

KIERKEGAARD'DAN BAUDRİLLARD'A BAŞTAN ÇIKARMA

THE CONCEPT OF SEDUCTION FROM KIERKEGAARD TO BAUDRİLLARD

СОБЛАЗНЕНИЕ ОТ КИЕРКЕГААРДА ДО БОДРИЛЛАРА¹

Ufuk Bircan*

ÖZ

Çalışmanın konusu Kierkegaard'dan Baudrillard'a kadar baştan çıkarma kavramına yüklenen anlamın evrilme süreci ve biçimidir. Baştan çıkarma ile ilgili olarak ilk başta ele alınacak Kierkegaard ve Charles'ta baştan çıkarmadır. Kierkegaard'ın çalışmalarında asıl konu aşktır, dile getirdikleriyse kaçınılmaz olarak sevgi-aşk ve baştan çıkarma söylemidir. İki düşünür birlikte ele alındığında bu söylemin kadın ve erkek tarafından dile getirilişinde kazandığı farklı biçimler açıkça görünür hale gelir. Tolstoy'un sanat anlayışında baştan çıkarmanın aşk, kadın ve cinsellik konularında merkezi bir önemde olduğu ortaya çıkar. Baudrillard'ın ise Kierkegaard'ın hem nasıl bir takipçisi olduğu hem de onun düşüncelerini aşarak ve genişleterek baştan çıkarmayı değişik boyutlarda nasıl ele aldığı görülür. Bu çalışmanın amacı Kierkegaard'dan Baudrillard'a kadar tarihsel süreç içerisinde baştan çıkarmayı ele alan düşünürlerin birbirlerinden zaman içinde etkilenmelerini de ortaya koymaktır. Düşünürler her ne kadar aşk, kadın ve cinsellik gibi hususlardan hareketle estetik anlayışlarını ortaya koysalar da baştan çıkarmanın konunun ele alınışında merkezde olduğu görülür. Ele alınan düşünürler estetiğin klasik konusu olan güzelliği genişleterek baştan çıkarmayı öncelikli hale getirmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Aşk, Cinsellik, Baştan Çıkarma, Kierkegaard, Tolstoy, Baudrillard

ABSTRACT

The subject of this study is the evolution process and form of the meaning attributed to the concept of seduction from Kierkegaard to Baudrillard. The first thing to be discussed related to seduction will be seduction in Kierkegaard and Charles. The main subject in Kierkegaard's work is love, but the things he voiced are inevitably the discourse of affinity and seduction. Taking into consideration the two philosophers together the different forms of this discourse when it voiced by men and women can be apparently seen. In Tolstoy's sense of art seduction has a significant role when it comes to the subject of love, woman and sexuality. In Baudrillard it can be observed that how a follower of Kierkegaard he is and how he overcomes and expands his ideas about seduction by handling it from different perspectives. The aim of this study is to reveal out the philosophers' handling with seduction and their influences from each other within a historical perspective ranging from Kierkegaard to Baudrillard. Although the philosophers put forward their sense of aesthetics moving out from the issues such as love, woman and sexuality it can be seen that seduction

¹ . DOI : 10.17498/kdeniz.245

* Yrd.Doç.Dr. Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü ufuk.bircan@gmail.com

is in a central role in their subjects. The philosophers discussed in this study gave a priority to seduction by expanding the notion of beauty which is a classic matter of aesthetics.

Keywords: Love, Sensuality, Seduction, Kierkegaard, Tolstoy, Baudrillard

АННОТАЦИЯ.

Тема работы связана с содержанием концепта «соблазнение» от Кьеркегаарда до Бодриллара, процессом эволюции и формата. Соблазнение как художественной описание интересно, в первую очередь, при знакомстве с Кьеркегаардом и Чарлестом. В работах Кьеркегаарда главной темой является любовь. С первых строк определяется взаимосвязь большой любви и соблазнения. Связь этих двух понятий и разное понимание их содержания мужчиной и женщиной можно открыто наблюдать в произведениях. В художественном понимании Толстого соблазнение рассматривается как любовь, женщина и сексуальность и занимает центральное место в творчестве. У Бодриллара Кьеркегаард выступает и наблюдателем, и дающим оценку суждениям о соблазнении в разных ситуациях. Целью данной работы является анализ изменений в понимании содержания понятия «соблазнение» в историческом процессе и выяснение компонентов этого понятия от Кьеркегаарда до Бодриллара. Как бы мыслители не ставили в центр эстетического понимания любовь, женщину и сексуальность, соблазнение тоже выступает одним из центральных элементов. Рассматриваемые мыслители классическую тему красоты в эстетике, прежде всего, рассуждают о соблазнении как важной составляющей.

Ключевые слова: любовь, сексуальность, соблазнение, Кьеркегаард, Толстой, Бодриллар.

Giriş

Felsefenin alt disiplinlerinden olan estetiğin temel konularından birisi de baştan çıkarmadır. Baştan çıkarma konusu felsefe tarihinde birçok düşünür tarafından farklı açılardan ele alınmıştır. Tarihsel süreç içerisinde Platon ve Aristoteles'te aşk, cinsellik ve güzellik çerçevesinde yer alan baştan çıkarma modern dönemlerde görünür biçimde ayrı bir konu olarak ele alınmıştır. Çalışmanın konusu olan Kierkegaard'dan Baudrillard'a kadar dikkate değer düşünürler baştan çıkarmayı estetiğin doğrudan konusu olarak irdelemişlerdir. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, baştan çıkarmayı estetiğin bir alt konusu olarak adı geçen düşünürler bağlamında ortaya koymaktır. Buna göre Kierkegaard, baştan çıkarmanın son derece karmaşık olan doğasını hiç alışık olunmayan tarzda otobiyografisinden de hareketle aşk, cinsellik, kadın, Tanrı düzleminde, özgürlük ve seçme hürriyeti çerçevesinde işlemiştir. Kierkegaard varoluşu anlamlandırmak için aşk ve baştan çıkarmayı irdelemiştir. Bu konu Lacan, Freud, Barthes, Fowles vb düşünür ve yazarlar tarafından ele alınmakla beraber gerek Tolstoy gerekse Schopenhauer, baştan çıkarma konusuna kadın, aşk, cinsellik ve günah, şeytan- Tanrı dolayımında yaklaşmıştır. Baudrillard'a göre ise baştan çıkarıcı olan şey baştan çıkarılmaktır. O, baştan çıkarmanın iktidardan üstünlüğünün sebebi olarak tersinir ve ölümcül olmasını göstermektedir. Çünkü baştan çıkarma iktidar ve iktidar ilişkileri niteliğinde değildir. Ayrıca baştan çıkarma cinsellikten farklı ve güçlüdür. Onun için baştan çıkarma, söylemin anlamını elinden alır ve onu kendi hakikatinden uzaklaştırır. Baştan çıkarma bir oyun olup bu ahlak dışı oyunu

oyunayan oyuncular kurallara uyarak kendi sonlarına, kaderlerine tutkuyla boyun eğmek zorundadırlar. Çünkü oyuncuları bir arada tutan şey onları aşan kuralın kendisidir.

Kierkegaard’ın Estetik Anlayışında Baştan Çıkarma

Baştan çıkarmanın ilişkideki konumu ile baştan çıkarılmanın konumu birbirinden farklıdır. Batı edebiyatı, en ünlü figürü Don Juan olan birçok baştan çıkarıcıyla doludur. Romanlara, filmlere konu olan bu figürün kadınlarla girdiği ilişkide kullandığı söylemle, büyüleyicinin yaptığı aksine, kimseyi eyleme çağırma gibi bir derdi yoktur. Guattari ve Deleuze’ün üzerinde durduğu gibi Kierkegaard, varoluş alanlarının somutluğunu vurgulamak için Don Juan, Faust, Mefisto gibi baştan çıkarıcı estetik karakterlerden faydalanmıştır. “Don Juan’ın teatral ve müzikal figürü, Kierkegaard’la birlikte kavramsal kişilik haline gelir ve Nietzsche’deki Zerdüşt kişiliği, şimdiden büyük bir müzik ve tiyatro figürüdür. Sanki birinden ötekine, yalnızca ittifaklar değil, ama çatallaşmalar ve birbirinin yerine geçmeler de meydana gelmiş gibidir bu” (Deleuze&Guattari 1993: 64). “Bu sebeple müzikal-erotik’in önemi Soren Kierkegaard’ın ele aldığı temanın ta kendisidir ve bunu daha iyi açıklamak için bize “kösnüllük” kavramının derin bir psikolojik analizini sunmaktadır. Ki bunu ben Don Juan’ın onu hikâyede yerleştirmiş olduğu erotik bağlam açısından, başka küçültücü imalardan -şimdilik- kaçınarak “duyumsallık” olarak adlandıracağım. Soren Kierkegaard doğru anlaşıldığı takdirde mevzunun psikolojik yönünün en büyük ağırlığa sahip olduğu görülecektir. Bunun yanında o, meseleyle bir müzisyenin gözünden ilgilenmesine yetecek teknik bilgiye sahip olmadığını söyleyecek kadar dikkatlidir (Bu noktada eklemek isterim ki kendisi bir psikoloğun bakış açısına sahip olabilmek için yeterli bilgi seviyesine kesinlikle sahiptir; hem de fevkalade derecede...)”(Croxall 1945: 152, 153).

Aşk söylemi etkili ve ağırdır, sözcükler özenle seçilmiştir. Sevilenin dünya üstündeki en güzel varlık olduğu söylenirken, sevilenin narsisizmini olabildiğince okşar. Ama tüm bu okşamaların gerisinde baştan çıkarıcı tehlikeli bir rol oynar. Öteki (kadın anlamındaki öteki) karşısında sürekli değişen roller üstlenir. Ötekine karşı oynar, çünkü arzuladığı onun kendisinin kurduğu aşk tuzacağına düşmesidir. Baştan çıkarmanın bu tuzaktan kendisini sürekli koruması ve sözcüklerin sihriye yenik düşmemesi gerekir. Baştan çıkarma oyununun tek bir amacı vardır: Kadınları ele geçirmek, onları sahiplenmek. Amaç asla tekil olarak bir kadına sahip olmak değildir. Baştan çıkarmanın gözünde kadınlar birbirlerinin yerine rahatlıkla geçebilir.

Kierkegaard, karakterlerden konuyu somut bir şekilde ele almak ve anlattıklarını anlaşılır kılmak amacıyla faydalanır. “Kierkegaard, Don Juan’ı Hıristiyanlık kültürüne ait bir figür olarak görür. Don Juan duyusallığın/kösnüllüğün (sensuality) temsilcisidir ve bu kösnüllüğü Hıristiyanlığın kendi ruh anlayışı ile tespit etmiştir. Bu tespit, ruhun kösnüllüğe katılımı anlamında değil, onu kendi karşıtı olarak tespit etmesi şeklinde olmuştur” (Taşdelen 2004: 164). “*Baştan Çıkarıcının Günlüğü*”nde Kierkegaard’ın kendi ifadesiyle baştan çıkarıcı tipin yaşam biçimi bunun temel dinamiği olarak sıkıntının bertaraf edilmesine yönelik bir çaba olarak görülebilir. Baştan çıkarıcı Faust figürünün düşümsel özelliği ona sözel bir nitelik katar. Don Juan figürünün belirleyici özelliği olan müziğe karşın Faust ile yazının ve sözün dünyasına geçilmiş olur. “Anlatı, ayartma biçimleri ve bu edimin düşümsel hazzı üzerinde yoğunlaşır. Düşümsellik arttıkça, sentezdeki tinsellik de etkin hale gelmeye başlar. Bu anlamda, dolaylı estetik, tinselliğin en etkisiz olduğu estetik varoluş biçiminde yaşar” (Taşdelen 2004: 170, 171). Estetin zihinsel yetileri ön plana çıkarması geleceğini tasarlaması anlamında değil estetik hazzı düşümsel dünyada uygulamaya koymasındadır. Faust’un Don Juan’da olduğu gibi tensel doyum aramadığını fakat

belirsiz bir şekilde düşüncede olduğunu görürüz.

Kierkegaard, ‘Ya/Ya Da’ adlı kitabının bir bölümünü oluşturan “*Baştan Çıkarıcının Günlüğü*” kısmında çoğunlukla estetik aşamayı anlatır. O, burada baştan çıkarma uğraşını yeniden gözden geçirir, bununla birlikte nişanlılık, evlilik gibi konulara yeniden ironik yorumlar getirir. Roman tarzında yazılmış olan bu bölümde Johannes kendini etik, estetik ve erotik çizimleri olan bir aşk bilgeliğiyle donatmış sıra dışı bir baştan çıkarıcıdır. Johannes, “zihinsel yetenekleri sayesinde bir kızı nasıl baştan çıkaracağını, ona tam anlamıyla sahip olma niyeti olmadan nasıl kendine çekeceğini bilirdi” şeklinde tasvir edilmektedir. Kierkegaard, nişanlılık ve evliliği kullanarak estetik ve etik arasındaki farkı ortaya koymak için “*Evliliğin Estetik Geçerliliği*” adlı kitabında aşkın sınırsızlığının etik ve dini aşamada geldiği sonlu durumu şu şekilde belirtir: “Evliliğin ‘biz’indeki kipleme zenginliği, erotiktekinden çok daha fazla değil midir? Bu tonlama ne ayartmanın yalnızca anlık ebediyetine ne de fantezi ve hayalin aldatıcı ebediyeti ile kıyaslanamaz; ancak bilincin ebediyetin, ebedinin ebediyeti ile kıyaslanabilir. Bana göre evliliğin ‘benim’indeki güç, kararlılık ve niyet çok daha derinlere inmektedir.” (Kierkegaard 2009a: 49).

Kierkegaard, nişanlılıktan evlilik durumuna geçildiğinde başlayan sızlanmalar ile devam eden evliliğin boşanmadan devam etme zorunluluğundan bahseder. “Bir adam karısından ayrılmak istediğinde hemen kıyamet kopar, “Ahlâksız, alçak” vs. ne kadar aptalca ve de evliliğe ne kadar dolaylı bir saldırı! Eğer evliliğin bir gerçekliği varsa, adam bu mutluluğu teperek zaten yeterince cezalanmış olacaktır; eğer yoksa başkalarından daha akıllı olduğu için küfür etmek saçma olur.” (Kierkegaard 2013: 65).

Bu baştan çıkarma dıştan etkileme şeklinde değil, onları içten etkileme tarzındadır. Bir adamın umutsuzlukla bir çıkış araması hep kendi içine döndüğü bir girişten başka bir şey değildir. Kierkegaard, bunun cezasının tümüyle estetik nitelikte olduğunu çünkü onun uyanan bilincinden bahsetmenin bile ona fazla ahlâkî bir ifade yüklemek olacağını söyler.

Büyüleyen, baştan çıkartan ve sapkın; tüm bunların içinde Kierkegaard’ı nereye yerleştirebiliriz? Onun kahramanı bir kadını büyüler mi, baştan mı çıkarır yoksa haz peşinde mi koşar? Kierkegaard’ın kahramanı kurbanını büyüleyen figürden oldukça uzaktır. Kendisine mutlak anlamda tapınılmasını ve sevilen varlığın kendinde mutlak olarak erimesini istemez. Baştan çıkarıcı mıdır peki? Günlükte Cordelia’ya mektuplar yazan Johannes’in zaman zaman mektupların arasına yorumlar serpiştirdiğini görürüz. Bunlardan birinde şöyle yazar Johannes: “Hemen git güzel balıkçı kız; ağaçların arasında kaybol, çabucak yüklen yükünü, bükülmek sana yaraşüyor, evet şu anda bile toplamış olduğun yakacak odunların yükü altında eğilmende doğal bir zarafet var –böyle bir varlık yükler taşısın ha! Bir dansçı gibi açığa vuruyorsun güzel vücut hatlarını– ince bel, iri göğüsler, tomurcuk gibi uzamış bir boy.”(Kierkegaard 1997a: 103). Johannes bir yandan “aşkıtır,” aşkı Cordelia’dır, önce Edward diye genç bir erkekle onun arasını yapmak üzere araya girecek, Edward’ın erdemlerini ona bir bir sayıp dönecek, ardından bilinmedik bir nedenle Edward’ı tahtından edip, Cordelia ile nişanlanacaktır. Cordelia’nın aşkıyla kendine özgü bir biçimde yanıp tutuşurken sokak aralarında sevgilileriyle buluşan, tüllerin gerisine gizlenip onlarla işaretleşen, evlerinin bahçesinde ya da özel salon toplantılarında bir araya gelen genç kızları hep böyle yukarıdaki pasajda olduğu gibi uzaktan izlemeye, onları betimlemeye ve onların ne kadar mucizevî varlıklar olduğunu söylemeye devam edecektir. Örneğin pasajlardan birinde Johannes’in atlı arabasının içinde saatlerce bir genç kızı sadece onunla selamlaşmak amacıyla beklediğini okuruz. Tek amacı da, kendisine göre, budur, sadece selamlaşmak, eğer fazlasını verecek olsaydı zaten almayacağını söyleyecektir. Aslında genç kızları gözlemekten ya da onlarla iletişime girmekten sağladığı yarar bundan

farklıdır. Kendi sözleriyle: “Genç kızların kendilerinden daima bir şeyler öğrenilebilecek, doğuştan öğretmenler olduklarını aklımdan hiç çıkarmayacağım –hiçbir şey öğrenmeseniz, nasıl kandırılacaklarını öğrenirsiniz– çünkü bu, en iyi, kızların kendilerinden öğrenilir. Ne denli yaşlansam da, bir erkeğin ancak bir kızdan bir şey öğrenemeyecek kadar yaşlandığı zaman sonunun geleceğini asla unutmuyacağım.”(Kierkegaard 1997a: 89). Genç kızları bakışının nesnesi yapar Johannes; bedenlerini incelikle ve şehvetten uzak –ama yine de eril olan– bir dille betimler. Dünyanın dışında konumlanmış, dünyaya bakan, ama dünyaya asla dâhil olmayan bir erkektir, bu haliyle. Don Juan’ın dokunmak ve sahiplenmek amacıyla oluşturduğu söz oyunlarını, yalnızca genç kızlardan onları aldatmak üzere bir şeyler öğrenmek için kullanılır. Bu anlamda, Don Juan’dan hem farklıdır hem de değildir. Kadının nesne konumu her ikisinin söylemindeki konumunu korur. Tek farklılık Johannes’in aldatmayı arzuladığı kadınlara sahip olmayı arzulamaması ya da bu arzuyu bastırmasıdır. Cinsel haz ya da arzuya rastlanmaz Johannes’te. Sanki kadınların bedensel güzelliğinden sadece büyülenendir o. Ama söyleminin erilliği, bu büyülenmenin olduğu şey olarak değerli olmadığını, kadınları “aldatmak” için başvurulan yollardan biri olduğunu dile getirir. Johannes, dolayısıyla kısmen baştan çıkarandır, ama Don Juan tarzı, kadından kadına koşan bir baştan çıkarıcı değildir, çünkü o, başka bir şeyin peşindedir.

Sapkının konusu haz olan bir bilgi-iktidar söylemine sahiptir. Bu anlamda Johannes sapkın figürüyle nasıl bir bağlantı içindedir ya da değildir? Johannes’in amacı bedensel haz olmadığı için, sapkın konumuna yerleştirilemeyeceğini söylemek mümkündür. Ama sözcüklerle arasındaki ilişki ve neyin bir genç kızın daha iyi olduğuna ilişkin mutlak yargısı dikkate alındığında Johannes, tüm kudretini akıldan ve bilgisinden alır. Bilginin ve aklın önderliğinde tinsel bir birlikteliğin –ebedi olması arzulanan bir birliktelik bu– peşinde gibidir. Tıpkı Sade’in kahramanlarının bedenlerini akıl yürüterek, tartışarak ulaştıkları doğrular doğrultusunda birbirlerine teslim etmelerine benzer bir şekilde Johannes, Cordelia’nın aklın yolundan geçerek kendisini ona tinsel olarak teslim etmesini arzulamaktadır: “Bana öylesine yakın ama öylesine de uzak. Kendini bana teslim ediyor, ama bana ait değil yine de. Hâlâ direniyor, ama bilinçli olarak değil; kadınlığın normal direnişi bu, çünkü kadın doğası kendini direniş biçiminde gösteren teslimiyettir... Ne yapıyorum ben? Onu kandırıyor muyum? Hiç değil. Bu anlamsız olur. Gönlnü mü çalışıyorum? Hiç değil, sevdiğim kızın gönlnünün kendisinde kalmasından emin olmayı yeğlerim. Peki, ne yapıyorum ben? Kalbinin bir benzerini kendim için şekillendiriyorum. Ressam, sevdiğinin resmini yapar, ona zevk verir bu; heykeltıraş da sevdiğini biçimlendirir. Benim yaptığım da budur, ancak tinsel anlamda.”(Kierkegaard 1997a: 90).

Kadın doğası hakkında söylenenler Johannes’i Don Juan figürüne yaklaştırır, ancak tinsel değil de tinsel teslimiyetin peşinde olması da Johannes’i Don Juan’dan farklılaştırır. Hatta Don Juan’ları kısmen onaylarken, onayladığı kadar da eleştirir: “Erkeklerin çoğu bir genç kızın tadını, bir bardak şampanyaymış gibi, bir tek köpürme anında alırlar yalnızca; ah evet; bu gerçekten güzel bir şeydir ve kuskusuz, birçok genç kızla en çok yapılabilecek şey budur... Onun [Cordelia], adeta, doğal bir zorunlulukmuş gibi kollarıma düşmesini amaçlıyor ve her şeyi, onu bana yerçekimi gibi getirecek şekilde ayarlamaya çalışıyorsam da, onun ağır bir vücut olarak değil, bir tin olarak değil, bir tin olarak ruhuma düşmesi de önemlidir.”(Kierkegaard 1997a: 45, 63). Gördüğümüz gibi en azından sadece tinsel olan ilgilendirmes Johannes’i. Kadının bedenini değil, tını biçimlendirmek gibi büyük bir iddiası vardır onun. Çünkü kadını korkutanın tinsellik olduğunu düşünür; böyle düşünmesinin nedenini şöyle açıklar: “Çünkü tin onun tüm dişi varlığının yadsınmasına yol açar... Muhteşem Doğa, nasıl da derin ve gizemlisin! Erkeğe kelimeyi, kıza da öpüşlerin kandırıcı dilini verdin!” (Kierkegaard 1997a: 65, 76). Kısacası, Sade, kahramanlarına bedenlerin

cinsel konumlarını dille düzene sokturur ve tüm kurumlarla yasaların üstünde yer alarak hazdan başka yasa tanımamalarını öğütler. Benzer bir şeyi Kierkegaard, evlilik ve nişanlılık ya da sıradan cinselliğin yerine tinsel birlikteliği öğütleyerek, tensel hazzın yerine tinsel hazzı koyarak yapar. Bunu yaparken, kadını, sevdiğini, Cordelia'yı şampanya gibi tadına bakılacak kadınlardan –onlara karşı oldukça cinsiyetçidir de– ayırır, onu yüceltir ve idealleştirir. Karşılığında beklediği de, diğer erkeklerden ayırt edilmek ve idealleştirilmektir. İki anlamda da Kierkegaard amacına ulaşacaktır. Cordelia ona tinsel olarak bağlanacaktır ve ölümünün üstünden bir buçuk asır sonra Monique Charles adlı bir kadının aşk mektupları ona yönelecektir.

Johannes'in Cordelia'ya nasıl hitap ettiğini göstermek için ona yazdığı mektuplardan birini alıntılayalım: “Biliyorsun kendimle konuşmayı çok severim. Tanıdıklarım arasında en ilginçini kendimde buldum... Bugün ve sonsuza dek, en ilginç kişiyle senin hakkında yani en ilginç konu hakkında konuşacağım bundan böyle-yazık ki ben yalnızca ilginç bir kişiyim, sense en ilginç konusun.”(Kierkegaard 1997a: 65, 76).

Kierkegaard, Don Juan'ın simgelediği yaşam biçiminin, yalnızca duyarlılığın sanatın müzikle ifade edilebileceğini göstermeye özen gösterir. Don Juan, aşkın ve sonsuzluğun değil sınırsızlık ve bitimsizliğin peşindedir. Kierkegaard, “Don Juan'ı dinleyin; onu dinlerken, hakkında bir fikir edinmiyorsanız eğer, asla edinemeyeceksiniz demektir. Yaşamının başlangıcını bir dinleyin. ..., tutkunun dizginsiz arzularını dinleyin, aşkın mırıltısını dinleyin, kıskırtının fisıltısını, ayartmanın kasırgasını dinleyin, anın sessizliğini dinleyin, -Mozart'ın Don Juan'ını dinleyin, dinleyin, dinleyin.”(Blondel 2003: 97). Kierkegaard, ‘Ya/Ya Da’ adlı eserinin ikinci bölümünde evli olan Hollandalı bir doğu dilbilimcisinin hikâyesini anlatır. Kısaca bu hikâyede anlatılan dilbilimcinin çalışmasına daldığı ve karısının yemeğe davetini duymadığıdır. Karısı onu yemek için çağırmaya yanına gittiğinde profesör daha önce hiç görmediği bir ünlü sesi gördüğünü bunun çok önemli bir buluş olduğunu söylemiş. Fakat karısı kâğıtlara dikkatlice baktığında o noktanın bir tütün parçası olduğunu görmüş ve gülüp geçmiştir. Kierkegaard bu hikâyeden şöyle bir ders çıkarır: “Bu bilgin evli olmasaydı eğer, belki de deli olacaktı ve başka doğu bilimcilerini de peşinde sürükleyecekti. İşte bu nedenle karşı cinsle uzlaşma içinde yaşamak gerektiğini söylüyorum...” “Kadın erkekten daha kusursuzdur, çünkü herhangi bir şeye açıklama getiren kişi, açıklamayı arayandan daha kusursuzdur. Kadın sonlu olana açıklama getirir, erkek sonsuzun ardından koşar.” (Blondel 2003: 136-137). Kierkegaard'ın Don Juan operasına, daha geniş anlamda müziğe duyduğu bu sevginin nedeni Don Juan'ın müzikte tutkunun mutlak gücü ve coşkusunu karşı konulamaz heyecanını hissetmesidir. Dolayısıyla Don Juan operasında Kierkegaard'ın dile getirdiği şey; tutkudur, arzudur, istektir, cinsel hazdır ve cinsel duyarlılıktır. Zaten Kierkegaard' a göre müziğin gerçek konusu en şiddetli hazdır. “En şiddetli haz, kendi doğallığı içinde en çok müzikte dile gelebilir. Bundan sonra müzik şeytandır. Çünkü müzik gerçek konusunu erotik cinsel yetide bulur. Don Juan da şeytanlığın anlatımıdır.” Kierkegaard, “varoluş alanlarının örnek kişiliklerini felsefe tarihinden değil, mitolojiden, dinden ve sanattan seçmiştir. Başka deyişle referans kaynağı önemli ölçüde felsefi olmayan' a dayanır. Estetik alanı örneklemek için Don Juan ve Faust'tan, etik alanı örneklemek için Agamemnon'dan, dinsel varoluş alanını örneklemek için de Hz. İbrahim örneğinden yararlanır”(Taşdelen 2004: 57). Kierkegaard'ın somut tarihi kişiliklerden varoluş aşamalarında yararlanmasında Hegel'in sistem felsefesinin soyutluğuna karşıt günceli ve varoluşu somutluğunu ortaya koymasına bir işarettir. Kierkegaard, Hegel'in felsefeyi bilimsel görmesine, Geist kavramına, tarihteki ilerleme ve özgürlük fikrine karşıdır. Ona göre Hegelci sistemin akılcı ve nesnellik içeren gerçeklik kavrayışı yaşantıya ait bir şey ifade etmez. Çünkü “... önemli olan benim için olan gerçeği, uğruna

yaşayabilip ölebileceğim fikri bulmaktır. Sözde nesnel gerçekliği keşfetmek, tüm felsefi sistemler üzerinde çalışmak ve gerektiğinde hepsini yorumlamak ve her bir sistem içerisindeki tutarsızlıkları göstermek ne işe yarar.”(Anderson 2014: 36).

Kierkegaard’ın temel çalışmalarından biri olan *Either/Or*’u yazmasının temel nedenlerinden biri de özgürlükle determinizm arasında bir seçme yapma gerekliliği olmuştur. Bu konuda Kierkegaard’ın temel tezi şudur: “Bireysel insanın, Tanrı’nın bir imajı olan mikrokosmosun yaşamı ya özgür, sorumlu eyleme yetkindir ve bu nedenle zahmetli, acılı ve tehlikeli bir yaşamdır, ya da bağımsız bilgi ve sorumlu eylem olanağından yoksun, topluluğun özgür olmayan üyesinin yaşamıdır.”(Büyükdüvenci 2001: 45). Kierkegaard ortaya koymuş olduğu üç evre (estetik, etik, dini) ile birey olma süreci ve benliğin oluşma süreçlerini ele almaktadır. Bir eserinde benliği sonlu ben ile sonsuz benin bir sentezi olarak ele alır ve bu şekilde oluşamayan ben ile üçüncü bir terim olarak ruh ile ilişkiye sokar. Kierkegaard, bu şekilde başka olan benin idraki dışında kaldığı sürece, öznenin kendini tanımlayamayacağını ileri sürer. Bu tip gidip gelmeler “özne için garip bir biçimde haz vericidir. Yüce olanın terörünü ve baştan çıkarıcılığını birleştiren ‘ben’in kendi hiçliği kendisi için hem çekici hem de iticidir.” Bu bakımdan Kierkegaard’ın korkuyu baştan çıkarıcı kadımla ilişkilendirmesi şaşırtıcı değildir.(Eagleton 1998: 192). Kierkegaard için günah ile cinsellik hep aynı yerdedir. Cinsellik için esas olan farklılık ve ötekinin keşfi, günahkârlığın da yapısal olanağıdır; cinsellik olmaksızın tarih olamayacağı için günah her ikisinin de ön koşuludur. Bu anlamda günahın bir başlangıç olduğu kabul edilirse tarihsel varlığımızın temelini oluşturan özgürlüğün, farklılığın ve ötekiliğin bir koşulu olarak da kabul edilmesi gerekecektir.(Eagleton 1998: 192).

Estetiğin iyi ve kötü ile ödev ve sorumluluk ile yani etik ile hiçbir bağlantısı yoktur: “Etik geneldir ve sonuç olarak soyuttur. Etik, tüm soyutluğu içinde daima yasakları içermektedir.” Oysa estetik haz demektir ve “estetik evre, varoluşun en güzel anlatımı, onun an içinde olup bitmesidir.”

Kierkegaard, “*Estetik Etik Dengesi*” adlı kitabının başında kişinin ya estetik olarak ya da etik olarak yaşaması noktasında seçim sorununa değinir.

“Zira estetik olarak yaşayan kimse seçmez ve etik kendisine görünür hale geldiğinde estetiği seçen kimse, günah işleyeceği için estetik alanda yaşamaz ve yaşamı ahlâksız olarak tanımlansa dahi, etik kategorisi altında yer alır.”(Kierkegaard 2009b: 18). Ona göre estetik kötülüğü değil, bir çeşit ilgisizliği ifade ettiğinden, seçimi oluşturan unsur etikdir. Etik her ne kadar iyiyi ön plana çıkarsa da, kötülüğü tekrar seçmeyeceği anlamına gelmez, burada önemli olan seçim üzerinde durmak değil, seçimi etik kılanın seçme eylemi oluşudur. “Estetik olarak yaşayan kişi her yerde yalnızca imkânları görür; çünkü ona göre bu imkânlar geleceğin içeriğini oluşturmaktadır. Buna karşın etik olarak yaşayan kimse her yerde görevini, hedefini, amacını görür” (Kierkegaard 2009b: 94-95). Estetik birey, her şeyi dıştan bekleyen hastalıklı bir kaygıya sahipken etik birey, neyi yanlış seçtiğini bilir ve cesaretini yitirmez. Etik birey, seçiminden dolayı mutlu olmak istediği için, arzulamak yerine irade etmenin daha doğru olduğunu bilir.

“Kierkegaard’ın doğrudan olmayan iletişim üzerine yaptığı deneyler, ki bunlar gayri ihtiyari bir etik girişim olarak algılanmaktadır; bir yandan öteki ile herhangi bir doğrudan etik yüzleşmenin imkansızlığını kabul ederken (çünkü bu durum benin maskeler ve gizler ardına saklanmasıyla açıklanmaktadır.), öte yandan kişinin ortadan kayboluş eyleminin ötekinin bağımsızlığının tasdiki anlamına gelecek olduğunu kabullenir. Doğrudan olmayan iletişim bu sebeple aldatmayı bir çeşit sessizlik haline erişmek gayesiyle öne sürer; böylece ötekiyi, üzerine yüklenen söz sahibi olmak mesuliyetinden kurtarmış olacaktır; zira bu

yazarın konuyla anlamlandırılmış bir varlık olmaktan, öteki için var olmak haline düşüş demektir. Böylece estet Johannes e ve onun genç bir kızla yaşadığı ilişkinin ele alındığı günlüğe döndüğümüzde, bu aldatma etiğini çevreleyen sorular bilhassa şiddetli hale gelecektir.” (Berthold 2005: 1048,1049).

Kierkegaard, Regine’den hiç ayrılmak istememesine rağmen bu duruma hiç aldırılmıyormuş gibi yapıp durumu tersine çevirerek nişanlısının kendisine olan ilgisini kaybettirme çabasına girişmiş ve bunu zekice planlamıştır. “Son bozuşmalarına kadar, Kierkegaard’un ‘kandırma’ dönemi dediği iki ay geçti. Kandırma, bitirmek istediğini Regine’ye söyleyememesi değildi; Regine’yi, kayıtsızlık gösterisi yaparak kandırdı.” (Hannay 2010: 173). Kierkegaard Regine’den ayrılmak için onu oyalamaya çalışmış, bundan dolayı da bunalıma girmiştir. Hegel gibi Kierkegaard’ın da trajediye düşmüş olması, yazgıdan ziyade felakete doğru giden kararların bir sonucudur.

“Hegel’in geçmişe bakışı, evrimsel tarihsel bakışı, şu an’da eylemek zorunda olan ve seçimler yapması gereken yaşayan insan varlığını görmezden gelir: “Filozofların söylediği gibi, yaşam geriye doğru anlaşılır. sözü tam olarak doğrudur. Ancak yaşamın ileriye doğru yaşanması gerektiği önermesini unuttular.” Hegel’in açık bir şekilde çelişik görüşlerin sentezlenebileceği/sentezlenmesi gerektiği iddiası, Kierkegaard’ın yaşamın “ya/ ya da”lardan oluşan seçimler yapmak olduğu düşüncesine temelden aykırıdır. Bilhassa Kierkegaard’a göre birey, kendi yaşamına özel ve birbiriyle bağlantılı üç farklı yol içinden seçim yapmalıdır.” (Anderson 2014: 38). Hegel tekil bireylerin aklı düşüncelerini olumlamak üzere pozitif özgürlük kavramına vurgu yapar fakat bu durum Kierkegaard’a göre özgürlükle bağdaşmaz Kierkegaard’a göre bu onların sorumluluk almamaları ve bireysel özgürlüğü seçememeleri anlamına gelir.

Kierkegaard’a göre etik evrenseldir bu yüzden herkes için her an geçerlidir, kendi dışında bir amacı yoktur. Tekil birey Hegel’in kamusal ahlakî karşıtlığı içinde ele alındığında günahla karşı karşıya gelir ve bunun ayırdına vardığında kendisi evrenselle barışır. Bu şekilde bir pişmanlık içerisinde evrenselin ayartma imtihanına yol açar. İmanın babası olan İbrahim peygamberin Tanrı’nın sınamasına tabii tutulduğu gibi birey amacı askıya almakla kaybetmiş olmaz daha üst yüce bir durumda korunmuş olur ki bu da onun gerçek nihaî telosudur. (Kierkegaard 2002: 100). Hamuş olan İbrahim’in sessizliğindeki adak verdiği oğlu İshak’ın kurtuluşu değildir. “İbrahim bir şey söyler, ancak bu onun henüz bilmediğidir ve şimdi de bilinmez. Ancak konuşanın konuştuğu özgürlük, sorumluluk mutlak tekliktir. Sessizliğin sonsuz sorumluluğudur burada karanlık. Konuşma asla benim kendim ya da birinin kendisi olamayacaktır. Bu nedenle İbrahim ona direnir. İbrahim sessizdir. Sessizlik ayartmayı, baştan çıkmayı kesintiye uğratandır. İbrahim, her şeyi açıklayabilecek bir şey söyleyemeyeceğinden sessizdir” (Kurtar 2015: 70).

Don Juan’ın hayatını belirleyen temel şey, içinde bulunan yaşama tutkusudur. “Don Juan’da ana tema operanın kendisindeki ilkel güçten başka bir şey değildir; bu da Don Juan’dır, ama yine - o bir karakter olmayıp esasen hayat olduğu için- kesinlikle müzikeldir. Operadaki öteki kişiler de karakter değil esasen Don Juan’ın aracılığıyla yerleştirilmiş tutkulardır ve yine bu ölçüde müzikeldirler.” (Kierkegaard 2013: 72). Don Juan’ın opera ile büyüleyici yönü, büyüleyici ve merkezi yeri, insan hayatını oyunun içine çekmesinden kaynaklanır. İnsan kendisini müziğin ritmine kaptırır.

Görüldüğü gibi müzik; erotik hazzın, sensüel yetinin, arzu ve tutkunun bir anlatımıdır. Bütün müzik, hazzın dile gelmesinden başka bir şey değildir. Müzik, diğer sanat dallarından ayrı olarak, estetik varoluşu somutlaştırabilmekte ve bizi gerçekliğe ulaştırabilmektedir. Kierkegaard, estetik varoluş konusundaki görüş ve düşünceleri ile bizi

sistem felsefesinden, mantık ilkelerinden, varlığın özü probleminden uzaklaştırarak bizi canlı bir anlık bile olsa varoluşu yaşayan şimdi ve burada olan insana götürmektedir.

Kierkegaard’ın Bir Takipçisi Olarak Monique Charles’ın Ondan Etkilenimleri

Johannes’in mektuplarında yazan öznenin sürekli ön planda olduğu bir söylemle karşı karşıyayız. Hitap edilen, kendisine hitap edilmesine karşın ya ilginç konudur ya da kendisinden üçüncü bir şahısmışçasına söz edilen kişidir. Monique Charles, Kierkegaard’a yazdığı mektuplarda Kierkegaard’ın yaptığı aksine mektuplarının adresini oluşturan kişiyi sürekli onurlandırır. Örneğin, mektuplar şu hitaplarla başlar: “Dostum, size yeni yetmeliğimin ülkesinden yazıyorum... Size sözcüklerinizin ülkesinden yazıyorum... Siz... benim için o denli değerlisiniz ki, Beni götürdüğünüz aşk ülkesinden yazıyorum... Benim güzel dostum, bugün size âşık, baştan çıkarılmış ve mutsuz kadınlar ülkesinden yazıyorum...”(Charles 2002: 9, 22, 32, 46). Hitaplar böylesine içten bir şekilde, incelikle kitap boyunca uzar gider. Kierkegaard’ın tensel ya da tinsel teslimiyet arayışındaki söylemine, ona akıllıca teslim olan, kimi zaman eleştiren kimi zaman yalnızca seven akıllı ve duyarlı bir kadının söylemi yanıt verir. Kierkegaard’a bağlılığının onun anlattığı bir aşk öyküsüyle başladığını söyleyen yazar, kendisini kitapların dünyasında yalnız bırakmayan filozofa teşekkür eder ilk mektubunda. Ardından gelen mektup, yaşam tutkusunu kamçılayan filozofa değinirken: “Beni yaşama tutkuyla bağlayacak bir değer bulmaktan ümidimi kesmiştim. Ama onda, siyasal eylemle ahlakın, insanı kavrama yetisiyle ortak çıkarın kaynaşabileceği bir söylem buldum...Aşk mesajınız bana doğrudan ulaştı. Ruhumda ve bilincimde artık tek başıma değildim.bundan sonra kitaplarınız başucu kitaplarım oldu. Yaşam evrelerimin hem tinsel hem dünyevi besinleri oldular... dahası bir yaşam felsefesi öğreniyordum.”(Charles 2002: 13). On altı yaşında tanıştığı Kierkegaard’a minnet borcunu bildirme zamanı gelmiştir, mektupların konusu bu minnettarlık olacaktır. Kendi ifadesiyle Monique Charles, yazma sebebi konusunda şöyle der:“Siz... benim için o denli değerlisiniz ki, Beni götürdüğünüz aşk ülkesinden yazıyorum... Aşka, inanca, ümide gereksinim duyuyordum ve filozoflar arasında aşka duyulan inancın en ateşli şövalyesi olduğunuzdan... Siz, yaşamımın filozofu oldunuz.”(Charles 2002: 32).

Monique Charles, aşkın, felsefeye Kierkegaard ile girdiğini ve insanoğlunun yaşamının aşk ile anlamlı olabileceğini söyler. O, Kierkegaard’ın kadını ilahlaştırmadığını ona yalnızca aşka özgü bir yaşam verdiğini ve bu şekilde erkekten ayırdığını ve böylece zarafet sahibi olduğunu yazar. Kadının kimliği konusunda ise şöyle düşünür: “Önce kadın cinsiyetiyle doğar. Daha sonra onunla sevişilir dendiğinde kadın olarak doğmuş olur. Son olarak birisine tutulduğunda, bir kadın olduğunun bilincinde kendi kendisine doğar.”(Charles 2002: 35). Monique Charles, Kierkegaard’ın Don Juan aracılığıyla baştan çıkarma sanatını kavramaya çalıştığını ve onun bütün gizinin, aşkın davet edici biçemiyle aşk şölenlerinin haz verici biçemi içinde, aynı anda gerçekleştiğini söyler. Don Juan’ın ölümsüzlüğünün başka bir gizi de yoktur. İlk baştan çıkarma olayı, yılanın baştan çıkarmasıdır. Havva’ya duygular cennetinden daha iyisini; ilahi ruha sahip olmayı vaat eden sözlerle bizi dünyaya kovalatmıştır. Baştan çıkarma sözün büyüsiyle işler bu nedenle herkes baştan çıkarıcı olamaz. Gerçek baştan çıkarıcı öncelikle baştan çıkarıcı söylemin çekiciliklerini ve yıkımlarını kendisi duyumsamış olmalıdır. Gerçek baştan çıkarıcı aynı zamanda dünya ile özgül bir ilişki içindedir: Gerçeğin eksiltilmesiyle yaşanan varoluş ona yeterli hiçbir kışkırtıcılık sunmaz, ayrıca kadınların hoşuna giden mizansen becerisine de sahiptir. Kierkegaard, “*Baştan Çıkarıcının Günlüğü*” adlı eserinde Johannes’in hilelerine boyun eğen Cordelia’yı özenle, bu şekilde güzel sözlerle nasıl baştan çıkardığını anlatmaktadır. Baştan çıkarıcı hiçbir zaman ebedi koca rolünü üstlenmez. Baştan çıkarma

eylemi felsefi bir nitelik taşır. Sokrates'in kendini tanı deyişini, baştan çıkarıcı kadınlar aracılığıyla kendini tanı, işte zevk, işte yaşamak denen şey olarak dönüştürür. Don Juan'ın kadınları baştan çıkarıp onları terk etmesi Kierkegaard tarafından "ona zevk veren onları baştan çıkarmasıdır, kaçıp gitmesi değil; yani bunda hiç de soyut bir acımasızlık yoktur." (Charles 2002: 60). Charles, özgürlükçü bir estetin tecrübeleri ışığında insan zihnini meşgul eden aşk, kadın, cinsellik ve felsefe konularında aşk anlayışına bir kadın gözüyle bakmasını bilmiştir.

Kierkegaard, "*Evliliğin Estetik Geçerliliği*" adlı eserinde estet'in kendini haklı çıkarışını şöyle ussallaştırır: "... Belki de karşısına mükemmel bir fırsat çıkacak, onunda akli çelinecek, ayartmaya karşı koyamayacak -aman Tanrım bunu vicdanıma ben yaptım; onu paylaşmak için hiçbir nedenim yok, değişen benim. Eğer böylesine kararlı bir adım atmasına izin vererek, bu kadar ihtiyatsız davrandığımdan dolayı beni affederse, ben de onu her şey için affedebilirim. Her ne kadar onu kandırmak yerine, bana karşı uyarmak için konuştuysam da, ayartılmanın onun hür iradesiyle aldığı bir karar olduğunu bilsem de, belki de onu ayartan bu uyarının kendisi oldu. Onun bende benden daha iyi bir varlık görmesine yol açtı vs..." (Kierkegaard 2009a: 28).

Hepimiz, kadın veya erkek olalım ya da hangi cinsel kategoride kendimizi konumlandırırsak konumlandıralım, zihnimizi ve bedenimizi "borçlu" olduğumuz birileri hep olmuştur. Adı aşk olsun ya da olmasın bağılıklarımız hep olmuştur, hayatımızın merkezinde yer alan, hayatımızı yaşanır kılan kişiler de. Monique Charles, entelektüel hazza duyguların inceliğinin nasıl eşlik ettiğini, bir kadının düşünen bir erkeği nasıl düşünüp, duyumsadığını anlatmaktadır.

Tolstoy'un Sanat Anlayışında Baştan Çıkarma

Tolstoy'un baştan çıkarma üzerine düşüncelerini irdelemeye geçmeden önce onun sanat üzerine temel düşüncelerini ele almak yerinde olacaktır. Tolstoy için sanat, bir duyguyu yaşayan insanın, o duyguyu bilerek ve isteyerek başkalarına aktarma şeklinde ifade edilebilir. (Tolstoy 2000: 90). Tolstoy, sanat eserini ortaya çıkaran temel kuralları şu şekilde belirlemiştir: Tarafli kurama göre; sanatçı, devrinde toplumu ilgilendiren en önemli temayı alıp ona sanatsal bir form giydirerek gerçek bir sanat eseri üretebilir. Sanat için sanat kuramı diye adlandırılan ikinci kuram, "sanatın temelini, formun güzelliğinde yattığını savunur. Sunulan şeyin güzel olması gereklidir." Gerçekçi olarak adlandırılan üçüncü kuram, "sanatın temelini gerçekliğin doğru ve tam olarak aktarılmasında yattığını savunur. Sanat, gerçeklik içindir. Yaşamı olduğu gibi resmetmek gereklidir." (Tolstoy 2000: 87). Görüldüğü gibi Tolstoy'a göre sanat eserinin ortaya çıkışını temellendiren belli başlı kuramlar bunlardır. Bu kuramlarda sanatı ticari, önemsiz, hatta zararlı ürünlerden ayıracak sınırı bulmak zordur.

"Bu üç kuramın her birine göre ana nokta; sanat eserlerinin, el sanatlarında olduğu gibi devamlı ve gerçekten de sık üretilebileceğidir." Sanatsal yaratı Tolstoy'a göre, bir tür zihinsel faaliyettir; bulanık bir şekilde algılanan duygu ya da düşünceleri öteki insanlara aktarılmaya hazır açıklık düzeyine getirir. Bir sanatçının eylemi, sanat konularını kendine ve başkalarına anlaşılır kılma çabasıdır. Bir sanatçının eylemi bunları içerir ve bu eylem algılayanın duygusuyla da ilişkilidir. Bu duygu, özünde bir tür taklitçiliği beraberinde getirir. Tolstoy'a göre; "... bir sanat eseri, başkalarına kendini aktarabilecek ve sanatçının eseri yaratırken tecrübe ettiği hisleri başkalarında da uyandırabilecek bir anlaşılabilirliğe kavuştuğunda tamamlanmış olacaktır." (Tolstoy 2000: 88-91).

"Sanatın önemi ve değeri, insanın hayata bakış açısını genişletmesinde, onun en büyük

varlığı olan ruhsal zenginliğini artırmasındadır. Bir sanat eseri daima yeni bir şey içermekle birlikte, her zaman yeni bir şeyi gözler önüne sermek sanat eseri yaratmak demek değildir.” Çünkü Tolstoy’a göre sanat eseri, bir yenilik ortaya koyarken, aynı zamanda belirli ölçüde şu üç koşulu karşılamalıdır: “İçerik, biçim ve içtenlik.”(Tolstoy 2000: 92). Tolstoy’a göre sanat, sanatçının, belirli göstergeler aracılığıyla, yaşamış olduğu duyguları bilinçli olarak başkalarına aktarması ve başkalarının da bu duygulardan etkilenip kendi tecrübesini oluşturmasıdır. Sanatın aktarıcılık, yönü bu durumda estetik, etik olanın bir ifadesi anlamına gelir. Bu durumda sanatçının, insanların duygusal ve tinsel sağlığı konusunda ahlâkî bir sorumluluğu ön plana çıkar. Platon’da da estetik ölçüt, ahlaki ölçütlere dayalıydı. Sanat, tinsel ve ahlâkî gelişmeye yol açmalıdır.

Yukarıda değinilen üç kuram, sanat felsefesindeki temel bir noktayı unutmaktadır. Ne önem, ne güzellik, ne de içtenlik, bir sanat eseri için yeterli koşulu sağlamaz. Sanat eserinin temel koşulu sanatçının yeni ve önemli bir eser üretmesi gerektiğinin farkında olmasıdır. Tolstoy, İnsan, nasıl duymaya, düşünmeye başladığı andan itibaren kelimenin gerçek anlamıyla hayata girmiş olursa, insanlık da duygularını ve düşüncelerini sesler, çizgiler ve renklerle canlı ve cansız simgeler halinde şekillendirmeye başladığı andan itibaren, gerçekten tarih sahnesine çıkmış olur. Sanat da tıpkı din ve felsefe gibi, insanı günlük hayatın dar kalıplarından kurtaran bir teneffüs anı yerine geçer. Sanatta güzeli, bilimde doğruyu arayan insan ruhu ve zekâsı, aslında kendini aramaktadır. Din, felsefe, bilim, sanat ve hatta teknik gibi alanlar, birbirine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Tolstoy’a göre sanat, “insanlara Hıristiyanlık ve kardeşlik duyguları aşılabilirliği ölçüde değerliydi.”(Moran 1991: 81). Her sanat eseri, var olan bir şey ile bir nesne ile ilgilidir; belli bir varlığı anlatır, ondan bir kesit ortaya koyar. Bir resim, belli bir tabiat parçasının resmidir veya bir insan görüntüsüdür. Bir tiyatro oyunu, belli olayların simgelenmesidir. Bir şiir ya da müzik parçası, ya tabiatın ya da insan ruhundan, insan duygularından bir anlatımdır. Sanatçının gördüğü, kavradığı ve gerçeklik olarak belirlediği varlığın bilgisi, sanatın öz konusunu oluşturur. Tolstoy, normal bir insanı etkileyemeyen şeyin sanat olamayacağına inanır. Tolstoy, bir eserin sanat eseri sayılabilmesi için “sanatçının duygularını dile getirerek aktarabilmesi şarttır. Ama sanat eseri ile değerli sanat eseri arasında bir ayrım yapmak gerekir, çünkü her sanat eseri değerli değildir. Değerli olması için aktarılan duygunun büyük halk yığınlarına ulaşabilmesi lâzımdır. Ama bu da yetmez, bir şart daha var: Bulaşan duygunun yararlı türden bir duygu olması”dır.(Moran 1991: 112). Tolstoy sanat eserlerindeki estetik duyguyu önemsemez, biçem yerine sanatçının samimi duygularının önemi üzerinde bulur.

Tolstoy’un sanat anlayışında aşk, kadın ve baştan çıkarma bastırılmaz arzusunun dışavurumu olarak ortaya çıkar. O, günlüğünde her ne kadar insanların aşk dedikleri şeyi bilmediğini söylese de ‘Anna Karanina’ da ve ‘Savaş ve Barış’ ta duygulu ve insanın içine işleyen aşk hikâyeleri yazmıştır. Tolstoy, ahlak yargılarındaki dehasına rağmen, akıl ve duygu arasındaki çelişkiyi hiçbir zaman çözümleyememiştir. Bu çalışmada Tolstoy’un baştan çıkarma üzerine görüşleri ölümünden sonra yayımlanan kısa romanı olan “*Şeytan*” adlı eserine göndermelerde bulunarak ele alınmıştır. O, bu romanında aşkın ne olduğu ya da ne olması gerektiği konularıyla uğraşır. Hikâyesinin sonunda kaçınılmaz iki sondan hangisini seçeceğine karar veremez. Çıkmaza düşen roman kahramanı, önüne geçilmez tutkusunun nedeni olan güzel köylü kadını öldürerek ıstıraplarına son mu verecektir, yoksa kendisini yok ederek bu tutkuyu mu ortadan kaldıracaktır? Tolstoy, her iki sonu da yazarak seçimi okura bırakır.

Eserin kahramanı Yevgeni, babasından kalma çiftliği işleten genç bir köy ağasıdır ve

kocası şehirde yaşayan genç, hayat dolu köylü bir kadınla bir tür “ihtiyaç giderme ilişkisi” kurar. Daha sonra kendi sosyal katmanından orta halli bir kızla evlenir, ama önceki ilişkisi yakasını bir türlü bırakmaz. Burada tuhaf olan, Yevgeni’nin başına köylü kadının değil de içinde ona duyduğu bastırılmaz arzusunun bela olmasıdır. Bu mücadele bizi bazı sınırlarla da olsa Tolstoy’un evrenine sokmaktadır. Bu, onun aile mitosuna ve özellikle de kaynağı Schopenhauer’ın metafiziğinde bulunan cinsel dürtü anlayışına bir göz atmamıza yol açar.(Tolstoy 2014: 7). Schopenhauer’ da cinsellik şu şekilde ele alınmaktadır: “Bizim besbelli, apayrı ve karmaşık bir içgüdümüz vardır. Bu içgüdü, cinsel içtepiyi gidermek için bir başka bireyi seçişimizde dile gelir. Bu seçiş de çok ciddi, çok ince ve kişiden kişiye her zaman değişebilen bir seçiştir. Bu cinsel içtepiyi gideriş, kendinde ele alındığı zaman, yani bireyin duyduğu gereksinime dayanan duyusal bir haz alma gibi görüldüğü zaman, öteki bireyin çirkinliğinin yahut güzelliğinin bu işle hiçbir ilintisi olmadığı söylenebilir.” (Schopenhauer 1997: 19-20). Schopenhauer’a göre gerçekten insan, kendine verilmiş olan cinsel içgüdü ile içine düştüğü sıkıntılarla beraber türünün devamını sürdürmektedir. Burada içgüdünün karakteri o kadar açık bir şekilde dile gelmekte ve amacın bulunuşunun kavranması ile bağdaşan bir hareket yapılmış gibi görüldüğü halde böyle bir kavrayış yoksunluğu öylesine göze çarpmaktadır ki, hayale ve aldanışa kapılan kimse, kendisini güden asıl güçten yani üremeden tiksilmektedir. Öyleyse Schopenhauer’a göre; karşılıklı olarak girilen ilişkide bunca tutku ve heyecanla peşinden koşulan şeyin ve bundan doğan seçmenin, seçen kimseyle değil de ortaya çıkarılacak varlıkla ilişkisi vardır.

Nietzsche’nin hocası Schopenhauer, “güzeli cinsel duyguların şiddeti açısından ele almakta, güzeli istemeyi ise sakinleştirici etkisinden ele almaktadır. İstmeden kurtuluşun tasarımı sağlanabileceğini düşünür. Çıkarısız terimini Kant’tan alıp kullanan Schopenhauer de, aslında, Nietzsche’ye göre, güzeli çıkara, ilgiye dayanan bir noktadan, ‘hatta en güçlü, en kişisel ilgilere dayanan bir noktadan’ görmüştür. Bu nokta da ‘çektiği ıstıraptan kurtuluş yolu bulmuş bir muzdaribin’ noktasıdır.”(Becermen 2009: 32).

Schopenhauer sanatın nesnesi olan hakikate “ide” demektedir. Bu yaklaşım Platon’dan bu yana felsefe tarihinde günümüze kadar birçok düşünür tarafından ele alınmıştır. Schopenhauer da sanat görüşünde aynı yaklaşımı sergilemiştir. “Ona göre ‘ide’, temel istemenin bir tür objeleşmesini ifade eder. Temel istemenin doğrudan objeleşmesi olan ‘ide’, Schopenhauer’ın varlık görüşünü temellendirdiği en önemli kavramlardan biridir. Kausalite zinciri dışındaki tasarım olarak ide, varlığın, yani temel istemenin bir görünüşü olan ide ise, Schopenhauer’a göre yalnızca sanat yoluyla gösterilebilir. Sanatın kaynağı ve hedefi de idenin bilgisidir. ... Böylece sanat varolanın hakikatte ne olduğunun açığa çıkma tarzlarından biridir.” (Eren 2006: 57).

Tolstoy, erkeklerin temel endişesi olan cinsellik ve kadınlar hakkında keskin bir eleştirel kanaate sahiptir. “Tolstoy’un kadınlar üzerine yaptığı en abartılı yorumlardan biri onun öğrencilik yıllarına aittir: ‘Kadınları sosyal hayatın kaçınılmaz kötüsü olarak kabul et ve onlardan elinden geldiği kadar iyi şekilde kaçınmaya çalış. Zira şehveti, kadınsılığı, her alanda aşufteliği ve her türlü melanetin en katmerlisini bize öğreten kadınlar değilse kimlerdir? Cesaret, sağlamlık, sağduyu, eşitlik ve içimizde yer alan buna benzer duyguları yitirmemizin ardındaki sebep kadınlar değilse kimlerdir?’”(Lee 1974: 662).

Tolstoy için kadın, bir tensel, cinsel haz nesnesi hayvansal bir baştan çıkarıcı olarak ele alınır. Tolstoy kadını bu durumdan kurtarmak için, kadının kucağına çocuk verilmesi gerektiği kanaatindedir. Tolstoy aileyi, kendi kişisel bütünlüğünü de güvence altına alan “organik bir bütünlük” olarak ele alır. Aile bir yandan toprağın, mülkün, doğanın ve kadının doğurgan bedeninin yer aldığı bir organdır; bir yandan da kişiye soyu sopu üzerinden sosyal

statüsünü veren bir kurumdur. Tolstoy “*Şeytan*” adlı eserinde Schopenhauer’ın “*Aşkın Metafiziği*” adlı eserinde olduğu gibi aile sorununa ışık tutmakla kalmayıp cinsel dürtünün egemenliği konusunda değinmelerde bulunmaktadır. Cinsel dürtünün, dolayısıyla da iradenin, insani köleleştirme tezini bu eserde ele almaktadır. Tolstoy ve Schopenhauer arasında rastlanan bu benzerlik, şüphesiz Freud ile Schopenhauer arasında da vardır. “Freud da Schopenhauer da cinselliği insan davranışının belirlenmesinde üstün bir öneme sahip olduğunu düşünür ve gayri ihtiyari cinsellik güdülerinin insan niyet ve eylemlerindeki yüksek etkisine vurgu yaparlar. “Yaşama isteği” der Schopenhauer, “kendini en güçlü şekilde cinsel güdüde ifade eder” ve bu “tüm dürtü ve ihtirasların en şiddetlisidir” O, bize insanların yarısının zamanlarının çoğunda aşk ile meşgul olduğunu söyler. “Cinsel dürtü türler ağacının iç yaşamı olarak kabul edilmelidir. Zira o ağacın yeşermesine sebep olur, doğamızın derinliklerinden fıskırmasının ve bu kadar güçlü olmasının sebebi de budur.” Cinsler arası alaka, gerçekten “her türlü eylem ve niyetin görünmez merkezidir ve üzerine atılan bütün örtülere rağmen her yerde ortaya çıkmaktadır.” O, “dünyanın gerçek sultanı”dır ve “yaşama arzusunun çekirdeği ve sonuç olarak bütün arzuların özüdür.”dır. “Bütün arzuların en şiddetlisi, dileklerin dileği, bütün istemlerimizin temerküzüdür.” “İradenin odağı, yani onun yoğunlaşması ve en yüksek ifadesi, cinsel dürtü ve tatmindir” ve bu sebeple tenasül eylemi “iradenin en has ifadesi, çekirdeği, özeti, dünyanın kıymetli cevheridir.”” (Gupta 1975: 723, 724).

“*Şeytan*”da babadan kalma çiftliği, fabrikayı ve koruluğu borçlarıyla birlikte devralan Yevgeni, Tolstoy’un aile mitosunu temsil eder. Ne var ki, kocası şehirde oturan ve evlilik öncesinde Yevgeni’nin ihtiyacını karşılamış olan köylü kadın, fiziksel görünümüyle ya da uzaktan etkisiyle, Yevgeni’ye vehimlerin paranoyaya dönüştüğü, aklın ve iradenin hükümlerini yitirdikleri bir cendereye sürüklemeye başlar. Yevgeni, kadından hiç etkilenmediğini sanmakta, etkilenmemeye söz vermekte, ama onu uzaktan görmesi bile içindeki arzuların kabarmasına neden olmaktadır. Tolstoy burada kadının mı erkeği, erkeğin mi kadını baştan çıkardığı, şeytanlığı kimin yaptığı konusunda şeytanın, erkeğin kendi içinde, adı konamayacak bir derinlikte olduğunu söyler. Başka bir ifadeyle Schopenhauer’ın “*Aşkın Metafiziği*”ndeki hilebaz “irade”dir. Baştan çıkartıcı gibi görünen köylü kadın Stephanida’nın bu yönde hiçbir özel gayretinin bulunmayışı Şeytanı erkeğin içine yerleştirme kaygısıyla bütünleşmektedir. Köylü kadın burada sadece cinsel dürtü şekline girmiş karşı konulmaz doğanın bir aracıdır. Tolstoy eserinin girişinde İncil’den bir alıntı yaparak gayri meşru ilişkiyi dinsel bir şekilde belirlemektedir. “Ama size derim ki, her kim ki bir kadına istek duyarak bakar, o zaten onunla kalbine çoktan zina etmiştir. Başına dert olan sağ eline, onu kes ve kendinden uzağa at; çünkü uzuvlarından birinin yok olması, bütün bedeninin cehenneme atılmasından daha iyidir. Matta İncili,V, 28-30.” (Tolstoy 2014: 11).

Tolstoy, Yevgeni’nin evli olmasına rağmen, eşini niçin aldattığını ve bu durumdan pişmanlık duyduğunu arzu ve iradesizlik ile açıklamaktadır. Ayrıca o bu durumu, ahlakî bir çöküntü, utanç verici bir rezillik olarak nitelendirmektedir. Her ne kadar Yevgeni, bir daha köylü kadını görmemek için kendi kendine söz verse de sözünde durmamıştır. “Buluştukları yerde onun orda olup olmadığını niçin bilmek istediği konusunda düşünmeye ve kendine bunun hesabını vermeye yanaşmıyordu”(Tolstoy 2014: 72). Hayal gücü, insanın içine düşmüş olduğu bu baştan çıkarma olayını yani kadının cazibesini sürekli yenileyen bir durumdur. Tolstoy, Yevgeni karakterinde olduğu gibi bunu bir zaaf olarak görmek ve insanın bu duruma son verme kararlılığı noktasında kişinin kendisine yetmediğini ve kaldığı yerden devam etme korkusundan dolayı bunu kendisine bile itiraf edemediğini belirtir. Bunun için kendi sanat anlayışı ile doğru orantılı olarak Tanrı’yu devreye sokar.

“Hayır, bu böyle devam edemez’ kendi kendine söylendi. ‘Bunun herhangi bir çaresi olmalı! Tanrım ne yapmam gerekir acaba?’”(Tolstoy 2014: 79).Tolstoy ayrıca baştan çıkarmayı aşk olarak nitelemez; bunun sadece insanın cinsel güdülerinin ve iradesizliğinin esiri olduğunu şu şekilde belirtir: “Aşk değil bu... Beni boyunduruk altına almış, elimi kolumu bağlamış olan herhangi bir güç. Ne yapacağımı bilemiyorum, belki gücümü yeniden kazanırım...”(Tolstoy 2014: 82).Tolstoy, insanın baştan çıkarma ve aldatma noktasında duyduğu acıları ve sırlarını bir başkasına anlatmasını kişinin vicdan azabını azalttığını ve aklını başına getireceğini söyler. Tolstoy, baştan çıkarma ve aldatmanın hiç de görüldüğü gibi kolay olmadığını insanın kendisiyle nasıl vicdan muhasebesi yaptığını ve acılar içinde kaldığını, kadınlarla oynanmayacağını ve istediği anda kullanamayacağını “...şimdi o beni aldı ve bırakmıyor. Özgür olduğumu sanıyordum, oysa ne zamandır özgür değildim.”(Tolstoy 2014: 90). şeklinde dile getirmektedir. Tolstoy her ne kadar baştan çıkarmanın Kierkegaard ve Baudrillard’ın da ifade ettiği gibi erkek olduğunu kabul etse de kadını şeytanlıkla şu şekilde suçlamaktadır: “Şeytanın ta kendisi o; ete kemiğe bürünmüş şeytan! Ben istemeden beni boyunduruk altına aldı” (Tolstoy 2014: 91).

Görüldüğü gibi Tolstoy, bu öyküde, etkilendiğini bildiğimiz Schopenhauer’ın irade felsefesini gerçekleştirir gibidir. Schopenhauer’da türün devamından başka bir amacı bulunmayan irade, cinsel dürtü olarak kişiyi varoluş serüveninde sürükler durur. Bu durumda şeytan, asıl içimizdeki o karşı konulmaz dürtüdür. Dışarıdaki şeytan, kadın ise bu dürtüyü uyaran nesneden başka bir şey değildir. Yani burada temel belirleyici erkek ve erkeğin duygularıdır.

Baştan Çıkarma Üzerine kitabında Baudrillard, kadın problemine dair birçok sıra dışı ifade kullanır ve ona ait metinlerin detaylı incelenmesi kolaylıkla Roland Barthes ve Julia Kristeva’yla ortak olan yönlerinin ortaya çıkmasını sağlayabilir. Örneğin, tıpkı Barthes gibi, Baudrillard baştan çıkarmanın yoldan çıkışını şuur kaybına bağlar ve “baştan çıkarma ve feminenlik en az seksüelin karşı tarafı kadar, anlam kadar ve güç kadar karşı konulmazdır.” der. Benzer şekilde Baudrillard, baştan çıkarmaya gösteri, görünüş gibi nosyonların arasına düşen ve dolayısıyla doğal cinsel düzen ve kimliğe meydan okuyan bir kavram olarak bakmaktadır. Bu sebeple o, kadınları onların güçlerinin ardında yatanın görünüşleri olduğu gerçeğini görmezden gelmekle suçlar: “Burada söylendiğine göre feminenlik herhangi bir öze sahip değildir (hiçbir doğaya, hiçbir yazıya veya spesifik hazza yahut Freud’un söylediği gibi bir libidoya sahip değildir). Kadınsal otantiklik hakkında söylenenlerin aksine burada kadın bir hiçtir ve onun gücü buradan gelmektedir.” (McGraw 1984: 149, 150).

Baudrillard’da Baştan Çıkarma

Baudrillard, baştan çıkarmanın din için kötülüğün/şeytanın veya dünyanın bir stratejisi olduğunu “O, dünyevi hayatın bir hilesi oldu her zaman. Öyle bir lanet ki, ahlâk bilim ve felsefeye, günümüzde ise psikanalize ‘arzunun özgürleşmesi’ne karşın hiç değişmeden kalabilmişti.” şeklinde ifade eder.(Baudrillard 2001: 7). XVIII. yüzyıldan çağdaş Fransız düşünürü Foucault’ya kadar baştan çıkarma tanrısal düzenin arzu düzenine dönüştürülmesine değin işlenmiştir.

Baudrillard, Kierkegaard’ın “*Baştan Çıkarıcının Günlüğü*” metnini genelleştirerek, sakınmadan okumaya girişir. Kierkegaard baştan çıkarmayı, genç bir kıızı tüm varlığıyla yerinden çıkarma marifeti olarak kavrasa da, Baudrillard, baştan çıkarma stratejilerini genelleştirerek, zamanımızın temel bir işleyişinin izlerini burada bulur. Baştan çıkarma basitçe, simgesel düzenin çarpıtılması, tersinir hale getirilmesidir. Hakikat baştan çıkarmanın açığa çıktığı yerde tutunamaz olur ve eşyayı tertip içerisinde tutan metafizik

örtü yırtılır. Kodlanan ve işaret edilebilir olan ne varsa, çoklu bir yüzey üzerinde serbest kalır, farklı simge düzenleri arasındaki nedensiz bir oynaşma şeklini alır.

“Onsekizinci yüzyılın gölgesinde yazıyor oluşuna rağmen, Jean Baudrillard, “tanrısal nizamı parça parça eden şeytani bir kötülük” nitelemesine dayanan Hıristiyan düşünüşünün reddedildiği, postdinsel veya modern denilebilecek bir baştan çıkarma perspektifi edinmiştir. Baudrillard alegorik bir baştan çıkarma simgesi olan şeytan figürüne sadık kalmış olsa da, fenomeni aşkınlık içinde bir çarpıklık ya da bir biçimiyle ideale ulaşma arayışı olarak ele almıştır. Bunun tam zıddı olarak o, baştan çıkarmayı aşkın olanın radikal eliminasyonu, onun korkunç bir buharlaşması olarak ele alır. Benzer şekilde, Baudrillard a göre baştan çıkarma hiçbir etik emaresi içermez, yalnızca estetikten ibarettir. Bir oyundur o, bir gösteri, cilve darbesidir. Şeytan ise, anılmaya devam edilecekse eğer, boş bir araçtan, durmadan şekil değiştiren bir aldatma stratejisinden ibarettir.” (Saint-Amand 1998: 116,117).

Baudrillard’da baştan çıkarma, yazgısal ve mükemmel ilişkinin var olabilmesi için tek koşuldur. Postyapısalcı, feminist ve postmodern olarak nitelenen diğer düşünürler baştan çıkarma konusu ile ilgilenmemişler bunun yerine sadece cinsellik ile ilgili bir takım konulara değinmişlerdir. Baştan çıkarma, herkesin anladığı ikili bir oyun olduğu için, ondan söz edebiliyoruz. Oysa aşk, kimsenin anlamadığı evrensel bir biçimdir. Var olan tek biçim belki de baştan çıkarmadır. Evrensel düzeyde insanları birbirlerine yaklaştıran dengeleyici bir güç özelliğine sahip olan aşk, aynı zamanda insanları bireyleşmeye zorlayan bir metafordur. Eski Yunan’daki baştan çıkarma oyununa Baudrillard’a göre son veren ve bir yaratılış ilkesi olarak ortaya çıkan aşktır. Baudrillard da Tolstoy’da olduğu gibi baştan çıkarmanın ahlaksız bir şey olduğunu ve daha çok görünümünün hassas yanıyla ilgilendiğini söylemektedir. Baudrillard; aşk, baştan çıkarma, cinsellik ve pornoyu birbirinden ayırmaktadır. İlişkiler ters yüz edilerek, aşka ayartmadan daha keskin ve daha kuşkulu bir biçim verilebilir. Aşk, narsistik bir anlama sahip olduğu ölçüde gerçekleşebilir. Ona göre zamanımızda cinsel kültürün köpüğü olmaktan başka bir işe yaramayan bir aşk biçimi vardır. Karşıtlığın olmadığı bir yerde, ancak simülasyon biçimlerinden söz edilebilir. Baudrillard, Liberation’a yazdığı bir makalede cinsel kimlikle ilgili görüşlerini belirginleştirmiştir. “Biz hepimiz simgesel olarak transseksüeliz... Herkes kendine bir görüntü arıyor. Kendi varlığımızı öne sürmek mümkün olmadığına göre (artık bakışmak yok, baştan çıkarma sona erdi) geriye ne var olmak ne de hatta bakılmak kaygısından uzakta görüntü olarak davranmak kalıyor.”(Göka 1990: 97). Dahası ona göre ayartmanın dini yoktur. Biraz önce de bahsettiğimiz gibi aşk ise, Hıristiyan özellikler içermektedir. “Sevmek ve sevilmek İsa ile başlamıştır. Din; acı, aşk ve duygusallığa dönüşmüştür. Öyleyse dünyayı örgütlenmiş gösterge ve görünüm oyunuyla törenler ve biçimsel dönüşümlerin, sonuç olarak kusursuz baştan çıkarma oyunlarının yönlendirdiği eski kültürlerde aşk diye bir şey yoktu. Aşk mitinin çiçekleneceği öznel içsellikle psikolojiye de gerek yoktu.”(Baudrillard 2004: 86-87).

Baudrillard aşk ve baştan çıkarmayı temelde şu şekilde ayırt etmektedir: “Aşk adlı evrensel tutkunun en önemli özelliği bireysellik ve tek başına olmadır. Oysa ayartma için iki kişi gereklidir. Ayartabilmek için ayartılmış olmak gerekir. Karşımdakini ayartabildiğim ölçüde onun tarafından ayartılabilirim. İki kişinin varlığı temel kuraldır. ... Ayartmada aşktaki kıskançlığın kırıntısı bile yoktur.” (Baudrillard 2004: 88). Ayartma ile karşılaştırıldığında aşk daha gevşek ve rahattır; hatta bir çözülme biçimidir. “Ayartmanın törensel bir yanı varken aşk, patetik bir ilişki olmayı sürdürmektedir. Cinsellik ise, yalnızca bir ilişkidir.” Baştan çıkarma cinsler arasındaki estetik ve törensel bir farklılaşma evresidir;

aşk (tutku), cinsler arasındaki ahlaki ve patetik bir farklılaşma evresidir; cinsellik, cinsler arasındaki psikolojik, biyolojik ve politik bir farklılaşma evresidir. Baudrillard, baştan çıkarma olgusunun aşktan daha kolay anlaşılabilir olma sebebinin bu şekilde açıklamaktadır. Çünkü ona göre ayartma, daha üst düzeyde bulunan kusursuz bir ikili biçim üstüne kurulmuştur. Bu noktada gizemli olan baştan çıkarmanın ikili biçimi değil; Tolstoy'un Yevgeni'sinde olduğu gibi arzularına yenik düşmüş, kim olduğunu anlamaya çalışan öznenin bireysel görüntüsüdür. Baudrillard'a göre aşk, gerçekleşmesi imkânsız bir karşılaşmadır, cinsellikse Lacan'ın dediği gibi bu karşılaşmanın hikâyesidir, gerçekleşmeyen karşılaşma oyununu betimler. (Baudrillard 2004: 90). Ona göre aşk yoktur, en yüce aşk, ölümü baştan kabul etmiş olan aşk yani tutku-aşktır. "Bunun, iki arzuya iki zevkin ideal karşılaşması olarak algılanan bizim aşk anlayışımızla hiçbir ilişkisi yoktur." Baştan çıkarmada, bir kadın sevilmemeyi bağışlayabilir ama bağışlamayacağı tek şey baştan çıkartılmamak ya da baştan çıkaramamaktır. Aşk ve cinsellik konusundaki tüm günahlar bağışlanabilir çünkü bunlar bir hareket niteliği taşımazlar. Oysa ruhun can damarını oluşturan baştan çıkarma ancak ölümle huzura kavuşmaktadır. "Aşkın en çılgın ve yoğun anlarında bile şeytanın dürterek ironik bir biçimde sevdiğini terk et dediği ahlaksız bir davranış biçimi vardır." Baudrillard, tutkulu aşktan daha güçlü bir şey olarak illüzyon tutkusunu ele almaktadır. Bu cinsel ilişki ya da mutluluktan daha güçlü olan şeyin adıdır. (Baudrillard 2004: 92-93).

Baudrillard ise, mekanik cinselliği eleştirerek simgesel baştan çıkarmayı vurgulamıştır. Bu anlamda cinsellik ve baştan çıkarma ayrı şeylerdir. Ona göre; "cinsel kimlik, kişinin hangi cinsle ait olduğunu bilme duygusudur; 'Ben bir erkeğim' veya 'Ben bir kadını'ın fark edilmesidir. Cinsel kimlik, özel bir cinsel rol yaşantısı, cinsel rol ise cinsel kimliğin genel ifadesidir. Cinsel rol, birinin ne dereceye kadar erkek veya kadın olduğunu kendi kendisine veya başkalarına göstermek için söylediği ve yaptığı her şeydir." (Göka 1990: 96). Görüleceği gibi cinsellik üzerine yapılan bu tanımlarda biyolojik varoluşa önem veren egemen kültürel bakışın etkisi belirleyicidir. Cinsiyet özelliklerinin ve cinsel tutumların yeni idoller ortaya çıkarmaları baştan çıkarmanın bitmiş olduğunu, farklılığın kalktığını ve farklı değer sistemlerine doğru bir gidisi göstermektedir. Baudrillard'da yazgısallık Marx'tan gelen alışkanlıkla toplumun ilk haline ve yine dönüp dolaşıp geleceği hale gönderme yapar. Bu söz konusu toplumsal durum, simgesel değerler sisteminin olduğu aşamadır. En temelde baştan çıkarma Baudrillard'da simgesel değiş tokuşun hüküm sürdüğü bir durumdur. "Simülasyon söylemi bir sahtekârlık olarak kabul edilemez: Bu söylem baştan çıkarmayı affekt'in bir simülakrı olarak kullanmakla yetiniyor, yokluğunu şiddetle hissettiğimiz arzunun ve yatırımın simülakrı olarak ele alıyor baştan çıkarmayı. 'Kuvvet ilişkileri' iktidarın yarattığı sorunlar hakkında hesap verirken, yalnızca Marksist idealizmi kullandılar; baştan çıkarma ve baştan çıkarma ilişkileri de, günümüz siyasetinde yarattıkları sorunların hesabını vermedi. Her şey baştan çıkarmaya yöneliyor; ancak, arzu ideolojisi tarafından gözden geçirilmiş gevşek baştan çıkarmaya değil de meydan okumanın, mücadelenin ve uzlaşmazlığın bulunduğu baştan çıkarmaya yöneliyor." (Baudrillard 2001: 15). Yazgısallık, simgesel değiş tokuş durumunda var olan ve gerçekliğin özel bir formülüne denk düşen bir anlama sahiptir. Simgesel değiş tokuş ise değerler sisteminin tam olarak gerçekliğin sahnesinde oynayan göstergeler tarafından değerlerin temsil edilmesidir. Söz konusu yazgı gerçeklik sahnesinin içinde var olan bir durumdur. Yazgısallık kendiliğinden bir hakikat sunmaz, doğal bir kurgusallıktır. Bu anlamda baştan çıkarma yapay bir oyundur. Ama gerçekliği simgesel anlamda cinsel ve kurgusal diğer ilişki türlerine nazaran daha iyi temsil etmektedir. Bu anlamda kadın ve erkek ilişkisi Baudrillard'da baştan çıkarmanın ortaya çıktığı daha üst bir gerçeklik sahnesi

içindeki simgesel konumlardır. Bu simgesel konum kadın ve erkeğin cinsel farklılıklarından çok temel ötekiliklerinden kaynaklanan bir çerçevede analiz edilir. Bu anlamda kadının kadınlığı ve erkeğin erkekliği, baştan çıkarma söz konusu olduğunda birbiriyle ilişkilendirilmeden değerlendirilir. Bu şekildeki bir değerlendirme Baudrillard'da özel bir vurgusunu bulan radikal ötekilik durumudur. Geleneksel olarak kadının bastırılmış ve haz yasağı ile engellenmiş olduğu iddiası Baudrillard'a göre radikal ötekilik bağlamında yersizdir. Hatta çoğu durumda baskı altında olan erkektir. Baudrillard'ın diğerlerinden (Freud, Lacan) farkı bu aşamadaki ötekiliği ele alışıdır. O Lacan, gibi ötekiliği eksiklik olarak değerlendirmez. "Elbette, Lacan'cı baştan çıkarma sahtekârlıktan ibaretli; ancak kendince, Freud'a ait olan ilk sahtekârlığı düzeltir, onarır ve onun kefaretinin öder; zira Freud, bilim bile olmayan bir bilim yararına biçimin/baştan çıkarmanın dosyasını rafa kaldırmıştı. Psikanalizin baştan çıkarıcı bir biçimini genelleştiren Lacan söylemi ise, rafa kaldırılmış olan baştan çıkarmanın öcünü alıyordu;"(Baudrillard 2001: 75). Öteki Baudrillard, için ne eksiltene ne de eksikliği hissedilen bir şeydir. Yani dişil ve eril açısından cinsellik sahnesinde ötekilik kadının eksik olduğu fallus yani iktidar açısından ele alınmaz. Baştan çıkarma bir oyundur ve tarafların birbirlerini ötekilik sınırlarının dışına her birini ötekiliğini yaşayabildiği doğal sınırlarının dışına çekmeye çalıştığı bir meydan okuma oyunudur. Bu anlamda pornografi, Baudrillard için baştan çıkarmanın sıfır olduğu bir durumdur. Bunun böyle olmasının nedeni ötekinin sınırlılığını belirleyen sırrın ortadan kaybolmasıdır. Meydan okuma bu sırrı çözen bir eylemdir.

Meydan okuma kadına ne sırrın varsa göster demektir fakat Baudrillard'a göre kadının tek sırrı vardır o da "hiç bir sırrı olmadığı"dır. Görüntüler sultanının görüntü dışında bir gerçekliği (hakikati) yoktur. Bu anlamda Baudrillard'a göre, kadın bu sırrın ifşa edilmesi aşamasında tek silah olarak tersinmeyi kullanır. Tersinme; kur yapma sırasında her şey yolunda iken birden geri çekilme, isterken birden istememe daha teknik olarak arzu ve haz kontrolü bağlamında bir anlamı vardır. Baudrillard'a göre tersinme kadında vardır, erkekte ise yok olduğu kabul edilir. "Baştan çıkarmaya göre-yapıya ya da ayırt edici karşıtlıklara göre de değil, baştan çıkarıcı tersinirliğe göre- bu evrende dişil, erile karşıt olan değil, onu baştan çıkarandır."(Baudrillard 2001: 16). Baştan çıkarmanın erkekteki kavramsallaştırılması ise meydan okumadır, bu da fallus'un icraatıdır. Sonuç olarak, baştan çıkarma algısı, tersinme ve meydan okuma arasında dönmektedir. Baudrillard, teknik olarak üretim ve baştan çıkarmayı ayırır ve karşı karşıya getirir. Aynı değişim değeri ile simgesel değeri karşı karşıya getirdiği gibi bu anlamda tersinme olmadığı için üretim baştan çıkarmanın tam karşıtıdır. Her şey kesindir beklenmedik bir şey yoktur aynı pornografide olduğu gibi. Pornografi de cinsel ilişkinin gerçekleşmeme ihtimali yoktur. Kısaca tersinme Baudrillard'a göre teröristçe bir ihtimal ve bir durumdur yani tersinme beklenmedik bir şeyin çıkabilme ihtimalini ortaya çıkartmaktadır. İktidara gelince Baudrillard'ın simülasyon kuramının gösteren ve gösterilen ilişkisi ortaya müstehcenlik adı altında bir semiyotik kavram koymaktadır. Müstehcenlik gerçekliğin ileri bir şekilde temsil edilmesidir. Pornografi müstehcendir çünkü müstehcenlik bir şeyi görüldüğünden daha görünür kılmaktır. Bir şeyin görüldüğünden daha görünür kılınması ise kadın ve makyaj örneğinde iyi bir şekilde anlatılmaktadır. Kadın makyaj yaparak görüldüğünden daha görünür olur ama Baudrillard, için bu tam da mesela örneğimiz açısından kadını yok etmenin usulüdür. Baudrillard, iktidara özel bir vurgu yapmaz fakat şeylerin müstehcenliği yolu ile bir iktidar oyunu olan baştan çıkarmanın sonu ile iktidarın sonundan üstü kapalı bir şekilde bahseder. Öte yandan Foucault'da rastladığımız anlamda bir iktidar analizi de Baudrillard için yabancı bir yaklaşım olmaktadır. "Foucault, söylem olarak cinselliğin üretiminden başka bir şey görmüyor; söz alanının tersinmez biçimde yayılması ve satır aralarını tika basa

doldurması onu cezp ediyor; oysa, bu süreçler belli bir iktidar alanının kurulmasına yol açıyor ve bu iktidar alanı da, kendisini yansıtan (ya da icat eden) bilgi alanındaki doruk noktasını oluşturuyor.”(Baudrillard 2001: 64-65). İktidar böyle yapar, iktidar şöyle yapar tarzında cümleler yerine, onun vurgusu tamamen sistemdir. Onun için şu anda mevcut ve dünya çapında yaygınlaşmış sistem genellenmiş değişim sistemidir ve bu sembolik değiş tokuş sisteminin karşısı bir mantıkla işlemektedir. Mesela bilgi, özgürlük gibi batılı değerler aracılığıyla yazgısal olan sistemi bozar batı kültürü bu anlamda kötülüğün dışarıya atılması ile oluşmuş bir kötülük merkezidir. Baudrillard, aşırılıkları ve aşırı fenomenleri ele alırken sanki bir şeytandan bahseder gibi insandaki hırsları genelleştirerek inceler. Buna bir isim koymaz, falancanın eseridir demez. Örneğin yaklaşma fantezisinden bahsederken, bu bir arzudur ama bu arzuyu engelleyecek bir mekanizma yoktur mesela geleneksel toplumda ahlakî engeller vardı ama şimdi özgür toplumda bunlar yoktur bu nedenle her şey hiç bir engelle karşılaşmadan ilerlemektedir demektedir. Engelin olmadığı yerde baştan çıkarmadan da bahsedilemez. Feminizm ve sistem, baştan çıkarmaya karşı durmuşlardır çünkü baştan çıkarma sonu belli olmayan süreçtir, güvensizlik ve korku ortamı oluşturur, falanca falancaya meydan okuduğunda bu sonu belli olmayan bir süreçtir bu nedenle baştan çıkarmanın yerine kadın erkek arasında meseleyi cinsellik olarak netleştirir ve her türlü sonucu tanımlar. Bu noktada o Foucault’yu onaylar. Baudrillard, için bu durum deliliği tanımlamaktan farksızdır. Baudrillard, şöyle demektedir: “Dişil, kölelik oyununu, kendisini bir kenara ayırıp bastıran ve cinsel devrimi daha da acıklı bir şekilde ayırıp bastırıldığı bu yapı içinde kabul eder yalnızca –suça ortak olan hangi sapmadan (Neyin sapması? Yoksa erilin mi?) güç alarak dişilik tarihinin bundan ibaret olduğuna bizleri inandırmaya çalışıyorlar?”. Demek ki gerçekte dişiliğe uygulanan baskının öznesi kendisi değildir, baskı kadınların cinsel tarihinde devam etmektedir.(Baudrillard 2001: 15).

Bu anlamda vurgulayacağımız nokta Baudrillard, için baştan çıkarmanın ilişkisellik ve iletişim açısından tek yol olduğu bunun sonucunda da bir cinsellik, bir ırkçılık ortaya çıksa bile bunlar başlangıç değil sonuçlardır yani kültürel anlamda ırkçılık, cinsiyet bağlamında da cinsellik uydurmacası çıkar ve simülasyon olarak yeniden üretilirler. Kısaca ona göre cinsellik, iktidar, kültür yoktur; sadece radikal ötekilik ve baştan çıkarma vardır. Radikal ötekilik ve baştan çıkarma dışında her şey simülasyon daha doğrusu simülarktır. Baudrillard’a göre eril yasaya dişil ise hazza yakındır. O bunu şu şekilde ifade etmektedir: “Oysa dişile ilişkin bu önerme, yani otantik olanla yapay olanın dişilde temelsiz olarak var olduğu önermesi, aynı zamanda -ilginçtir- simülasyonun alanını tanımlar: Simülasyonda da, gerçekte modeller arasındaki ayrımı ortaya koymak imkânsızdır; simülasyon modellerinin ortaya koyduğu gerçekten başka bir gerçek yoktur; tıpkı, görünümünün dişiliğinden başka bir dişilik olmadığı gibi. Simülasyon da çözümsüzdür.” (Baudrillard 2001: 20). Baudrillard’a göre eril yasaya yakındır dişil ise hazza bu anlamda talep ve arzu ve haz birbirinden ayrılmaktadır arzu tam olarak talebe yansımaz çünkü yasanın boyunduruğu altındadır. Böylelikle arzu talepten daha fazla bir şeydir ve farklı ve yasaya bağlı olan eril yasayı temsil eden eril ise yasa nedeniyle dişilin arzusu ne kadar talebe yansımazsa o kadar iktidar sahibi olur. Bu erkeğin meydan okuması kadının arzusunun aynen yansıtması da kadının tersinmesidir.

Marx’ın üretici güçlerin özgürleştiği kapitalizm eleştirisi gibi Baudrillard da aynı eleştiriyi cinsellik üzerine uygular ve cinslerin ve cinselliğin özgürleştirilmesinden bahseder. Kadın sıfır noktasındadır yani salt bir görünümdür, köledir, bu nedenle kaybedeceği bir şey yoktur.(Baudrillard 2001: 27).

Baudrillard’a göre kadın özgürleştirilirken aslında iktidarın işine gelen bir durum söz

konusudur. Çünkü boyunduruk altındaki kadının tersinme ihtimali daha yüksektir çünkü arzu açık talebe yansımamaktadır. Fakat özgürleşmiş kadın durumunda baştan çıkarma ortadan kalkmış olmakta bu da iktidarın yükünü hafifletmektedir. Çünkü kadının arzusu talebine aynen yansımakta ve ilişki yapısal bir alanda gerçekleşmektedir. Bu ilişki bir çeşit fahişe ile birlikte olmaya benzemektedir. Burada uzlaşma ve anlaşmaya dayalı bir cinsel üretim söz konusudur. Bu durumda Baudrillard için baştan çıkarmanın olmadığı ilişki metaforik bağlamda tam bir pornografi sahnesidir. Baudrillard'a göre bilim bizleri mikroskobik ayrıntılarıyla aşırı gerçekliğe doğruluğun röntgenlenmesine hücrenin gözle görülemeyen yapıları üstünde geniş açılı objektifle röntgencilik yapmaya artık hiçbir biçimde görüntülerin oyununa göre değerlendirilmeyen ve teknik nitelikleri yüksek olan bir cihazın sofistike hale getirilmesiyle görünür kılınacak acımasız hakikat kavramına alıştırmıştı. Bu nedenle dişilin (kölenin, tebaanın, halkın,) özgürleştirilmesi aslında ilk başta ona karşı bir girişim gibi iken temelinde iktidarın işine gelmektedir. Çünkü baştan çıkarma da kölenin tersinme ihtimali vardır. Bu anlamda ölüm baştan çıkarmanın en büyük kalesidir bu nedenle baştan çıkarma dışlanırken ölüm de özellikle batı kültürü ve popüler kültür açısından dışlanmaktadır.

Baudrillard, terörizmin ruhu adlı bir makalesinde terörizmi son tersinme ve baştan çıkarmanın yeniden canlandığı bir aşama olarak gösterirken ölümü tüm genelleştirilmiş değişim sistemi içine alınamayacak ve sistemin genel işleyişini bozan bir durum olarak sunar. Baudrillard'da, baştan çıkarma sır ve meydan okumaya dayanır. Ötekilik sırrın oluşmasında önemli bir fonksiyona sahiptir. Yani ben ötekinin sırrını biliyorum fakat bunu ifade etmiyorum o da benim bildiğimi biliyor fakat ortaya çıkarmıyor. İşte bu düzenek sırrın oluşmasını sağlarken bir yandan da bu sır doğrultusunda baştan çıkarmanın temelini hazırlar. Bu düzenek sayesinde ona göre sır korunurken aynı zamanda baştan çıkarma sonucunda da ortaya açıklanmış olarak hiçbir gerçeklik çıkmaz. Fakat gerçeklik sahnesi Lacancı bir anlamda fantastik ve gizemli bir şekilde baştan çıkarmanın sahnelendiği döngüsel bir oyunla devam eder. Baştan çıkarmanın bu düzeneği gerçeklik sahnesinin kurulumu kadar iktidarın kurulumunu da ifade eder. Gizli olandan bastırılmış bir tarzda kendini gösterme eğilimi vardır. Hâlbuki "sır"da söz konusu olan bir kendini göstermeme durumu vardır. Kierkegaard'ın baştan çıkarmanın günlüğüne bir gönderme ile Baudrillard, baştan çıkarmanın çözülme bekleyen bir bilmece olduğunu vurgular. (Baudrillard 2003: 20-40).

Hayvan türünün baştan çıkarma özelliği özellikle sır ve meydan okuma bağlamında Baudrillard'da önemli bir vurgu oluşturur. Çünkü hayvanlarda insan türünde olmayacak derecede radikal ve dönüştürülemez bir ötekilik mevcuttur. Bu ötekilik hayvanların baştan çıkarma konusunda en saf örneği teşkil etmesine neden olur. "Baştan çıkarma en saf biçimini hayvanlarda alır, çünkü baştan çıkarma gösterisi, hayvanların içgüdülerine kazanmış, refleks niteliğindeki davranışlarına ve doğal süslerine sinmiş gibidir. Yine de, tümüyle bir ritüel olmaktan çıkmaz." (Baudrillard 2001: 110). Çünkü hayvan türünün baştan çıkarmacı olmasının nedeni her birinin kendi başlangıcı ve sonunun farkında olmamasındandır. Ayrıca bizim insan olma iddiamızla ve dar anlamda bilimsel özne konumuzla alay etmeleridir. Bu alay ediş ve her tür iddiayı kökünden sarsma aynı şekilde dışılıkta de vardır. Zaten hayvan olmayı belirleyen en önemli özellik yabanilik en üst düzeyde olağanlık değil davranışlarının en üst düzeyde ritüelleştirilmiş olmasıdır. Baudrillard'a göre ritüellik insanların kendi aralarındaki düzen ve değiş tokuş için icat ettikleri etkili bir biçim olan toplumsallıktan çok daha üstün bir biçimdir. Ritüellik çok daha üstün bir sistemdir ve salt göstergeye denk düşer. Dişilde ve hayvanlarda olduğu ritüel göstergenin baştan çıkarmalığını barındırır ve radikal ötekiliğe kapı aralar. Anlam ve yorum

ritüel için bir fantezidir. Bu anlamda ritüel ve toplumsal arasındaki fark yasa ve yasa koyucu açısından önemlidir. Toplumsallık durumunda genelleştirilmiş bir yasa ile ritüelin barındırdığı ötekilik ortadan kaldırılmıştır.

Baştan çıkarma öte yandan erkekte dişiliğin aksine kendisiyle oynadığı bir oyun şeklindedir. Yani dişilikte dışsal bir ötekilik mevcutken erkekte içsel bir ötekilik mevcuttur. Bunun nedeni Lacancı bir tarzda fallus'a dayandırılabilir. Fallus, derinliğin ve anlamın merkezidir. Bu nedenle erkek için kendi iktidarına dayandıracağı bir anlam ve eylem önemli iken bir yandan da anlamı sırrını ve gizemini ortadan kaldırmayacak ve hep canlı tutacak göstergelere ihtiyacı vardır. Baudrillard'a göre erkeğin baştan çıkarıcı olabilmek için işaretleri ortada bıraktığı bir süreç olan bu durum baştan çıkarmayı erkek için kendi kendisiyle bir oyuna dönüştürür. Baudrillard, bu durumu şöyle ifade eder: "Her tür eril güç, üretimden gelen güçtür. İsterse kendini kadın olarak üreten kadın söz konusu olsun, kendini üreten her şey eril gücün siciline işlenir. Dişiliğin tek ve karşı konmaz gücü, bunun tersi olan baştan çıkarmadır. Baştan çıkarma, üretimin gücünü geçersizleştirme dışında özgül değildir ve özgül olan hiçbir şeye sahip değildir. Ancak, daima bu gücü geçersizleştirir."(Baudrillard 2001: 25).

Baştan çıkarmada Baudrillard'a göre hem erkeğin hem de kadının ikisinin birden korktuğu bir durum söz konusudur. Bu korku hem ikisinin de içinde bulunduğu söz konusu oyunun kaybedilmesi ve hem de ikisinin de içinde bulunduğu değerler düzeninin yıkılması korkusudur. Baudrillard'a göre oynamak fakat haz duymamak toplumsal anlamada cinselliği bir çeşit arzu alış verisine dönüştürmek bir çeşit toplumsal bir ritüel oluşturmak ve ötekiliği bir sonraki oyuna saklanmasını sağlamaktır. Bunun en önemli katalizörü sapkınlık korkusudur. Bu anlamda baştan çıkarmayı düzenleyen kurallar (dinsel, toplumsal, vb.) sapkınlık ihtimalini güçlendirerek sınırları ve baştan çıkarmanın kültürel kodlarını oluştururlar. Bu anlamda Baudrillard'a göre baştan çıkarıcının kendisi de sapkındır. Çünkü baştan çıkarıcıyı baştan çıkararak kuralların kendisidir. Böylelikle sapkın insan egemenliği ve yasanın hakim olduğu bir baskıcı ortama sürüklenir. Bu ortamda ritüellerin sınırlarını mutlak olarak belirler. Bu da fetişizmi doğurur. Baudrillard'a göre "sapkınlık donmuş bir meydan okuma, baştan çıkarma ise canlı bir meydan okumadır. Baştan çıkarma hareketli ve geçicidir, sapkınlık ise monotondur ve bitmek bilmez. Sapkınlık gösteriye dayanır, baştan çıkarma ise gizlidir ve tersinme özelliği taşır."(Baudrillard 2001: 158).

Baudrillard'ın baştan çıkarma yaklaşımında bir fazladan anlam ihtimali kısacası bir artı değer üreten bir sistem ihtimali yerini kendi başlangıcı kendi sonunu oluşturan döngüsel bir ironiye bırakır. Bu son onun teorisinde kesin bir biçimde ölümle temsil edilir. Baştan çıkarmadaki taraflar bu sondan tamamıyla yabancılaşmışlardır. Sürüklenme onların durumunu çok iyi bir biçimde ifade etmektedir. Kurallar temel belirleyicidir. Fantezi kuralların ötesinde değil ötekinin ardında aranır. Bu nedenle ne özne ne de nesneden bahsedilebilir. Bu anlamda Baudrillard'ın baştan çıkarma doğulu anlamda aşkı temsil ederken batılı anlamda yalın ve doğal cinselliği temsil eder. Tarafların yazgısallıkları belirleyicidir. Oyun ise kuralına göre oynanır. Kuralların dışında bir alanda gerçekleşmeyen bu oyun iki tarafın kendi benlikleriyle olan bir savaş olarak belirir ve galipsiz sona erer. Bu anlamda bir kadere boyun eğmiş taraflar ötekinin ötekiliğini engelleyerek onu kendi öznelliğinde yeniden oluşturmak isterler. Bu süreç daha önce de değindiğimiz üzere kuralları ve sırrın devamını sağlar. Baudrillard'a göre baştan çıkarma bu nedenle yazgısaldır. Baştan çıkarma gerçeklik sahnesini korurken hakikatin de daha derinleşmiş sırlarla yeniden üretilmesine olanak verir. Bu anlamda ona göre hakikati soymak istememizin nedeni belki de onu çıplak hayal etmenin hayli zor olmasındandır. Gerçekliğin

kurulduğu yüce alan ötekiliğin başladığı alanda son bulur. Baudrillard'a göre sınırdan ötesi baştan çıkarmanın temel arzusudur. Meydan okuma sınırın öteki yanının anlamsızlığına yöneliktir. Fakat içinde oranın imkânsızlığını da oluşturan bir yasa ile sınırlandırılmıştır. Bizi sınırın dışına çeken baştan çıkarmanın ta kendisidir. Sınırı netleştiren ve bulunduğumuz yüce alanı da anlamlandıran da baştan çıkarmanın ta kendisidir. Hakikati yasayla ve sınırlarla üreten de baştan çıkarmanın kendisidir. Fakat Baudrillard, için yeniden üretim simgeseldir ve hakikate meydan okuyan her türlü yaklaşım onu simgesel olarak yeniden belirlemektedir. Baudrillard, hakikat üretilirken kendisini yok eden baştan çıkarmayı ötekiyle girilen en doğru ilişki tarzı olarak algılamaktadır. Bu nedenle o bundan ideolojik bir sonuç çıkarmaz ve böylelikle de doğru iletişime ve gerçekliğin doğal algısına imkân tanımaktadır.

SONUÇ

Estetik ve sanat felsefesi bağlamında baştan çıkarma konusu, tarihsel süreç içerisinde değişik düşünürler tarafından ele alınmıştır. Modern dönemlerde Kierkegaard'dan Baudrillard'a kadar gelen düşünürler baştan çıkarma konusunu aşk, cinsellik ve evlilik bağlamında ele alırken estetiğin görünür bir konusu haline getirmişlerdir.

Kierkegaard, baştan çıkarmayı, Regine Olsen karakteri üzerinden genç kızlık, nişanlılık, evlilik gibi durumlara değinerek ele alır. Varoluş felsefesinin babası olarak kabul edilen Kierkegaard'a göre varoluşun üç evresi vardır. Bunlar estetik, etik ve dindir. Baştan çıkarma estetik evrede değerlendirilir. Bu evrede insan hiç bir sorumluluk almaz, özgür bir seçimde bulunmaz. Tam tersine birey zevk ve eğlence peşindedir. Aşk bilgeliğiyle donanmış Johannes karakterinin temel özelliği baştan çıkarıcılığında estet ve erotist rolünü kendinde barındırmasıyla bunun güzel bir örneğini verir.

Kierkegaard'ın tutkulu bir takipçisi olan Charles, kendini Regine Olsen'in yerine koyarak bir eser kaleme almıştır. Onun baştan çıkarma konusuna yaklaşımı Kierkegaard'ın etkisi altındadır. O Kierkegaard'ın hayatına ve aşk anlayışına bir kadın gözüyle bakmaktadır. Kierkegaard'ın aşkının trajik boyutlarını, sevmesine rağmen nişanlılığına son vermesini bununla birlikte başka bir kıza aşık olmamasını eserine konu edinir. Charles, günümüz düşüncesinde de aşk, cinsellik, evlilik ve baştan çıkarıcının insan zihnini meşgul ettiğini gösterir.

Tolstoy, dini inancını da göz önünde bulundurarak baştan çıkarmayı şeytanın bir stratejisi olarak görmüştür. Hem "Şeytan" hem "Anna Karenina" adlı eserlerinde Tolstoy, baştan çıkarmayı ahlâkî olamayan bir oyun olarak değerlendirir. Dolayısıyla Tolstoy ahlâkî olmayan bir hayat tarzının insanı manen buhrana sürükleyeceğini belirtir. Psikolojik yönden ise karakterleri tek tek inceleyerek yasak aşkın insan mutluluğuna engel teşkil ettiğini ortaya koyar.

Karamsarlığın ve iradenin filozofu olarak da bilinen Schopenhauer, erkeğin kadına olan üstünlüklerinden yer yer bahseder. Ona göre kadınlar erkeklere nazaran erken yaşta olgunlaşmalarından dolayı bütün hayatları boyunca çocuk kalırlar. Çünkü her zaman içinde buldukları ana sıkı sıkıya bağlı kalarak sadece kendilerine yakın olanı görürler, gerçek yerine bir şeyin görünüşüne teslim olurlar ve en önemli işlere karşın önemsiz şeyleri tercih ederler. Kadınlar güzellikleri kanalıyla cazibelerini kullanarak erkekleri elde tutabileceklerini düşünmektedirler. Schopenhauer, ne kadar ulvi görünürse görünsün her türlü aşkın kaynağında cinsel güdünün olduğunu söyler. Ona göre kadın ve erkek arasında karakter uyumuna bağlı gerçek dostluk duygusu, büyük ölçüde gerçek cinselliğin tatmini ile ortadan kalkınca görünür hale gelir.

Baudrillard, baştan çıkarmayı haz, cinsellik, cinsiyet üzerinden ele alarak cinselliğin de modern zamanlarda bir üretimin ürünü olduğunu göstermiştir. O bu konuyu işlerken pek çok yazardan alıntılar yaparak kendi kuramını kurmuştur. Ona göre baştan çıkarma kötülüğün ve dünyanın bir stratejisi olarak görülmektedir. Onun en önemli tespitlerinden birisi de baştan çıkarmanın etik ve psikanalize rağmen değerini korumasıdır. Baudrillard, modern zamanda yeni bir bakış açısıyla konuyu ele almıştır.

KAYNAKÇA

ANDERSON Susan Leigh: (2014). Kierkegaard Üzerine; çev: Gökhan Gürdal, Ankara, Sentez Yay.

BAUDRİLLARD Jean: (2001). Baştan Çıkarma Üzerine, çev: Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yay.

BAUDRİLLARD Jean: (2003). The Spirit of Terrorism, trans: Chris Turner, London and New York, Verso Publishing.

BAUDRİLLARD Jean: (2004). “Tutkunun Kötülük Meleği”, çev: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Dergisi, Sayı:27, Ankara, s. 87-97.

BECERMEN Metin: (2009). “Nietzsche ve Adorno’da Sanat ve Hakikat İlişkisi Üzerine Bir İnceleme”, Kaygı Dergisi, Sayı 13, Bursa, s. 29-40.

BERTHOLD Daniel: (2005). “Kierkegaard's Seductions: The Ethics of Authorship”, MLN, Vol. 120, No. 5, Comparative Literature Issue (Dec., 2005), pp. 1044-1065.

BLONDEL Eric: (2003). Aşk, çev: Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

BÜYÜKDÜVENCİ Sabri: (2001). Varoluşçuluk ve Eğitim, Ankara, Siyasal Kitabevi.

CHARLES Monique: (2002). Hayatımın Filozofuna Aşk Mektupları, çev: Necmettin Sevil, İstanbul, Ayrıntı Yay.

CROXALL T. H.: (1945). “Kierkegaard and Mozart”, Music & Letters, Vol. 26, No. 3, pp. 151-158.

DELEUZE G. - GUATTARİ F.: (1993). Felsefe Nedir? çev: Turan Ilgaz, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

EAGLETON Terry: (1998). Estetiğin İdeolojisi, Yay. Haz.: Bülent Gözkan, İstanbul, Özne Yay.

EREN Işık: (2006). “Felsefe Açısından Pazarın Dışındaki Sanat”, Flsf Dergisi, Sayı 2, Ankara, s. 51-62.

GÖKA Erol: (1990). “Baudrillard’da Yabancılaşma ve Cinsel Kimlik”, Türkiye Günlüğü Dergisi, Sayı: 10 (2), s. 94-96.

HANNAY Alastair: (2010). Kierkegaard, çev: Nur Nirven, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

KİERKEGAARD Soren: (1992). Either/Or A Fragment Of Life, trans: Alastair Hannay, London, Penguin Books Published.

KİERKEGAARD Soren: (1997a). Baştan Çıkarıcının Günlüğü, çev: Süha Sertabıoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yay.

KİERKEGAARD Soren: (1997b). Ölümçül Hastalık Umutsuzluk, çev: M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yay.

KIERKEGAARD Soren: (2002). Korku ve Titreme, çev: İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Anka Yay.

KIERKEGAARD Soren: (2009a). Evliliğin Estetik Geçerliliği; çev: İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Ağaç Yay.

KIERKEGAARD Soren: (2009b). Etik Estetik Dengesi; çev: İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Ağaç Yay.

KIERKEGAARD Soren: (2013). Kahkaha Benden Yana; çev: Nedim Çatlı, İstanbul, Ayrıntı Yay.

KURTAR Senem: (2015). “Mysterum Tremendum Tanrıyla Karşılaşmak Ya Da Tanrı’dan Önce “Kendi”yle Olmak”, Possible Düşünme Dergisi, Sayı, 7, Ankara, s. 62-71.

LEE Edward S.: (1974). “Reviewed Work: Women in Tolstoy: The Ideal and the Erotic by Ruth Crego Benson”, Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes Vol. 16, No. 4, pp. 661-664.

MCGRAW, Betty R. (1984). “Splitting Subject/Splitting Seduction”, Boundary 2, Vol. 12, No. 2, On Feminine Writing: A Boundary 2 Symposium, pp. 143-152.

MORAN Berna: (1991). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul, Cem Yay.

SAINT-AMAND Pierre: (1998). “The Immortals”, trans: Jennifer Curtiss Gage, Yale French Studies, No. 94, Libertinage and Modernity, pp. 116-129.

SCHOPENHAUER Arthur: (1997). Aşkın Metafiziği, çev: Selahattin Hilav, İstanbul, Sosyal Yay.

TAŞDELEN Vefa: (2004). Kierkegaard’da Benlik ve Varoluş, Ankara, Hece Yay.

TOLSTOY Leo: (2000). Sanat Nedir? çev: Kabil Demirkıran, İstanbul, Şule Yay.

TOLSTOY Leo: (2014). Şeytan, çev: Saniye Güven, İstanbul, Bordo Siyah Klasik Yay.

WOLFF Janet: (2000). Sanatın Toplumsal Üretimi, çev: Ayşegül Demir, İstanbul, Özne Yay.