir şekilde, bu "gerçeklik" in kendisini "kanıtlamaya" en uygun olduğunu düşündüğü uğraklarını seçer. Böylece, kahramanın psikolojik katılığı ile birbirinden kopuk serüvenler zincirine dönüşecek biçimde parçalanmış eylem kütesi karşılıklı olarak birbirini belirler ve sonuçta bu tip bir romana içkin bir tehlikeyi açığa vururlar: "kötü" soyutlama, "kötü" sonsuzluk riski.

Böyle bir kahraman tipinin ölümsüz nesnelleşmesi olan *Don*

Kişor'ta bu tehlikeden kaçınılabilmesinin nedeni yalnızca Cervantes'in dehasıyla ve olağanüstü ince taktiğiyle açıklanamaz; bu incelik onun tanrısalılık ve deliliği nüfuz edilmez bir derinlikle ama yine de parlak bir duyusallıkla Don Kişor'un ruhunda kaynaştırarak tehlikeyi aşmasına olanak tanımıştır, ama bunun yanı sıra, yapıtın yazılmış olduğu tarihsel-felsefi uğrak da bu açıdan son derece önemlidir. *Don Kişor*'un şövalye romanlarının parodisi olarak tasarlanmış olması basit bir tarihsel rastlantı değildir ve kitabın o romanlarla ilişkisi de denemeci bir anlayışın ötesine geçer. Şövalye romanı, aşkın varoluş koşulları tarihsel-felsefi diyalektik taraftan çoktan mahkûm edildiği halde bir biçimi tümüyle biçimsel araçlarla koruyup daimi kılmayı isteyen bütün epiklerin yazgısına kapılmış ve aşkın varlıktaki köklerini yitirmişti; artık hiçbir içkin işlev taşımayan biçimler de, nesnelerin yaratılması için tasarlanmış güçlerini kendi nesnesizlikleri yüzünden tüketmiş olduklarından sönükleşip soyut hale gelmişlerdi. Büyük epiğin yerini eğlence edebiyatı almıştı. Yine de, bu ölü biçimlerin boş kabuğunun ardında, sorunlu da olsa, saf ve sahici bir büyük sanat biçimi vardı: Ortaçağın şövalye epiği.

Burada, Tanrı'ya duyduğu mutlak inançla epiği gerçekten teşvik etmiş bir dönemde roman biçiminin varolabilmesi gibi ilginç bir durumla karşı karşıyayız. Dünyevi hayatın bölük pörçüklüğünün, normatif olarak eksik, kusurlu doğasının, suça ve günaha batmış halinin karşısına öte dünyanın ezeli ve ebedi teodisesinin çıkarılması Hristiyan âleminin büyük paradoksudur. Dante bu ikili dünya-bütünselliğini *İlahi Komedî*'nin her yönüyle epik biçiminde içermekte başarılı olmuştu. Yeryüzüne bağlı kalan diğer epik yazarlarsa, aşkın olanı yüzeysel olarak el değmemiş bir aşkınılık olarak bırakmak zorunda kalmış ve bu yüzden ancak duygusal olarak kavranan hayat bütünsellikleri yaratabilmişlerdi: arzulanan ama herhangi bir mevcut anlam içkinliğinden yoksun bütünsellikler. Böylece yarattıkları da epik değil roman oldu.

Bu romanların benzersizliği, düşleri andıran güzelliği ve büyümlü zarafeti, bu romanlardaki her türlü arayışın her şeye rağmen

sadece görünüşte bir arayış olmasından kaynaklanır. Kahramanlarına anlaşılmaz, meta-biçimsel bir kayra yol gösterir ve yanlış adımlarını düzeltir; mesafe nesnel gerçekliğini yitirerek karanlık bir güzellik barındıran bir süse, mesafeyi aşmak için gerekli olan sıçrama da dansı andıran bir jeste dönüşür – hem mesafe hem sıçrama tümüyle dekoratif öğeler haline gelmiştir. Bu romanlar özünde büyük birer peri masalıdır, çünkü onlarda aşkınlığın yakalanması, içkinleştirilmesi ve nesne-yaratıcı, aşkın biçimin içinde özümlemesi gerçekleşmez; bunun yerine, katışıksız bir aşkınlık öylece varlığını korur; aşkınlığın gölgesi dekoratif olarak dünyevi hayatın çatlaklarını doldurur ve hayatın malzemesini –her gerçek sanat yapıtının dinamik türdeşliğinden ötürü– yine gölgelerden dokunmuş bir maddeye dönüştürür. Homeros'un epiklerinde, tümüyle insani hayat kategorisinin sınırsız gücü, hem insanları hem de tanrıları kapsıyor ve onlardan tümüyle insan varlıklar yaratıyordu. Burada, aynı sınırsız güçle hem insanların hayatına hem de o hayatın kendi dışına çıkma, kendini bütünleme ihtiyacına hükmeden şey, kavranması güç tanrısal ilkedir; ve bu da bir yassılmaya yol açar, insan karakterleri bütün girinti çıkıntılardan arındırarak sadece yüzeye dönüştürür.

Bu romanlarda yansıtıldığı şekliyle tüm evrenin güvenli, bütünlenmiş akıldışılığı, Tanrı'nın bir anlığına görülmüş gölgesinin de daimonik görünmesine yol açar: Tanrı, dünyevi hayatın perspektifinden kavranarak şu ya da bu düzene yerleştirilemiyor, bu yüzden de kendisini Tanrı olarak açığa vuramıyordur. Dante'de olduğu gibi, bütün varoluşların kurucu bütünlüğünün bulunup açığa çıkarılması için Tanrı'dan bir çıkış noktası olarak yararlanılması da mümkün değildir – çünkü bu romanlar dünyevi hayata odaklanmıştır. *Don Kişot*'un öncelikle eleştirisi olduğu ve parodileştirdiği şövalye romanları, zorunlu aşkın ilişkiyi kaybetmişlerdir ve bu yüzden –Ariosto'da olduğu gibi her şey sadece bir oyuna, ironikçe alımlı bir oyuna dönüşmediği sürece– gizemli ve bir peri masalını andıran yüzeyleri de yozlaşarak sıradan yüzeyselliğe indirgenmeye mahkûmdur. Cervantes'in şövalye romanlarının

değersizliğine yönelttiği yaratıcı eleştiri bizi bir kez daha bu türün tarihsel-felsefi kaynaklarına götürüyor. İdenin öznel olarak kavranamayan ama nesnel olarak güvenli varoluşu, fanatikçe korunan, öznel olarak berrak ama hiçbir nesnel ilişki barındırmayan bir varoluşa dönüşür. Kendisini içeren malzemenin yetersizliğinden ötürü ancak bir daimon olarak görünebilen Tanrı da, tanrısal iradenin terk ettiği ve aşkın yönelimden yoksun bir dünyada kendisine Tanrı rolü biçerek gerçekten de bir daimon olur. Bu dünya, daha önce 'Tanrı'nın tehlikelerle dolu ama olağanüstü, büyümlü bir bahçeye dönüştürmüş olduğu dünyanın aynısıdır; ama kötü güçler tarafından nesir haline getirilmiş olan bu dünya, inançlı kahramanlarca yeniden büyümlü bir bahçeye dönüştürölme özlemindedir şimdi. Peri masalında, iyi büyümlü korumak için sadece bir şeylerden sakınmak yeterliydi; oysa burada sakınmanın yerini olumlu eylem almıştır: Kurtarıcı sözcüğü bekleyen bir peri masalı gerçekliğinin zaten varolan cennetini kazanma çabası.

Dünya edebiyatının ilk büyük romanı, Hıristiyanlığın Tanrısı'nın dünyayı tümüyle terk etmek üzere olduğu bir çağın başında yazılmıştı: İnsanın tek başına kalıp anlam ve tözü ancak kendi ruhunda, bir yuvadan yoksun ruhunda bulabileceği; gerçekten varolan bir öte dünyaya paradoksal bağlanışından kurtulmuş olan dünyanın, içkin anlamsızlığına terk edildiği; varolanın –ütopik bağlarla sağlamlaştırılmış ama artık salt varoluşa indirgenmiş– gücünün inanılmaz ölçüde artıp, henüz zayıf ve kendilerini açığa vurmaktan veya dünyayı etkilemekten aciz yeni güçlere karşı görünüşte hiçbir amacı olmayan şiddetli bir savaş açtığı bir çağ. Cervantes, can çekişmekte olan bir dini kendi içinde diriltme yönünde bağnazca bir çabanın egemen olduğu o son, büyük ve umutsuz mistisizm döneminde yaşamıştı; mistik biçimler içinde yeni bir dünya görüşünün yükselmekte olduğu bir dönemdi bu; gerçekten yaşanmış ama artık çoktan yönünü yitirmiş, kararsız, karmaşık, karanlık özelemlerin son dönemi.

Daimonların başıboş kaldığı, henüz değişmemiş bir değer sisteminin ortasında büyük değer çatışmalarının yaşandığı bir dö-

nemdi. İnançlı bir Hristiyan ve ülkesine safça bağlı bir yurtsever olan Cervantes, bu daimonik sorunsalın özünü yaratıcı biçimde ortaya koymuştu: Aşkın yuvaya giden yollar geçit vermediğinde, en saf kahramanlık groteskleşmeye, en güçlü inanç da deliliğe mahkûmdur; gerçeklik, ne kadar sahici ve kahramanca olursa olsun öznel kanıtla örtüşmek zorunda değildir. Tarihsel sürecin, zamanın geçişinin derin kederi seslenir bize bu yapıttan; ebedi bir içeriğin ve ebedi bir tavrın bile zamanları dolduğunda anlamlarını yitirmek zorunda olduğunu söyler: Zaman, ebedi olanı bile silip süpürür. *Don Kişot*, dış hayatın düzyazısal bayağılığına karşı içsellüğün ilk büyük savaşıdır. Bu savaş içsellüğün hiç zarar görmeden çıktığı tek savaş olmakla kalmaz; aynı zamanda, o kendini ironikleştiren ama yine de muzaffer şiirinin parıltısının birazını galip gelmiş hasmına da aktarmayı başaran tek savaştır.

Don Kişot –hemen her sahiden büyük roman gibi– tipinin tek önemli nesnelleşmesi olarak kalacaktı. Şiirin ve ironinin, yücenin ve groteskin, tanrısallığın ve sabit fikirliliğin bu özgül karışımı tarihsel uğrağa öyle sıkıca bağlıydı ki, aynı tipte bir zihinsel yapı kendisini başka çağlarda farklı biçimlerde açığa vurmak zorunda kalacak ve bir daha asla aynı epik anlamlılığa ulaşamayacaktı. *Don Kişot*'un sadece sanatsal biçimini devralan serüven romanları, tıpkı ondan hemen önce gelen şövalye romanları gibi idelerden yoksun hale gelmişti. Tek doğurgan gerilimi (aşkın bir gerilim) onlar da yitiriyor, ya onun yerine salt toplumsal bir gerilim koyuyor ya da eylem dürtüsünü basit bir serüven için serüven anlayışında buluyorlardı. Her iki durumda da –işin içindeki bazı yazarların sahiden büyük yeteneğine rağmen– nihai bir değersizlik noktasına ulaşılması, büyük roman ve eğlence romanı arasında giderek artan bir benzerliğin belirmesi ve sonunda bu iki roman tipinin kaynaşması kaçınılmazdı. Dünya giderek daha da yavanlaşıyor ve aktif daimonlar da dünyadan çekilip meydana her türlü içsellığe muhalif şekilsiz bir kütleye bırakırken, daimonik olarak daralmış ruh da yeni bir ikilemle karşı karşıya kalmaktadır: Ya hayatla tüm ilişkisini koparacak, ya da idelerin doğru dünyasındaki

köklerini yitirecektir.

Alman idealizminin büyük dramları ilk yolu seçmişti. Soyut idealizm hayatla en yetersiz ilişkisini bile koparmıştı; öznelliğinden sıyrılıp mücadele ve yenilgide kendini kanıtlamak için dramın saf özsel alanına ihtiyaç duyuyordu: İçsellik ile dünya öyle bir karşılıklı yanlış anlama noktasına ulaşmıştı ki, durumlarını bir bütünsellik biçimi olarak sunmanın tek yolu, onları özel olarak bu amaçla tasarlanmış ve kurgulanmış bir dramatik gerçekliğin parçası yapmaktır. Kleist'in *Michael Kohlhaas*'ının –ki sanatsal açıdan önemli bir yapıtı– gösterdiği gibi, çağın koşulları kahramanın psikolojisinin tümüyle bireysel bir patoloji meselesi haline gelmesini dayatmaktaydı ve bu yüzden epik biçim de bir *novella* biçimine dönüşmek zorundaydı. Tıpkı bütün dramatik biçimlendirmelerde olduğu gibi bu biçimde de, yüce ve groteskin derinlemesine iç içe geçişinin yerini sadece yüce olan almak zorundadır: Sabit fikirlilik öylesine şiddetli, soyutlama öylesine aşırıdır ki, idealizmi kaçınılmaz olarak karakterlerin bilinçdışı komedinin sınırlarına iyice yaklaşmasına yol açacak kadar çelimsizleşir, içsiksizleşir ve genelleşir; bu durumda, en küçük bir ironi girişimi bile yüceyi yok edecek ve karakterleri utanılası gülünç figürlere dönüştürecektir. (Brand, Stockmann ve Gregers Werle bu olasılığın en çarpıcı örnekleridir.)*) Don Kişot'un öz torunu sayabileceğimiz Marquis Posa, dedesinden tamamen farklı biçimde yaşar ve birbirine böylesine benzeyen bu iki ruhun yazgısının sorunları sanat açısından tümüyle farklıdır.

Ruhun daralması sadece psikolojik bir olguysa eğer, fikirler dünyasının varlığıyla görünür tüm ilişkilerini yitirmişse, o zaman epik bir bütünselliğin yaşatıcı merkezi olma yetisini de yitirmiş demektir. Bu durumda, kahraman ve dış dünya arasındaki ilişkinin yetersizliği daha da artar, ama fiili yetersizliğe (ki *Don Kişot*'ta bir *ideal* olarak sürekli talep edilen ve dayatılan bir yeterliliğin grotesk karşıtıydı sadece) ek olarak *fikirler düzeyinde* de bir ye-

* Ibsen'in *Brand* ve *Bir Halk Düşmanı* adlı oyunlarının karakterleri. (ç.n.)

tersizlik vardır: Kahraman ile dış dünyanın karşılaşması, çevresel, kıyıda kalan bir karşılaşma haline gelir: Kahraman bir bütünselliği süsleyen ve bu bütünselliğin kurulmasına katkıda bulunan, ama inşa edilen görkemli yapının merkezinde yer almayıp sadece bir duvar tuğlası olarak kalan vazgeçilmez bir ikincil figürden ibarettir. Sanatsal açıdan bunun sonucu olan tehlike de şudur: Şimdi ihtiyaç duyulan merkez anlamlı ve değerli bir şey olacak ama hayatın içkinliğini aşamayacaktır. Aşkın tutumdaki bu değişiklik, sanatsal yöntem bakımından, mizahın kaynağıyla şiirin ve yücenin kaynağının artık aynı olmadığı anlamına gelir. Grotesk biçimde tasvir edilen karakterler ya zararsızca gülünç figürlere dönüşmüştür ya da fikirler dünyasıyla artık hiçbir ilişkisi kalmamış olan tek bir varoluş noktasına sabitlenmeleri, yani ruhlarının daralması, saf bir daimonizm üretiyordu ve karakterler de ne denli mizahi biçimde işlenirlerse işlensinler "kötü" ilkenin veya düpedüz fiksizliğin temsilcileri haline gelmişlerdir.

Ana karakterlerin bu olumsuzluğu, olumlu bir karşı-ağırlık gerektirir ve modern mizah romanının talihsizliği de şudur ki bu "olumlu" karşı-ağırlık burjuvazinin edepli davranış kavramının nesnelleşmesinden başka bir şey değildir. Bu "olumlu" öge ile fikirler dünyası arasında gerçek bir ilişki olsaydı, anlamın hayata ve dolayısıyla romana içkinliği parçalanırdı. Cervantes (belki bir de ardılları arasında Sterne) böyle bir içkinliği ancak yüceyi mizahi olanla, ruhun daralmasını ruhun aşkınlıkla olan ilişkisiyle harmanlayarak yaratabilmiştir. Gülünç karakterler bakımından son derece zengin olan Dickens'in romanlarının sonuçta o kadar derinliksiz ve ahlakçı görünmesinin sanatsal nedeni budur. Dickens, kahramanlarını kendi döneminin burjuva toplumuyla hiçbir çatışmaya sokmadan uzlaştırmak ve şiirsel etki uğruna da, bu amaç için gerekli olan özellikleri yanlış veya yetersiz bir şiirsel parlıtlıya sarmalamak zorundaydı. Gogol'un *Ölü Canlar*'ı da muhtemelen aynı nedenle sadece bir fragman olarak kalmıştı: Sanatsal açıdan son derece verimli ve iyi işlenmiş, ama yine de "olumsuz" bir karakter olan Çicikov'un "olumlu" bir karşıtını bulmak başından be-

ri imkânsızdı. Gogol'un gerçekten epik niyetinin gerektirdiği gibi sahici bir bütünsellik yaratabilmek için bir denge kesinlikle zorunluydu; böyle bir denge olmaksızın, roman epik nesnellığe veya epik gerçekliğe ulaşamayacak, tamamen öznel bir yapıt veya bir hiciv denemesi olarak kalacaktı.

Bugün dış dünyanın tamamı öylesine uzlaşımsal hale gelmiştir ki her şey —olumlu ya da olumsuz, mizahi ya da şiirsel— ancak uzlaşım alanında gerçekleşebilir. Daimonikçe mizahi olansa, uzlaşımın belli yönlerinin çarpıtılmış bir abartısından veya içkin (ve dolayısıyla yine uzlaşımsal) yadsınması veya reddedilmesinden başka bir şey değildir; ve "olumlu" da ona razı olmanın ifadesidir, uzlaşım tarafından kesin bir şekilde belirlenmiş sınırlar içinde kalan bir "organik hayat" suretidir.

(Modern mizah romanının tarihsel-felsefî olarak belirlenmiş bu uzlaşımşallığı, dramatik komedinin biçimsel olarak belirlenmiş ve dolayısıyla zaman-üstü uzlaşımşallığıyla karıştırılmamalıdır. Dramatik komedide, toplumsal hayatın belli uzlaşımşallık biçimleri, dramın bütünlenmiş özsel alanının biçimsel-simgesel sonuçlarıdır yalnızca. Büyük komedilerin sonunda, maskesi düşürülmüş riya-kârlar ve kötü karakterler hariç bütün ana karakterlerin birbiriyle uzlaşması, tıpkı trajedinin sonunda kahramanın ölmesi gibi simgesel bir seremonidir; ikisi de bir sınırın çizildiğini, dramın heykelsi özsellığının gerektirdiği keskin hatların çizildiğini gösteren simgelerden başka bir şey değildir. Gerçek hayatın ve epiğin uzlaşımşallığı artarken komedilerin sonunun giderek daha az uzlaşımşallık hale gelmesi de tipik bir olgudur. *Kırık Testi* (Kleist) ve *Müfettiş* hâlâ o eski maske düşürme tekniğini kullanabilmektedir, ama *The Parisienne* —Hauptmann'ın veya Shaw'un komedilerinden söz etmek bile fazla— kahramanın ölümüyle sonuçlanmayan günümüz trajedileri gibi şekilsiz ve tamamlanmamıştır.)

Balzac epik içkinliğe ulaşmak için tümüyle farklı bir yol seçmişti. Yapıtını tanımlayan o öznel-psikolojik daimonizm Balzac için nihai bir gerçekliktir, kahramanca edimlerde nesnelleşen bütün özsel eylemlerin ilkesidir; daimonizmin dış dünyayla yetersiz

ilişkisi son derece yoğunlaşmıştır, ama bu yoğunluğun sadece içkin bir karşı-ağırlığı vardır: Dış dünya her yönüyle insansı bir dünyadır ve tamamen farklı yönelimlere ve içeriklere sahip olsalar da, temelde benzer zihinsel yapıya sahip insanlarla doludur. Sonuçta bu daimonik yetersizlik, ruhların yazgı gereği birbirini zorunlu olarak yanlış anladığı bu sonsuz olaylar zinciri, gerçekliğin özü olur ve böylece, Balzac'ın romanlarının benzersiz özelliği olan o tuhaf, sonsuz, iç içe geçmiş yazgılar ve yalnız kalmış ruhlar kütesine ulaşırız. Bu romanların malzemesinin kurucu öğelerinin aşırı heterojenliğinden kaynaklanan bu paradoksal türdeşlik sayesinde anlamın içkinliği korunur. Olayların (bir novelada olduğu gibi) güçlü yoğunlaşması sayesinde soyut, "kötü" sonsuzluk tehlikesinden kurtulmak mümkündür ve böylece gerçek bir epik önemliliğe ulaşılır.

Ama biçimin bu zaferi bir bütün olarak *İnsani Komedi*'de değil, yalnızca her tekil romanda gerçekleşir. Şüphesiz, bunun önkoşulu yok değildir: Yapıtın her şeyi kapsayan malzemesinin muhteşem bütünlüğü. Bu bütünlük, sadece tekil karakterlerin farklı öykülerin sonsuz kaosunda tekrar tekrar görünüp yitmeleriyle gerçekleşmekle kalmaz; aynı zamanda bu malzemenin en derin özüne tamamen uygun bir biçime de bürünür: Kaotik ve daimonik akıldışılığın biçimi. Ve bu bütünlüğü dolduran içerik gerçek büyük epiğin içeriğidir: Koca bir dünyanın bütünselliği. Ama son kertede, salt biçimden doğmamıştır bu bütünsellik: Bütünü gerçekten bütün yapan, eninde sonunda, bir ortak hayat temelini fiilen deneyimleniyor olması ve bu deneyimin de, o uğrakta yaşandığı şekliyle hayatın özüyle örtüştüğünün kabul edilmesidir. Yalnızca ayrıntılar epik olarak biçimlendirilmiştir, bütünsel sadece bir araya getirilen ayrıntıların toplamıdır; sadece her tekil parçada üstesinden gelinebilen "kötü" sonsuzluk böylece epik yapıtın birliğe ulaşmasını imkânsızlaştırır: Bütünsellik epik biçime ait olmayan ilkelere —ruh haline ve içgörüye— dayanıyordur, yoksa eylemlere ve kahramanlara değil; yani bütünsellik kendi içinde tam ve bütünlenmiş değildir. Bütünün perspektifinden bakıldığında, hiç-

bir parçanın varoluşunda organik bir zorunluluk görülmez; sonuçta, parçalardan herhangi biri olmasa, bütün bundan hiçbir şekilde etkilenmeyecektir; tersinden alırsak, bütüne ne kadar çok yeni parça eklenirse eklensin, bu parçaların gereğinden fazla olduğunu hissettiren hiçbir içsel tamamlanmışlık duygusu da ortaya çıkmayacaktır. Burada bütünsellik, her tekil öykünün ardında büyük bir lirik artalan olarak hissettiğimiz bir hayat düzeni duygusudur; ama sorunsal değildir, büyük romanlarda olduğu gibi zorlu mücadelelerle kazanılmış değildir. Tüm *İnsanlık Komedi'si*'nin bütünselliği, epiğe ait olmayan o özünde lirik doğası nedeniyle, safyürekli ve sorunsal değildir. Ve bu bütünsellik roman için yetersizse, epik için daha da yetersizdir.

Bütün bu biçimlendirme çabalarının ortak özelliği statik bir psikolojidir; ruhun daralması, bütün bu yapıtlarda, verili, değişmez ve soyut bir *a priori* koşuldur. Dolayısıyla, psikolojik dinamizme ve psikolojistik çözümlere olan yatkınlığıyla on dokuzuncu yüzyıl romanının bu tipten giderek uzaklaşması ve ruh ile gerçeklik arasındaki uyumsuzluğun nedenlerini tamamen başka yerlerde aramak zorunda kalması doğaldı. Bu tip bir ruh yapısını merkeze alıp, akım ve gelişme kapsamında tasvir etmeye yönelik bir çaba gösteren tek büyük roman vardır: Henrik Pontoppidan'ın *Hans im Glück*'ü. Pontoppidan'ın sorunu ortaya koyuş tarzı tam anlamıyla yeni bir kompozisyon yöntemine yol açar: Çıkış noktası, öznenin aşkın öze kurduğu tümüyle güvenli bağ, nihai amaca dönüşür ve ruhun da bu *a priori* koşula tekabül etmeyen her şeyden kendini tümüyle koparma yönündeki daimonik eğilimi gerçek bir eğilim haline gelir. *Don Kişot*'ta kahramanın tüm serüvenlerinin zeminini, kahramanın içsel kesinliği ve dünyanın bu kesinlikle bağdaşmayan tutumu oluşturuyor ve böylece daimonik öge de olumlu, dinamik bir rol oynayabiliyordu; oysa Pontoppidan'da zemin ile nihai amaç arasındaki birlik gizlenmekte, ruh ile gerçeklik arasındaki kopukluk gizemli ve görünüşte hayli akıldışı bir nitelik almaktadır. Ruhun daimonik küçülmesi kendini sadece olumsuz şekillerde açığa vurur; bunun nedeniyse, kahramanın ba-

şardığı her şeyi terk etmek zorunda olmasıdır, çünkü aslında asla istemediği bir şeydir bu, ruhunun ulaşmaya çalıştığı şeyden daha geniş, daha ampirik ve daha fazla hayatı andıran bir şeydir. *Don Kişot*'ta, tek bir serüven, bütünü her şeyi içeren merkezi haline gelene dek farklı şekillerde sürekli yinelenir ve genişler – hayatın döngüsünü tamamlayan da budur; oysa Pontoppidan'da hayatın devinimi, kendi kendisini bulan bir ruhun saflığına giden kesin ve belli bir yönü gösterir; ruh, ancak kaskatı bir biçimde içe kapanmakla o en derin, her şeyi yöneten içgüdüüne denk olabileceğini ve özüne yabancı bir dünyada kaldığında hapsolup sonuçta yok olmaya mahkûm olacağını öğrenir yaşadığı farklı serüvenlerden. Şunu öğrenir: Fethedilen bir gerçeklik kırıntısına sahip olmayı her reddedişinde aslında bir zafer kazanıyor, yanılsamalardan azade bir benliğin elde edilmesi yönünde bir adım atıyordu.

Pontoppidan kahramanının hep başarılı olmasına izin verir, ama aynı zamanda, daimonik bir gücün onu tutsak alıp kazandığı her şeyi değersiz ve özsüz sayarak terk etmeye zorladığını da açıkça gösterir. İşte Pontoppidan'ın ironisi budur. Bu olumsuz daimonizmin anlamı ancak kitabın sonunda, kahraman tam bir boyun eğiş noktasına ulaşmış, böylece tüm hayatına geriye dönük bir anlam içkinliği kazandırdığında açığa çıkar; kitabın o tuhaf iç gerilimi de bundan kaynaklanmaktadır. Bu sonun açığa vurulmuş aşkınlığı ve ruhla daha en başta kurulan apaçık uyumu, kendisini önceleyen tüm karışıklıklara bir zorunluluk görünümü kazandırır; gerçekten de, kitabın sonundan bakıldığında ruh ve dünya arasındaki dinamik ilişki tersine döner; sanki kahraman hiç değişmemiş gibidir, dışarıda olup biten olayları kendi içinde sessizce izliyor; bütün eylemler yalnızca kahramanın ruhunu örten perdelerin kaldırılmasından ibaret gibidir. Psikolojinin dinamik doğasının sadece görünüşte dinamik olduğu gösterilir böylece; ama bunun görülmesi için (ve Pontoppidan'ın büyük ustalığı da burada yatar) gerçekten canlı ve dinamik bir hayat bütünselliği içinden –devinin sadece görüntüden ibaret kaldığı bir yolculukla da olsa– geçilmesi gerekiyordu. Bu, Pontoppidan'ın yapıtının modern ro-

romanlar arasındaki ayrıksı konumunu, geçmişin romanlarını anımsatacak şekilde ana temada diretmesini, salt psikolojiyi reddedişini ve –ruh hali açısından– bu romanın sonunda hissedilen boyun eğiş ve kabulleniş ile çağdaşı olan diğer yapıtların düş kırıklığı-romantizmi arasındaki derin farkı açıklar.

2

Düş Kırıklığı Romantizmi

On dokuzuncu yüzyıl romanında, ruh ile gerçeklik arasındaki zorunlu uyumsuzluğun öteki tipi, ruhun hayatın sunduğu yazgılardan daha geniş ve daha büyük olmasına bağlı yetersizlik, daha öne geçmiştir. Belirleyici yapısal farklılık şudur: Burada hayat karşısında soyut bir *a priori* koşulla, kendisini eylemde gerçekleştirmeye çalışan ve dolayısıyla dış dünya ile çatışmaları (ki romanın öyküsünü oluşturur) kızıştıran bir koşulla ilgilenmiyoruz artık; bu ikinci tipte öne çıkan şey, içerikle dolu ve kendi içinde az çok tamamlanmış olan tümüyle içsel bir gerçekliğin dış dünyanın gerçekliğiyle rekabete girmesi, kendisine ait zengin ve canlı bir hayat sürmesi ve kendiliğinden bir özgüvenle kendisini tek hakiki gerçeklik olarak, dünyanın özü olarak görmesidir; ve yapıtın konusunu da böyle bir denkliği elde etme yönündeki girişimlerin başarısızlığı oluşturur.

Dolayısıyla, burada dünya karşısında somut, nitel bir *a priori* tutum görüyoruz – bir içerik meselesidir bu, iki dünya arasındaki bir çatışma; yoksa gerçeklik ile genel bir *a priori* durum arasındaki bir çatışma değil. Ama bu, içsellik ile dış dünya arasındaki ayrılığı daha da güçlendirir. İçsellik bir evreni andırıldığında kendine yeterlidir ve hareket etmesi gerekmez. Soyut idealizm, sırf var olabilmek için bile kendisini eyleme dönüştürmek ve dış dünyayla çatışmaya girmek zorundaydı; oysa burada kaçış imkânı en baştan dışlanmış gibi görünmemektedir. Her tür içeriğini kendi kendisinden üretebilen bir hayat, dışındaki yabancı gerçeklikle

hiçbir zaman ilişkiye girmese bile, bütünlenip kusursuz olabilir. Bu nedenle, dış dünyaya yönelik tamamen başına buyruk, ölçüsüz bir etkinlik, soyut idealizmin psikolojik yapısının karakteristiği olmuşken, buradaki eğilim daha çok edilgenliğe yöneliktir; dışarıdaki çatışmalara ve itiş kakışa dahil olmaktansa, onlardan uzak durup ruhu ilgilendiren her şeyle yine ruhun içinde uğraşmaya yönelik bir eğilimdir bu.

Böyle bir imkân, söz konusu roman tipinin ana sorunsalını da verir: Epik simgeleştirmenin son bulması, biçimin parçalanarak bulutsu ve yapısız bir dizi ruh halinde ve ruh hallerine dair düşünceler içinde erimesi, duyusal olarak anlamlı bir öykünün yerini psikolojik analizin alması. Bu sorunsalı şiddetlendiren bir etken de şudur: Aralarındaki ilişki düşünüldüğünde, böyle bir içsellığe temas eden dış dünya tamamen ufanmak veya şekilsizleşmek ve her durumda anlamdan tümüyle yoksun olmak zorundadır. Tümüyle uzlaşımın hâkimiyetindeki bir dünyadır bu, "ikinci doğa" kavramının eksiksiz gerçekleşmesi, ruhla hiçbir ilişkiye olanak tanımayan anlamsız yasaların en mükemmel örneği. Ve bu da, toplumsal hayatın bütün biçimsel nesnelleşmelerinin ruh açısından önemsizleştiği anlamına gelir. Merkezlerindeki özü yitirdiklerinde, olayların zorunlu sahnesi ve taşıyıcısı olarak paradoksal önemlerini bile koruyamazlar. Böylece bir karakterin uğraşı, karakterin kendi iç yazgısı açısından önemini yitirir, tıpkı evlilik, aile ve sınıfın karakterler arasındaki ilişkiler açısından hiçbir önem taşımaması gibi. Don Kişot bir şövalyedir, başka türlü düşünülemez, ama trubadurların kadınlara tapınma geleneği olmaksızın Don Kişot'un aşk öyküsü de tahayyül edilemez; *İnsanlık Komedi-si'*nde bütün karakterlerin daimonik saplantısı, toplumsal hayatın yapılarında yoğunlaşır ve nesnelleşir; Pontoppidan'ın romanında, toplumsal yapıların ruh açısından özsüz oldukları açığa vurulsa bile, kahramanın hayatını ve romanın olaylarını dolduran şey yine de toplumsal yapılarla ilgili mücadeledir: Bu yapıların hiçbir öz barındırmadığının farkına varılması ve yapıları reddetme çabası. Şimdi irdelemekte olduğumuz roman tipindeyse tüm ilişkiler

daha en baştan ortadan kalkmıştır. İçsellikğin tümüyle bağımsız bir dünya konumuna yükseltilmesi yalnızca psikolojik bir olgu değildir, aynı zamanda gerçekliğe dair belirleyici bir değer yargısıdır da; öznel benliğin bu kendine yeterliliği, onun en umutsuz, en gözükkara öz-savunma biçimidir; ruhu dış dünyada gerçekleştirmeye yönelik her türlü mücadelenin peşinen umutsuz ve küçük düşürücü sayılarak terk edilmesidir.

Bu tutum öylesine yoğun biçimde liriktir ki, bundan böyle saf lirik bir anlatıma erişemez. Lirik öznellik kendi simgeleri için dış dünyaya yönelmek zorundadır; bu dünya da öznenliğin kendisi tarafından yaratılmış olsa bile, yine de tek mümkün dünyadır; bir içsellik olarak öznellik, önüne çıkan dış dünyayla asla polemige veya olumsuz bir ilişkiye girmez; dış dünyayı unuttunaya ve kendi içine sığınmaya çalışmaz; bunun yerine, keyfi ve hedefsiz bir fatih gibi ilerler, dış dünyanın atomize kaosundan parçalar alır ve onları –kökenlerinin büsbütün unutulmasına yol açacak şekilde– eriterek yeni yaratılmış bir saf içsellikğin lirik evrenini oluşturur. Oysa epik içsellik daima düşünömseldir; gerçek lirizmin safdil mesafesizliğinin tersine, bilinçli ve mesafeli bir şekilde gerçekleştirir kendini. Bu nedenle, ifade araçları –ruh hali ve düşünüm– ilk bakışta saf lirizmin ifade araçlarıyla kimi benzerlikler taşısa da, böyle bir lirizmin özüyle hiçbir ilgisi olmayan ikincil araçlardır. Düşünüm ve ruh hali, roman biçiminin kurucu yapısal öğeleridir; ama biçimsel işlevlerini belirleyen şey, tam da gerçekliğin dayandığı düzenleyici fikirler sisteminin onlarda tezahür etmesi ve onlar aracılığıyla biçim alması, başka bir deyişle, dış dünyayla sorsalsal ve paradoksal olmakla birlikte yine de olumlu bir ilişki kurmalarıdır. Ama başlı başına bir amaç olduklarında, şiir-dışı ve biçim-yıkıcı nitelikleri açığa çıkar.

Ama bu estetik sorun, kökeninde etik bir sorundur; dolayısıyla sanatsal çözümü de, romanın biçimsel yasaları uyarınca, etik soruna bir çözüm bulunmuş olduğunu varsayar. İçsel gerçekliğin mi yoksa dışsal gerçekliğin mi üstün olduğu yolundaki hiyerarşik sorun, ütopyanın etik sorunudur: Daha iyi bir dünya tahayyül etme ye-

tisi etik açıdan doğrulanabilir mi, ve bu yeti, Hamann'ın dediği gibi, bir sona ulaşmak yerine gövdesinde bir delik açılarak durdurulmuş bir hayat için değil de kendi içinde bütünlenmiş bir hayat için bir çıkış noktası olabilir mi? – ütopyanın etik sorunu budur. Epik biçimin perspektifinden sorun şöyle de koyulabilirdi: Gerçekliğin bu bütünlenmiş düzeltisi, dışsal yenilgi veya başarıyla ilintisiz olarak, bireyin kendine yeterlilik hakkını kanıtlayan eylemlere – kaynaklandıkları zihinsel tutumdan ödün vermeyen eylemlere– dönüştürülebilir mi? Bu düşsel dünyayla örtüşen ya da hiç değilse ona şimdikinden daha yakın düşen bir gerçekliğin salt sanatsal araçlarla yaratılabileceğini düşünmek bir yanılsamadır. Ruhun ütöpik özlemini bir dünyanın merkezi olmaya lâayık, meşru bir arzu sayabilmemiz için bu özlemin insanın şu anki düşünsel halinde kesinlikle karşılanamayacak olması gerekir – başka bir deyişle, tahayyül edilebilen ve biçimlendirilebilen herhangi bir dünyada (geçmişin, şimdinin ya da mitin dünyası) karşılanamaması gerekir. Bu özlemi karşılayabilecek bir dünya bulunacak olsaydı eğer, bunun kanıtlayacağı da olsa olsa şu olurdu: Mevcut dünyadan duyulan hoşnutsuzluk onun dışsal biçimlerine dair önemsiz bir sanatsal çekişmeden ibaretmiş meğer; sanatçının bugüne kıyasla daha cesur hatlarla çizbildiği, daha parlak renklerle boyayabildiği çağlara duyulan bir estetik özleminden ibaretmiş. Bu tür özlemler gerçekten de karşılanabilir, ama özlemlerin içsel boşlukları, yapıtın kurucu fikir yoksunluğunda açığa çıkar – Walter Scott'un romanları, iyi anlatılmış olmalarına karşın, bu yoksunluğun örneğidir.

Varolandan kaçışın, merkezi güçlüğün giderilmesi bakımından hiçbir faydası yoktur. Aynı sorunlar –davranış ve ruh arasında, dışsal ve içsel yazgı arasında çoğu zaman son derece derin bir uyumsuzluğun doğmasına yol açan sorunlar– ister anıtsal olsun ister dekoratif, mesafeli yapıtlarda da ortaya çıkar. *Salammhô* veya C. F. Meyer'in romanları (bunlar aslında novella olarak tasarlanmış romanlardır) bunun tipik örneklerindendir. Bu yüzden, estetik sorun, yani ruh hali ile düşünümün, lirizm ile psikolojinin sahiden epik ifade araçlarına dönüştürülmesi sorunu, temel etik so-

run üzerinde odaklanır: Zorunlu ve olanaklı eylem sorunu. Bu tür yapıtlarda ana karakterin çizdiği insan tipi, özünde eylemden çok düşünceye yatkın bir tiptir ve bu nedenle, böyle bir insan tipinin epik temsili, insanın aşırı duygulu çekingencilik ya da kararsızlığı-nın eyleme dönüştürülmesi sorunuyla karşı karşıyadır; sanatsal görev, böyle bir karakterin *orada-olması*'nın ve *böyle-olması*'nın onun kaçınılmaz başarısızlığıyla örtüştüğü noktanın açığa çıkarıl-masından oluşur.

Bu başarısızlığın tümüyle ön-belirlenmiş doğası, saf epik bi-çimlendirmenin karşısındaki diğer nesnel güçlüktür. Yazgı önce-den belirlenmiş olduğunda –bu yazgı ister onaylansın ister yad-sınsın, ister üzüntü versin ister önemsenmesin– olaylar karşısında normatifçe epik bir özümseme ve yeniden-üretim tutumu yerine öznelce lirik bir tutum benimseme tehlikesi, mücadelenin akıbeti-ne önceden karar verilemediği bir duruma kıyasla çok daha bü-yüktür. Bu tür bir lirizmi besleyip büyüten ruh hali, düş kırıklığı-na uğramış romantizmin ruh halidir; gerçek hayat karşısında be-nimsenen aşırı yoğun, aşırı belirlenmiş bir ideal hayat arzusudur ve bu arzunun sonuçsuz kalmaya mahkûm olduğu gerçeğinin ça-resizce kabullenilişidir; daha en baştan kaygılı bir vicdana ve ye-nilginin kesinliğine dayanan bir ütopyadır. Ve bu kesinliğin belir-leyici özelliği de, ahlaki vicdanla kaçınılmaz bağlantısıdır: Başa-rısızlığın kendi içsel yapısının zorunlu bir sonucu olduğunun bi-linmesi, özündeki en iyi niteliklerin ve en yüksek değerinin onu ölüme mahkûm ettiğinin açıkça hissedilmesi. Hem kahramana hem de dış dünyaya yönelik tutumun, sevgi ile suçlamayı, üzüntü ve acımayla küçümsemeyi birbirine karıştıran bir lirik tutum ol-masının nedeni budur.

Bireyin içsel önemi, tarihsel doruğuna ulaşmıştır: Birey, aşkın dünyaların taşıyıcısı olarak soyut idealizmdeki gibi önemli değil-dir artık, kendi değerini şimdi yalnızca kendi içinde taşıyordur; nitekim, varlığın değerleri de, geçerliliklerinin tek haklılığını öz-nel olarak deneyimlenmelerinden, bireyin ruhu açısından taşıdık-ları önemden alıyor gibidirler.

*Si l'arche est vide où tu pensais trouver la loi,
Rien n'est réel que ta danse:
Puisqu'elle n'a pas d'objet, elle est impérissable.
Danse pour le désert et danse pour l'espace.**

Henri Franck

Ama öznenin bu ölçüsüz yükseltilişinin önkoşulu ve bedeli, dış dünyanın şekillendirilmesine katılmaya yönelik her türlü iddi-
anın terk edilişidir. Düş kırıklığı romantizmi, soyut idealizmi yal-
nızca zaman ve tarihte izlemekle kalmaz, *a priori* ütopyacılığın
bir sonraki tarihsel-felsefi adımı olarak onun mirasçısıdır da. Ora-
da, gerçekliğe ütöpik meydan okuma aracı olan birey, gerçekliğin
acımasız gücüne yenik düşüp yok olmuştu; buradaysa, yenilgi öz-
nellüğün önkoşuludur. Orada, öznellik militan içsellüğün kahra-
manlığını doğurmuştu; buradaysa insan edebi bir yapıtın merkezi
figürü haline gelebilir, çünkü edebi bir yaratıcı olarak, içsel bir
olanağa, hayatı deneyimleme olanağına sahiptir. Orada dış dünya
ideallerin kalıbına dökülerek yeniden yaratılmak isteniyordu; bu-
radaysa kendisini edebi bir yapıt biçiminde eksiksizleştiren bir iç-
sellik, kendisini böylece biçimlendirmesi için elverişli malzeme-
yi dış dünyadan talep eder. Romantizmde, gerçeklik karşısında ru-
hun *a priori* konumunun edebi niteliği bilinçli hale gelir: Aşkın-
lıktan kopmuş benlik kendisini ideal gerçekliğin kaynağı ve –bu-
nun zorunlu bir sonucu olarak da– öz-gerçekleştirime lâyık tek
malzeme olarak kabul eder. Hayat edebi bir yapıt haline gelir;
ama bunun sonucunda, insan kendi hayatının yazarı ve aynı za-
manda, yaratılmış bir sanat yapıtı olarak bu hayatın gözlemcisi
olur. Böyle bir ikilik ancak lirik araçlarla biçimlendirilebilir. Tu-
tarlı bir bütünselliğe sığdırılır sığdırılmaz da, başarısızlığın kesin-

* Boşsa eğer, içinde yasayı bulmayı umduğun gök kubbe,
Gerçek değildir, senin dansın dışında hiçbir şey,
Bir anlamı olmadığı için sonsuzdur o.
Dans et çöl için, boşluk için dans et.

liği belirginleşir; romantizm kendisine ve dünyaya karşı ş phec , hüsrana uğramış ve acımasız bir tutum benimser; Romantik hayat anlayışına dayalı roman, d ş kırıklığının romanıdır. Kendini eylemde gerçekleştirme olanağını bulamayan içsellik i e döner, ama yine de, ebediyen yitirmiş olduğu şeye tam olarak sırtını dönemez; bunu yapmaya yeltenseydi bile, hayat onu böyle bir tatmin-den yoksun bırakırdı; hayat, mücadelesini sürdürmeye zorlamaktadır onu – sanatçının öngördüğü ve kahramanın kaygıyla beklediği yenilgilere maruz kalmaya zorlamaktadır.

Bu durum, her yönde romantik bir  l s zl ğe yol açar. Saf ruh-deneyiminin içsel zenginliği,  l s zce, tek özsel şey olarak görülür; dünyanın bütünü içinde ruhun varoluşunun yararsızlığı da, aynı şekilde ölçsüz bir acımasızlıkla teşhir edilir; ruhun yalnızlığı, her türlü destek veya bağdan yoksun oluşu,  l lmez bir düzeye varana dek şiddetlenir ve aynı zamanda, belirli bir dünya durumunda ruhun bu halinin nedeni de acımasızca açığa vurulur. Kompozisyon açısından ifade etmek gerekirse, burada azami bir süreklilik hedeflenmektedir, çünkü varoluş ancak hiçbir dış etken veya olayla kesintiye uğramayan bir öznellik içinde olanaklıdır; oysa gerçeklik bütünlüğünü yitirmekte ve tıpkı Don Kişot'un serüvenlerinde söz konusu olduğu gibi, yalıtık haldeyken bile hiçbir bağımsız varoluş değerine sahip olmayan, birbirine kesinlikle dışsal ve yabancı bir dizi parçaya bölünmektedir. Her parça ancak deneyimlendiği ruh hali sayesinde var olur, ama bütünsellik bu ruh halinin düşünüm açısından hiçliğini açığa vurur. Ve böylece her şeyin yadsınması gerekir, çünkü her tür olumlama, sallantılı g  ler dengesini bozacaktır: Dış dünyanın olumlanması, gerçekliğe ayak uyduran zihinsiz filistenleri haklı çıkarır ve sonuçta ortaya çıkan yapıt da, ucuz, sığ bir hicivden başka bir şey olmazdı; romantik i selliliğin düpedüz olumlanmasıysa, şekilsiz ve beyhude bir gerinme ve debelenmeye, kendine tapan lirik bir psikolojizme yol açardı. Ama dış dünya ve içsellik, aynı anda olumlanamayacak kadar heterojen ve birbirine düşmandır (böyle bir eşanlı olumlama, epikle örtüşen romanlarda hâlâ mümkündü). Tek çıkar

yol, her ikisinin de yadsınmasıdır ve bu da, böyle bir romanın içerdiği temel tehlikeyi yeniden ortaya çıkarıp güçlendirmekle kalır: Biçimin yavan, sıkıcı bir kötümserlik içinde çözülme tehlikesi. Böyle bir durumun da sanatsal açıdan iki kaçınılmaz sonucu vardır: Bir yandan tüm güvenli ve koşulsuz insani değerlerin çözülmesi ve nihai hiçliklerinin açığa vurulması, öte yandan da ruh halinin –yani kendi içinde özsüz olan ve sadece çözülme sürecindeki bir yüzeyin kısır ve tekdüze parlaklığını taşıyan bir dünya için duyulan iktidarsız üzüntünün– genel egemenliği.

Her biçim mutlaka olumlu bir öge içermelidir, aksi halde bir biçim olarak kendine ait bir töz edinemez. Şu olgu, romanın paradoksal doğasının çarpıcı bir göstergesidir: Romanın biçimsel taleplerine (ve roman da bu taleplerin tek yeterli karşılığıdır) en iyi cevap veren dünya durumu ve insan tipi, yazarı çözülmesi neredeyse imkânsız sorunlarla karşı karşıya getiriyordur. Jacobsen'in "anlamsızca muhteşem çok fazla şey barındıran" bir dünyaya dair melankolisini mükemmel lirik imgelerle ifade eden düş kırıklığı romanı, bütünlüğünü yitirip tamamen parçalanır ve yazarın, Niels Lyhne'in kahramanca ateizminde umutsuz bir olumluluk bulma çabası, zorunlu yalnızlığını cesurca kabullenışı, yapıtın kendi dışından gelen bir yardım olarak görünür bize. Bu kahramanın bir edebiyat yapıtı olması amaçlanan ama yalnızca cılız bir fragman olarak kalan hayatı, biçimlendirme süreciyle sahiden de bir enkaza dönüşür; düş kırıklığının acımasızlığı, ruh hallerinin lirizmini değersizleştirir, ama karakterlere ve olaylara töz veya varoluş ağırlığı kazandıramaz. Roman şehvetin ve burukluğun, hüznün ve küçümsemenin güzel ama gerçekdışı bir karışımı olarak kalır, ama bir bütünlük sağlayamaz; bir imgeler ve görünüşler dizisidir, bir hayat bütünselliği değil.

Goncharov'un, kusursuzca, sahici ve derinlikli bir biçimde çizilmiş Oblomov karakterine, romana olumlu bir karşıt-figür katarak bütünsellik kazandırma çabası da, aynı şekilde, başarısızlığa mahkûmdur. Tekrar tekrar yinelenen o unutulmaz "yatağına uzanmış Oblomov" imgesi –böyle bir karakterin edilginliğini güçlü bir

biçimde ve duyusal olarak ifade eden bir imge– bir bütün olarak yapıtı kurtaramıyordur. Oblomov'un trajedisinin derinliği karşısında (Oblomov'un en derin içsel deneyimi son derece doğrudandır ve nerdeyse yalnızca temel şeylerle ilgilidir ama dış gerçekliğin en ufak bir tezahürüyle yüz yüze kaldığı her durumda korkunç bir başarısızlığa uğrar) kahramanın "güçlü" dostu Stolz'un coşku-lu mutluluğu değersiz ve yavan görünür. Ama aynı zamanda, Oblomov'un kendi yazgısını önemsizlik düzeyine indirmeye yetecek kadar güç ve ağırlık da yok değildir Stolz'da. Romanın asıl olay örgüsü –Stolz'un Oblomov'u yeniden eğitime çabası ve bu çabanın başarısızlığı– geliştikçe, yatakta yatan Oblomov'la simgelenen iç ve dış arasındaki ayrılığın müthiş gülünç niteliği de, yaratılmış derinliğini ve büyüklüğünü giderek yitirir. Oblomov'un trajikomik yazgısı, gittikçe belirginleşen bir biçimde, daha en baştan başarısızlığa mahkûm bir karakterin vasat yazgısına indirgenir.

Fikir ve gerçeklik arasındaki en büyük uyumsuzluk zamandır – zamanın süre olarak akışı. Öznelğin en derin ve en küçük düşürücü zayıflığını oluşturan şey, toplumsal biçimlerdeki ve onları temsil eden insanlardaki fikirsizliğe karşı girdiği umutsuz mücadeleden çok, zamanın ağır ama sürekli akışına karşı koyamamasıdır: Güçlkle tırmandığı doruklardan yavaşça ama yine de önlenemez bir şekilde inmek zorunda olması; zamanın –o ele geçirilemeyen ve görünmeden ilerleyen tözün– öznelğin sahip olduğu her şeyi yavaş yavaş elinden alması ve hissettirmeden yabancı içerikleri ona katması. Kurucu ilkeleri arasında gerçek zamana –Bergson'un *durée*'sine– yer veren tek biçimin roman olmasının nedeni budur – roman, fikrin aşkın yurtsuzluğunun edebi biçimidir çünkü. Başka bir bağlamda,¹ dramın zaman kavramını tanımadığına dikkat çekmiştim: Dram üç birliğe tâbidir ve bunların doğru anlaşılması koşuluyla, zamanın birliği, zamanın akışından çe-

1. *A modern drama fejlödésének története* (Modern Dramanın Gelişiminin Tarihi), 2 cilt, Budapeşte 1912. Giriş bölümü, Almanca olarak, *Zur Soziologie des modernen Dramas* başlığıyla *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik* XXXVII (1914), s. 303 ve devamı, s. 662 ve devamında bulunabilir.

kip çıkarılmış bir varlık halini ifade eder. Epik, görünüşte zamanın akışına olanak tanır gibidir – bu bakımdan İlyada'nın veya Odyseeia'nın on yılını düşünmemiz yeterlidir. Yine de, dramda-
kinden daha fazla bir gerçekliği ya da süresi/akışı yoktur bu zamanın; insanlar ve yazgılar ondan etkilenmezler; kendine ait bir dinamiği vardır ve işlevi de bir girişimin veya bir gerilimin büyüklüğünü anlamlı bir şekilde ifade etmekten ibarettir. Dinleyicinin Troya'nın alınışının veya Odyseeia'nın yolculuklarının gerçek anlamını kavrayabilmesi bakımından nice yıllar gereklidir, tıpkı aynı amaç için çok sayıda savaşçıya veya yolculuk edilen geniş topraklara gerek duyulması gibi. Ama kahramanlar zamanı yapının kendi içinde deneyimlemezler; zaman onların içsel değişmelerini ve değişmezliklerini etkilemez; yaşları kişiliklerine sinmiştir ve bu açıdan, Helen'in güzel ya da Agamemnon'un kudretli olmasıyla Nestor'un yaşlı olması arasında bir fark yoktur. Epiğin karakterlerinin, hayatın o acılı yaşlanma ve ölüm dersini almış oldukları doğrudur, ama onlar için bir bilgidir ibarettir bu, sadece bir gerçeğin tanınmasıdır; deneyimledikleri şey ve deneyimleme biçimleri, tanrıların dünyasının zamandan arınmış, dingin, huzurlu niteliğini taşır. Goethe ve Schiller'e göre, epiğe ilişkin normatif tutum, tamamen geçmişte kalmış bir şeye karşı takınılan bir tutumdur; bu nedenle, zamanı statiktir ve bir bakışta kavranabilir. Bir epiğin yazarı ve karakterleri, bu zamanın içinde özgürce her yönde hareket edebilir; her tür uzam gibi, o da birkaç boyut içerir, ama bir doğrultusu yoktur. Dramın normatif "şimdiki zaman kipi", Goethe ve Schiller'in ortaya koyduğu gibi, zamanı uzama dönüştürür (Gurnemanz da bunu belirtmektedir). Şu imkânsız görevi, gelişmeyi ve zamanın tedrici ilerlemesini dramatik biçimlerde temsil etme görevini yalnızca modern edebiyatın mutlak yönelimsizliği dayatıyordu.

Zaman, yalnızca aşkın yuvayla bağ koptuğunda kurucu bir öge haline gelebilir. Coşku ve kendinden geçiş nasıl mistiği her türlü sürenin ve zaman akışının kesildiği bir âleme yükseltiyorsa –ve mistiğin bu âlemden zamanın dünyasına geri düşmek zorunda ol-

masının tek nedeni de yaratılmış ve organik bir varlık oluşuna bağlı sınırlılıklarıysa— özle olan herhangi bir yakın ve görünür bağlantı da bu zorunluluktan *a priori* kurtulmuş bir evren yaratır. Yalnızca romanda, asıl konusu özün aranıp da bulunamaması olan romanda, zaman biçimle birlikte ortaya konulur: Zaman, organik olanın —ki hayatla benzerliği sadece görünüştedir— varolan anlama direnişidir; hayatın tamamen kendi üstüne kapanmış içkinliğini koruma istencidir. Epikte, anlamın hayata içkinliği öyle güçlüdür ki zamanı geçersiz kılar: Hayat sonsuzluğa hayat olarak adım atar ve organik olan da serpilme evresinin dışında zamanla her türlü ilişkisini keser; silinip gitme ve ölme unutulmuş, tamamen geride bırakılmıştır. Romandaysa anlam hayattan ayrılmış, dolaşısıyla öz de zamansal olandan kopmuştur; romanın tüm içsel eyleminin zamanın gücüne karşı girilen bir mücadeleden başka bir şey olmadığını bile söyleyebiliriz.

Düş kırıklığı Romantizminde, zaman yozlaştırıcı ilkedir; şiir, yani özsel olan, ölmek zorundadır ve sonuçta bundan da zaman sorumludur. Bu tür romanlarda her türlü değer yenilgiye uğramış olanın hanesine yazılmasının nedeni budur — sırf ölmek üzere olduğu için incinmiş gençliğin güzelliği bahsedilmiştir ona; buna karşılık kabalık, sertlik, fikir yoksunluğu tümüyle zamana aittir. Kendine dönük bir ironi de, ancak muzaffer güce karşı tek yanlı lirik muhalefetin iş işten geçtikten sonra düzeltilişi olarak, ölmekte olan özün karşısına dikilir ve onu, olumsuz biçimde, gençliğin özellikleriyle donatır; idealin, ancak olgunlaşmamış bir ruh için kurucu olabileceği kabul ediliyordur böylece. Olumlu ve olumsuz değerler mücadelenin iki tarafı arasında bu kadar kesin biçimde bölüştürüldüğünde romanın genel tasarımının da çarpılması kaçınılmazdır. Bir biçim bir hayat ilkesini kendi alanından *a priori* olarak dışlayanıyorsa bu ilkeyi gerçekten yadsıması da mümkün olmaz; bu ilkeyi kabul ettiği anda onu olumlu saymak zorundadır; dolayısıyla bu ilke, sadece muhalif bir güç olarak değil ama kendi adına da değer gerçekleşmesinin önkoşulu haline gelir.

Zaman, hayatın doluluğu ve tamlığıdır — bu tamlık, hayatın ve

onunla birlikte zamanın da kendi kendini yok etmesi olsa bile. Olumlu öge –içeriği ne kadar avunsuzca kederli olsa bile romanın sırf biçimiyle dile getirdiği olumlama– arayıp da bulamayışın öte tarafında hafif bir ışıltıyla beliren o uzak anlamdan ibaret değildir; bunun kadar, kendini tam da mücadele ve arayışın çeşitli başarısızlıklarında ortaya koyan hayatın doluluğu ve tamlığı da vardır. Roman olgun erkekliğin biçimidir: Avutucu şarkısı, yitilmiş anlamın izlerinin her yerde bulunabileceğinin sezilmeye başlamasının ürünüdür; düşmanın da özün şövalyesi ve savunucusuyla aynı yitik yuvadan geldiğinin sezilmesinin; hayatın sırf her yerde aynı ölçüde var olabilmek için önce anlam içkinliğini yitirmek zorunda olduğunun anlaşılmasının ürünü.

Böylece zaman romanın yüce epik şiirinin taşıyıcısı olur: Karşı konulmaz bir mevcudiyet kazanmıştır ve bundan böyle hiç kimse onun akıntısının şaşmaz yönelişine karşı yüzemeyecek veya önceden tahmin edilemeyen akışını bir *a priori* kavramlar barajıyla düzenleyemeyecektir. Yine de bir razı oluş hissi sürüp gider: Bütün bunlar bir yerden gelmiş ve bir yere gidiyor olmalıdır; yön hiçbir anlam açığa vurmuyor olsa bile, yine de bir yöndür. Cesaretle karışık bu boyun eğiş hissinden, eyleme yol açtıkları ve eylemden kaynaklandıkları için sahiden epik olan zaman deneyimleri doğar: umut ve anımsama deneyimleri; ve zamana karşı zafer kazanan zaman deneyimleri: Zamanın *ante rem* [olaydan önce] katılmış bir bütünlük olarak özet bir algısı ve onun yine özetlenmiş *post rem* [olaydan sonra] kavranışı. Ama *in re* [olay sırasında] bu biçimin veya onu üretmiş olan zamanların basit, mutlu deneyimi mümkün değildir. Bu tür deneyimler yalnızca öznel ve kendine dönüşlü olabilir; yine de, daima *bir anlamı kavlıyor olmanın* biçimlendirici duygusu bulunur bu deneyimlerde; bunlar, Tanrı'nın terk etmiş olduğu bir dünyada, şeylerin özüne olabildiğince yaklaşmamızın deneyimleridir.

Böyle bir zaman deneyimi Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inin temelini oluşturur ve sonuçta diğer büyük düş kırıklığı romanlarının başarısızlığından sorumlu olan şey böyle bir deneyimin eksik-

liğidir, tek yanlı olumsuz bir zaman görüşünün baskın oluşudur. Bu tür içinde yer alan tüm büyük yapıtlar arasında *Duygusal Eğitim* görünüşte en az düzenlenmiş olanıdır; burada, dış gerçekliğin bütünlüğünü yitirerek heterojen, kolayca kırılabilecek ve bölük pörçük parçalara dağılmasını herhangi bir birleştirme işlemiyle önleme ya da eksik anlam bağlantılarının veya değerlerinin yerine lirik ruh hali imgeleri koyma çabasına da rastlanmaz: Gerçekliğin ayrı parçaları tüm katılıkları, tüm kırılmışlıkları ve yalıtılmışlıklarıyla önümüzde durur. Merkezi figürün önemli veya belirgin kılınması için, karakterlerin sayısının sınırlandırılması, kompozisyonun sistemli biçimde merkeze doğru yönlendirilmesi veya merkezi karakterin çarpıcı kişiliğinin vurgulanması gibi yollara başvurulmamıştır: Kahramanın içsel hayatı dış dünya kadar bölük pörçüktür ve içselliği de, onu gerçekliğin küçüklük ve bayağılığının karşısına dikecek lirik bir küçümseme veya coşkulanım gücünden yoksundur. Yine de bu roman, tüm on dokuzuncu yüzyıl romanları arasında, roman biçiminin sorunsalının en tipik örneklerinden biridir; konusunun avunsuz perişanlığıyla gerçek epik nesnellığe ulaşan ve bu sayede de başarılı bir biçimin olumluluğuna ve evetleyici enerjisine erişen tek romandır.

Bu zaferi mümkün kılan zamandır. Zamanın sınırsız, kesintisiz akışı, her heterojen parçanın sivri uçlarını yumuşatan ve bu parçalar arasında —her ne kadar akıldışı ve ifade edilemez olsa da— bir ilişki kuran birleştirici türdeşlik ilkesidir. Zaman insanların hayatlarının kaosu bir düzen getirir ve kendiliğinden çiçeklenen organik bir varlık görünüşü kazandırır; görünüşte hiçbir anlam taşımayan karakterler ortaya çıkar, birbirleriyle ilişki kurar, bu ilişkileri yıkar, ortaya çıktıkları gibi anlamsızca tekrar kaybolurlar. Ama karakterler, insandan önce gelen ve ondan sonra da sürecek olan bu anlamsız oluş ve yokoluşun içine öylece bırakılmış değildirler. Olayların ötesinde, psikolojinin ötesinde, zaman onlara varoluşlarının özsel niteliğini kazandırır: Bir karakterin belirişi pragmatik ve psikolojik açıdan ne kadar rastlansal olursa olsun, bu karakter varolan ve deneyimlenmiş bir sürekliliğin içinden ge-

lir ve böylece hayatın benzersiz ve tekrarlanamaz akışına ait olmanın atmosferi de karakterlerin deneyimlerinin rastlansallığını ve anlatılan olayların yalıtıklığını geçersiz kılar.

Herkesi kuşatan hayat bütünselliği burada canlı ve dinamik bir şeye dönüşür: Romanın kapsadığı zaman süresi (ki insanları kuşaklara bölüyor ve eylemlerini tarihsel-toplumsal bir bağlama dahil ediyordur) soyut bir kavram değil, *İnsanlık Komedi'si*'nin bütünselliğindeki gibi olayın ardından kavramsal olarak kurgulanan bir birim değil, kendi içinde ve kendisi için var olan bir şeydir, somut ve organik bir sürekliliktir. Bu bütünsellik, gerçek bir hayat imgesidir çünkü fikirlere ilişkin herhangi bir değer sisteminin orada ancak düzenleyici bir işlevi olabilir, onda içkin olarak kapsanan tek fikir kendi varoluşunun ideasıdır, olduğu haliyle hayatın ideasıdır. Ama insanların zihinlerinde idealler haline gelmiş olan gerçek fikir sistemlerinden nasıl da uzak olduğumuzu başka her şeyden daha zalimce, daha acı bir şekilde açığa vuran bu idea, aynı zamanda her çabanın başarısızlığının daha az perişan görünmesini de sağlar. Gerçekleşen her şey anlamsız, bölük pörçük ve hazine olabilir, ama daima bir umut veya anı pırıltısı taşıyacaktır. Burada umut, hayattan tecrit edilmiş, hayat karşısında yenik düştüğü için bozulmuş ve bayatlamış soyut bir ürün değildir: Hayatın bir parçasıdır; hayatı kuşatıp bezeyerek fethetmeye çalışır, ama yine de hayat tarafından tekrar tekrar geri püskürtülür. Ve anı da, sürekli olarak, mücadeleyi gizem ve çıkarla dolu ama yine de kopmaz bağlarla şimdi'ye, açıklanmamış âna bağlanan bir sürece dönüştürür. Süre bu âna ilerler ve onu geçer, ama ânın bir anlığına durdurup bilinçli bir tefekkürde zapt ettiği sürenin doluluğu öyledir ki geçip gitmiş olanı bile zenginleştirir: Zamanında fark edilmeden geçmiş olaylara da yaşanmış deneyimin bütün değerini kazandırır. Böylece, tuhaf ve hüznü bir paradoksla, başarısızlık ânı değerini ânı haline gelir; hayatın reddedişlerinin kavranması ve deneyimlenmesi, sanki hayatın bütünlüğünün akıp geldiği kaynaktır. Betimlenen, herhangi bir anlam doluluğunun mutlak eksikliğidir, yine de yapıt gerçek bir hayat bütünselliğinin zenginli-

ğine ve çok boyutlu tamlığına ulaşır.

Belleğin esas olarak epik niteliği de burada yatar. Dramda (ve epikte) geçmiş ya yoktur ya da her bakımdan buradadır. Bu biçimler zamanın geçişini bilmediklerinden, geçmiş ve şimdinin deneyimlenmesi arasında hiçbir niteliksel farka izin vermezler; burada zamanın dönüştürme gücü yoktur, herhangi bir şeyin anlamını ne artırabilir ne azaltabilir. Bu Aristoteles'in bize gösterdiği o tipik açıklanma ve tanıma sahnelerinin biçimsel anlamıdır; dramın kahramanlarının daha önce bilmediği bir şey birden onların görüş alanına girer; artık, böylece değişmiş dünyada, kendi olası isteklerinden farklı davranmaları gerekecektir. Ama bu yeni etkenin gücü bir zaman perspektifiyle azalmaz, şimdi'yle tamamen türdeş ve denktir. Benzer şekilde, zamanın geçişi epikte de hiçbir şeyi değiştirmez. Hebbel *Nibelungların Şarkısı*'nı uyarlarlarken Kriemhild'in ve Hagen'in bir türlü unutmayı başaramayışlarını –ki öçlelerinin önkoşuludur– aynen alabilmişti, çünkü bu tür bir unutma eksikliği dramın özüne aittir. *İlahi Komedi*'de, her karakterin hatırlanan dünyevi hayatı, bu karakterlerin ruhları açısından, konuşmakta oldukları Dante kadar buradadır, şimdi'dedir; cezalandırıldıkları veya ödüllendirildikleri yer ne kadar buradaysa, o hatırlanan dünyevi hayat da o kadar buradadır. Lirik şiire gelince, geçmişin tüm lirik deneyimleri için sadece değişme esastır; lirik şiir, gerek zamansızlığın boşluğunda gerek geçen zamanın atmosferinde var olabilecek hiçbir nesne (yapılaşmış bir nesne) tanımaz: Lirik şiir, hatırlayış veya unutuş sürecine biçim verir ve nesne de yalnızca deneyimin bahanesidir onda.

Bellek yalnızca romanda ve romana benzeyen belli epik biçimlerde nesneyi etkileyen ve dönüştüren yaratıcı bir güç olarak ortaya çıkar. Bu tür bir belleğin sahici epik niteliği, hayat sürecinin olumlayıcı deneyimidir. Eğer özne, belleğinde birikmiş geçmiş hayatının akışından canlı şimdi'sinin doğup büyüdüğü sürece bakıp tüm organik hayatının birliğini bir an için görebilirse, içsellik ve dış dünyanın ikiliği de onun açısından geçersiz kılınmış olur. İkiliğin aşılması –yani nesnenin başarılı bir şekilde hâkimi-

yet altına alınıp bütünleştirilmesi— bu deneyimi sahici bir epik biçimin bir ögesine dönüştürür.

Düş kırıklığı romanının ruh halince belirlenen sözde-lirizmi, hatırlama deneyiminde özne ve nesnenin keskin çizgilerle ayrılmış olması gerçeğinde en açık biçimde ele verir kendini; bellek, şimdinin öznelliğinin perspektifinden, nesnenin gerçeklikteki haliyle öznenin bu nesneye ilişkin ideal imgesi arasındaki uyumsuzluğu kavrar. Dolayısıyla bu tür yapıtların sert ve bunaltıcı karakteri, içeriğin kederli niteliğinden çok, biçimin çözüme kavuşmamış uyumsuzluğuna bağlıdır – başka bir deyişle, deneyimin nesnesi dramın biçimsel yasalarına uygun olarak kurgulandığı halde, deneyimleyen öznenin lirik bir özne olması gerçeğine bağlıdır.

Dram, lirik şiir ve epik, aralarında ne tür bir hiyerarşi kurarsak kuralım, diyalektik bir sürecin tezi, antitezi ve sentezi değildirler; her biri, öbürlerinden nitel olarak tamamen farklı bir dünyayı biçimlendirme aracıdır. Her biçim olumlu görünür çünkü kendi yapısal yasalarını uygulamaktadır: Ondan bir ruh hali olarak yayılır gibi duran hayat olumlama, aslında biçimin belirlediği uyumsuzlukların giderilmesinden ibarettir: kendi tözünün, biçim tarafından yaratılmış o tözün olumlanması.

Romanın dünyasının nesnel yapısı, heterojen bir bütünsellik gösterir; yalnızca düzenleyici fikirler tarafından düzenlenen ve anlamı verili değil ama belirlenmiş olan bir bütünselliktir bu. Kişiliğin ve dünyanın birliği –bellekte bulanık bir şekilde duyumsanan, ama bir zamanlar yaşanmış deneyimimizin parçası olmuş bir birlik— işte bu birliğin öznel olarak kurucu, nesnel olarsa yansıtıcı özünde, roman biçiminin zorunlu kıldığı bütünselliğe ulaşmanın en iyi ve en hakiki aracı olmasının nedeni de budur. Öznenin yuvaya, kendisine dönüşü bu deneyimde belirgindir – tıpkı bu dönüşün öngörüsünün ve dönme isteğinin de umut deneyiminin temelinde yatıyor olması gibi. Başlamış, kesintiye uğramış ve yarı yolda kalmış her şeyi geriye dönük biçimde bütünleyen ve bütünsel eyleme dönüştüren de bu yuvaya dönüştür. Ruh hallerinin lirik niteliği, bu dönüş deneyiminin ruh hali içinde aşılır, çünkü dönüş

dış dünyayla, hayatın bütünlüğüyle bağlantılıdır. Sonuçta nesneye ilişkili olduğu için bu birliği kavrayan içgörü de salt analizin ötesine geçer; ulaşılamayan, dolayısıyla tarif edilemeyen hayatın anlamının –sergilenen tüm eylemlerin en derindeki özünün– sezgisel ve uyarıcı kavranışı haline gelir.

Bu sanat biçiminin paradoksal doğasının doğal bir sonucu da, gerçekten büyük romanların epiğin sınırlarından içeri girme eğilimi taşıyor olmasıdır. *Duygusal Eğitim* bunun tek gerçek istisnasıdır ve bu nedenle, roman biçiminin asıl modeli işlevini görmeye en uygun olanıdır. Söz konusu eğilim, en açık biçimde, zamanın geçişinin temsil edilişinde ve zamanın tüm yapının sanatsal merkeziyle olan ilişkisinde belli eder kendini. Pontoppidan'ın *Hans im Glück*'ü (bütün on dokuzuncu yüzyıl romanları arasında yalnızca bu roman belki de Flaubert'in büyük başarısına yaklaşmıştır), kahramanın hayat bütünselliğini tamamlayacak ve meşrulaştıracak amacı belirlerken içerik bakımından fazla somuttur ve değere de aşırı vurgu yapar ve bu yüzden sonuçta o kusursuz, sahiden epik bütünlüğe ulaşamaz. Bu kahraman için, hayatın içinden geçen yolculuk, idealin kaçınılmaz bir karmaşılaşmasından daha fazla bir şeydir: bir dolambaçlı yol ki katedilmemesi halinde amaç boş ve soyut hale gelecek ve elde edilmesi de hiçbir değer taşımayacaktır. Ama kahramanın kendisi de ancak bu özgül amaçla bağlantılı olarak bir değere sahiptir ve değeri de *büyüyor olmanın* değil, *büyümüş olmanın* değeridir. Bu nedenle, kahramanın yaşanmış zaman deneyimi, dramatik olana kayma yönünde (değer aracılığıyla korunmuş olan şeyi anlamın terk ettiği şeyden eleştirel olarak ayırma yönünde) belli belirsiz bir eğilim barındırır. Pontoppidan bu eğilimi hayran olunacak bir incelikle kontrol altına alır; ama izleri, yeterince aşılamamış ikilikler olarak, yapıtta hâlâ mevcuttur.

Soyut idealizm ve onun, zamanın öte yanındaki aşkın yuva ile olan yakın ilişkisi, romanın epikle olan bu örtüşmesini zorunlu kılar. Bu tipin en büyük yapıtı olan *Don Kişot*'un biçimsel ve tarihsel-felsefi temellerinde epikle daha da belirgin biçimde örtüşme-

sinin nedeni budur. *Don Kişot*'ta geçen olaylar neredeyse zamansızdır, kendi içlerinde tamamlanmış, farklı serüvenler dizisidir ve kitabın sonu, bir bütün olarak yapıtı kendi ilkesine ve sorunlarına uygun olarak tamamlarken, bunu her bir parçanın kendi somut bütünselliği için değil, yalnızca yapıtın bütünü için yapar. *Don Kişot*'a epik niteliğini, her türlü atmosferin dışındaki o sağlam dinginliğini veren de budur. Elbette, zamanın akışının ötesine geçip daha saf bölgelere ulaşan, yaratılmış yapıtın kendisidir yalnızca; yapıta dayanak oluşturan hayat temeli ne zamansızdır ne de mit-sel: zamanın geçişine aittir ve her şey zamandaki kökeninin izlerini taşır. Varolmayan, aşkın bir yuvaya olan şeytansı, akıldışı bir inancın ışığı, bu kökenin gölgelerini ve yansımalarını yutar ve her imgeyi keskin sınırlarla kuşatır. Yine de bize bu kökeni unutturamaz, çünkü yapıt o taklit edilemeyecek sert dinginlik ve güçlü melankoli karışımını tastamam zamanın çekim gücü karşısındaki bu benzersiz ve yinelenemeyecek zaferine borçludur. Başka her şeyde olduğu gibi burada da, seçmiş olduğu biçimin –kendisinin şüphelenmediği– tehlikelerini aşıp imkânsız bir kusursuzluğa giden yolu bulan, safyürekli sanatçı Cervantes değildir: Benzersiz tarihsel-felsefî uğrağın sezgisel uzgörücüsü Cervantes'tir. Onun uzgörü-sü iki tarihsel çağı ayıran eşikte şekillenmiştir; bu uzgörü, bu iki farklı çağı fark edip kavramış ve en karmaşık sorunsalı, tüm potansiyelini *biçim* olarak gerçekleştiren bir aşkınlığın aydınlık alanına taşımıştır.

Don Kişot'un hem biçimsel atası hem de biçimsel varisi (şövalye epiği ile serüven romanı) bu biçimde içkin olan tehlikeyi, epikle örtüşmesinden, "süre"yi biçimlendirememesinden doğan tehlikeyi açığa çıkarırlar: sıradanlık ve basitliğe, salt eğlendirici olmaya indirgenme tehlikesi. Bu roman tipinin kaçınılmaz sorunsalı budur – tıpkı zamanı aşırı ağır, aşırı güçlü bir etken olarak aşamamaya bağlı olan parçalanma ve biçimsizleşmenin de öteki roman biçiminde, düş kırıklığı romanında içkin olan tehlikeler olması gibi.

3

Bir Sentez Denemesi Olarak *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*

Wilhelm Meister, estetik ve tarihsel-felsefî açıdan bu iki roman tipi arasında bir yerde durur. Konusu, sorunsal bireyin, kendi ideal deneyiminin rehberliğinde, somut toplumsal gerçeklikle bir uzlaşmaya varmasıdır. Ama bu uzlaşma, bir "ayak uydurmanın" veya daha en baştan var olan bir uyumun sonucu olamaz ve olmaması da gerekir – böyle bir uyum, yapıtı, zaten tanımlamış bir tip olduğumuz modern mizah romanı sınıfına yerleştirirdi, şu farkla ki, önceden var olan bir uyum modern mizah romanlarında zorunlu bir kötülükken, *Wilhelm Meister*'da asli iyilik olacaktır. (Freytag'ın *Soll und Haben*'i [Borç ve Alacak], idea yoksunluğunun ve şiir-karşıtı ilkenin bu tür nesnelleşmesinin klasik bir örneğidir.)

Romanda kişilik tipi ve olay örgüsünün yapısı, zorunlu bir koşul tarafından belirlenmektedir: içsellik ve gerçeklik arasında, sorunlu da olsa, bir uzlaşmanın her şeye rağmen mümkün oluşu; zorlu mücadeleler ve tehlikeli serüvenlerden geçilmesi gerekse de, sonunda böyle bir uzlaşmaya ulaşılabilmesi. Bu nedenle, bu tür bir romanda betimlenen içsellik, daha önce tahlil ettiğimiz iki içsellik tipi arasında yer alacaktır. Aşkın idealar dünyasıyla ilişkisi ne öznel ne de nesnel olarak çok güçlü bir ilişkidir; ruh tümüyle kendine-bağımlı değildir, dünyası da, bir postüla halinde ve rakip bir güç olarak dış dünyanın gerçekliğinin karşısına dikilebilecek, kendi içinde tamamlanmış olan veya tamamlanmış olması gereken bir gerçeklik değildir; bu tür romanlarda ruh, daha çok, dünyevi bir yuvaya duyulan özlemi, aşkın düzenle olan çelimsiz

ama henüz tam kopmamış bağlantısının bir belirtisi olarak kendi içinde taşır; idealiyle —olumlu tanıma gelmeyen, ama ne *olmadığı* yeterince belirgin olan idealiyle— örtüşebilecek bir yuvadır bu. Bu tür bir içsellik bir yandan daha geniş, dolayısıyla uyum göstermesi daha kolay, daha şiddetsiz, daha somut bir idealizmi temsil ederken, bir yandan da, yalnızca tefekküre dalarak değil, gerçeklikle etkin bir ilişki kurarak kendisini eylemle bütünlemeye çalışan bir ruhun büyümesini yansıtır. İdealizm ve romantizm arasında gidip gelen bir içselliktir bu ve ikisini de kendisinde birleştirip aşma çabası, hem idealizm hem romantizm tarafından bir taviz olarak görülüp reddedilir.

Toplumsal gerçeklik içinde böyle etkin bir eylemlilik imkânı bulunmasının (ki bizzat tema tarafından mümkün kılınmaktadır) bir sonucu da, toplumsal etkinliğin alt-yapısı olarak dış dünyanın meslekler, sınıflar, rütbelere, vb. halinde örgütlenişinin böyle bir kişilik tipi için belirleyici bir önem taşımasıdır. Kişiliğe can verip eylemlerini belirleyen idealin içeriği ve ereği ise, bu kişiliğin ruhunun en derindeki taleplerine toplumun yapılarında karşılık bulmaktır. Bu ise, en azından bir postüla olarak, ruhun içkin yalnızlığının aşıldığı anlamına gelir ki, bu da insanlar arasında içsel ve insani bir yakınlığın, bir topluluk deneyiminin, özsel olan bakımından bir anlayış ve eylem ortaklığının mümkün olduğunu varsayar. Böyle bir yakınlık, insanların saf ve doğal biçimde belirli bir toplumsal yapıda köklenmiş olmasının sonucu değildir; eski epiklerde olduğu gibi kan bağına dayalı bir doğal dayanışmanın ürünü de değildir. Yalnızlık ve bireyselliği gelip geçici, statik ve utanç verici bir şey olarak yadsıyan ani bir aydınlanma ya da mistik bir yakınlık deneyimi de değildir. Böyle bir yakınlığa, öncesinde yalnız ve kendi benlikleriyle sınırlı kişilikler tarafından, bu kişilerin birbirlerini benimseyip uyum göstermesiyle ulaşılır; zengin ve zenginleştiren bir kabullenişin ürünüdür; bir eğitim sürecinin yüceltilmesidir; mücadele ve çaba sonucu kazanılan bir olgunluktur.

Böyle bir olgunluğun içeriği, toplumsal hayatın yapılarını in-

sani yakınlığın zorunlu biçimleri olarak kavrayıp onaylayan, ama aynı zamanda, bu yapıları yalnızca özsel hayat tözlerinin etkin ifadesi için fırsat olarak gören –başka bir deyişle, bu yapıları katı politik ve hukuki kendilikleri içinde kavramak yerine, onları aşan amaçların gerekli araçları olarak gören– bir özgür insanlık ideali-dir. Soyut idealizmin kahramanlığı ve Romantizmin saf içselligi de böylece görelî bir meşruluk kazanırlar – ama yalnızca aşıp iç-selleştirilen bir düzene dahil edilecek eğilimler olarak: kendi içle-rinde ve kendileri için alındıklarındaysa yadsınası ve çürümeye mahkûm yüzlerini belli ederler – tıpkı, ide bakımından ne denli yoksun olursa olsun, dış düzenin sırf verili bir düzen olduğu için kabul edilmesi anlamına gelen "filistenizm" gibi.

İdeal ile ruh arasındaki ilişkinin bu yapısı, kahramanın merke-zî konumunu –ki sadece rastlansaldır– görelileştirir: Kahraman, beklentilerini paylaşan sonsuz sayıda insan arasından seçilmiş ve sırf arayışı ve buldukları dünyanın bütünselliğini en kesin şekil-de sergiliyor diye öykünün merkezine yerleştirilmiştir. Wilhelm Meister'ın çıraklık yıllarının geçtiği kulede Jarno ve Lothario'nun ve –Birlik'in üyesi olsun olmasın– başkalarının kayıtları da tutul-muştur; ayrıca roman, Baş Rahibenin anılarında, kahramanın eği-timiyle büyük benzerlik taşıyan bir öyküye de yer verir. Düş kırıklığı romanlarında da merkezi karakterin konumu çoğu kez rast-lansaldır (oysa soyut idealizm, yalnızlığıyla sivriliş olayların merkezine yerleştirilen bir kahraman kullanmak zorundadır); ama bu rastlansallık, gerçekliğin baskıcı doğasını sergileme aracıdır daha çok: Her tür içsellikğin başarısızlığa mahkûm olduğu yerde, her tekil yazgı bir episoddur ve dünya da, bu türdeş olmayan, ya-lıtılmış, başarısızlığın kesinliğinden başka bir ortaklıkları olma-yan sonsuz sayıda episoddan oluşur. Oysa burada kahramanın ko-numunun göreliliğinin felsefî temeli, ortak bir amacı hedeflemiş beklentilerin başarılı olma imkânıdır; bu yazgı ortaklığı tekil ka-rakterleri sıkıca birbirine bağlar, oysa düş kırıklığı romanlarında kişilerin hayatlarının koşutluğu yalnızlıklarını artırmaktan başka işe yaramıyordur.

Goethe'nin *Wilhelm Meister*'da, saf eylem üzerinde yoğunlaşan soyut idealizm ile eylemi içselleştirip tefekküre indirgeyen Romantizm arasında bir orta yol tutturabilmesini sağlayan da budur. Bu tip bir yapının temel tutumu olan hümanizm, eylemlilik ile tefekkür arasında, dünyayı şekillendirme isteği ile dünyaya karşı sadece alımlayıcı olmak arasında bir denge gerektirir. Bu biçim, "eğitim romanı" olarak adlandırılmıştır – haklı olarak, çünkü anlatılan eylem, belli bir amacı hedefleyen bilinçli, kontrollü bir süreç olmak zorundadır: başka insanların ve koşulların etkin müdahalesi olmaksızın insanlarda asla yeşermeyecek olan niteliklerin gelişimi. Ve bu yolla ulaşılan bir amaç da başlı başına şekillendiricidir, başkalarını cesaretlendirir – kendisi bir eğitim aracıdır.

Böyle bir amacın belirlediği bir öykü, güven duygusuna dayalı belli bir dinginlik içerir. Ama bu, her türlü deneyin berisinde yer alan bir dünyanın dinginliği değildir; nihai güvenlik hissini yaratan şey, amacından emin ve amacının bilincinde olan bir eğitim istencidir. Bu tür bir romanın dünyası, kendi içinde ve kendisi için, tehlikelerden arınmış da değildir. Herkes için geçerli olan ve bireysel bir kurtuluşla savuşturulabilecek –ama önsel bir esirgenmişlikle kaçınılamayacak– tehlikenin varlığını göstermek amacıyla, birçok karakter uyum sağlayamadığından ötürü yok olmak zorunda kalırken, bazı başkaları da gerçeklik karşısındaki düşüncesiz ve sorgusuz sualsiz boyun eğişleri yüzünden yok olurlar. Ama yine de bireysel kurtuluş yolları vardır, insanlar süreç içinde zaman zaman başarısız olsalar da, birbirlerine yardım ederek bu yolların sonuna ulaşmayı başarırlar. Birçokları için gerçeklik haline gelmiş olan şey, en azından potansiyel olarak herkesin erişiminde olmalıdır.

Şu halde, bu tip bir romana temel teşkil eden güçlü güvenlik hissi, romanın ana karakterinin görelileştirilmesinden kaynaklanıyor ve bu da ortak yazgı ve hayat-oluşumlarının mümkünlüğüne duyulan bir inanç tarafından belirleniyordur. Ama bu inanç yitmez (ki bu da biçimsel açıdan şu demektir: romanın hareketi, yalnız bir bireyin, birtakım gerçek veya hayali yakınlıkların

içinden geçen ama yazgısı sonuçta onlarla bütünleşmeyen yalnız bir bireyin serencamı üzerinde inşa edildiği anda) yapının biçimi de önemli bir değişim geçirerek düş kırıklığı romanına yaklaşır. Düş kırıklığı romanında yalnızlık ne rastlansaldır ne de bireyin hatasıdır; öze duyulan özlenimin kişiyi her zaman toplumsal yapılar ve yakınlıklar dünyasının dışına çıkaracağını göstergesidir; yakınlığın yalnızca hayatın yüzeyinde ve ancak tavizle mümkün olabileceğinin ifadesidir. Eğitim romanında, düş kırıklığı romanına yaklaştığı anlarda bile, ana karakter sözde "yanlış eğilimleri" yüzünden değil, tam da en derin içselliğini dış dünyada gerçekleştirmek istediği için sorunsal olur. Bu roman tipinin hâlâ barındırdığı ve onu düş kırıklığı romanından kesin olarak ayıran eğitim öğesi şudur: Kahramanın sonuçta tevekkülle kabullendiği yalnızlık hali, tüm ideallerinin büsbütün yıkılıp yok olduğunu değil, içsellik ve dünya arasındaki uyumsuzluğun fark edildiğini gösteriyordur. Kahraman bu ikiliği aktif biçimde kavrar: Bir yandan toplumun hayat biçimlerine boyun eğip onları kabullenerek, öte yandan da kendi içine kapanıp, yalnızca ruhun içinde kavranabilecek içselliği tümüyle kendine saklayarak topluma ayak uydurur. Ulaştığı bu nihai nokta, dünyanın mevcut halini yansıtır; ama ne bir karşı çıkışı ne de bir onaylamayı ifade eder; dünyanın mevcut halinin anlaşılması ve deneyimlenmesinden başka bir şey değildir: İkiliğin her iki yanına da adil olmaya çalışan ve ruhun kendisini dünyada bütünleyememesini yalnızca dünyanın özsel-olmayan doğasına değil, aynı zamanda ruhun güçsüzlüğüne de atfeden bir anlayış ve deneyim.

Çoğu tekil örnekte, bu Goethe-sonrası eğitim romanı tipi ile düş kırıklığı romanı arasındaki ayrım genellikle muğlaktır. *Yeşil Heinrich*'in ilk yazımı, belki de bunun en belirgin örneğidir, oysa son yazım kesinlikle biçiminin zorunlu kıldığı çizgiyi izler. Ama bu tür bir belirsizliğin olabilmesi (her ne kadar aşılabilir olsa da), tarihsel-felsefi temelinden ötürü bu biçimde içkin olan önemli tehlikeyi açığa vurur: örnek haline gelemeyen, bir simgeye dönüşmemiş ve epik biçimi yıkmaya yükümlü bir öznellik. Bu du-

rumda, kahraman ve yazgısı sadece kişisel kalır ve bir bütün olarak yapıt, belli bir kişinin nasıl kendi dünyasıyla uzlaşmayı başardığına dair özel bir anıya dönüşür. (Düş kırıklığı romanıysa, karakterlerin artan öznelliğini yazgının ezici ve eşitleyici evrenselliliğiyle dengeler.) Böyle bir öznelliğin aşılması, kişisel-olmayan bir anlatının öznelliğinin aşılmasından bile zordur: Teknik kusursuz şekilde nesnelleştirilmiş olsa bile, böyle bir öznellik, her şeyi salt özel olanın yazgısına, bağlantısız ve önemsiz niteliğine büründürür; sürekli bir bütünsellik yarattığını iddia ederken bütünsellik eksikliğini daha vahim bir şekilde belirgin hale getirir ve sadece bir görünüş olarak kalır. Modern "eğitim romanları"nın büyük çoğunluğu, bu tuzaktan kaçmada büsbütün başarısız olmuştur.

Wilhelm Meister'daki karakterlerin ve yazgıların yapısı, onları çevreleyen toplumsal dünyanın yapısını belirler. Burada da, arada kalan bir durumla karşılaşıyoruz: Toplumsal hayatın yapısı, istikrarlı ve güvenli bir aşkın dünyayı model almadıkları gibi, kendi içlerinde bütünlenmiş, kesin olarak ifade edilmiş, kendisini kendi amacı olarak ortaya koyan bir düzen de değildirler. Aksi halde, böyle bir dünyada kahramanın yolunu bulması veya kaybetmesi gibi bir olasılık söz konusu olmazdı. Ama bu yapılar biçimsiz bir kütle de oluşturmaz; çünkü aksi halde, bir düzen bulmaya yönelmiş bir içsellik daima yersiz yurtsuz kalırdı, bir yuvadan yoksun olurdu ve amaca ulaşılması daha en baştan tasavvur edilemez bir hal alırdı. Dolayısıyla, toplumsal dünya, canlı anlamın etkisine kısmen açık bir uzlaşım dünyası olarak resmedilmelidir.

Böylece, dış dünyaya yeni bir heterojenlik ilkesi eklenir: anlamın kendilerine nüfuz edebilme derecesine göre sıralanmış bir yapılar ve yapı katmanları hiyerarşisi. Bu hiyerarşi irrasyoneldir ve rasyonelleştirilmesi de mümkün değildir; ve anlam da, bu tikel örnekte, nesnel değildir, ama bir kişiliğin kendini eylemde gerçekleştirme olanağını ifade ediyordur. Burada ironi, yapıtın yaratılmasını sağlayan bir etken olarak belirleyici bir önem kazanır, çünkü hiçbir yapının, kendi içinde ve kendisi için, böyle bir anlama

sahip olduğu söylenemeyeceği gibi sahip olmadığı da söylenemez; dolayısıyla herhangi bir yapının elverişli olup olmadığına baştan karar vermek tamamen olanaksızdır; bunu ancak bireyle olan etkileşimi gösterebilir. Kaçınılmaz çift-anlamlılık, her ayrı etkileşim kümesinde bireyin yapısının yeterlilik veya yetersizliğinin bireyin başarısına veya başarısızlığına mı bağlı olduğunu, yoksa yapının kendisiyle ilgili bir yargının mı söz konusu olduğunu söylemenin imkânsızlığı yüzünden daha da artar. Ama gerçekliğin böyle bir ironik olumlanması (çünkü bu belirsizlik, ideadan tümüyle yoksun bir gerçekliği bile aydınlatıyordur) her şeye rağmen yalnızca ara bir aşamadır: Eğitim sürecinin tamamlanması kaçınılmaz olarak gerçekliğin belli kısımlarını idealleştirip romantikleştirecek ve diğer kısımlarını da anlamdan yoksun diye nesre havale edecektir.

Yine de yazar yuvaya nihai dönüşü betimlerken bile, ironik tutumunu bırakıp koşulsuz bir olumlama benimseyemez. Toplumsal hayatın bu nesnelleşmesi, aslında toplumsal hayatın dışında ve ötesinde kalan bir şeyin görünürlük, verimlilik ve etkinlik kazanma vesilesinden ibarettir; yuvaya dönüşün kendi gerçekliğini (yani, öznel görüşler ve eğilimler tarafından nüfuz edilemeyen doğasını, onlar karşısındaki bağımsız varoluşunu) borçlu olduğu önceki ironik homojenleştirme de, bütünün bütünlüğü tehlikeye atılmaksızın nihai yuvaya dönüşte bile ortadan kaldırılamaz. Böylece, ulaşılan anlamlı ve uyumlu dünya, öyküde onu önceleyen çeşitli anlamsızlık ve kısmi anlamlılık düzeyleri kadar gerçek olur ve onlarla aynı gerçeklik özelliklerini paylaşır.

İşte, bu roman biçimine içkin öteki büyük tehlike de gerçekliğin Romantik sunumunun bu ironik incelik ve hasaplılığında yatmaktadır – yalnızca Goethe'nin kaçınabildiği ama onun bile her zaman savuşturamadığı bir tehlike. Bu, gerçekliğin tamamen gerçekliğin ötesinde bir alan haline veya –sanatsal biçimlendirme açısından daha da tehlikelisi– sorunlardan tamamen arınmış ve dolayısıyla roman biçimlerinin de artık yeterli olamadığı bir alan haline gelene dek romantikleştirilmesi tehlikesidir. Goethe'nin ya-

pıtını tam da bu gerekçelerle "düzyazısal" ve şiirselliğe aykırı diye reddeden Novalis, peri masalını –gerçeklikte cisimlenen aşkınlığı– *Wilhelm Meister*'da kullanılan yöntemle karşı epik şiirin ereği ve mecellesi olarak öne sürer. "*Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları*," diye yazar Novalis, "bir anlamda tamamen düzyazısal ve modern bir yapıttır. Romantik öge bu yapıtta eksiktir, dolayısıyla doğanın şiiri, mucizevi olan da öyle. Yalnızca sıradan, insani şeylerle ilgilidir; doğa ve mistisizm büsbütün göz ardı edilmiştir. Burjuva ev içi hayatının şairaneleştirilmiş bir öyküsü olmaktan öteye geçemez. Mucizevi olan, 'sadece' şiir ve coşku olarak görülüp dışlanmıştı. Bu kitabın ruhu sanatsal ateizmdir... Derinlerinde ise... ne denli şiirsel bir dille yazılmış olursa olsun, şiirsellikten son derece uzaktır." Ve Novalis'in şövalye epiklerinin çağına dönmesi de yine rastlansal değil, bir yazarın temel niyeti ile yapıtlarının konusu arasındaki o bilmecemsi ama yine de son derece rasyonel seçici yakınlığın ürünüdür. Aynen o epiklerin yazarları gibi Novalis de dünyevi bir gerçekliğin içinde açığa vurulmuş bir aşkınlığın bütünselliğini yaratmak istiyordu (her ne kadar, dolaylı veya dolaysız bir "etki"den değil de yalnızca *a priori* bir amaç ortaklığından söz edebilmek de). Bu nedenle Novalis'in üsluplaştırması da tıpkı şövalye epiklerinin gibi peri masalına yönelmek zorundaydı. Ama ortaçağ epiklerinin yazarlarının niyeti safdilce doğal bir anlamda epikken ve doğrudan doğruya gerçek hayata biçim verilmesinden ibaretken (aşkın olanın bir anlığına görülen mevcudiyeti ve buna paralel olarak gerçekliğin bir peri masalına dönüşmesi, sadece kendi tarihsel-felsefi konumlarının onlara bağışladığı bir armağandı), Novalis için bu peri masalı gerçekliği, gerçeklik ve aşkınlık arasındaki bozulmuş bütünlüğün yeniden yaratılması olarak, *bilinçli* bir amaç haline gelmişti. Novalis'in kesin ve tam bir senteze ulaşamamasının nedeni de budur. Novalis'in gerçekliği, bir ideal yoksunluğunun dünyevi ağırlığı altında fazlasıyla ezilmiştir; yöneldiği aşkın dünya ise, aşırı doğrudan bir şekilde saf soyutlamanın felsefi-koyutlayıcı alanından kaynaklandığından, fazlasıyla havai ve tözsüzdür; bu yüzden Novalis ger-

çeklik ile aşkın dünyayı canlı bir bütünsellikte birleştirmeyi başaramaz. Dolayısıyla, Novalis'in Goethe'de o kadar zekice saptamış olduğu sanatsal kusur, kendi yapıtında daha da büyüktür – onarılamaz bir çatlak durumundadır.

Şiirin zaferi, tüm evreni dönüştürücü ve kurtarıcı gücü, bütün dünyevi ve sıradan şeyleri kendi peşinden cennete sürükleyecek kurucu güçten yoksundur; gerçekliğin romantikleştirilmesi gerçekliğe yalnızca lirik bir şiir görünümü kazandırır, ama bu görünüm, olaylara –epik terimlere– tercüme edilemez; bu nedenle, Novalis'in yapıtlarındaki sahici epik öge ya Goethe'deki sorunsalın aynısından mustarıptır (ama daha şiddetli ölçüde) ya da lirik düşüncüler ve ruh hali tasvirleriyle hepten geçiştirilmiştir. Novalis'in üsluplaştırması, tehlikeyi yüzeyin altında gizleyen ama aslında onu artırmaktan öteye gitmeyen, sırf kendini yansıtan düşünsel bir üsluplaştırma olarak kalır. Toplumsal gerçekliğin yapılarının lirik ve ruh halleriyle belirlenmiş romantikleştirilmesi (mevcut gelişim aşamasında gerçekliğin peşin olarak dengelenmiş bir uyumdan yoksun olduğu da düşünülürse) içselliğin özsel hayatıyla bağ kuramaz. Novalis, Goethe'nin öznenin bakış açısından kurulmuş, ironik ve inişli-çıkışlı bir denge arama ve toplumun gerçek yapılarına mümkün olduğunca az değinme çözümünü de reddetmiş olduğu içindir ki, önünde bu yapıları nesnel varoluşlarında şiirselleştirmek ve güzel, uyumlu ama kendi içine kapanmış ve dışındaki her şeyle bağlantısız bir dünya yaratmak dışında başka bir seçenek kalmamıştır. Bu, gerçekleşmiş nihai bir aşkınlığa veya sorunsal içselliğe, epik bir anlamda değil, ancak düşünsel olarak, ancak ruh hali yoluyla bağlanabilen ve bu yüzden de sahici bütünselliğe ulaşamayan bir dünyadır.

Bu tehlikenin aşılması, Goethe'de bile büsbütün sorunsuz değildir. Goethe, kahramanın kendini gerçekleştirdiği toplumsal alana anlamın nüfuz edişinin salt potansiyel ve öznel doğasını güçlü bir şekilde vurguluyor olsa da, bütün bu kurgunun dayandığı topluluk/yakınlık nosyonu, toplumsal yapıların burada, o aşılmış alanlarda olduğundan daha büyük, daha nesnel bir tözselliğe

sahip olmalarını ve dolayısıyla normatif özneye uygunluklarının da daha sahici olmasını gerektirir.

Temel sorunsalın bu nesnel giderilişi, romanı epiğe yaklaştırır; ama yine de roman olarak başlamış olan bir yapının epik olarak son bulması imkânsızdır; ve bir kez böyle bir örtüşme olduktan sonra da, daha güçlü bir ironiyle bile yapıta yeniden türdeşlik kazandırılması aynı ölçüde imkânsızlaşır. *Wilhelm Meister*'da tümüyle romana ait olmayan ve bu nedenle biraz kırılgan olan aristokrasi dünyasının, hayata etkin biçimde egemen olmanın simgesi olarak, tam da tiyatronun kusursuzca bütünleştirilmiş, roman biçiminin gerçek tininden doğan atmosferine karşı ortaya sürülmek zorunda kalınmasının nedeni de budur. Kuşkusuz, romanın sonundaki evliliklerin doğası gereği, toplumsal bir katman olarak soyluluk azami bir epik ve duysal yoğunlukla içselleştirilir ve böylece bir sınıfın nesnel üstünlüğü, gerekli içsel potansiyellere sahip herkes için daha özgür, daha zengin bir hayat biçimine yönelik daha iyi bir fırsatı ifadesine dönüşür. Ama bu ironik şerhe rağmen, bir toplumsal sınıf yine de içsel olarak denk olamayacağı bir tözsellik düzeyine yükseltilir. Bu sınıf içerisinde, dar bir grupla sınırlı olsa bile, birbirinden son derece farklı tekil yazgıları bünyesinde barındırabilecek evrensel ve her şeyi kapsayan bir kültürel açılımın gerçekleşeceği varsayılmaktadır. Başka bir deyişle, böylece tek bir sınıfa –soyluluk– hapsedilen ve bu sınıf üzerinde temellenen dünya, epiğin sorunsuz parıltısına bürünür.

Goethe'nin romana bu geç döneminde yeni sorunlar katarken sergilediği üstün sanatsal incelik ve müzakere yeteneği bile, romanın sonunun içkin sonuçlarını değiştiremez. Goethe'nin betimlediği dünya, özsel hayat karşısında ancak göreceli bir yeterlilik taşımaktadır; bu yüzden, gerekli üsluplaştırma olanağı sunabilecek herhangi bir öğeden yoksundur. Goethe'nin, romanın son kitaplarının çok eleştirilen fantastik düzeneğine (gizemli kule, tanrı vergisi eylemleriyle birlikte her şeyi bilen müritler, vb.) yer vermek zorunda kalmış olmasının nedeni budur. Goethe burada (Romantik) epiğin yöntemlerinden faydalanır. Romanın sonuna du-

yusal bir ağırlık kazandırabilmek için bu yöntemlere kesinlikle ihtiyacı vardı ve her ne kadar bu yöntemleri çok ciddileşmeden ve ironik şekilde kullanarak epik niteliklerinden arındırmayı ve böylece roman biçiminin öğelerine dönüştürmeyi denemiş olsa da, sonuçta başarısız olmuştu. Tek başlarına sanatsal işlenişe değmeyecek şeylere bir töz kazandırmada ve roman biçiminin ötesine geçmeye yönelen her eğilimi kontrol altına almada başka her yerde başarılı olmasını sağlayan yaratıcı ironisi, burada, mucizevinin oyunbaz, keyfi ve sonuçta özsel olmayan niteliğini açığa vurarak değersizleştirir onu. Ve Goethe, mucizevi olan yüzünden bütünü toplam birliğine bozucu ve parçalayıcı bir kakışımın eklenmesinin önüne geçememiştir; mucizevi olan, gizli bir anlam barındırmayan bir şaşırtmacaya, gerçek önemden yoksun ama güçlü bir şekilde vurgulanmış bir anlatı ögesine, dekoratif bir kayradan yoksun oyunbaz bir süse dönüşür. Bu, birçoklarının bir mazeret olarak öne sürdüğü gibi, dönemin beğenisine verilmiş bir tavizden daha başka bir şeydir ve her şeye rağmen, *Wilhelm Meister*'i, ne kadar inorganik olursa olsun bu mucizevi öğeden ayrı düşünmek de imkânsız gibidir. Goethe'yi onu kullanmaya iten, özsel bir biçimsel zorunluluktan ve bu kullanım da sırf şu nedenle başarısız kalmak zorundaydı: Yazarın temel niyeti gereği, mucizevi olan, kendi dayanağının işaret ettiğinden daha az sorunsal bir biçime, tarihsel epiğe yöneltilmişti.

Ayrıca yazarın ütöpik bakışı, basitçe çağın belirlediği sorunsalın resmedilmesiyle sınırlı kalmasını önlemiştir; yazar, salt anlık bir kavrayışla, gerçekleştiremeyen bir anlamın sadece öznel deneyimiyle yetinmiyordu; bir postüla olarak evrensel geçerlilik de taşıyabilecek tümüyle kişisel bir deneyimi, gerçekliğin var olan ve kurucu anlamı olarak öne sürmek zorundadır. Ama gerçeklik de, zorla bu tür bir anlam düzeyine yükseltilmeyi reddetmektedir ve büyük edebi biçimlerin tüm belirleyici sorunlarında olduğu gibi, hiçbir sanatçının becerisi, bu uçurumu aşmaya yetecek kadar büyük ve egemen değildir.

4

Tolstoy ve Toplumsal Hayat Biçimlerinin Ötesine Geçme Girişimleri

Roman biçimiyle epiğin şimdiye kadar tartıştığımız örtüşmesinin toplumsal hayatta kökleri vardır; ve bu örtüşmenin biçimin içkinliğini bozup parçalaması için, en canalcı noktada, tasvir ettiği dünyaya bu dünyanın hiçbir şekilde koruyup dengede tutamayacağı bir tözsellik katıyor olması gerekir. Sanatçının epik niyeti, sorunsalın ötesinde bir dünyaya ulaşma arzusu, toplumsal yapılar konusunda içkin olarak ütöpik bir ideali hedefler sadece; bu nedenle, bu biçimleri ve yapıları genel olarak aşamaz, yalnızca onların tarihsel olarak verilmiş somut imkânlarını aşar – ve bu da biçimin içkinliğinin bozulmasına yeter.

Bu tutum ilk olarak, içsellik ile uzlaşım sal dünya arasındaki uyumsuzluğun o dünyanın hepten reddedilmesine yol açtığı düş kırıklığı romanında görülür. Ama bu yadsıma içsel bir tutumdan başka bir şey olmadığı sürece, romanın içkinliği –biçimin başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesi koşuluyla– bozulmadan kalır; bu durumda, herhangi bir dengesizlik, romanın epiğe taşmasından çok, biçimdeki genel bir lirik ve psikolojik çözölmeyle belli eder kendini. (Novalis'in özel durumunu zaten ele almıştık.) Ama böyle bir örtüşmenin kaçınılmaz olduğu bir durum da vardır: Uzlaşım sal dünyanın ütöpik yadsınışı, kendini yine varolan bir gerçeklikte nesnelleştiriyor ve böylece polemik yadsıma fiilen yapıtın merkezi biçimi haline geliyorsa söz konusu örtüşme kaçınılmazdır. Batı Avrupa'nın tarihsel gelişimi böyle bir gelişmeye olanak sağlamamıştı.

Ruhun bu ütöpik talebi, en başından beri, ulaşamayacak bir şeye yönelmiştir: son derece ayrımlaşmış, incelmış ve bir içsellik haline gelmiş bir ruha yeterli olabilecek bir dış dünya. Uzlaşımın yadsınması, uzlaşımsallığın kendisini hedef almaz; asıl reddedilen, uzlaşımsallığın ruhtan kopukluğu ile incelikten yoksun oluşudur. Yadsınan, kültüre değil de uygarlığa ait olan karakteri ile kuru ve çorak tinsellik eksikliğidir. Neredeyse mistik denilebilecek saf anarşik eğilimler bir yana bırakılırsa, arzu edilen şey, içselliğe yeterli olabilecek yapılarda nesnelleşen bir kültürdür hep. (Goethe'nin romanının bu özgül gelişmeyle birleştiği nokta tam da budur, şu farkla ki *Wilhelm Meister*'da böyle bir kültür sahiden de bulunur ve kitaba eşsiz ritmini kazandıran da budur: Kahraman olgunlaşıp yavaş yavaş soyut idealizm ve ütopyaçı Romantizmden uzaklaşıp toplumsal yapı katmanları da gittikçe daha özelleşir ve kahramanın beklentilerini aşmaya başlar.) Bu tip bir eleştiri (reddediş) kendini ancak lirik biçimde ifade edebilir. Romantik dünya görüşü tüm kültürel yapıların reddine yol açan Rousseau'da bile, polemikçilik saf polemikçilik biçimine bürünür, başka bir deyişle retorik, lirik ve düşünömseldir. Batı Avrupa kültürünün dünyası, kendi kurucu yapılarının kaçınılmazlığına öylesine derinden kök salmıştır ki onlara karşı yalnızca polemik bir tutum benimseyebilir.

On dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatının belirli organik doğal koşullara daha yakın oluşu (bu koşullar onun temel tavrının ve yaratıcı niyetinin dayanağıydı) Rus edebiyatının *yaratıcı* biçimde polemiksel olmasını mümkün kılmıştır. Tolstoy, özünde Batı Avrupalı bir düş kırıklığı romancısı olan Turgenyev'in ardından, epikle azami ölçüde örtüşen bir roman biçimi yaratmıştır. Tolstoy'un, roman biçimiyle çok az ilgisi olan büyük ve sahiden epik zihniyeti, doğaya sıkı sıkıya bağlı sıradan insanlar arasında duygu ortaklığına dayanan bir hayata yönelmiştir; doğanın muazzam ritmine son derece uyum sağlamış, doğanın doğum-ölüm döngüsüne göre seyreden ve doğal-olmayan, küçük, çarpıtıcı, çözölme ve atılığa neden olan tüm yapıları dışlayan bir hayattır bu. "Mujik sessizce ölür," diye yazar Tolstoy, Kontes A. A. Tolstoy'a,

Üç Ölüm adlı öyküsü hakkında: "Tüm ömrünü adadığı dini doğadır. Ağaç kesmiş, çavdar ekmiş, ekin biçmiş, koyun kesmiştir; çiftliğinde koyunlar doğmuş, çocuklar dünyaya gelmiş, yaşlılar ölmüştür; o, toprağın sahibi soylu hanımın tersine, asla sırtını dönmediği bu yasayı bilir, hem de çok iyi bilir, karşısında hiçbir zaman gözünü kırpmaz... Ağaç sessizce ölür, basit ve güzel bir ölümdür bu. Güzeldir çünkü yalan söylemez, aldatmaz, yüzünü ekşitmez, hiçbir şeyden korkmaz, hiçbir şey için yazıklanmaz."

Tolstoy'un tarihsel konumunun paradoksal doğası –ki romanın nasıl da çağımızın zorunlu epik biçimi olduğunu başka her şeyden daha iyi kanıtlamaktadır– bu dünyanın devinim ve eyleme tercüme edilemeyeceği, hatta bu eylemi istemekle kalmayıp gerçekten görmüş ve berrak bir biçimde betimlemiş bir yazar tarafından bile tercüme edilemeyeceği gerçeğinde ortaya koyar kendini; devinim, epik yapının bir ögesi olarak kalır yalnızca, ama epik gerçekliğin kendisi değildir. Eski epiklerin doğal organik dünyası, sonuçta, organik karakteri kendi özgül niteliği olan bir kültürdü; oysa Tolstoy'un ideal olarak ortaya koyduğu ve var olarak deneyimlediği doğanın en derin özünde *doğa* olması amaçlanmıştır (dolayısıyla bu haliyle *kültüre* karşıttır). Bu zorunlu karşıtlık Tolstoy'un romanlarının çözülemez sorunsalıdır. Başka bir deyişle, Tolstoy'un epik niyeti sorunsal bir roman biçimiyle sonuçlanmak zorundaydı, ama bunun nedeni kendi içinde kültürü alt edememesi veya deneyimlediği ve betimlediği şekliyle doğayla olan ilişkisinin duygusal bir ilişki olması değildi (yani asıl sebep psikolojik değildi): Biçim ve biçimin tarihsel-felsefi alt-yapısıyla olan ilişkisinden kaynaklanan nedenler yüzünden böyle sonuçlanmak zorundaydı.

İnsanlar ve olaylardan oluşan bir bütünlük, kişinin kültür karşısındaki tutumu ne olursa olsun, ancak kültür temelinde mümkündür. Bu yüzden, Tolstoy'un epik yapıtlarında belirleyici öge hem genel çerçeve olarak hem de somut içerik olarak kültürün dünyasına, Tolstoy'un sorunsal diye reddettiği kültürün dünyasına aittir. Ama doğa, içkin olarak tamamlanmış bir bütünsellik haline

gelemese bile, yine de nesnel olarak var olduğu için, yapıt da gerek kendilerine verilen değ er gerekse varlıklarının niteliği bakımından birbirine tümüyle dışsal iki gerçeklik katmanı içerecektir. Ve bütünselliğe sahip bir yapıtın kurulmasını mümkün kılacak şekilde bu iki gerçekliğin birbiriyle ilişkilendirilmesi de ancak bir gerçeklikten diğerine geçişin yaşanmış deneyimi biçimini alabilir. Daha kesin bir ifadeyle, seçilen y n her iki gerçekliğe de atfedilen değ erin verili sonucu olduğu için, söz konusu deneyim kültürden doğaya geçiş deneyimi olacaktır. Dolayısıyla, yazarın zihniyeti ile yaşadığı tarihsel dönem arasındaki paradoksal ilişkinin paradoksal bir sonucu olarak, duygusal, romantik bir deneyim son kertede tüm yapıtın merkezi haline gelir: merkezi karakterlerin, kendilerini kuşatan kültürün dünyası onlara ne sunarsa sunsun bundan duydukları tatminsizlik ve daha temel bir gerçeklik olarak doğayı arayıp bulmaları. Bu deneyimden kaynaklanan paradoksu şiddetlendiren bir etken de şudur: Tolstoy'un "doğası", Goethe'nin romanının sonundaki görece daha tözsel dünyadan farklı olarak, karakterlerin ulaşıp huzura erecekleri bir yuva haline gelmesini sağlayan bir doluluk ve kusursuzluğa sahip değildir. Tolstoy'daki doğa, daha çok, uzlaşımsallığın ötesinde özsel bir hayatın gerçekten var olduğunun olgusal teminatıdır – tam ve sahici bir benliğin yaşanmış deneyimleriyle, ruhun kendini deneyimlemesiyle ulaşılabilecek, ama kişinin ulaştığı anda tekrar uzlaşım dünyasına düşeceği bir hayat.

Tolstoy, tarihsel çapta büyük bir yazarın kahramanca katılığıyla, kendi dünya görüşünün tatsız sonuçlarından kaçmaz; aşk ve evliliğe biçtiği benzersiz konum bile (doğa ve kültür arasında kalan, her iki alanda da yuvasında olan ama yine de ikisine de yabancı bir konum) bu sonuçları önleyemez. Doğal hayatın ritminde, duygusal-olmayan doğal büyüme ve ölümün ritminde, aşk, hayatın baskın güçlerinin en somut ve en anlamlı biçimlerine büründüğü noktadır. Yine de saf bir doğa gücü olarak, tutku olarak aşk, Tolstoy'un doğasının dünyasına ait değildir, orada yeri yoktur; tutkulu aşk iki birey arasındaki ilişkiyle gereğinden fazla do-

ludur ve bu nedenle insanı aşırı yalıtır, çok fazla derece ve nüansın belirmesine yol açar; aşırı kültürelidir. Tolstoy'un dünyasında gerçekten merkezi bir konum işgal eden aşk, evlilik olarak, birlik olarak aşktır (birleşme, bir olma gerçeği, böylece birleşenlerin kim olduğundan daha önemlidir), doğumun öndeyişi olarak aşktır; hayatın doğal sürekliliğinin aracı olarak evlilik ve ailedir. Bunun sonucu, tüm yapıya kavramsal bir ikilemin sokulmasıdır; ama kendileri de birbirlerine heterojen olan diğer iki alanla kompozisyon açısından ilişkilendirilemeyen yeni bir heterojen gerçeklik katmanı yaratmasaydı, bu ikilemin sanatsal açıdan pek önemi olmazdı. Bu gerçeklik katmanının tasviri ne kadar sahici olursa, başlangıçta niyetlenilenin tersine dönüşmesi de o kadar kaçınılmazlaşır: Böyle bir aşk'ın kültür karşısındaki zaferinin, doğalın sahte ve yapay olarak inceltilmiş olan karşısındaki zaferi olması bekleniyordu, oysa insanda büyük ve soylu olan her şeyin doğa tarafından sefilce yutulması haline gelmektedir. Doğa insanın içinde canlıdır ama kültür olarak yaşandığında insanı en düşük, en zihinsiz, en fikir yoksunu uzlaşsımsallığa alçaltır. *Savaş ve Barış*'ın sonuç bölümündeki ruh halinin, tüm tutkuların tükendiği ve tüm arayışların sona erdiği bir çocuk odası atmosferiyle, en sorunsal düş kırıklığı romanlarının sonundan bile daha derin bir umutsuzluk içermesinin nedeni budur. Orada daha önce olandan hiçbir ize rastlanmaz; tıpkı çölün kumlarının piramitleri kaplaması gibi, tinsel olan her şey hayvani doğa tarafından yutulmuş, hiçliğe dönüştürülmüştür.

Kitabın sonunun bu tasarlanmamış, niyet-dışı derin umutsuzluğu, uzlaşsımsal dünyanın betimlenişinde, tasarlanmış, kasıtlı bir umutsuzlukla birleşir. Tolstoy'un yargılayıcı ve yadsıyıcı tutumu, betimlediği her ayrıntıya sızar. Betimlediği hayatın amaçsızlığı ve tözsüzlüğü, bunu fark eden okuyucular için kendisini yalnızca nesnel olarak, yalnızca tedrici düş kırıklığının yaşanmış deneyimi olarak açığa vurmakla kalmaz, ayrıca önsel, yerleşik ve huzursuz bir boşluk olarak, tedirgin edici bir iç sıkıntısı olarak açığa vurur. Her konuşma, her olay yazarın yargısının damgasını taşımaktadır.

Bu iki deneyim kümesi (evliliğin özel dünyası ve toplumun kamusal dünyası) doğanın özünün deneyimiyle tezat oluşturur. Nadir büyük anlarda –bunlar genellikle ölüm anlarıdır– bir gerçeklik kendisini insana hissettirir; insan kendisini yöneten ve içinde işleyen özü, hayatının anlamını bir anlığına görür ve kavrar. İnsanın önceki tüm hayatı bu deneyim karşısında yok olup hiçliğe karışır; o hayatın tüm çatışmaları, çelişkileri, acıları, eziyetleri ve karışıklıkları önemsiz ve asılsız görünür. Anlam kendini şöyle bir gösterivermiştir ve canlı hayata giden yollar ruha açıktır. Tolstoy burada bir kez daha, gerçek bir dahinin paradoksal acımasızlığıyla, biçiminin ve bu biçimin temellerinin son derece sorunsal doğasını gösterir: Bu önemli mutluluk anları tam da ölümün büyük anlarıdır: Andrey Bolkonskiy'in Austerlitz'de ölümcül bir yara alarak yığılıp kalması, Karenin ve Vronski'ın ölüm döşeğindeki Anna'nın baş ucunda yaşadıkları birlik duygusu –öyle ki şimdi ölmek, böyle ölmek gerçek bir erinç olacaktır. Ama Anna sağlığına kavuşur, Andrey hayata döner ve büyük anlar geride hiçbir iz bırakmadan kaybolur. Uzlaşım dünyasında hayat devam eder, amaçsız, özsüz bir hayat. Büyük anlar geçerken, göstermiş olduğu yollar da yönlerini, gerçekliklerini yitirir. Böyle yollarda yürümek imkânsızdır; ve insanlar bu yollarda yürüdüklerine inandıklarında, yaşadıkları deneyim, büyük anların açığa çıkarmış olduğu şeyin acı bir karikatürü olur. (Levin'in Tanrı deneyimi ve böylece ulaşmış olduğu şeye –elinden kaçmakta olduğu gerçeğine rağmen– tutunma çabası, sanatçı Tolstoy'un uzgörüsünden çok, düşünür Tolstoy'un istencinden ve kuramından kaynaklanır. Programatiktir ve diğer büyük anların dolaysız inandırıcılığından yoksundur.) Yaşanmış deneyimlerini gerçekten yaşantılayabilen az sayıda karakterse –Planton Karatayev belki de bu tür tek karakterdir– ister istemez ikincil karakterlerdir: Olaylar onları değiştirmez, etkilemez, özsel doğaları da olaylara karışmaz, hayatları kendi kendilerini nesnelleştiremediği gibi, hayatlarına bir biçim de verilemez, ancak örtük bir şekilde hissettirilebilir, diğer karakterlerin tersine ancak somut sanatsal biçimlerde tanımlanabilir.

Birer gerçeklik değil, marjinal estetik kavramlardır sadece.

Bu üç gerçeklik katmam, Tolstoy'un dünyasında üç zaman kavramına tekabül eder ve bunları kaynaştırmanın olanaksızlığı da bütün zenginlik ve derinlikleriyle Tolstoy'un yapıtlarının iç sorunsalını en güçlü şekilde hissettirir. Uzlaşım dünyası özünde zamansız bir dünyadır; kendi anlamsız yasalarıyla seyreden, ebediyen tekerrür eden, kendini yineleyen bir tekdüzeliktir; hiçbir yön, hiçbir gelişme, hiçbir büyüme, hiçbir ölüm barındırmayan ebedi bir devinimdir. Karakterler gelir gider, ama bu sürekli akışın sonucunda hiçbir şey olmaz, çünkü her figür bir diğeri kadar tözsüzdür ve birinin yerine bir başkası koyulabilir. Biri ne zaman bu sahneye adım atsa, biri ne zaman bu sahneden ayrılrsa, hep aynı karmaşık tözsüzlükle karşılaşınız – ya da onu yadsımak zorunda kalınız. Bunun altındaysa Tolstoy doğasının ırmağı akmaktadır: Ezeli bir ritmin sürekliliği ve tekdüzeliği. Doğada değişen tek şey bireyin yazgısıdır ve bu da tözden yoksundur. Bireysel yazgı, akıntıya kapılan, onunla yükselip batan bireysel yazgı, kendisinde temellenen hiçbir anlama sahip değildir; bütünle ilişkisi kişiliğini özümlemek yerine parçalar; farklı, benzer veya eşdeğer sayısız birçok hayatla yan yana, genel bir ritmin ögesi değil, sadece bireysel bir yazgıdır ve böylece tamamen maddesizdir. Özel bir hayatı, anlamlı bir süreci bir anlığına sezdiren büyük anlar sadece birer an olarak kalır, diğer iki dünyadan yalıtılmışlardır ve onlara kurucu, oluşturucu, biçimlendirici bir göndermede bulunamazlar. Böylece üç zaman kavranı sadece birbirine heterojen ve kaynaştırılamayan gerçeklikler olmakla kalmaz, üçünün de gerçek süreyi, romanın hayat-ögesi olan gerçek zamanı ifade etmesi imkânsızlaşır.

Kültürün dışına ve ötesine geçmek, sadece kültürü ortadan kaldırmış, ama yerine daha sahici, daha özel bir hayat koyamamıştır; epikle örtüşme, arzulanan hedefe, epğin her türlü sorundan muaf gerçekliğine somut olarak daha fazla yaklaşmak şöyle dursun, roman biçimini daha da sorunsal hale getirmektedir sadece. (Sırf sanatsal açıdan bakıldığında, Tolstoy'un romanları, bir uç noktaya götürülmüş düş kırıklığı romanlarıdır: Flaubert'in biçimi-

nin aşırı, barok bir versiyonu.) Özsel doğanın bir anlığına kavranan dünyası, sadece bir sezdiriş olarak, sadece yaşanmış bir deneyim olarak kalır; betimlenen gerçeklik bakımından öznel ve düşünseldir; ama sırf sanatsal bir anlamda, daha yeterli bir gerçeklik özlemiyle aynı türden bir özlemdir yine de.

Edebi gelişme, henüz düş kırıklığı romanının ötesine geçmiş değildir ve son dönemin edebiyatı da, özünde yeni sayılacak başka bir roman tipinin yaratılma imkânına işaret etmemektedir; eski tiplerin eklettik ve müritçe taklididir şu an elimizde bulunanlar, görünürdeki üretici güçleri lirizm ve psikolojinin biçimsel olarak özsüz alanlarıyla sınırlı taklitler.

Evet, Tolstoy'un ikili bir konum işgal ettiği doğrudur. Sırf biçimin perspektifinden (Tolstoy'un özel örneğinde, uzgörüsünün veya yaratmış olduğu dünyanın en önemli yönünün hakkını veremeyecek bir perspektiftir bu), Tolstoy Avrupa Romantizminin nihai dışavurumu olarak görülmelidir. Ama yapıtlarının taşkınlaştığı nadir büyük anlarda –her tikel yapıtın bütünü açısından öznel ve düşünsel olarak görülmesi gereken anlarda– Tolstoy açıkça ayrılmış, somut ve varolan bir dünyaya işaret eder: bir bütünselliğe açılabilir olsaydı, romanın kategorilerinin asla erişemeyeceği ve yeni bir sanatsal yaratım biçimini, yenilenmiş bir epik biçimi gerektirecek olan bir dünya.

Bu dünya, insanın bir toplumsal varlık ya da yalıtık, benzersiz, saf ve dolayısıyla soyut bir içsellik olarak değil, sadece insan olarak var olduğu saf "ruh-gerçekliğin" alanıdır. Bu dünya doğal ve basitçe deneyimlenen bir şey olarak, tek sahici gerçeklik olarak ortaya çıkabilseydi eğer, tüm tözlerinden ve ilişkilerinden yepyeni bir eksiksiz bütünsellik inşa edilebilirdi. Bölünmüş gerçekliğimizin salt bir artalan olarak kalacağı bir dünya olurdu bu; biz doğanın dünyasını ne kadar geride bıraktıysak bu dünya da bizim toplumsal gerçekliğimizin ikili dünyasını o kadar geride bırakmış olurdu. Ne var ki, sanat böyle bir dönüşümün faili olamaz asla: Büyük epik, tarihsel uğrağa bağımlı bir biçimdir ve ütöpik olanı varolan olarak betimlemeye yönelik her çaba da, gerçekliğin ya-

ratulmasıyla değil, biçimin parçalanmasıyla sonuçlanabilir sadece. Roman, Fichte'nin söylediği gibi, mutlak günahkârlık çağının biçimidir ve dünyaya aynı yıldızlar hükmettiği sürece baskın biçim olarak kalacaktır. Tolstoy'da, yeni bir çağın gelişine dair sezinlemeler hissedilebilir; ama bunlar polemiksel, nostaljik ve soyut kalır.

Bu yeni dünyanın, fiilen varolana karşı her türlü mücadeleden uzak, sadece görülen bir gerçeklik olarak resmedilişi ilk kez Dostoyevski'nin cümlelerinde gerçekleşir. Dostoyevski'nin ve yaratmış olduğu biçimin, bu kitabın kapsamı dışında kalmasının nedeni budur. Dostoyevski'nin yazdıkları roman değildi ve yapıtlarında açığa çıkan yaratıcı uzgörünün de, gerek bir olumlama gerek bir yadsıma olarak ne ondokuzuncu yüzyıl Avrupa Romantizmiyle ne de Avrupa Romantizmine karşı aynı ölçüde Romantik diğer birçok tepkiyle ilgisi vardı. O, yeni dünyaya aittir. Yeni dünyanın Homeros'u veya Dante'si midir, yoksa başka öncüler gibi o da sadece şarkılar mı bırakmıştır, daha sonra gelecek sanatçıların bir gün hepsini büyük bir bütünlük haline getireceği şarkılar mı sunmuştur: Sadece bir başlangıç mıdır, yoksa çoktan bir tamamlanma mıdır – bunu ancak yapıtlarının biçimsel bir analizi gösterebilir. Tarihsel-felsefi yorumun görevi de şuna karar vermek olacaktır o zaman: Mutlak günahkârlık çağını gerçekten mi geride bırakmak üzereyiz, yoksa yeninin umutlarımızdan başka habercisi yok mu?: O umutlar ki gelecekteki bir dünyanın işaretleridir, ama sadece varolanın kısır gücüyle bile kolaylıkla ezilebilecek kadar da cılızdırlar.