Ömer Naci Soykan

KURAM-EYLEM BİRLİĞİ OLARAK SANAT

Schelling Felsefesinde Bir Araştırma

Felsefe Dizisi

KABALCI YAYINEVİ

Ömer Naci Soykan Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat KABALCI

ÖMER NACİ SOYKAN

KURAM-EYLEM BİRLİĞİ OLARAK SANAT

Schelling Felsefesinde Bir Araştırma

Kabalcı Yayınevi

ÖMER NACİ SOYKAN

KURAM-EYLEM BİRLİĞİ OLARAK SANAT

Schelling Felsefesinde Bir Araştırma

KABALCI

KABALCI YAYINEVİ 56
Felsefe Dizisi 17

KURAM-EYLEM BİRLİĞİ OLARAK SANAT - Schelling Felsefesinde Bir Araştırma
Ömer Naci Soykan

Bu kitabın tüm yayın hakları
Kabalcı Yayınevi'ne aittir.

Türkçe Birinci Basım:
© Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995
ISBN 975 - 7942 - 14 - 6

Yayın Yönetmeni: Vedat Çorlu
Dizgi: Beyhan Ajans
Düzelti: Füsun Kayra
Baskı: Yaylacık Matbaası
Cilt: Temuçin Mücellithanesi

KABALCI YAYINEVİ
Himaye-i Etfal Sok. No: 8-B
Cağaloğlu 34410 İSTANBUL
Tel: (0212) 526 85 86 522 63 05 Fax: (0212) 526 84 95

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

GİRİŞ: SCHELLING FELSEFESİNE GENEL BAKIŞ 11

A SCHELLING'İN FELSEFİ ÇEVRESİ 11
B GELİŞME SÜRECİNDE ANA ÇİZGİLERİYLE SCHELLING FELSEFESİ: 15
Ba Felsefenin İlkesi Olarak Ben 15
Bb Doğa Kavrayışı 16
Bc Transzendental İdealizm 18
Bc.a Tarih Felsefesi Kavramı 19
Bd Özdeşlik Sistemi 20
Be Sanat Görüşü 21
Bf Özgürlüğün Özü 23
Bg Mitoloji ve Vahiy Felsefesi 24
Bh Olumsuz Felsefe ve Olumlu Felsefe 25
Bj Bilgeliği İsteme Olarak Felsefe 26

BİRİNCİ ANA BÖLÜM:
Kuram ve Eylem

A KURAMSAL FELSEFE 35
Aa Genellikle Varlık 35
Ab Biçim Olarak Varlığın Yapısı 48
Ac Doğa Felsefesi 55
B EYLEM FELSEFESİ 65
Ba Genellikle Eylem 65

Bb İnsan Özgürlüğü 70
Bc Özgür Bilim Olarak Felsefe 77

ARA BÖLÜM:
Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat Felsefesine Geçiş

A SANAT FELSEFESİNE GEÇİŞİN ÖZNE-NESNE BAĞINTISINDA TEMELLENDİRİLMESİ 93

B SANAT FELSEFESİNİN OLANAĞI OLARAK ÖZNE-NESNE BAĞINTISI 103

İKİNCİ ANA BÖLÜM:
Sanat Felsefesi

A SANAT FELSEFESİNİN GENEL PLANINDA SANATIN YAPILANMASI 113
Aa Genellikle Sanatın Yapılanması 113
Ab Sanat Yapıtının Özel Olan Olarak Yapılanması 115

B SANAT FELSEFESİNİN ÖZEL PLANINDA SANATIN YAPILANMASI 125
—Real ve ideal olarak karşı karşıya konulmuş olması bakımından sanat biçimlerinin yapılanması—
Ba Sanat Dünyasının Real Yanı 125
Ba.a Müzik 126
Ba.b. Resim 134
Ba.c Plastik 148
Bb Sanat Dünyasının İdeal Yanı: Söz Sanatları 160
Bb.a Edebiyat Sanatının Genellikle Sanatla Bağlantısı 161
Bb.b Edebiyat Türleri 166
Bb.b.a Lirik Edebiyat 167
Bb.b.b Epik Edebiyat 171
Bb.b.ba Bazı Özel Epik Şiir Biçimleri: Eleji ve İdil; Öğretici-Eğitici Şiir ve Yergi 176

Bb.b.bb Romantik (modern) Epos 179
Bb.b.bb.a Şövalye Şiiri 180
Bb.b.bb.b Roman 181
Bb.b.c Dramatik Edebiyat 184
Bb.b.ca Genellikle Dramatik Şiir Kavramı 184
Bb.b.cb Dramın Bölümleri 187
Bb.b.cb.a Trajedi 187
Bb.b.cb.b Komedi 192
Bb.b.cc Modern Dramatik Edebiyat 194

GERİYE BAKIŞ 201

YAŞAM VE YAPIT 203
ZAMANDİZİN 211
ZAMAN SIRASINA GÖRE SCHELLING'IN YAZILARI 213
KİŞİ ADLARI DİZİNİ 217

KAYNAKÇA 219

EK: Seçilmiş Çeviri Metinler

Felsefenin ilkesi olarak ben üstüne 227
Bir doğa felsefesi üstüne düşünceler
Dünya-ruhu üstüne
Real ve ideal olanın doğadaki bağıntısı üstüne
Dinamik sürecin genel tümdengelimi
Transzendental idealizm sistemi
Benim felsefe sisteminin tasviri
Akademik araştırma yöntemi üstüne dersler
Sanat felsefesi
Plastik sanatların doğa ile bağıntısı üstüne
İnsan özgürlüğünün özü üstüne
Felsefeye giriş
Mitoloji felsefesi
Ebedi hakikatlerin kaynağı üstüne
Vahiy felsefesi

ÖNSÖZ

Kant'ın eleştirel felsefesi, ayırıcı, çözümleyici idi; Kant sonrası Alman İdealizmi ise birleştirici, bireşimci. Bu idealizmin ilk önemli filozofu Fichte, felsefesini her şeyin temeli olan bir aşkın Ben'e dayandırıyordu. İlkin Fichte'den yola çıkan, ama sonra ona karşıt bir yönde ilerleyen Schelling ise Fichte'nin Ben'in karşısına bir Ben-Olmayan'ı, doğayı koyar ve bu ikisinin birliğini arar. İdealizm'in üçüncü filozofu ve Schelling'in öğrencisi olan Hegel, Schelling'in önce deneyip, sonra bilinçli olarak bıraktığı evrensel, tümel bir bilgi sistemi kurma düşüncesini gerçekleştirdi. Schelling'in sistemden vazgeçmesinin nedeni, ona göre tüm bilgiyi kapsayan herhangi bir sistemin yüzeysel olmaktan kaçınamayacağıdır. Sistemde uzağa bakmak zorunda olan göz, önündekini, yakın olanı göremez. Schelling'in düşüncelerinin hem derinliği hem de dağınık görünümü, onun bu kavrayışından gelir.

Schelling, artık unutulmuş olan Spinoza'nın yeniden felsefe gündemine gelmesine önemli katkıda bulundu. Platon ve Aristoteles'le de sıkı tinsel akrabalık kurdu. Özellikle dünyanın bir "akıntı" olduğunu söylerken Herakleitos'a yaslanması, Schopenhauer eliyle Bergson'a miras kalır. Schopenhauer'in istenç felsefesi, —onun Schelling'i ve kuşkusuz daha çok Hegel'i aşağılaması bir yana— Schelling'in felsefeyi isteme olarak anlamasını önünde hazır buldu. Schelling, İngiliz deneyciliğine de ciddi ilgi duyar. Berkeley'in bir realist olduğunu söylerken ne kadar haklıdır! Descartes da hep başucundadır. Leibniz'le Newton da öyle. Birincisini tinsel, ikincisini maddesel dünyanın tasarımının temsilcileri olarak gören Schelling, bu iki dünyanın bir bireşimine varmayı dener. Onun kendini bunca çok etkilere açık tutması, kendisinden sonra da çok yönlü etkiler bırakmasını anlaşılır kılıyor.

Hegel'in Schelling'den aldıklarının, etkilenmenin ötesinde olduğunu söylemekle Hegel'e çok fazla haksızlık yapılmış olmaz; hele de talih, sırtını Schelling'e dönmüş, berikine onca gülmüşken. Jaspers'in "Schelling" adlı kitabının alt başlığını "Büyüklük ve Karabaht" diye koymasını bu bağlamda anlamalı. Heidegger'in, büyük saygı duyduğu Schelling'in bir

kitabını derslerinde okutmasını ve yüzyılımızın başlarında doğa felsefesine duyulan ilginin gözleri yeniden Schelling'e çevirmesini dile getirmekle, onun etkileri için yalnızca birkaç örnek daha verilmiş olunur.

Günümüzün bir tartışma konusu olan "modern"i felsefe sorunu olarak ilk kez ele alan Schelling olmuştur. Eldeki kitabın ikinci ana bölümünde görüleceği gibi, Schelling, sorunu antik-modern karşıtlığında ayrıntılarıyla araştırır. Onun moderne ilişkin yaptığı saptamaların aynısı Hegel'de de bulunduğu gibi, onlar bugün için de geçerliktedir.*

Eldeki kitap, başlıca olarak, 1982 yılında İstanbul Üniversitesinde savunduğum, "Schelling'de Varlık ve Sanat Formları Sorunu" adlı doktora tezine dayanıyor. Aradan geçen bunca zaman içinde yaptığım felsefe çalışmaları ve bu aradı Schelling derneği üyesi olmam dolayısıyla Almanya'da yaptığım araştırmalar, tezi olduğu gibi yayınlamamı olanaksız hale getirdiler. Bazı bölümlerin atılması ve bazı yeni bölümlerin eklenmesi, alıntıların yeniden gözden geçirilmesi ile ortaya yeni bir kitap çıkmış oldu. Ayrıca, Schelling'in yazılarından devşirip, Türkçe'ye çevirdiğim metinleri kitaba ekledim. Böylece okur, filozofla doğrudan doğruya karşı karşıya gelsin istedim. Bu biçimiyle kitap, felsefe tarihleri ve benzeri el kitapları bir yana, Türkçe okurun şimdiye dek hiç tanımadığı Schelling'i ve onun felsefesini bütün yönleriyle ortaya koymayı deneyen ilk çalışmadır.

Yazar, kitabın yeni Schelling araştırmalarına yol açması beklentisine sahip olmak ister.

Bostancı, Temmuz 1994

* Bkz. Ömer Naci Soykan, Türkiye'den Felsefe Manzaraları, s. 128 vd. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993

GİRİŞ: SCHELLING FELSEFESİNE GENEL BAKIŞ

A. Schelling'in Felsefi Çevresi

Schelling, Alman İdealizm'inin romantik büyük filozofudur. Alman idealistleri, Kant'la aynı felsefi zeminde bulunmuyorlardı. Bu nedenledir ki, 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Yeni Kantçıların parolası şu olmuştu: "Kant'a dönelim." Fakat buna rağmen Alman idealistleri, daima Kant'la bir hesaplaşma içinde olmuştur. Kant aşkın olanın yolunu kapamıştı. Oysa idealistler, deyim yerindeyse, bu yolda dolu dizgin söz koşturdular. Şimdi Fichte ve Schelling'in Kant'la hangi noktalarda bir hesaplaşmaya girdiklerini ve onu hangi anlamda aşmayı denediklerini görelim.

Kant, inanca yer ayırmak için bilginin ortadan kaldırılması gerekeceğini söyleyerek[1] bilgi ve inancı, bilme ile gerekliliği birbirinden kesin olarak ayırıyordu. Ancak, yine Kant'a göre bu ayrım, görünüşler dünyası ile sınırlı olan anlayış yetisi bilgisi için söz konusudur. Ama akıl sahibi bir varlık olarak insan, bu görünüşler (fenomenler) dünyasından başka bir dünyanın da yasalarına bağlıdır. Ancak bu sayede o, görünüşler dünyasındaki herhangi bir varlık olmaktan kurtulur, özgür ve özerk (autonom) bir varlık olur.[2] Bu dünya, zihinsel (intelligibl) bir dünyadır, bir "Noumenon"dur. Gerçi bu dünya bilgi sınırımızın dışında olduğu için onu bilemeyiz; ama biz, bir akıl varlığı olarak onun "ide"lerine sahip olabiliriz. Örneğin Kant'a göre, "özgürlük idesi" böyle bir idedir. "Haklı bir inancı desteklediği" ve bir uygulama alanı bulabildiği için (Bu alan, insan eylemlerinin alanıdır, pratik aklın alanıdır.) Kant, böyle bir ide'ye izin verir.[3] "Salt kuramsal akıl" için reddettiği inancı, belli bir ölçüde de olsa "pratik akıl" için kabul etmekle Kant, bu noktada bilgi ve inancın bir birliğinin olanağını hazırlamış olur. Kant felsefesinden hareket eden Fichte, kendi sisteminin Kant'ınkinden farklı olmadığını, yalnızca yöntem bakımından Kant'dan ayrıldığını söyler.[4] Windelband, Fichte'nin Kant felsefesi karşısındaki konumunu şöyle belirler: "Reinhold'un yapmak istediği, ama Fichte'nin başardığı şey şudur: Bütün öğretilerini bir ilkeden yöntemsel olarak çıkarmak. [ ] Kant, aklın tek tek işlevlerini, tek tek so-

nınlardan çıkarıp çözümlemişti. Fichte'nin istediği ise içsel zorunluluğu kavramaktır. [ ] Fakat bu bilgi deneyden elde edilmez. Bu bilgi, ancak, akıl-etkinliğinin kendi içsel zorunluluğunda araştırılmasıyla elde edilir. [ ] Tüm akıl-etkinlikleri, ancak aklın kendisinin mutlak bir ilkesinden çıkarılmalıdır. [ ] Akıl kendi kendisini yaratan eylemdir. Ve felsefe bu eylemi kendisinde ortaya çıkarmayı ister. [ ] Kant için akıl, formlarıyla birlikte verilmiş olan bir organizasyondur. Fichte için bu organizasyon, yalnızca aklın kendini yaratmasında bulunur. [ ] Fichte için bütün varlık, bütün gerçeklik, kaynakça eylemin yalnızca bir ürünüdür."[5] Bütün varlığı yaratan böyle bir ilke, mutlak-ilk, hiçbir koşula bağlı olmayan, doğrudan doğruya bir ilke olarak eylem'dir.[6] Bu eylemin öznesi de Ben'dir. Bütün varlığa kendisinde sahip olan Ben, yine kendisinden çıkardığı Ben-Olmayan'ı kendi karşısına nesne olarak koyar.[7] Böylece "Ben, Ben-Olmayan'la kendini sınırlayarak ortaya koymuş olur."[8] "Bütün gerçekliğin kaynağı Ben'dir. Gerçeklik kavramı Ben'le verilmiştir. Ben kendisini ortaya koyduğu için vardır. Buna göre, kendini-koymakla varlık bir ve aynı şeydir. O halde gerçek olan her şey eylemsel olandır ve eylemsel olan her şey gerçek olandır."[9] Alman İdealizm'inin bütün filozoflarında ortak olan birlikli, tümel bir bilgi sistemi kurma düşüncesi, böylece, ilk kez Fichte ile "eylem" alanında, Kant'ın anlamında söylersek, "pratik akıl" alanında gerçekleştirilmiştir. Yine bu dönemde şair-filozof Schiller de Kant'ın iki dünyanın yurttaşı olarak görmekle ikiye ayırdığı insanı bir bütün olarak kavramıştı. Schiller, doğa ile çelişen bir ahlâkiliği değil, tersine doğa ile insanın ahlâkiliği arasında içsel bir uyumu öneriyor ve bunu insanın estetik eğitimi için bir ilke olarak görüyordu.[10]

Gerek Schiller'in estetik idealizminde, gerekse Fichte'nin ahlâksal idealizminde eksik olan bir şey vardı: doğa. Bu eksiklik ilkin Goethe ile sonra da Schelling ile tamamlanacaktır. Goethe büyük bir şair olduğu gibi, aynı zamanda bir doğa araştırıcısıydı da. O, Schelling'in daha genç yaşta gerçekleştirdiği doğa felsefesi dolayısıyla Schelling'den övgüyle söz eder. Schelling, Newton'dan beri zamanına dek yapılmış olan doğa araştırmalarının bir sistem içinde kavranması ihtiyacını ilk olarak ayrımladı. Schelling, doğayı nesnel ve algısal bir tarzda, bir yapılanmanın birliği olarak gördü. Fichte'den aldığı, fakat kendine özgü bir anlam verdiği "zihinsel algı" (intellektuale Anschauung) ve Spinoza'dan aldığı "yaratıcı doğa" (natura naturans) kavramlarıyla Schelling, doğayı kendi kendini durmaksızın açan, yaratan, üreten organik bir bütün-varlık olarak kavrar. Bu açınım aynı zamanda Tanrı'nın bir açınımı olarak görülür. Schelling, ilk yazılarında Fichte'nin bir çömezi olarak görünmesine karşın, daha sonra ondan tamamen ayrılır. Hatta o, Fichte'ye karşı cephe alır. Bu cephe alış-

ta henüz onun bir müridi olan Hegel de onun yanında yer alır. Schelling, Hegel'den beş yaş küçük olmasına karşın, büyük başarısını gerçekleştirdiği sırada Hegel, henüz hiç tanınmıyordu. Hegel, Fichte ile Schelling sisteminin ayrımı üstüne bir yazı yazdı. Bu yazıda o, Fichte'ye karşı Schelling'in yanındı yer alır.

Schelling, Kant felsefesinin kuramsal ve pratik akıl ayrımı biçimindeki ikilemine (dualizm) Spinoza'nın birciliği (monizm) ile karşı çıkar; ama bu birciliği de yeterli bulmaz. Kant için "sentetik a priori yargılar nasıl olanaklıdır" sorusu ile Schelling'in mutlak-olan'dan sonlu bir şeyin nasıl çıktığı sorusu aynı değerdedir. Schelling'e göre bu sorunun iki ayrı yanıtı vardır: Biri Spinoza'nın "dogmatizm"idir ki, burada özne, kendini mutlak-olan'da tamamen kaybeder. İkincisi ise "kritisizm"dir. O, Kant kritisizmini "bir krizin yalnızca başlangıcı" olarak görür. Bu felsefede özne ile nesnenin ayrılığı söz konusudur. Ancak pratik akıl alanında, mutlak Ben'in kendini ortaya koymasından ötürü "kritisizm"e hak verildiği gibi, mutlak Ben-Olmayan'ı ortaya çıkarmasından ötürü Spinoza'nın "dogmatizm"ine hak verilir.[11] Bu iki felsefe, Schelling'in "özdeşlik sistemi"nden birleştirilir. Bunun için Leibniz'in "önceden kurulmuş uyum" kavramı ilke olarak benimsenir.

Alman İdealizm'inin üç büyük düşünürü, Fichte, Schelling ve Hegel'in tarzları birbirinden çok ayrıydı. Her biri kendi başına, yalnız kendi felsefeleri ile kendilerini özdeşleştiriyorlardı. Bu nedenle aralarında başlangıçta var olan dostluk düşmanlığa dönüşüyordu. Schelling ile Hegel ilkin Fichte'den koptular, sonra da birbirlerinden. Hegel ilk büyük yapıtı "Tinin Fenomenolojisi"ni yayınlar (1807). Schelling kitabı henüz görmemiştir; Hegel'e sevinçle şunları yazar: "Sonunda yayınlanan yapıtını büyük heyecanla bekliyorum. Senin olgunluğunun zamanı gelmişse, meyvası ne olgun olmalı!"[12] Bu sevinç karşılaması, hemen arkasından Schelling'in kitabı görmesiyle, ömür boyu sürecek küskünlüğe dönüşecektir. Kitabın önsözünde Hegel, Schelling'in adını anmaksızın, onun tarzında felsefe yapmayı aşağılayıcı tonda dışlar.

Schelling, gençliğinde bir sistem kurmayı istedi. Bunu bir ölçüde gerçekleştirdi. Özellikle doğa felsefesiyle başlayan, "transzendental idealizm sistemi", "özdeşlik sistemi" ile gelişen ve "sanat felsefesi" ile taçlanan bu süreç, yine de Hegel anlamında bir sistem değildi. Hegel ise Schelling'in baştan yapmak istediği, ama sonradan uygun görmeyerek vazgeçtiği şeyi yaptı. O, sözcüğün tam anlamıyla bütün bilginin bir sistemini kurdu. Schelling, onu bu çabası için şöyle eleştirir: "Gerçekten tam bir sistem isteyen kimse, uzağa bakmak zorundadır, ütopik biçimde düpedüz tek olanı ve yakında olanı görmese gerektir."[13] Bu iki filozofu, Jaspers'in ta-

nıklığıyla son olarak şöyle karşılaştıralım: Hegel'in sisteminin devasa büyüklüğü karşısında Schelling'in zayıflığı, bambaşka bir güce sahipti. Onun düşüncesinin derinliğinin Hegel sisteminde yeri yoktu. Schelling'in sistematik güç zayıflığı, onun kavradığı hakikatin sonucu idi. O, insanın ve kendi felsefesinin durumunun bilincindeydi. O, hep yoldaydı, yolun sonunda değil.[14] "Hegel kavramdaki gerçekliği ister; Schelling düşünmenin önündeki gerçekliği; ama öyle ki, düşünmenin kendisi gerçekliğe ait olarak gerçeklikte temelini bulur — o, gerçeklikteki kavramı ister."[15] Yine Jaspers'e göre Fichte ile Schelling, sanki ikisi bir kişiymiş gibi Hegel'i etkilediler.[16] Bize göre Jaspers, özel yakınlık duyduğu Schelling'in büyüklüğünü göstermek için Hegel'i aşağılamaktadır. Oysa Schelling'in büyüklüğünün buna ihtiyacı yoktur. Gerçi talih, özellikle Marx'ın Hegel'in öğrencisi olması dolayısıyla Hegel'den çok yana olmuş ve gelenekçi batı düşüncesi Schelling'e Hegel karşısında üvey evlât muamelesi yapmıştır. Jaspers'in sözlerinde biraz da bu talihsizliğin telâfisi arzusu vardır.

NOTLAR:

1 Bkz. Kant, I: Kritik der reinen Vernunft, Vorrede zur zweiten Auflage.
Bkz. Kant, I; Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, [S. 452/453]
3 Bkz. Kant, I; a.g.y [S. 462/463]
4 Bkz. Fichte, J. G.; Einleitung in die Wissenschaftslehre, Erste Einleitung, S. 4, Verlag von Felix Meiner in Leipzig.
5 Windelband, W Die Geschichte der neueren Philosophie, zweiter Band, S. 203-211, Leipzig 1904
6 Bkz. Fichte, J. G.; Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, paragf. 1.
7 Bkz. Fichte, J. G.; a.g.y. paragf. 2.
8, 9 Fichte, J. G.; a.g.y. paragf. 4
10 Bkz. Schiller, J. C. F v İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup (özellikle Altıncı Mektup).
11 Bkz. Schelling, Sämtliche Werke I, 1, 186.
12 Alıntı: K. Jaspers; Schelling, S. 301, Piper, München 1955
13, 14 Bkz. not: 12, S. 116.
15 Bkz. not: 12, S. 307.
16 Bkz. not: 12, S. 283.

B) Gelişme Süreci İçinde Ana Çizgileriyle Schelling Felsefesi

Ba Felsefenin İlkesi Olarak Ben

Schelling, ilk yazılarında, Ben'den yola çıkmakla ve düşünülen her şeyin Ben'de konulmuş olduğunu kabul etmekle Fichte'nin bir izleyicisidir. Ama o, daha buradı bile Fichte'den ayrılır. Çünkü Schelling'e göre Ben, başlangıçtan beri mutlak Ben'dir. Böylece bu Ben, Fichte'de olmadığı biçimde Tanrı yerine geçer. Ayrıca Ben'in karşısına konulan ve empirik varlığın temeli olan Ben-Olmayan kavramı da Fichte'ye yabancıdır.

Ben, tüm gerçekliğin temelindeki bir-şeydir. Ama onun bilgisi, başka şeylerin bilgisine bağlı olamaz. Aksi olsaydı o, en temelde olan şey olmazdı. Bir başka bilgi yoluyla edinilen bilgi koşullu bilgidir. "Bilgimizin zinciri bir koşullu olandan diğerine uzar gider."[1] Bu zincirin sonuna varıldığında, oradı, kendisi başka bir bilgiyle elde edilemeyecek olan bir şeyin varolduğu kabul edilmek zorunda kalınır. Fakat bu şey, bir nesne değildir; asla nesne olmayacak olan şeydir; mutlak bir Ben'dir. Mutlak Ben'i nesne edemeyeceğimiz için onu bilemeyeceğimize göre, tek çare onun kendi sesini dinlemektir. Onun söylediği tek bir şey var: "Ben im ben ya da şöyle: Ben im!"[2] Bu, onun kendi varlığını söylemesinden başka bir şey değildir. Mutlak Ben'in karşısına mutlak olarak konulmuş hiçbir şey yoktur. Aksi halde iki mutlak yan yana olurdu. Bu da mutlak kavramıyla uyuşmazdı. Bilim, felsefe, bu karşısına hiçbir şey konulmuş olmayan Ben'den hareket eder. Ben'de felsefe kendi her şeyini bulur. Bu, kendisi koşulsuz olabilen bir şey olarak bütün bilgi zincirini meydana getiren, ama kendisi bu zincirin dışında kalan Ben'dir.

Ben'in karşısında bir Ben-Olmayan olması bir çelişkidir. Fakat bu çelişkiyi Schelling, insan bilgisinin olanağı olarak görür. O, çelişkinin bir yanına (Ben yanına) Kant'ın kritisizmini, Ben-Olmayan yanına da Spinoza'nın dogmatizmini koyar Amaç ikisinin bir bireşimine varmaktır. Ben-Olmayan empirik varlıktır. "Yalnızca bir mutlak Ben ile, yalnızca, kendi-

sini muhakkak koymuş olan bu şey ile bir Ben-Olmayan'ın ona karşı konulmuş olması ve elbette felsefenin kendisinin olanaklı olması mümkün olur."[3] Çünkü kuramsal ve kılgısal felsefenin bütün işi bu ikisinin birliğine varmaktır.

Ben'in özü özgürlüktür. Yalnızca bu güç, kendisini özgürce doğrudan doğruya Ben olarak var eder. Ben bir kavram değildir. O, ancak zihinsel kavramada (intellektuale Anschauung) kendisini belli eder. Bu da filozofun kavramasıdır.

Ben, tüm varlığı, tüm gerçekliği içerdiği için sonsuzdur Onun tüm öz-nitelikleri de sonsuzdur. Töz, koşulsuz olan olduğuna göre, Ben biricik tözdür. Schelling şöyle diyor: "Doğruluğu bulmak için tüm doğruluğun bir ilkesine sahip olmalısın: onu istediğin kadar yükseğe koy, ama o doğruluğun ülkesinde bulunmalı."[4] Bu ülke ve bu ilke, ona göre Ben'den başkası değildir.

Kendi kendisiyle özdeş olan mutlak Ben, hiçbir ahlâk yasası tanımaz. Ahlâk yasası, bir Ben-Olmayanla sınırlanmış sonlu Ben içindir."[5]

Schelling, Ben bağlamında Tanrı'yı hem Ben ile Ben-Olmayanın eşitliği hem de tüm Ben-Olmayanı yok eden mutlak Ben olarak anlar.[6]

Ben-Olmayan ilksel değildir. Çünkü o, Ben'in karşısına konulmuştur. Ben-Olmayan duyusal görü ile kavranır. Oysa Ben zihinsel görüde (intellektuale Anschauung) kendini ortaya koyar. Salt Ben yalnız Ben'de düşünülebilirdir. Ama Ben-Olmayan Ben'de konulabilir değildir. Yine de onun bir bakımdan Ben'e konulması gerekir. Bu, Ben-Olmayanın biçiminin Ben'in biçimiyle özdeşleştirilmesiyle olur.

Schelling, bu düşünceleriyle yapmak istediği şeyin felsefeyi içine düştüğü dermansızlıktan kurtarmak olduğunu söylüyor. Kendisi için "yazar" diyor, "insanın spekülasyon yapmak için değil, eylem için doğduğuna, o halde onun felsefedeki ilk adımının da özgür bir özün başlamasını ilân etmesi gerektiğine inanıyor."[7] Schelling'in Ben'e, özgür eyleme verdiği bu önem, onun daha sonraki tüm felsefesinde yerini koruyacaktır.

Bb Doğa Kavrayışı

Schelling, doğayı sürekli oluş ve canlı bir bütün olarak görür. Onun doğa felsefesi nazari (spekülatif) fiziktir. Bu fiziğin karşısında deneysel fizik bulunur. Deneysel fizik, yalnızca, doğadaki hareketleri mekanik-matematik olarak betimlemekle yetinir. O, "ölü doğa" ile ilgilenir. Oysa nazari fizik, oluş halinde olan, yaratıcı doğa ile onun dinamik görünüşleriyle uğraşır. İlki doğanın yüzeyine, ikincisi genellikle içsel hareket ettirici mekanizmaya yönelir.

Nazari fizik, yöntem bakımından da deneysel fizikten ayrılır. Bu ikincisinin betimleyici olmasına karşın, ilki kurucu-yapıcıdır. Deney doğayı bir tür zorlamadır. "Her deney, yanıtlanması için doğanın zorlandığı, doğaya yönelen bir sorudur."[8] Ancak burada sözü edilen deney, "doğru deneyin ruhu" demek olan nazari fiziğin deneyidir, empirik fiziğin değil. Schelling, empirik fiziğe bilim gözüyle bakmaz. Onun bilim dediği yalnızca nazari fiziktir.

Nazari fizikçi, yani doğa filozofu, doğanın anlamını sorar. O, doğanın bütünün oluşum sürecinde nasıl bir yeri olduğunu arar. O, doğa karşısında temaşacı bir tavır alır. Böylece doğa, bir sanat yapıtı ya da "okunacak bir yapıt, bir metin" olarak görülür. "Yeryüzü" diyor Schelling, "çok ayrı çağların parçalarından ve rapsodilerinden bir araya gelmiş bir kitaptır. Her mineral halis dilbilimsel bir sorudur."[9] "Doğa dediğimiz şey, bir şiirdir; gizemli, mucizevi yazının içinde saklı bulunan şiir."[10] Demek ki doğa, doğa ürünleri bir dil gibi okunacaktır. Ama bu dil herkese açık değil, tersine gizemli, gizli bir dildir. O, onu okumasını bilenin, yani filozofun önünde ancak açık olarak duran bir dildir. Böyle bir filozof, doğayı ve doğanın düzenini salt anlama ile ve hayalgücü ile gözlemleyen birinden başkası değildir. O, bu dünyanın özünü sözlerde yakalamayı ve doğru olarak dile getirmeyi ister.

Schelling'in doğa felsefesi çerçevesinde, onun insan-doğa ilişkisini nasıl gördüğüne de değinmelidir. O, insanın önceleri felsefi anlamda bir doğa-durumunda yaşadığını söyler. Bu, Hobbes anlamında bir "status naturalis" değil, fakat insanın kendi kendisiyle ve onu çevreleyen dünya ile birlik içinde, uyumlu yaşadığı bir durumdur. Bu durumda felsefe yoktu. Ama birçoklarının asla hiç terketmemesine karşın, içlerinden çok azı bu doğal durumu terketti ve bunlar, ötekiler için "kötü örnek" oldu. "Eğer kötü örnek ötekileri yoldan çıkarmasaydı, onlar kendi kendilerinde mutlu olurlardı; çünkü doğa hiç kimseyi isteyerek kendi velâyetinden çıkarmaz."[11]

Schelling'e göre doğa, tıpkı Spinoza'da olduğu gibi bir yandan yaratan, üreten doğa (natura naturans), bir yandan da ürün olarak doğa, yaratılmış doğa (natura naturata)'dır. Natura naturans olarak doğa, tamamlanmış, bitmiş bir şey değil, tersine sürekli üretme, yaratmadır. Burada ürün ile üreticiliğin özdeşliğine varılır. Ancak Spinoza'da özne eksikti. Schelling'in buraya koyduğu "özne", kökence nesne ile birdir. Nesne ile özneden birinin önceliği söz konusu değildir. Özne, yaratıcı eylemin öznesi olarak Tanrı'dır. Nesnelerin doğuşu, Tanrı isteminin doğada ortaya çıkmasından, nesneleşmesinden başka bir şey değildir

Doğadaki canlı ve cansız olan, birbirinden özce ayrı değildir. Aralarında yalnızca bir derece ayrımı söz konusudur. Canlı nasıl cansıza dönüşüyorsa, cansızdan da canlı çıkar. Çünkü doğa, bütünde organik bir birliktir. Bu organik bütünün yaratma gücü, tüm doğada baştan sona etkendir.

Schelling, doğada durmaksızın ileri doğru giden ve geriye dönmeyen dinamik bir süreç görür. Doğanın bu dinamik süreci, basamaklı bir silsileyi oluşturur. Bunlar, sırasıyla "mıknatıs", "elektrik" ve "galvenizm"-dir. Bu süreç, gerçi basamaklı bir yapıdadır, ama kesintisizdir. İnsan da bu sürecin bir sonucunda ortaya çıkmıştır. Schelling, mekanizm ile organizmi birbiriyle birlik içinde ele alır. Mekanizm, neden ile etkide kendini gösterir. Ancak neden ile etki, iki ayrı nesne için söz konusudur. Ama bir organik doğa ürününün kendisinde organizm ilkesi geçerlidir. Neden ile etki mekanik bir biçimde ard arda sürebilir. Bu durum organizmde farklıdır. Neden-etki hareketi yalnız bir nesnede ise, o nesneden başka bir nesneye geçmesi engellenmişse, o zaman hareket nesnenin kendisinde döner durur ve bu nesne bir "organizm" adını alır.

Doğanın basamaklı yapısında, bir basamaktan bir üst basamağa geçiş, kutuplu bir oluş sayesinde gerçekleşir. Doğada karşıt güçlerin bir ikiliği vardır. Bu ikilik her basamakta bir kutupluluğu ifade eder. Doğadaki her şey, bu karşıt güçlerin birbiriyle çatışıp bir bireşime varmalarıyla meydana gelir. Doğada Herakleitos'çu bir karşıtların birliğini arayan Schelling, doğa felsefesinin son ereğini "doğanın görülebilir tin, tinin görülebilir olmayan doğa" olarak kavranması diye ifade eder. Bu, Newton'un doğa felsefesi ile Leibniz'in tin sisteminin, yani monadolojisinin birliği anlamına gelir.

Bc Transzendental İdealizm

Her bilgi, bir nesnel olanla bir öznel olanın uyumuna dayanır. Bilgimizdeki nesnel olanın cisimleşmesine doğa denir. Buna karşın öznel olanın cisimlenmesi de Ben veya zekâ adını alır. Burada Schelling'in kendine verdiği ödev, bu ikisinin buluşmasını açıklamaktır."[12]

Öznel olan ile nesnel olan arasında bir öncelik ve sonralık söz konusu değildir. Ama bu özdeşlik açıklanmak istendiğinde, zorunlu olarak onlardan biri diğerine öncelenecektir. Bu durumda ortada iki yol vardır: ya nesnel olan ilk olan yapılacak ya da öznel olan. Birinci durum doğa felsefesinin ödevidir, ikincisi de transzendental felsefenin. Transzendental filozofun kesin olarak ifade ettiği şey, "Ben im." yada "Ben varım"dır. Ona göre yalnız öznel olan asli gerçekliğe sahiptir. O halde

transzendental bilgi, salt öznel olması bakımından bilginin bir bilgisidir.[13]

"Transzendental-filozof, her hususta yalnız öznel olanı kendine nesne yaptığı için, yalnızca da öznel, yani bizim için herhangi bir ilk bilginin varolduğunu öne sürer."[14] Bu ilk bilgi, öz-bilincin bilgisidir.

Koşulsuz bilgi, öznel olanla biricik olarak koşullu ise, ancak o zaman koşulsuz bilgidir. Yalnızca böyle koşulsuz bir bilgide kesinlik bulunur. Sentetik cümleler koşulsuz değildir. Çünkü bu cümleler A=A biçiminde, yani bir özdeşlik biçiminde değildirler. Tasarım ile nesnenin ya da varlık ile tasarımın tam özdeşliği bir bilgide yoksa, o bilgide kesinlik yoktur.

Kendisinden hareket edilen öz-bilinç, bir-olan mutlak edimdir. O halde kuramsal felsefe bu edimin tümdengelimi olacaktır. Bu edimde ideal ve real olan karşı karşıya konulmuştur. Öz-bilinçte özne ile nesne sürekli olarak birbiri karşısında tutulacaktır. Öz-bilincin ediminden türetilmiş olan sınırlanmış varlıktır. Sınırlayan etkenlik bilince gelmez, nesne olmaz. Nesne olan etkenlik yalnızca sınırlanan etkenliktir. Bu iki etkenlik arasında gidip gelen, Ben'den başka bir şey değildir. Sınırlayan etkenlik yanında olan öznel Ben, karşı yanda olan ise nesnel Ben'dir. Nesnel Ben tez olarak mutlak gerçekliktir. Ona karşı konulmuş olan şey, yani antitez ise mutlak olumsuzluktur. "Tezden antiteze ve buradan senteze doğru giden süreç, tinin mekanizminde asli olarak temellenmiş (...) içeriksel süreçten soyutlanmıştır."[15] Bu sürecin içerik kazanması, ancak doğada olanaklıdır. Transzendental bakımdan felsefe, çeşitli dönemleri olan öz-bilincin tarihidir. Bu yolla Bir-olan mutlak sentez gitgide oluşturulur. Öz-bilincin dönemleri şunlardır: Birinci Dönem: Asli duyumdan yaratıcı görüye dek. İkinci Dönem: Yaratıcı görüden kendi üstüne katlanan düşünmeye dek. Üçüncü Dönem: Kendi üstüne katlanan düşünmeden mutlak isteme-edimine dek. İlk iki dönemde Ben, dolaysız olarak, kendi etkenliğinin bilincine varmış değildir. Ancak sonuncu dönemde, çıkarımlanmış olanın bilinci bizzat Ben'in içine girer.[16]

Bc.a Tarih Felsefesi Kavramı

Genellikle bir tarihin nasıl düşünülebilir olduğu sorusu, Schelling için bir tarih felsefesinin yapılabilmesinin koşuludur O, tarihin ana karakteri olarak özgürlük ile yasaya uygunluğun özdeşliğini görür. Karşıtlıklardan ve karşıtların uyumundan hareket eden Schelling felsefesi, burada da aynı tarzda kendini gösterir. Tarih, ancak özgürlük ile zorunluluğu bir olarak ortaya koymakla olanaklıdır. Burada özgürlük zorunluluk, zorunlu-

luk özgürlük olmalıdır. "Özgürlüğün koşulu genel hukuk durumudur; çünkü o olmaksızın özgürlük adına hiçbir yurttaş var olmaz."[17] Özgürlüğe karşı, onunla çelişik olan zorunluluk ise, bilinçsiz olandan başka bir şey değildir.

Schelling, bir ahlâksal dünya düzeninden söz eder. Ancak ahlâksal dünya düzeni, bizim onu kurmamızla varolabilir. Biz akıllı varlıklar olarak, bir bütünün parçası olarak bu düzeni gerçekleştiririz. Bu anlamda "her tek zekâya, Tanrı'nın veya ahlâksal dünya-düzeninin tamamlayıcı bir parçası olarak bakılabilir."[18]

Tarihte Tanrısal kayranın planının kendisini tamamen gerçekleştirmiş olduğu bir çağ yoktur. Çünkü aksi halde Tanrı'nın real olarak var olmuş olması gerekecekti. Tanrısal planın gerçekleşmesi ya da Tanrı'nın kendini dünyada açması bakımından Schelling, tarihin üç evresinden söz eder.

İlk evre kaderin ya da kör gücün içinde egemenlik sürdüğü evredir. "Trajik" diye adlandırılan bu eski dünyadan geriye pek bir şey kalmamıştır. İkinci evrede kör gücün yerini bir "doğa yasası" alır. Burada hiç değilse bir yasalılık ortaya çıkmıştır. Schelling, bu evreyi Roma devletinin genişlemesiyle başlatır. Ve o, tarihin üçüncü evresinin ise ne zaman başlayacağını bilmiyoruz der. Daha önce kader ve doğa olarak görünen şey, bu sonuncu evrede kendisini Tanrısal kayra olarak geliştirecek. "Eğer bu evre var olacaksa, o zaman Tanrı da var olacak."[19]

Bd Özdeşlik Sistemi

Schelling sisteminin gelişme süreci, onun "özdeşlik sistemi" ile tamamlanır. İlkin doğa felsefesiyle "kuramsal felsefe", transzendental idealizm ile "kılgısal felsefe" ortaya konmuştu. Şimdi bu iki felsefenin bireşime vardığı özdeşlik felsefesine sıra gelmiş bulunuyor.

Schelling, burada varlığın biçiminin ya da biçim olarak varlığın yapılanışını mantıksal-matematiksel bir düzene göre kaleme alır. O, ilkin us'u tanımlayarak söze başlar. Bu "mutlak us"dur ve o, nesnel ile öznel olanın tam ayrımsızlığı olarak düşünülür. Böyle bir us da mutlak varlık'tan ya da mutlak Ben'den başka bir şey değildir. Us, tüm varlığı içerir. Onun yasası tüm varlığa ilişkin olarak A=A ile ifade edilen özdeşlik yasasıdır.[20] Bu formülle ifade edilen mutlak özdeşlikte hiçbir ayrımlaşma yoktur. Mutlak özdeşlik evrenin kendisidir. Ayrım, öznellik ile nesnelliğin niceliksel ayrımı olarak yalnızca tek varlıktadır. "Her tek varlık başka bir tek varlık sayesinde belirlidir."[21] Ama her tek olan kendi kendisinde bir bütünlüktür. Mutlak özdeşlikte hiçbir ayrımlaşma olmadığı için o, sonsuz varlıktır. Buna karşın tek tek varlık, kendisinde bir ayrım-

laşma olduğu için sonlu varlıktır. Bu niceliksel özne-nesne ayrımlaşması bütün sonluluğun temelidir. Bu da A=B ile ifade edilir. Sonsuz sayıda tek tek varlık olduğu için, bu sonsuz sayıda varlıkların tümü, kendi içinde bir bütünlüğü oluşturur. Tek tek varlıklar, birbirleri tarafından belirlenmiş olmakla aralarında bir bağıntı kurulmuş olur. A=B ile ifade edilen tek varlıkta birbirini belirleme bakımından bir görelilik vardır. Burada ya A ya da B ağır basan yandır. Bir kez A'nın bir kez de B'nin ağır bastığı eşitlik A=A ile dengelenir. Böylece özdeşlik yasası ayrımlaşmanın dengeleyici temeli olur. Mutlak varlığın ve göreceli de olsa tek tek varlığın özdeşliği bu sayede kurulmuş olur.

Tek tek varlığın olanaktan gerçekliğe geçmesi için, üçüncü bir boyuta gerek vardır. Bu da ancak maddede olanaklıdır. Çünkü madde, tek tek varlığın biçimine bağlı olarak üçüncü boyutu ortaya koyar. Madde ilk konulmuş olan olarak bir "primum Existens"dir. Böylece maddenin ortaya çıkarılmasıyla varlığın yapılanması son bulur.

Be Sanat Görüşü

Sanat, Schelling sisteminin tepe noktasında bulunur. Ona göre filozofun son gayesi sanat felsefesidir.

Sanat yapıtı, ancak bir deha ürünüdür. Deha, Tanrı'dan Tanrısallığı ödünç alan kişidir. Bu bakımdan sanat, ide'nin görünüşe çıkmasıdır. Dâhi sanatçı, kendi yasasını kendi koyar, o otonomdur. Ancak o, bu otonomiyi bilmez. Çünkü sanatçı bilmek için değil, yaratmak için vardır. Bunu bilmek filozofun işidir.

Schelling, sanatı, tüm sanat dünyasını evren biçiminde ele alır ve onun yapısını kurar. Bu yapılandırmada iki yan bulunur: Sanat dünyasının real ve ideal yanı. Gerek sanat dünyasının bütününde, gerekse her bir sanat biçiminde daima realden ideale doğru bir gidiş vardır.

Sonsuz olanla sonlu olanın özdeş olduğu her bireşim, bireşimin sonlu veya sonsuz tabanında olmasına göre, sanat yapıtının real veya ideal olmasını belirler. Bireşim sonlu tabanda meydana gelmişse, ortaya çıkan real sanat yapıtıdır ve tersi. Sanat dünyasının real yanında, Schelling'e göre, ilk karşımıza çıkan, yani en real olan sanat müziktir. Varlığın meydana gelişini, onun boyutlarının meydana gelişi olarak gören Schelling, buna uygun olarak, sanat dünyasında da yalnız ses boyutu olarak ve uzam olmaksızın yalnız zamanda meydana gelen olarak müziği ilk real sanat olarak kavrar.

Müzikte ve bundan sonra ele alacağı diğer sanat biçimlerinde Schelling, daima bir antik-modern karşıtlığı görür, sanat biçimlerini bu karşıt-

lık içinde inceler. Bu karşılaştırmada, ritm, melodi, modülasyon ve armoni gibi temel kategorilerden yararlanılır.

Müzik, en real, en ilk sanat olmakla o, tüm sanat dünyasının temelinde bulunur. O, âdeta diğer sanatları üzerinde taşır. Bu nedenle diğer sanatlar, daima müzikle karşılaştırılarak ele alınır.

Sanat dünyasının real yanının ikinci sanatı resimdir. Müziğin tek boyutlu (ses) olmasına karşın, bir yüzey sanatı olan resim iki boyutludur. Burada renk, ışık-gölge, çizgi, perspektif gibi resim kategorileri araştırılır ve bunların müzik kategorileriyle ilgisi kurulur. Ayrıca allegori, simgesel, şematizm gibi resmin ifade tarzları, örnekleriyle göz önüne konur.

Real sanatın en ideal yanında plastik sanatlar bulunur. Plastikten anlaşılan, başlıca olarak mimarlık ve heykel sanatıdır. Mimarlık, mimari stiller bakımından araştırılır. Sanat dünyasının real yanında, realden ideale doğru gidişin ölçüsü ifade ve anlamdır. Müzik sadece ses olması bakımından bir anlam vermez. Ama resimde yapılan figürler ve betimlemeler, bize bir anlam verir. Schelling'e göre doğadaki en anlamlı doğa ürünü insan vücududur. Ve onun da dörtbir yandan verilmesi, ancak plastik sanatta, plastiğin "en güzidesi" olan heykel sanatında olur. Böylece heykel, real sanatın en anlamlısı olmakla o, bu sanatın en ideal yanında bulunur.

Sanat dünyasının ideal yanını söz sanatları oluşturur. Sonlu-sonsuz karşıtlığı, bu kez sonsuz'da çözümlenmiştir. Bunun anlamı, real bir şey olan sanat yapıtının varlığının ideal olana bağlanması demektir.

Söz sanatları, teknik deyimiyle poesi ya da edebiyat sanatı, burada üç ana türe bölümlenerek ele alınır. Bu üç tür, lirik, epik ve dramatik edebiyattır. Bu sıralanışta da yine realden ideale doğru bir gidiş vardır. Bu nedenle lirik şiirin söz sanatlarındaki yeri, müziğin real sanattaki yerine karşılık gelir.

Lirik şiir, sanat dünyasının ideal yanındaki ilk olanağı gösterir. Ve o, bilincin ilk yetisidir. Buna karşın ideal sanat dünyasının ikinci olanağı olan epos, eylemin gücüdür. Eylem nesnel bakımdan tarihtir. O halde eposun ödevi de bir tarih resmi olmaktır. Schelling, eposun bu "resmi" nasıl çizdiğini Homeros'dan başlayarak modern eposa ve romana dek ayrıntılarıyla gösterir. Ona göre roman da eposa dahildir. Bu arada didaktik şiir, yergi, şövalye şiiri gibi biçimler de bu çerçevede ele alınır.

Söz sanatlarının üçüncü ve sonuncu türü dramatik edebiyattır. Bu, epik ile lirik edebiyatın oluşturduğu karşıtlığın daha yüksek bir basamakta, daha yüksek bir özdeşlik olarak meyva vermesidir.

Dramın iki bölümü vardır: Trajedi ve Komedi. "Trajedinin esası, öznenin özgürlüğü ile zorunluluk arasındaki (...) sona ermeyen gerçek bir çatışmadır."[22] Her kötülük, trajediyi trajedi yapan felâket değildir. Trajik

felâketin kader ya da zorunluluktan gelmesi ve kahramanın suçlu olmaması, daha doğrusu "suçlu suçsuz" olması gerekir. Trajik olan, kahramanın kaderе karşı özgürlükle açtığı savaştır.

Trajedi asli durumdur; komedi ise bu ilksel durumun tersine çevrilmesinden ibarettir. Komedi, ortak, kamusal yaşamı betimler Karakterleri herkesçe bilinen gerçek kişilerdir. Komedi özgür bir toplumsal ortamda oluşur.

Schelling, modern dramatik edebiyatı, onun başlıca iki örneği Shakespeare ve Goethe'yi örnek alarak inceler; her ikisindeki trajik ve komik öğeleri gösterir.

Böylece ideal sanatın, yani söz sanatlarının yapılanması sona erer. Bu son noktada Schelling, şarkı, dans, bale gibi türlerde yeniden plastik sanatlara, yani sanat dünyasının real yanına doğru bir geri gidiş bulur. Realden ideale, idealden tekrar reale gidilmesiyle sanat dünyası, bütünlüğü içinde dairesel bir harekete sahip olmakla yetkin bir yapı kazanmış olur.

Bf Özgürlüğün Özü

"Sanat Felsefesi" ile Schelling'in sistemci yönü sona erer. Onun bundan sonraki yazıları, çeşitli konularda ve kısmi biçimdedir. Bu dönemin ilk yazılarından olan ve Schelling'in sonraki etkisi, örneğin Heidegger ve varoluşçuluk üzerindeki etkisi bakımından önemli görülen, kısaca "Özgürlük Yazısı" diye bilinen yapıtı "İnsan Özgürlüğünün Özü ve Buna İlişkin Konular Üstüne Felsefe Araştırmaları" adını taşır.

Şimdiye dek ele alınan sorunlarda karşılaştığımız zorunluluk ile özgürlük arasındaki çelişki, burada insan özgürlüğünün belirlenmesinde de yine karşımızdadır. Esasen Schelling'in özgürlüğü ele alışındaki özgünlük, bu karşıtlıkta ifadesini bulur.

Bireysel özgürlüğün bir gerçeklik olması için onun dünya bütünüyle bağıntılı olması gerekir. "Sayesinde tüm doğanın duyumda, zekâda, sonunda istençte kendini aydınlattığı son yükseltici edim özgürlükte bulunur."[23] İsteme ise asli varlık olmakla kendisi temelsizdir; yani o en temelde bulunur.

İnsan özgürlüğü kötü ile iyinin varlığını gerektirir. Kötü karanlık, iyi aydınlık ilkedir. Bu iki ilke Tanrı'da birbirinden ayrılmaz olarak bulunur. "Tanrı'da bölünemez olan bu birlik, demek ki insanda bölünebilir olmalıdır, —ve bu, iyi ile kötünün olanağıdır."[24] Yine de Schelling, kötünün Tanrı'dan geldiği kanısında değil. Bu nokta Schelling'de çözümsüz kalır. O şöyle diyor: "Kötünün genel olanağı, (...) insanın kendi kendiliğini temel yapacak yerde araç yapmaya (...) çabalayabilmesinden ibarettir."[25]

Demek ki kötü, insana olanak olarak verilmiştir ve o, bu olanağı kendisini araç yaparak kullanır. Ama insan öteki olanağı, yani iyiyi seçmesi halinde ne kendisini ne başkalarını araç yapar. Ebedi sevgi ya da Tanrı sayesinde insanda aydınlık ilkenin tümüyle egemen olması, yani onun kötüden, günahtan kurtulması ile o, Tanrı katına yükselir. İyiyi gerçekleştiren insan, özgürlüğü ele geçirir ve Tanrı sayesinde kurtuluşa erer. Bunu Schelling, Tanrısal bir büyü diye niteler: "Gerçek iyi, yalnızca Tanrısal bir büyü yoluyla, yani bilinçteki varolanın ve bilginin dolaysız şimdisi yoluyla yaratılabilir."[26] İyinin Tanrı'nın yardımıyla gerçekleşmesine karşın kötü, karanlık ile aydınlık ilkenin çatışmasında ortaya çıkar: "Ama iki ilke çatışmada ise, Tanrı'nın olması gerektiği yerde başka bir tin, yani tersine çevrilmiş Tanrı salınır durur."[27] Bu "tersine çevrilmiş Tanrı" deyimi, aslında, kötüye de tıpkı iyi gibi bir temel, bir kaynak arayan Schelling'in —onun bunu yapması, gerekiyordu— çaresizliğini göstermekten öte bir anlam taşımaz.

Schelling, sözkonusu iki ilkenin ilişkisini iki ayrı biçimde dile getirir. Birine kötünün ortaya çıkması durumu olarak değinildi. İkinci tarz ise birincinin tersine olumlu olarak ortaya çıkar: "Bizim kişiliğimizin bağı tindir ve eğer yalnız iki ilkenin işlek bağıntısı yaratan ve meydana getiren olabilirse, asıl anlamda coşku, her yaratıcı ve plastik sanatın veya bilimin etkin ilkesidir."[28] Ve bu yaratma ile insan, özgürlüğü gerçekleştirir. Karanlık ile aydınlık ilkesi, zorunluluk ile özgürlük olarak karşı karşıya konulmuştur. Yaratma ve özgürlük bu çatışmadan doğar ya da insanın etkin ve yaratıcı olmadığı, kendini araç yaptığı durumda da kötü ve özgür olmayış ortaya çıkar.

Bg Mitoloji ve Vahiy Felsefesi

Mitoloji felsefesinin temeli, insanlığın bilincindeki teogonik bir sürecin var oluşuna dayanır. Bu olgu, yeni bir dünyayı açığa çıkarır, bilgimizin alanını genişletir. İnsanlığın ilk olaylarını örten karanlık, mitoloji ile aydınlatılabilir. "Soyumuzun ilk başlangıçlarına dek geri giden araştırmalarımızda, (...) sonunda daima, yalnız ancak mitolojinin doldurduğu o <karanlık çağa>, o karanlık yere toslarız."[29] Mitolojinin bu karanlık zamana ışık tutması, onun tarih öncesi bir tarih olduğunu gösterir. Ve bu da mitoloji felsefesini doğrudan doğruya tarih felsefesi ile ilişkiye sokar.

Schelling, tarih ve histori kavramlarını birbirinden ayrı olarak ele alır. Birincisi olayların kendisi, ikincisi bunların bilgisidir. Buna göre şöyle bir dizi elde edilir: "a) tarih öncesi çağ, b) histori öncesi çağ, c) historik çağ"[30] Bunlardan yalnızca üçüncüsü bilinir. Ancak historik çağla başla-

yan tarih felsefesine mitoloji bir zemin oluşturur. Böyle bir zeminden yoksun kalan tarih felsefesi temelsizdir. "Tarihe ilişkin hiçbir başlangıcı bilmeyen bir tarih felsefesi, ancak büsbütün zeminsiz bir şey olabilir ve felsefe adına hizmet etmez."[31] Bilinen tarih ile histori öncesi zaman arasında kesin bir sınır çizmek olanaklı değildir. Mitolojinin doğuşu, histori öncesi zamana rastladığından o, histori öncesi zamanı bilmemize yardımcı olur.

Mitoloji felsefesi, tarih felsefesiyle bir ilgiye sahip olmakla birlikte, sanat felsefesi için de yoksun kalınamaz bir temel oluşturur. Tüm sanatın ilksel malzemesini de mitolojide araştırmalıdır. "Böyle ilksel poesiyi önceleyen düşünceler-üretimi olarak görünmeye izin veren bir şey, tamamiyle yalnız mitolojide bulunur."[32] Mitolojik dünya, Tanrıların dünyası ne anlayışın ne de usun nesnesidir. O, ancak hayalgücüyle kavranmak içindir. Sanat da ürünlerini verebilmesi için anlayıştan ve ustan başka bir araca ihtiyaç duyar. Bu da hayalgücüdür. Mitoloji, sanattaki hayalgücü için uygun nesne olur. Mutlak bir dünyada yaşayan şeyler, ancak hayalgücü için olanaklıdır.

Mitolojinin başka bir ilgisi de din felsefesi iledir. Mitoloji, doğal olarak meydana gelen din olarak anlaşılır. Mitoloji doğayı tanrılaştıran insanın dinidir. O, vahyedilmiş dinden ayrılır. Vahiy dini ustan ve felsefeden bağımsız değildir; o, bilincin Tanrı'yla ussal bağıntısıdır.

Schelling'e göre us dini yoktur: "Us, dine götürmez, Kant'ın kuramsal sonucunun da olduğu gibi, hiçbir us dini yoktur. Tanrı hakkında hiçbir şey bilmeme, halis, kendi kendisini anlayan her usçuluğun sonucudur."[33]

Felsefi din de var değildir. Ancak o, vahyedilmiş tarihsel din sayesinde temin edilir. Bu, felsefenin din, dinin felsefe olmasıdır. Schelling, "kendi ilkesinde zaten din olmayan bir felsefeyi felsefe olarak da onaylamıyoruz"[34] der. Felsefi din meydana gelmekte olan bir dindir. O, mitolojik-doğal dinle başlayan, Hıristiyanlık'la vahiy dini olarak oluşan sürecin sonunda ortaya çıkacaktır. Bu süreçte Tanrılığın bildirimi hedeflenir.

Mitoloji, dünyanın ilk tasvirinden başka bir şey olmadığı, evrenin ilk genel algılanışı olduğu için felsefenin de temeli idi. İlkin ortaya çıkan Yunanlıların doğa felsefesi henüz saf realistti. Bu bakımdan o, henüz mitolojinin etkisinde idi. Özetle söylersek, mitoloji, tarihin, dinin, sanatın ve felsefenin ortak köküdür.

B\ Olumsuz Felsefe ve Olumlu Felsefe

Schelling, bu iki kavramla felsefenin ikili bir birliğini vermek ister. "Rasyonel" diye de adlandırılan olumsuz felsefe, usun yoludur. Bu yol,

zorunlu olarak düşünülecek olanın tüm olanakları sayesinde gerçeklik idesine dek varır, ama gerçekliğin kendisine değil. Schelling'e göre, kendisine dek tüm felsefe, bu tür "öznel felsefeler"den ibarettir. Ancak olumsuz felsefede, Platon'da (Timaios'da), Yeni-platonculukta, Spinoza'da olduğu gibi olumlu felsefenin yalnızca ilk adımları bulunur. Buna rağmen Schelling, bu felsefeyi tümüyle yermiyor: "Eğer ben, o öznel felsefelerin onaylanır olmadıklarını söylersem, bununla asla, sanki onlar büsbütün yerilecek şeylermiş gibi anlaşılmasını istemem; bizzat pek çok yararını gördüğüm şeyi yok etmek niyetinde olmaktan çok uzaktayım."[35] Olumsuz felsefenin eksikliğini olumlu felsefe tamamlar: Birincisi gerçeklik idesine varırken, ikincisi gerçekliğin kendisinde bulunur. Ne var ki bu gerçekliği olumlu felsefe, olumsuz felsefe aracı ile ancak kavrayabilir. "O halde" diyor Schelling, "olumlu, burada bize açık bir istemenin, belli bir niyetin, açık bir edimin türümü ne ise onu gösterir, kendisinde olumlu [konulmuş] bir yasadan, olumlu [konulmuş] bir dinden de söz edilen bir anlamı gösterir. Buna karşın olumsuz, yalnızca edim-olmayan her bir şey anlamına gelir."[36] Shelling'e göre, geçmişteki tüm felsefelerde ortak bir şey olarak olumsuz felsefenin bulunması, olumlu felsefenin o felsefelerle bağ kurmasını sağlayacak ve bir uzlaşımı getirecek olan şeydir.

Olumlu felsefede birçok etken birlikte yol alır. Bu yolda, Schelling'in felsefi gelişim sürecinde, olumlu felsefe, öznellikten çıkıp nesnelliğe geçme istemi olarak şu evrelerde gerçekleşir: Bu istem, gençlik döneminde Fichte etkisinden Fichte'ye karşı çıkış olarak doğa felsefesiyle başlar, sanat felsefesi üzerinden geçerek, sonraki döneminde mitoloji ve vahiy felsefesine ve tarih felsefesine uzanır. Aynı istem, özgürlüğü isteme, Hıristiyan vahyinin onaylanması ve bunun aşılmasıyla sonunda "felsefi din"de karar kılar.

Bj Bilgeliği İsteme Olarak Felsefe*

"Felsefe" sözü, kendisinin ne olduğunu söyler: Bilgeliği sevme, isteme ve ona çaba gösterme. O halde, bilgeliğe yönelen bir isteme olarak felsefe, felsefe olarak felsefe demektir.

'Niçin felsefe yapmak' sorusu, başlangıçtan günümüze dek felsefenin gündeminde olan, hem temellendirici hem de savunucu bir tutumu içerir. Felsefenin temellendirilmesi, bir anlamda, onun haklı çıkarılması de-

* Bu bölüm "Internationale Schelling-Gesellschaft"ın 14-17 Ekim 1992 tarihinde Leonberg (Almanya)'de düzenlediği "Schelling ihtisas toplantısı"nda yaptığımız konuşmanın Türkçe çevirisidir. Almanca aslı, "Schellingiana Band 3"de yayınlandı.

mektir. Daima kendisini temellendirme ihtiyacı duyan, felsefe dışında hiçbir bilim yoktur. Bu durum, Platon'un vaktiyle söylediği gibi, felsefenin "özgür bilim" ("elevtheron epistemen")[37] olmasından ileri gelir. Schelling de aynı kanıdadır: "Felsefe [...] tamamen koşulsuzdur, kendi dışında ereği olmaksızın."[38] Fakat 'şunun için felsefe yapıyoruz' yanıtı, felsefenin yarar sağladığını var sayar. Bu durumda o, özgürlüğün bir bilimi olarak kendi kendisiyle çelişkiye düşer. Schelling, "felsefenin yararından söz etmeyi, bu bilimin onuruna aykırı görüyorum" diyor. "O, yararlılık bağlamından kendi kendisi sayesinde aklanmıştır. O, yalnızca kendi kendisini istemedir; başka bir şeyi isteme olması için, doğrudan doğruya kendi özü kendisini ortadan kaldırırdı."[39] Ereğini kendisinde taşıyan felsefe, artık başka hiçbir temeli gereksemeyen kendi temeline de kendi kendisinde sahiptir. Bu temel Schelling için istemedir: "İsteme asli-varlıktır ve temelsizlik, ebedilik, zamandan bağımsızlık, kendini-onaylamadan ibaret olan onun tüm yüklemleri yalnız ona kulak verirler. Bütün felsefe, yalnızca, bu en yüksek deyimi bulmaya çaba gösterir."[40] İsteme, kendisini isteme yoluyla dışlaştıran bir Ben'in istemesi demektir. Kendi kendisini Ben olarak onaylayan insan, kendine özgü dünyasını, hakikatın bütün alanını oluşturur, ancak onun sayesinde ve onun için hakikat olan hakikatın.[41] "Her şey yalnızca Bende ve Ben içindir. Bende felsefe, kendi 'en khai pan'ını ('bir ve herşey'ini) bulmuştur."[42] "Benin özü özgürlüktür."[43]

En yüksek ilke olarak Ben'i kabul eden Schelling felsefesinin hareket noktası şöyle dile gelir: "Ben im!"[44] İnsanın özünü onun kendi eyleminde[45] bulmakla ve felsefe yapmanın bir eyleme olduğuna inanmakla bu felsefe, bütününde ethik bir çizgiye sahip olur. Schelling'e göre felsefe yapma, bu eylemde arkası kesilmeyen bir kendini-görmedir.[46] Böyle bir kendini görme, yani felsefe yapma ihtiyacı, insanın kendi kendisini dış dünya ile çelişkiye sokmasını şart koşar. Böylece felsefeye giden ilk adım atılmış olur. Felsefe yapan insan, bu çelişkiyi sürekli yaşar.[47] Bu, onu dış dünya karşısında özgür kılar.

Ölü cisim, canlı bitki ve hayvan hareket eder; ama yalnızca insan eyler. Bir hareket ahlâk yasasına uymasıyla eylem adını alır. Sonlu Ben için geçerli olan ahlâk yasası, kendisi hiçbir ahlâk yasası tanımayan yüksek bir merciye dayanmalıdır. Bu merciyi Schelling "sonsuz Ben"[48], Kant "duyulur üstü olan" diye adlandırır. Duyulur üstü olanın sesine uyan, bu sesi kendisinde işiten insan, eyleyen varlık olarak kendini aşmıştır ve böylece o, özgürlüğe erişir. Kendisini koşulsuz olarak ahlâk yasasının emrine veren insan, ahlâksal anlamda Tanrı'dadır. "Tanrı-da-Olma", Schelling için "Tanrı'nın ya da ahlâksal dünya-düzeninin tamam-

layıcı bir parçası"[49] olmak demektir. "Yalnızca insan Tanrı'cladır ve o işte bu Tanrı-cla-Olma yoluyla özgürlüğe yetilidir."[50] Felsefeyi ya da bilgelik çabasını, istemini ya da özgürlüğün bir bilimini, ancak, kendisini aşan, kendisi özgür olan böyle bir insan başarabilir; çünkü "o İfelsefel, tamamen özgürlüğün bir eseridir."[51]

İnsan biçiminin kendi kendinde evrenin bir resmi olduğu[52] görüşünde olan Schelling, dikey biçimin anlamını Ovidius'un **Metamorphoses**'inde bulur:

Os homini sublime dedit caelumque tueri
Jussit, et erectos ad sidera tollere voltus.[53]

Yüzü yukarıya çevrili, ayakları üzerinde dikey duran insan, Tanrı'nın buyruğunu ya da aynı şey demek olan kendi vicdanının sesini işitir. 'Vicdanın sesi nereden gelir?' sorusunun bir yanıtı, adı ne olursa olsun herhangi bir yüksek merci olmalıdır.

Ama Schelling'e rağmen biz, dünyanın öteki bölümleri arasında, hayvanlar, bitkiler, taşlar vb. arasında dünyanın bir bölümü olan insan vücudunun hiçbir öncelikli yeri olmadığını Wittgenstein[54] ile birlikte söyleyebiliriz. Her şey aynı basamakta bulunur. Gerçi biz, Schelling gibi, insan biçiminin simgesel bir anlamı olduğunu söyleyecek durumda değiliz; ama insanın kendisine bir değer, bir anlam vermekle bulunduğu basamaktan yukarı çıktığı kanısındayız. Kendi kendisine bir değer bahşeden insan, kendi değerine inanmak için yüksek bir merciye ihtiyaç duyar. İster tanrı, ister sonsuz Ben ya da duyulur üstü veya vicdan diye gösterilsin, bu yüksek merci sayesinde insanın değeri teminat altına alınır. Bedenleri bakımından olduğu gibi, hayvan ile insan arasında hiçbir değer ayrımı olmasaydı, o zaman buradan çok tehlikeli sonuçlar çıkardı: Hayvanın kesilebilmesi veya herhangi bir nesnenin parçalanabilmesi gibi insanın öldürülmesine izinli olunurdu. **Hiçbir değer yoksa, herşeye izin vardır.** O halde insanın değerinin bir vehim olduğunu söylememeliyiz. Tersine! Belki söyleyebiliriz; ama şunu da ekleyerek: Bu 'vehim' yaşamamızın bir koşulu olmalıdır.

Eğer sözü edilen ayrım cisimsel varlıkta değilse, o zaman o nereden geliyor? Schelling'in bir yanıtı şudur: "Ayrım, yalnızca isteme tarzından ibarettir. [...] Ölü cisim kendisine yeterlidir ve yalnızca **kendisini** ister. Hayvan, kendisine herhalde bir ışık-aşlığı atfedilen bitki, **kendi** dışında bir şeyi ister; insan kendi **üstünde** bir şeyi ister. Hayvan, kendi istemesi yoluyla kendi dışından çekilmiştir; insan, gerçekten insansal istemede kendi kendisinin üstüne yükselmiştir."[55]

Bakışını yukarıya çeviren, kendi üstünde bir şeyi isteyen, bilgelik sevgisi sayesinde kendi üstüne yükselen insan, Schelling'e göre Tanrı'dadır. Schelling'in açtığı yolda, kendi tarzında ilerleyen Nietzsche, aynı insanı "üstün-insan" diye adlandırır. "Bilgeliği isteme", Nietzsche için "güç isteme"dir. O, "üstün-insan"ın yeryüzünün anlamı olduğuna inanır. Yeryüzünün anlamı ama yeryüzünde olabilir mi? O zaman dünyanın anlamı, dünyadaki herhangi bir nesne olurdu. Nietzsche'nin "üstün-insan"ı kuşkusuz Tanrı'da olamaz; fakat o, —Nietzsche'nin kendisine rağmen— 'gökyüzü'nde olmalıydı. Nietzsche, "üstün-insan"a yer açmak için Tanrı'yı "öldürdü"

Schelling'e göre insan, kendisini bir yaşam akıntısı içine atılmış bulur; ki bu akıntının hareketi insandan bağımsızdır. "Buna karşın" der Schelling, "o, bu akıntı tarafından bir ölü nesne gibi alıp götürülecek veya sürüklenecek biçimde belirlenmemiştir; o, bu hareketin anlamını anlamayı öğrenmelidir."[56] "Anlamı anlamak" sözünü "anlam vermek" olarak anlamak istiyoruz. Schelling'i izlemeyi sürdürelim: "O halde insanın, kendi yaşamı bilgece, yani bilgelikle düzenlemesi gerekirse, onun bu hareketin kendisinde de bilgelik olduğunu varsayması gerekir. Çünkü ancak o zaman insan özgür öz-isteme ile, yani bir bilge olarak kendini harekete verebilir ve ona tabi olabilir."[57] Bu inancı paylaşmak belki güçtür. Dünyanın kendisinde bilgelik olmaksızın, insanın kendi yaşamını "bilgece" düzenleyebilmesi söylenebilir. Dahası bilgelik, insanın dünyaya kattığı bir şeydir. Ama burada da yukarıdaki gibi yüksek bir merciye başvurulabilir ve bilgelik dünya sayesinde teminat altına alınabilir; tıpkı Schelling'in yaptığı gibi.

Schelling felsefesinin ethik karakteri, onun sanat felsefesinde estetik bir karakterle taçlanır. Bu taçlanmayı açıklamak için genellikle Schelling felsefesine çok kısa bir bakış atmak istiyoruz. O, felsefenin ödevini bir ikilem olarak ortaya koyar: "**ya nesnel olan, ilk olan yapılır ve onunla uzlaşacak bir öznel olanın ona nasıl varacağı sorulur.**"[58] Bu sonu, deneyin olanağını araştıran doğa felsefesinin ödevidir. Böyle bir felsefe kuramsal felsefe diye adlandırılır. İkinci durum şudur: "**Veya öznel olan ilk olan yapılır ve ödev şu olur: onunla uzlaşan bir nesnel olana nasıl ulaşılacak.**"[59] Bu ödevi üstlenen felsefe, özgür eylemin olanağını araştıran transzenclental felsefedir. Bu da kılgısal felsefe adını alır. Ama hem doğa felsefesi hem de transzendental felsefe, bilginin bir öğesini alıp diğerini gözardı ettiği için, onlar özne-nesne uygunluğunu, yani hakiki bilgiyi tek başlarına açıklayamazlar. Kuramsal ile kılgısal felsefenin, özne ile nesnenin birleştiği, sözü edilen ikilemin çözüldüğü yer, Schelling felsefesinin en yüksek noktasını gösterir: Bu da Schelling'in

sözleriyle "felsefenin bütün kubbesinin kilit taşı olan"[60] sanat felsefesidir. Bu sanat felsefesi onun varlık kavrayışına dayanır. Bu bağıntıyı göstermek için şu sözler, sanırım iyi bir örnektir: "Sanatın biçimleri, mutlak olanda veya **kendilerinde** nasıl iseler öyle olan şeylerin biçimleri olmalıdırlar."[61] Schelling güzellik için de yüksek bir merciye ihtiyaç duyar, tıpkı bilgelik için olduğu gibi. Bu da aynı mercidir: Tanrı. O, şöyle der: "**Bütün sanatın doğrudan doğruya asli-kökü Tanrı**'dır. [...] Tanrı idelerin kaynağıdır. [...] İmdi ama sanat ilk-örneklerin tasviridir, o halde Tanrı'nın kendisi bütün sanatların doğrudan doğruya asli-kökü, son olanağıdır; O'nun kendisi bütün güzelliğin kaynağıdır."[62]

Felsefeyi "idelerin veya şeylerin ebedi asli-köklerinin bilimi"[63] olarak gören Schelling, üç idenin —doğruluk, iyilik ve güzellik—[64] birliğini arar: tıpkı Yunan filozofları gibi ve bütün zamanların filozofları gibi.

NOTLAR:

1 Schelling, Sämtliche Werke (SW) I, I, 163. Schelling'den yapılan alıntılara ilişkin notların büyük çoğunluğu SW (Sämtliche Werke) kısaltmasıyla ve orijinal baskı sayfa numaralarıyla verilmiştir
2 SW I, I, 179.
3 SW I, I, 176.
4 SW I, I, 193
5 Bkz. SW I, I, 198.
6 Bkz. SW I, I, 201.
7 SW I, I, 243.
8 SW I, III, 276.
9 SW I, V, 247.
10 SW I, III, 628.
11 SW I, II, 12.
12 Bkz. SW I, III, 339.
13 Bkz. SW I, III, 345
14 SW I, III, 356.
15 SW I, III, 394.
16 Bkz. SW I, III, 505.
17 SW I, III, 593
18 SW I, III, 597
19 SW I, III, 604.
20 Bkz. SW I, IV, 116.
21 SW I, IV, 130
22 SW I, V, 694-5.
23 SW I, VII, 350
24 SW I, VII, 364
25 SW I, VII, 389

26 SW I, VII, 391.
27 SW I, VII, 390.
28 SW I, VII, 404.
29 SW II, I, 238.
30 SW II, I, 235-6
31 SW II. 1, 237
32 SW II, I, 241.
33 SW II, I, 568.
34 Alıntı: K.Jaspers, Schelling, S. 68, Piper, München 1955
35-36 Schelling, Einleitung in die Philosophie, S. 7-8, Frommann-Holzboog 1989.
37 Sofist, 253c
38 SW I, V, 350.
39 SW I, V, 256
40 SW I, VII, 350
41-42 Krşl. SW I, I, 193.
43 SW I, I, 179.
44 SW I, ı, 179 ve 193.
45 Bkz. SW I, VII, 385.
46 Krşl. SW I, III, 345.
47 Krşl. SW I, II, 14.
48 Bkz. SW I, I, 198.
49 SW, I, III, 597.
50 SW, I, VII, 411.
51 SW I, II, 11.
52 Krşl. SW I, V, 608.
53 "O (Tanrı, yaratıcı) insana yukarıya çevrilmiş bir yüz verdi ve ona dik durup bakışını göğe kaldırmasını buyurdu." Schelling'in alıntıladığı yer: SW I, V, 604.
54 Bkz. Tagebücher 2.9.16.
55-56-57 SW II, III, 206-202-203.
58-59-60 SW, I, III, 340-341-349.
61-62 SW I, V, 388-386
63 Krşl. SW I, V, 225.
64 Krşl. SW I, V, 382

BİRİNCİ ANA BÖLÜM
Kuram ve Eylem

A. Kuramsal Felsefe

Aa Genellikle Varlık

Bir filozofun felsefesinin bütününü kavramanın doğru bir yolu, onun varlık görüşünü, varlık karşısındaki genel tutumunu, yani ontolojisini ilkin ortaya koymaktır. Bu, hele Schelling gibi bir "sistem filozofu" için bize kaçınılmaz geliyor. Filozofun önce felsefesinin bütününü kavramakla, daha sonra, onun özel sorunları ele alışını, onların bütün içindeki yerini görmek kolaylaşır. Ama bu iş, en azından bu çalışma açısından, belki sanılacağı gibi, hiç de mekanik bir işlem görünümünde değildir. Çünkü ne Schelling öyle bir mekanik sistem kurmuştur ne de biz onun orada burada, kimi zaman birbirine karşıt gibi duran düşüncelerini oradan buradan devşirirken çalışmamızın mekanik bir işleyiş içinde oluştuğunu söyleyemeyiz. Filozoftan filozofa ayrı ayrı biçimlerde de olsa, her filozofun yapıtlarındaki her öğe, her bir tek düşünce, yine de belli bir ilgi içinde bulunur. Varlık kavrayışı, bir felsefe sisteminin üzerinde kurulduğu zemin ya da aynı anlamda olmak üzere, bu sistemin çatısıdır. O halde burada ilk ödevimiz, Schelling'in varlık karşısında aldığı tavrın ne olduğunu göstermek olacaktır.

Schelling idealist bir filozoftur. Genel olarak idealist felsefeye göre, kabaca söylendikte, içinde yaşadığımız, zaman ve uzamda "görünüşler" olarak algıladığımız nesneler, bunların bütünü olarak dünya, bir meydana geliş, bir varoluş, bir görünüştür. O halde bu görünüş neyin görünüşü, bu varoluş, neyin varoluşudur? Bu soru bizi, bu görünüşün ve varoluşun arkasında, kendisi görünüş olmayan, yani görünmeyen bir şeyin, bir asıl şeyin olduğu sonucuna götürür. Bu asıl şey, zamanda ve uzamda olmadığı için, koşullu, bağlı bir şey değil, tersine bağsız bir şey, yani mutlak bir şey olmalıdır. Bu mutlak'ın da yalnız bir şey olması gerekir; çünkü iki mutlak şeyin bir arada, birlikte olması, yani her ne türden olursa olsun birbirleriyle ilişkide olması, mutlak kavramının tanımına aykırıdır. Bu mutlak şey, "mutlak varlık", ya da aynı anlamda olmak üzere

yalnızca "varlık", "Tanrı", "ide", "evrensel akıl", "Tin" (Geist), "dünya ruhu", "mutlak Ben", "mutlak isteme" gibi, esasta aynı olan, ancak kullanım bağlamları, ele alınan sorunun kendine özgülüğü bakımından ayrı olan adlar alır. Genellikle Alman İdealizmi felsefesi göz önüne alınarak çizdiğimiz bu idealist varlık anlayışı tablosunun Schelling felsefesinde aldığı kendine özgü renkleri, şimdi ayrıntılarıyla vermek istiyoruz.

Schelling'in hareket noktası olan kavram, başlıca söylenişiyle "mutlak varlık"tır. Fichte için "Ben", Hegel için "Tin" ne ise Schelling için "mutlak varlık" odur. O halde ilkin mutlak varlığın ne olduğu, onun nasıl bilineceği sorulmalıdır. Sonra da bu mutlak varlıktan, mutlak-olmayan varlığa, başka bir deyimle, empirik gerçekliğin, görünüşlerin dünyasına, duyulur dünyaya nasıl geçildiği ve bu dünyanın nasıl bir görünümü olduğu ilkeleri bakımından araştırılacaktır. Böylelikle Schelling'in varlık karşısında aldığı tavır, birlikli bir bütün olarak kavranabilecektir.

Öyleyse ilk sorumuzdan başlayabiliriz: Schelling, "mutlak varlık"tan neyi anlıyor? "Mutlak varlık", bütün varlığı, bütün varlığın varolabilirliğini kendisinde içeren varlıktır. Mutlak varlık'la "mutlak Ben" aynı şeydir. Mutlak Ben, mutlak varlığı kendinde ve kendisiyle belirleyen olarak onunla bir ve aynıdır. Ancak, mutlak Ben'in mutlak varlığı bu belirlemesi, bir özne-nesne ilgisini ve ayrımını göstermez. Arada hiçbir ayrımlaşma yoktur. Mutlak varlık ya da mutlak Ben hakkında yalnız bir tek şey bilinir; bu da onun varlığıdır. O, yalnızca "Ben im" (Ben varım) der: "<Ben im!>, Ben'in kendisi hakkında söyleyebileceği her şeydir."[1] Mutlak Ben'in varlığından başka, onun hakkında hiçbir şey bilemeyiz. Eğer o, kendisini herhangi bir yüklemle tanımlasaydı, örneğin o, "ben x im." deseydi, o zaman o, biri özne (Ben), diğeri nesne (x) olan iki ayrı şey olurdu ve bu da yine "mutlak"ın tanımına aykırı olurdu. Schelling felsefesinin aşağıda sonunu biçim açısından ele aldığımızda yeniden karşımıza çıkacak olan en güçlüklü noktası, bize göre, buradadır: Kendini bir başka şey olarak tanımlamayan mutlak varlık, âdeta kendi içinde hapsolmuştur. Mutlak varlık, kendisinden dışarı nasıl çıkacaktır? (Bu soru, bu bölümün sonunda, Schelling'in Hıristiyan dogmatizminden yardım aldığı daha sonraki düşünceleri göz önünde tutularak, şimdi vereceğimiz yanıttan daha "canlı" bir tarzda yanıtlanacaktır.) Mutlak varlıktan nesneler dünyasının nasıl çıktığı, bu iki dünya arasındaki ilgi sorunu, esasında Platon'dan beri tüm idealist filozofların önünde sonunda açık bırakmak durumunda kaldıkları sorundur. Bu nedenle, burada Schelling'in yanıtına geçmeden, felsefe tarihine kısa bir geri-bakış atmakta yarar vardır.

Parmenides, "yalnız varolan vardır" (esti gar einai)[2] demekle ve bu görünüşlerin, nesnelerin, oluşun dünyasını bir sanı, bir aldanma olarak

niteleyip yadsıyarak, öyle bir sorunla karşılaşmamıştı. Oysa Platon, "idea öğretisi"nde varlığı, biri kendi başına var olan, hiç değişmeyen hakiki varolan (to on ontos), diğeri içinde bulunduğumuz hep değişme halinde olan oluş (genesis) dünyası diye ikiye ayırmış olmakla sözünü ettiğimiz bu iki dünya arasındaki ilgi sorunu ile karşı karşıya gelmişti. O, "Kendinden var diyerek tanımladığımız bütün bu özler [idea'lar] hep kendi kendilerinin aynı mıdırlar, yoksa değişirler mi?" diye ortaya attığı kendi sorusuna verdiği yanıt, Schelling'in ondan yüzyıllar sonra "mutlak varlık" adına vereceği yanıttan farksızdı: "Onların hiç değişmeden hep aynı kalmaları zorunludur."[3] Böylece, yine yukarıda Schelling'de kaldığımız aynı yere geldik: Öyleyse, bu hiç değişmeden, kendi kendisiyle hep aynı kalan idea ile, devamlı değişme içinde olan, bir oluş halinde olan nesne arasında nasıl bir ilgi .söz konusudur? Platon, bu ilgiyi, nesnelerin idea'dan "pay alma"sı (methexis) ya da tersi yönden söylendikte, idea'nın nesnelerde "bulunma"sı (parousia) kavramlarıyla açıklar. Bu, örneğin "kendinde güzel" (auto to kalon) — "tek tek güzel şey" (pros ti to-kalon) bağlamında şöyle dile gelir: "Bana öyle geliyor ki, (...) kendinden güzellik dışında bir güzel varsa, bu şey ancak bu kendinden güzelden bir şeyler aldığı için güzeldir. Bunu ötekiler için de söylerim."[4] Burada Platon'un "ötekiler" dediği şey, güzel idea'sı ve tek tek güzel şeylerden başka olan idea ve ondan pay alan diğer tek tek şeylerdir. Demek ki bu "pay alma" ilgisi, onun için bir genellik ifade eder.

Sözünü ettiğimiz ilgi sorununun, bir bakıma Parmenides'in "çözümü"ne benzer, başka tarz bir kökten çözüm denemesi de tipik örneğini ilkin Plotinos'da gördüğümüz varlığın bire indirgenmesiyle geri kalan her şeyin bu Bir'in kendinden türemesi biçiminde anlaşıldığı yorumdur. Burada iki ayrı şey, iki türden varlık olmadığı için, arada bir ilgi sorunu da yoktur. Yalnız bir töz'ün olduğunu varsayan bu tarz açıklamanın yeni çağdaki tipik temsilcisi Spinoza'dır ve yukarıda bu bölümün sonunda ele alacağımızı söylediğimiz Schelling'in Hıristiyanlığa dayandırdığı sonraki açıklaması da öte yandan Spinoza'nın bu anlayışından hareket eder. bu retrospektif bakışı burada sona erdirerek, şimdi yeniden yukarıda sorunun açıklanmasında Schelling'de kaldığımız yere dönüyoruz.

Sorunu yeniden ortaya koyalım: Mutlak varlıkta hiçbir ayrılma, başkalaşma olmadığına göre, nasıl oluyor da ondan görünüşler dünyası meydana geliyor? Schelling burada sorunu bilgi açısından ortaya koyarak bir çıkış yolu arar. Mutlak Ben'in bu "Ben (var)ım." ifadesi, hiçbir empirik, nesnel belirlenime bağlı değildir; tersine yalnızca mutlak varlığı ifade eder. Varlık hiçbir koşula bağlı olmaksızın var olduğuna göre, mutlak varlığın bu bilgisi de hiçbir koşula bağlı olmayan bir bilgidir. Esasen var-

lık ile bilgi ya da düşünme, tıpkı Parmenides'de[5] olduğu gibi Schelling için de bir ve aynı şeydir. O, şöyle diyor: "Kayıtsız şartsız bir bilgi varsa, bir başka bilgi ile yeniden kendisine ulaşmayacağım ve onun sayesinde ancak tüm diğer bilginin bilgi olduğu bir bilgi varolmalıdır. (...) Eğer biz bir şeyi yalnızca kayıtsız şartsız biliyorsak, öylece biz de kendisine bir başka bilgi ile tekrardan varmadığımız Birşeyi en azından bilmeliyiz ve bunun kendisi, bizim tüm bilgimizin gerçek temelini içerir. (...) Tüm gerçekliğin son temeli, demek ki, yalnız kendi kendisiyle, yani kendi varlığıyla düşünülebilir olan bir Bir-şeydir; bu, yalnızca düşünülmesi bakımından var olan olarak varolan, kısacası, **kendisinde varlık ve düşünme ilkesinin birlikte bulunduğu** şeydir."[6] Schelling, bu sözleriyle sorunu çözmek için gerekli kılavuzu bulduğuna inanır. Böyle bir bilgi, felsefenin temel ilkesi Ben'den başka bir şey de aranmayacaktır: "Ben'de felsefe, kendi **en khai pan**'ını (her şeyi kendinde bulunduran şey) bulmuştur."[7] Şimdi bu noktada Schelling'in Kant'la ilgisini kurarak onun sorunu çözme denemesini izleyelim. Bu ilgi, biri varlık, diğeri bilgi bakımından olmak üzere iki yönlüdür. Schelling'in "mutlak varlık"ı ya da "mutlak Ben"i Kant'ın "Noumenon"u ile eş değerdedir. Ancak Kant, "Noumenon"u yalnızca sınırlayıcı bir kavram olarak kabul eder ve şöyle der: "Bir Noumenon kavramı, duyu dünyasını aşmayı önlemek için, yalnızca bir **sınır kavramı**dır ve bundan dolayı yalnızca olumsuz kullanımlıdır."[8]

Burada ilkin Kant'la Schelling arasında tam anlamıyla ters bir bağıntı var. Schelling, Kant'ın yasakladığını aşmaya çalışıyor. Ama öte yandan Schelling de Kant gibi mutlak Ben hakkında hiçbir bilgimizin olmadığı kanısındadır: "Mutlak Ben'den söz edebilen, **gerçek**tir ki, onun hakkında hiçbir şey bilmez."[9] Ama buna Schelling, "onun varlığından başka" kaydını eklemekten geri durmaz. Doğrusu bu da Kant'a ters sayılmaz. Çünkü Kant için de "Noumenon"un varlığından hiçbir kuşku yoktur. Farklılık aralarındaki bilgi anlayışındadır. (Bu noktaya aşağıda yeniden geleceğiz.) Schelling'e göre biz, mutlak Ben'in varlığından başka onun hakkında bir şey bilemiyoruz. Ama onun var olduğunu nereden biliyoruz? (Bu soru, "Noumenon" hakkında Kant'a da sorulabilir.) Mutlak varlık, bize nasıl verilmiştir? Schelling, bu sorunun yanıtını ilginç bir biçimde dilde bulur: "Çoğu dillerin, mutlak varlığı, bağımlı varlıktan ayırabilme olanağına sahip olmaları hayret edilecek bir şeydir. Başlıca bütün dillerin derinliklerinde bulunan böyle bir olanak, dilin ilk oluşumunda bilinçsizce kendi kendini belirlemiş olan bir temeldir. Fakat filozofların büyük bir kısmının, dilleriyle kendilerine sunulan bu olanaktan henüz yararlanmamış olmaları, yine hayret edilecek bir şeydir. Hemen hemen tümüyle kullanılan şu sözler: Varlık, buradaki-varlık, varoluş, gerçeklik, nerdeyse tama-

men eş anlamlıdır. Ama açıktır ki, **varlık** sözü, neredeyse tamamen eş anlamlıdır. Ama açıktır ki, **varlık** sözü, salt, mutlak olarak konulmuş varlığı dile getirir, **buradaki-varlık**'ın esasen kökenbilimsel olarak koşullu, sınırlı olan bir konulmuş varlığı göstermesine karşın. Üstüne üstlük **Tanrı'nın buradaki-varlığı**'ndan söz edilir, sanki Tann gerçekte burada var olabilirmiş gibi, yani koşullu ve empirik konulmuş olabilirmiş gibi. (İnsanların çoğu, zaten bunu **ister**; öyle görünüyor ki, tüm zamanların ve ekollerin filozoflarının kendileri de)."[10] Fakat yine aynı Schelling'in tam da bu sözlerinin biraz aşağısında, Platon'dan beri "dilleriyle kendilerine sunulan bu olanaktan" yararlanan filozofları iğneleyici bir biçimde kınamasına tanık oluyoruz. O şöyle diyor: "Mutlak, değişebilir olmayan varlığı, koşullu, değişebilir her bir varlıktan ayırabilmek için Platon'un veya onun tinsel akrabası Jacobi'nin diline sahip olmak isterdim. Fakat görüyorum ki bu adamların kendileri, değişebilir olmayandan, duyulur üstü olandan söz etmek istediklerinde kendi dilleriyle savaşıyorlar — ve düşünüyorum ki, bizdeki o mutlak olan şey, insansal bir dilin hiçbir yalın sözüyle ele geçmez ve ancak, bizdeki zihinsel olanın kendi çabasıyla edindiği görüşü, bizim dilimizin yarım yamalak haline yardıma gelir."[11] Bu iki pasaj arasında ilkin bir çelişki var gibi görünüyor: Bir yandan dilde bulunan mutlak-bağımlı varlık ayrımından yararlanmadıkları için filozoflar eleştiriliyor, öte yandan Platon ve diğerleri bunu yaptıkları için kınanıyor. Sanırım, Schelling'in Platon'u ve Platon'cuları suçlamasının nedeni, onların söz konusu olanaktan yararlanmamış olmaları değil, tersine gereğinden çok yararlanmış olmalarıdır; böylece içine düşülen dildeki çelişkilerdir.[12] Ayrıca, burada yeni bir kavramla karşılaşıyoruz: insanda, insan düşünmesinde "zihinsel görü" ya da "kavrama" diyebileceğimiz bir yeti. Schelling'in Fichte'den aldığı ve geliştirdiği bu kavram, onun felsefesinin önemli yapı taşlarından biridir. [Ona aşağıda, "Eylem Felsefesi"nde yeniden değinilecektir.] Burada Schelling, düşünme ile dil arasında bir ayrım görüyor. Gerçi dilimizde böyle bir olanak ("mutlak"ı ifade etme olanağı) vardır ama, bu olanaktan yararlanırken, Platon ve diğerleri gibi dile değil, düşünmeye [zihinsel kavrama'ya] başvurmalı. Zihinsel kavrama, dilden öncedir, onun çok az bir kısmı dile gelebilir. Bu az kısımla yetinmek yerine, suyun başına, zihinsel kavramaya gitmeli. Gerçi bu tarz bir anlamanın da söz götürür yanı yok değil: Zihinsel görü ile elde ettiğimizi, önünde sonunda dile getirmeyecek miyiz, felsefe yapmalarımızda? Schelling, bize Wittgenstein örneği bir susmayı, bir mistisizmi önermiyor ki![13] Bu bir yana, biz yine Schelling'in "mutlak varlık" anlayışına dönelim. O, yukardaki sözlerinde şöyle diyordu: "Bizdeki o mutlak olan şey, insansal bir dilin hiçbir yalın sözüyle ele geçmez.". Çünkü onun

dilimizde varoluşu, dilimizin başlangıçlarında bilinçsizce oluşmuştur. Bu bakımdan dilimiz, mutlak'ı ifade etmeye yeterli değildir. Dilimizdeki bu eksikliği gidermek için yardımına gerek duyduğumuz araç zihinsel kavrama'dır. Ama bu zihinsel kavramının kavradığı, gördüğü şey, herhangi bir nesne değildir, tersine salt biçimdir, salt biçim olarak Ben'dir. **"O halde Ben, kendi kendisi için salt Ben olarak zihinsel kavramada belirlenmiştir.** (...) Ama zihinsel kavrama, asla hiçbir nesneye sahip olmamakla ancak olanaklıdır."[14] Demek ki zihinsel kavrama sayesinde varlığın biçimi, biçim olarak varlık kavranır, başka bir deyişle görülür. Ancak bu "görme" salt bir görme olduğu için onda duyusal hiçbir şey yoktur. Duyusal olanı empirik, sonlu ben'imizle ve duyusal görü'müzle kavranz, görürüz. Mutlak'ı ise, mutlak zihinsel olan'dan aldığımız kendi zihinsel kavrayışımızla kavrarız. O halde bizdeki zihinsel olan, mutlak zihinsel-olan'a göre ikincildir; asıl olan mutlak Ben'deki mutlak zihinsel-olan'dır. Bu da Tanrı'nın kavramasından başka bir anlama gelmez. Ve yine sonlu ben, yani bizim empirik ben'imiz, kendi zihinsel görüsünü mutlak Ben'deki mutlak zihinsel-olan'dan almıştır. Ama biz, sonlu ben sahibi olarak, böyle bir salt görme'ye nasıl ulaşacağız? Bu sorunun Schelling'deki yanıtı için yukarıda belirttiğimiz, onun Kant'la kurulan ikinci tarz ilgisini, bilgi bakımından olan ilgisini şimdi ele alacağız.

Spinoza, Descartes'ın birbirinden ayırdığı "ruh" ile "madde"yi birleştirmek istiyordu; bu yüzden o, töz'ü bire indirmişti. Kant da bir bakıma tıpkı Descartes'ınkine benzer bir şey yapmıştı. O, kuramsal ("salt") akıl ve pratik akıl ayrımıyla insanı biri görünüşlerin, diğeri ahlâkın, özgürlüğün dünyası olmak üzere iki dünyanın yurttaşı yapmış, bir anlamda insanı ikiye bölmüştü. Şimdi Schelling, vaktiyle Spinoza'nın yaptığı işi üstlenmek ister, ama kuşkusuz farklı bir biçimde. Çünkü onun kendisi Spinoza değildi ve onun önündeki de Descartes değil, Kant idi. Üstelik Spinoza, böyle bir ödevi gerçekleştirmek için Schelling'in sahip olduğu iki araçtan, yani Leibniz ve Newton sistemlerinden yoksundu.

Kant için bir bilimi bilim yapan şey olan "sentetik a priori yargı" nasıl olanaklıdır, sorusu ile Schelling felsefesindeki mutlak-olan'dan sonlu bir şeyin nasıl çıktığı sorusu aynı değerdedir. Schelling'e göre bu sorunun iki ayrı yanıtı vardır: Biri Spinoza'nın "dogmatizm"idir ki, burada özne, mutlak olanda tamamen kaybolur. İkincisi yine Kant'ın "Kritisizm"idir. Burada ise özne ile nesnenin ayrılığı söz konusudur. Ancak pratik akıl alanında, mutlak Ben'in (Kant terminolojisiyle "Noumenon"un) kendini ortaya koymasından ötürü Kritisizm'e hak verildiği gibi, mutlak Ben-Olmayan'ı ortaya çıkarmasından (özne'nin Spinoza dogmatizminde mutlak-olanda kaybolmasıyla ortaya çıkan Ben-Olmayan) ötürü de "dogma-

tizm"e hak verilir.[15] Schelling'in amacı, bu iki felsefeyi, Spinoza dogmatizmi ile Kant kritisizmini birlikli bir bütün olarak birleştirmektir. (Bu sentez ideali aşağıda "Eylem Felsefesi"nde yeniden ele alınacak.) Schelling'in kendi "doğa felsefesi" ile gerçekleştirmeyi umduğu bu sentez, ifadesini onun "özdeşlik sistemi"nde bulur. Schelling, özdeşlik ilkesini, Leibniz'den aldığı "önceden kurulmuş uyum" ilkesiyle pekiştirir. Böylece özdeşliğin a priori koşulu elde edilmiş olur. Böyle bir ilke olmasaydı, bütün insan bilgisinin kendisinden çıkarılacağı mutlak varlığın bilgisinden yoksun kalacaktık ve bilgilerimiz, orada burada dağınık olarak kalacaktı, tıpkı halihazırdaki empirik bilgilerde olduğu gibi.

Mutlak Ben hakkında bir tek bilgimiz vardı: onun var olduğu. Ama o, yalnızca var olmakla kalmaz, bütün varlığı kendisinde bulundurmakla da **biricik** varlık olmuş olur. Bir şey, belirli bir yerde ve zamanda ise, o biricik olamaz. Başka bir deyişle, kendi "buradaki-varlığı" (Dasein) bakımından varolan bir şey biricik değildir. Salt varlığı (Sein) bakımından olan Ben, doğrudan doğruya ve biricik olan bir şeydir. Böyle bir şey olarak mutlak Ben, "mutlak özdeşlik"tir. Bu bakımdan onun hakkındaki temel önerme şudur: "**Ben im ben** veya: **Ben im!**"[16] Bu özdeşliğin biçimi A: A formülüyle gösterilir. Ben'in ilk biçimi, salt özdeşliğin biçimidir. Ancak kendi başına olan, kendini özdeşliğin biçimi yapar. Ben=Ben önermesi, bütün varlığın temelidir. Koşullu olmayan bütün konulmuş önermeler, doğrudan doğruya Ben'in özdeşliğiyle koşullanan tüm önermeler, "analitik" olarak adlandırılabilir. (Görüldüğü gibi Schelling Kant terminolojisini kullanarak, buradan Kant'ta olmayan bir tür mantıksal idealizme varacaktır.) Çünkü bu önermelerin konulmuş varlığı, onların kendilerinden çıkarılabilir. Dahası onlar "thetik" önermelerdir. "Thetik önermeler", doğrudan doğruya kendi konulmuş varlığı sayesinde Ben'de şeyleştirilmiş, Ben'e bağlanmış tüm önermelerdir. Başka bir deyişle, her şey Ben'de konulmuş olduğu için, bu önermeler **koşulsuz** (bağımlı-olmayan) olarak konulmuşlardır. "**Konulmuşlardır**, diyorum; çünkü yalnızca salt **konulmuş-varlık**, biçimsel biçime aittir."[17] Demek ki varlığın biçiminin biçim olarak gösterilmesi, ancak "thetik" önermelerle olanaklıdır. İfadesini "Ben im." biçimindeki böyle bir thetik önermede bulan mutlak ben, kendi kendisiyle özdeş olarak bütün varlığın biçimini oluşturur. Onun ne olduğu hakkında bizim söyleyebileceğimiz biricik şey de budur. Bu da mutlak Ben'in ne olduğunu bilemeyiz demektir.

Mutlak Ben'in ne olduğunu bilemeyiz, ama ne olmadığını bilebiliriz. Ben'in olumsuzlanmasından, Ben-Olmayan'dan hareket ederek, Ben'in ne olduğunu olumsuz bir yolla kavrayabiliriz. İKant'ın kapadığı bu olumsuz yolu, Schelling açmayı amaçlıyor. Kant, "Noumenon"u bilgimizin

ufuk çizgisine koyarak, bununla bilgimize sınır çekmişti. Schelling ise bu sınırı aşmaya ve bu sınırın ötesindeki "mutlak"ı kavramaya çalışıyor. Ve bunu da şimdi buradan, yani Ben-Olmayan'dan hareketle, oraya, yani mutlak Ben'e doğru giderek yapmak niyetinde.] Schelling, Ben-Olmayan'dan hareket etmekle, ona Ben karşısında asli bir yer vermiş olmaz. "Tüm felsefenin ilkesinin bir Ben-Olmayan olması gerekirse, o zaman tüm felsefeden vazgeçmelidir. Çünkü Ben-Olmayan'ın kendisi, yalnız Ben'e karşı karşı-olumda olarak asla asli olarak belirlenebilir değildir ve hiçbir gerçekliği yoktur, eğer mutlak Ben'in hiçbir gerçekliği yoksa."[18]

O halde Ben'in ne olmadığını tanımlamamız gerekecektir. Mutlak Ben, onu nesne yapacak hiçbir özne olmadığı için, o hiçbir nesne olamaz. Ama mutlak Ben, "kendi başına bir şey" (ein Ding An Sich) de değildir. Schelling, bu düşüncesiyle Kant'a karşı bir tavır alır: "Kendi başına şey düşüncesi, bizzat Kant'çı çıkarımlara göre, çelişik bir düşünce olmalıdır. Çünkü kendi başına şey, hiçbir şey olmayan bir şeyden ne daha çok ne daha az bir şey demektir."[19]

Demek ki Ben'in olumsuz bakımdan ilk tanımı, onun hiçbir nesne olmadığı, ikincisi ise "kendi başına şey" olmadığıdır. Bir başka tanım da onun hiçbir koşul ve sınırlamaya ve hiçbir zamana bağlı olmamasıdır: "Ben hakkında şu söylenemez: **var idi**, **var olacak**; tersine ancak şu söylenir: **var dır**."[20] Ben, hiçbir zamana bağlı olmamakla sonsuz Ben'dir. Ben, ebedi olmak suretiyle asla hiçbir süreye sahip değildir. Çünkü süre, yalnızca nesne ile içinde düşünülebilir. Sözcüğün salt anlamında ebedilik (aeternitas), **hiçbir** zamandaki **varlık**tır. Ebediliğin salt ilk-biçimi Ben'de bulunur.[21] Mutlak Ben'de asla hiçbir **gereklilik** bulunmaz. "Çünkü sonlu Ben'de kılgısal **buyruk** olan şey, mutlak Ben'de **yapısal** [konstitutiv] yasa olmalıdır ki bununla ne olanak ne gerçeklik ne zorunluluk, tersine mutlak varlık, **buyurucu** değil ama **kesin** olarak ifade edilir."[22] Mutlak Ben hiçbir ahlâk buyruğu tanımaz. Çünkü o, istenmiş olan bir şey olarak değil, varolan olarak tasarımlanmalıdır. Ahlâk yasası, ancak empirik Ben için söz konusudur. Mutlak Ben'in ne olmadığı, mutlak Ben-Olmayan'ın ne olduğu demektir. Genel biçimi A=A olan, mutlak Ben'i ifade eden önermelere Schelling, "thetik önermeler" demişti. O halde thetik önermelerin olumsuzları olan, şimdi örneklerini verdiğimiz önermeler de "antithetik" önermeler olacaktır. ["Antithetik önerme", Kant'daki "sentetik yargı"nın karşılığıdır.] Thetik önermenin birliği, özdeşliği ifade etmesine karşın, antithetik önerme çokluğu dile getirir. "Bir çokluğu dile getiren önerme, yalnız kendi içeriği bakımından değil, aynı zamanda **kendi konulmuş-varlığının** salt **biçimi** bakımından da **antithetik** bir önerme-

dir."[23] Antithetik önerme, mutlak olarak varolmayan'ın biçimini vermekle, gerçi mutlak varlıktan, mutlak birlikten ve dolayısıyla mutlak kesinlikten yoksundur ama o, bilgimizin çoğalmasına, genişlemesine olanak verir. Çünkü o, çokluğun ifadesidir ve bir içeriğe sahiptir.

Schelling'de üçüncü bir önerme türü de ilk ikisinin birleşip, bir senteze vardığı önerme türü olarak "sentetik" önermedir. [Bu, Kant'taki "sentetik a priori"ye karşılıktır.] Bu önermede verilen varlık biçimi "genellik"tir, "çoklukta birlik"tir. "**Genellik**, empirik birlik, yani çokluk yoluyla ortaya konulmuş birliktir, demek ki bir **sentezin** biçimidir. Genel önermeler, o halde, ne thetik ne antithetiktir, fakat **sentetik** önermelerdir."[24] Bu son önerme türüyle bilgimiz, hem genişlemiş hem mutlak olmasa da bir birlik, bir kesinlik kazanmış olur.

Görüldüğü gibi varlık önermeler bakımından ele alınmakla, bilgi bakımından da ortaya konmuş oldu. Bu bilgi bakımından (epistemolojik) ele alma, aynı zamanda ontolojik bir ilgiyi de ifade eder. Çünkü Schelling'e göre bir bilgi varsa, onun gerçekliği de vardır. "Gerçekliği olmayan bir bilgi, bilgi değildir."[25] O halde bu bilgiyi onun gerçekliği bakımından, ontik ilgisi bakımından da ele almaya gerek vardır.

Ben'de ve Ben sayesinde belirlenen varlık, "mutlak konulabilirlik"tir, yani tez'dir. Varlığın, mutlak Ben'in kendini koymasının bu ilk adımını ikinci adım izler. İkinci adım, birinci adımın, yani tez'in olumsuzlanması ile elde edilir. Ben'den mutlak bağımsızlık olan ve sadece Ben'in olumsuzlanması ile belirlenebilen "mutlak varlık-olmayan", "mutlak konulamazlık" olarak antitez'dir. Üçüncü adımda, sentez'de ise, tez ve antitez'in bir bireşimine varılır. Tez olarak, "mutlak konulabilirlik" olarak Ben, mutlak bir özdeşliğe sahiptir; onda henüz hiçbir ayrımlaşma, hiçbir başkalaşma yoktur. Ben'deki bu özdeşliği, bu mutlak birliği sağlayan nedir? Schelling'e göre, bu mutlak birliği sağlayan bir ilke vardır ve bu "praestabilierte Harmonie" (önceden kurulmuş uyum) ilkesidir. Leibniz'in her "monad" için kullandığı bu ilkeyi Schelling, bütün varlık için, varlığın bütünü olarak "mutlak varlık" için geçerli kılar. Ancak bu ilke, "mutlak varlık"la "mutlak varlık-olmayan"ı birleştiren, onların üstünde, onları aşan "transcendent" bir ilke değildir. Çünkü "önceden kurulmuş bir uyum, mutlak bir şekilde karşı-karşıya-konulmuş iki mutlak'ı birleştiremez."[26] (Zaten iki mutlak'ın birlikte olamayacağı gösterilmişti.) Tersine o, içkin (immanent) bir ilkedir, yalnızca mutlak Ben'de olan bir ilkedir (Mutlak Ben-Olmayan, mutlak Ben'in yalnızca bir olumsuzlaması idi, onun karşısında bizatihi olan ikinci bir mutlak şey değildi.) "Böylece" diyor Schelling, "bir 'önceden kurulmuş uyum' ilkesini elde ederiz; fakat bu doğrudan doğruya **içkin**dir ve yalnızca mutlak Ben'de belirlenmiştir."[27] Böyle

bir ilkeye kendinde sahip olan Ben'in olumsuzlanması ile elde edilen ve Ben'e antitez olarak onun karşısına konulan Ben-Olmayan, hiçbir varlığa sahip değildir. Onun bir varlığı olabilmesi için, bütün varlığı kendinde bulunduran mutlak Ben'e kabul edilmesi gerekir. Bu da üçüncü adımda, sentez'de olanaklıdır. Sentez'de Ben'e katılan, başka bir deyişle, Ben'in nesnesi olan Ben-Olmayan, böylece varlık olanağını elde eder. Burada Ben-Olmayan, Ben'e kabul edilmekle belirlenmiş. Ben'e bağlı kılınmıştır, Ben'in nesnesi olmuştur, ama öte yandan da nesne olmakla nesnel bir olanağa sahip olmuştur ki buna o, daha önce sahip değildi. Demek ki, böylece Ben ile Ben-Olmayan arasında bir özne-nesne bağıntısı kurulur. Ben özneyi, Ben-Olmayan da Ben'in nesnesini ifade eder. Bu özne-nesne bağıntısı bir senteze varmakla mantıksal-nesnel bir olanak elde edilmiş olur. Şimdi bu nesnel-mantıksal olanaktan hareketle yeni bir tez-antitez-sentez sürecine gerek vardır. Çünkü nesnel-mantıksal olarak elde edilen varlık, ancak "genellikle" varlıktır. Daha doğrusu bu, genellikle varlığın olanağını vermiştir. Oysa bu genellikle varlıktan belirli zamanda ve uzamda olan varlığa geçmeye gerek vardır. Bunun için de Schelling, Ben'in nesnesi olarak elde edilen "bağımlı varlığı", bu kez tez olarak alır ve bunun karşısına antitez olarak "belirli zamandaki varlık"ı koyar. Böylece, genellikle zaman'dan belirli bir zamana, olanak'tan gerçekliğe geçilir. Bu ikinci adımda, antitez'de belirli bir zamandaki gerçeklik elde edilmiş oldu. Ama bu gerçeklik, henüz "zorunluluk"tan yoksundur. Bunun için de bir üçüncü adıma, senteze gerek vardır. Antitez'de elde edilen gerçekliğe, tez'deki nesnel-mantıksal olanağın katılmasıyla sentez meydana gelir. Böylece sentez'de gerçeklik, nesnel-mantıksal olanak sayesinde belirlenerek zorunlu bir gerçeklik olmuş olur.[28] Zorunluluk ilkesinin elde edilmesiyle gerçeklik dünyasındaki başka bir deyimle, görünüşler dünyasındaki varlık, her türlü rastlantısal durumdan kurtularak zorunlu görünüşler olarak meydana gelmiş olur. Demek ki, duyularımızla algıladığımız bu dünya, rastlantısal bir dünya değildir. (Esasen Schelling, "rastlantı" diye bir şeyi kabul etmez.) Tersine bu dünya, bir zorunluluğun ifadesidir. Bu görünüşlerin arkasında ise, onların nedeni olarak "mutlak varlık" vardır. Mutlak varlık, tez, antitez ve sentez adımlarından geçerek, diyalektik bir yöntemle (yolla), sonunda gerçeklik dünyasında, başka bir deyimle doğada görünüşe ulaşır.

Böylece, yukarıda sorduğumuz, mutlak varlık'tan görünüşler dünyasının (Ben-Olmayan'ın) nasıl meydana geldiği sorusu, ilkin önermeler yoluyla epistemolojik olarak, sonra da varlık bakımından, ontolojik olarak bir mantıksal idealizm tarzında yanıtlanmış oldu. (Esasen epistemolojik açıklama, zaten kendisinde ontik bir ilgiyi içeriyordu.)

Şimdi bu "mantıksal idealizm" kavramı üstüne, burada ayraç içinde kısa da olsa bir açıklama yapılmalıdır: İster "a priori" ya da "analitik" ister "thetik" densin, "A=A" biçiminde verilen bir mantık cümlesi, bir "özdeşlik" ya da "yineleme", hiçbir şey söylemeyen ya da aynı anlamda olmak üzere "kendi kendisini söyleyen" bir cümledir ve o zorunlu doğru ve geçerlidir. Bu cümle salt biçimdir, içi boştur. Ama eğer siz, Schelling, Hegel ya da Marx ve diğerleri gibi "A"yı yalnızca bir salt biçim değil de bir şey, bir nesne, varlık diye görürseniz, o zaman mantıkla varlık arasında bir özdeşliğin olduğunu kabul ediyorsunuz demektir. Böylece mantıksal evetleme, değilleme ve eşitlemeleri, bu sıraya göre yapar ve onlarda varlıksal bir şeyin de içerildiğini kabul ederek düşünme yolunuzu sürdürürseniz, sahip olacağınız böyle bir mantık, ister "idealist" [İde'den, bir "mutlak varlık"tan hareket eden] ister "materyalist" [madde'den, somut bir nesneden hareket eden] nitelemini alsın, "diyalektik mantık" adını alır.[29] İşte Schelling'in burada kullandığı mantık, böyle bir "idealist diyalektik mantık"tır. Bu durumda "A=A" cümlesiyle genel biçimi verilen bir "thetik önerme", "A" bir şey, mutlak bir şey olduğu için, o, örneğin "Ben" ile ifade edildiğinde, "Ben im Ben" biçiminde dile gelir. Ve süreç, yukarıda görüldüğü gibi işler.

Bu bölümün başında, Schelling felsefesindeki temel bir güçlüğe dikkat çekmiştik: Kendini bir başka şey olarak tanımlamayan ve âdeta kendi içinde hapsolmuş olan mutlak varlık, kendisinden dışarı nasıl çıkacaktır? Gerçi gördük ki, Schelling ilkin önermeler açısından, sonra varlıksal açıdan bu soruyu kendine göre yanıtladı. Ama onun birbirine bağlı bu her iki yanıtı da mantıksal, kuru bir metafizikten öteye gitmedi. Oysa Schelling, daha sonraki yıllarındaki sorunu bu kez Hristiyan inancının etkisinde daha canlı bir biçimde ortaya koyar. Bu inançla, "Baba-Oğul-Kutsal Ruh" üçlü birliği kastediliyor. Şimdi son olarak, yine kısaca, varlık sorununun Schelling'de, bu tarzda ele alınışını görmek istiyoruz.

Şimdiye dek Schelling'in genellikle varlık karşısındaki tavrını ortaya koymaya çalıştık. Aşağıda onun bir varlık alanı olarak doğa felsefesini de ele alacağız. Esasında sistemci yönü ile Schelling'in felsefesi, onun doğa görüşü üstüne temellenir. Ancak onda varlığın bir alanı doğa ise öteki alanı da tarihtir. Dolayısıyla Schelling'in tarih felsefesinin de varlık görüşü içindeki yeri belirlenmelidir. Fakat bu çalışmamızın yapısı bakımından, onun tarih felsefesinin başlıbaşına bir bölüm olarak ele alınması, bize uygun gelmemektedir. Zaten Schelling, "tarih felsefesi" diye başlıbaşına bir kitap da yazmamıştır. Buna karşın, onun tarih felsefesi, gerek ilk sistemci döneminde, özellikle "transzendentel felsefesi"nde, gerekse ileri

yaşlarında "mitoloji", "din", "vahiy" felsefelerinde ya özel başlıklar altında ya da diğer konularla ilgi içinde kendini gösterir. Esasen onun dine olan felsefi ilgisi, tüm felsefi gelişme sürecinde korunmuştur. Bu bakımdan eldeki çalışmanın çeşitli bölümlerinde, ilgili gördüğümüz her yerde onun tarih felsefesinden fazla tekrara kaçmamaya dikkat ederek söz edeceğiz. Öte yandan Schelling'in tarih felsefesinin başka bir önemi de onun Hegel'in tarih felsefesine olan yakınlığı ve etkisidir.[30]

Bu bağlamdaki temel kavramımız "vahiy" (Tanrı'nın, mutlak olan'ın kendini açması: açınım) kavramı olacaktır. Bu, bilindiği gibi dinsel bir kavramdır ve Schelling-Hegel'deki temeli de Hıristiyanlığa dayanır. Schelling'e göre, mutlak olan real olanda doğa, ideal olanda tarih olarak kendini açar. Burada mutlak'tan ister doğa, ister tarih olsun görünüşler dünyasına geçiş, doğrudan doğruya bir geçiştir. Burada yukarıda ayrıntılarıyla açıkladığımız epistemolojik-ontolojik spekülasyonların, mantıksal idealist açıklamaların hiçbir yeri yoktur. Ve yine burada artık mutlak'tan görünüşlere geçiş sorusu da ortadan kalkar. Bu görüşü ile Schelling'in arkasında iki önemli filozof vardır: Biri antik çağın Plotinos'u, diğeri her zaman olduğu gibi, yeni çağın Spinoza'sı. Bu nedenle bu iki filozofun konuyla ilgili düşüncelerine, yalnızca anımsama bakımından kısaca değinmek istiyoruz.

Bir bedene sahip olmasından dolayı utanç duyan, yeni-platonculuğun kurucusu Plotinos[31]'a göre, "Bir-olan", bu asli birlik, ilk-varlık iyi'dir. O ne us ne de us biliminin nesnesidir. Onun kendisinden zamansız bir türeme ile bir kopyası çıkar. Bu türemeden ilkin ruh, en aşağı basamakta da madde ortaya çıkar. Böylece Bir-olan'dan uzaklaşılır ve bu uzaklaşmakla iyi'den, güzel'den, aydınlık'tan uzaklaşılmış olunur.

Spinoza'da da töz'ün doğa ya da Tanrı (her ikisi bir ve aynı şeydir) olarak bir sayılmasıyla oluş sorunu da ortadan kalkar. Ancak doğa bir kez doğuran (yaratan) doğa [natura naturans], bir kez de doğmuş (yaratılmış) doğa [natura naturata] olarak anlaşılmakla iki töze ayrılmış olmaz, tersine onun birliği burada da korunur. Bunu şöylece somutlaştırarak anlayabiliriz: Örneğin ağaç, çiçeğini meydana getiren olarak natura naturans'dır ve çiçek natura naturata'dır. Ama aynı çiçek, meyvayı doğuran olarak natura naturans'dır. Dolayısıyla doğanın yaratıcı gücü kendi içindedir, onun dışında değil. Kuşkusuz böyle olunca da yine bir varlık-görünüş ayrımı ve ikincisinin ilkinden nasıl çıktığı sorunu ortadan kalkmış oluyor.

Schelling, Spinoza'nın bu iki kavramını benimsemekle ve onları kendi felsefesinde kullanmakla birlikte, yukarda da belirttiğimiz gibi "Spinoza'nın dogmatizmi"nde özneyi eksik bulur. Öte yandan o, Plotinos'ça bir

"zamansız türem"i de kabul etmez. O halde yapılacak iş, hem zamanın, oluş'un hesaba katılması hem de mutlak'ın bir özne olarak kabul edilmesidir. Bu da Tanrı'dan başka bir şey değildir. Ama bu Tanrı, tüm varolanı, kendi dışında bir şey olarak değil, tıpkı Spinoza'nın "Tanrı" ya da "doğa"sı olarak, kendisinden kendisi olarak yaratacak olan bir Tanrı'dır. Fakat bu yaratma, olmuş bitmiş, tamamlanmış bir yaratma değil, tersine sürmekte olan bir yaratmadır. Bu, mutlak'ın, Tanrı'nın kendisini sürekli olarak açmasıdır. Schelling "imdi ama her yerde yalnızca kendini **açım**layabilen mutlak olan" diye başladığı sözündeki düşünceyi tarih bakımından şöyle dile getirir: "Bütün olarak tarih, mutlak olanın ilerleyen, gitgide örtüsünü kaldıran bir açınımıdır."[32] Schelling, mutlak olan'ın ya da Tanrı'nın kendisini ister doğada, ister tarih dünyasında açması ile, "İşte bu Tanrı'dır!" diyebileceğimiz tek tek yerler asla hiçbir yerde ve zamanda gösterilemez diyor. Çünkü bu kendini açma tamamlanmış bir açma değildir henüz. Dolayısıyla, şimdi biz, Tanrı gerçek bir şey olarak vardır diyemeyiz. Ama o oluşmaktadır. Böyle bir yetkin açınım, bir tam sentez durumudur. Bu durum, bilinç ile bilinçsizin, özgürlük ile zorunluluğun, özne ile nesnenin vb. tam senteze varacağı bir durumdur. Schelling, böyle bir sentezin bir gün olacağına inanıyor. Fakat bu tam sentez gerçekleştiği zaman, doğallıkla [sentez tam, yetkin olduğuna göre] o zaman bu sentezden başka hiçbir şey olmayacak; yani o zaman Tanrı var olacak ama biz olmayacağız. [Aşağıya, "Eylem Felsefesi"ne bakınız.]

Schelling'in varlık kavrayışında Hıristiyan inancının etkisi, yukarda belirttiğimiz gibi, onun yaşlılık zamanında daha da artar. O, şöyle diyor: "Demek ki Tanrılık'tan ötürü [somut olanın meydana gelme sürecinin] anlamı şudur: asli olarak yalnız Baba'da olan varlık —Baba ona sırf olanak olarak sahiptir—, Oğul'a **verilmiş** ve keza Tin'e ortak yapılmış; çünkü Baba'nın varlığı Oğul'a verilmiştir ama Baba ile Oğul'dan Tin'e verilmiştir; Tin, yalnız, Baba ile Oğul'un ortak olduğu varlığa sahiptir; yani artık yeniden aşılmış ve Oğul yoluyla Baba'ya geri götürülmüş varlığa sahiptir. Bu tarzda süreç yoluyla tam gerçekleşme, yani Tanrılığın bildirimi —onda **ebedi** olarak artık konulmuş bağıntıların bildirimi— hedeflenir Teogonik sözü, Tanrı'nın kendisine ilişkinliği bakımından ancak böyle benimsenir."[33] Ancak yine de Schelling'in tam bir ortodoks Hıristiyan inancı savunduğu söylenemez. Çünkü aşağıda ["Eylem Felsefesi"] gösterileceği gibi, onun tarihsel sürecin ereği olarak gördüğü, felsefenin din, dinin felsefe olduğu "felsefi din", ona göre gerçi Hıristiyanlık temelinde olacaktır; ama bu, aynı zamanda Hıristiyanlığın aşılması anlamındadır.

Ab Biçim Olarak Varlığın Yapısı

Schelling sisteminin gelişme süreci, onun "özdeşlik sistemi"nde doruk noktasına varır. Böylece Schelling'in felsefe sistemi artık tamamlanmış olur. Öyle ki, onun bu dönemini en iyi örnekleyen "Felsefe Sisteminin Tasviri" (Darstellung meines Systems der Philosophie) adlı yapıtı, bu adıyla da sistemin tamamlandığını gösterir. Bu nedenle, belki bizden bu alt-bölümü, aşağıdaki "Eylem Felsefesi" bölümünden sonra ele almamız beklenirdi. Çünkü Schelling'in sistemi, iki sistemin, yani onun "kuramsal felsefe" de dediği "doğa felsefesi" ile özgür eylemin olanağını araştıran "transzendental felsefe"nin, yani "kılgısal felsefe"nin birleşmesiyle oluşur. Fakat bu birleşme, onun doruk noktasını oluşturan ve çalışmamızın ikinci ana-bölümünde ele alacağımız "sanat felsefesi"nde olur. Bu nedenle, "transzendental felsefe"ye ayrı bir bölüm ayırmayıp, onu bu ilk ana-bölümün bölümleri ve bunların alt-bölümlerinde, deyim yerindeyse yedirdik. Öte yandan, yine bu ana-bölüm içinde, aşağıda ele alacağımız "eylem felsefesi", yalnız eylemin olanağının araştırılması olan transzendental felsefeden oluşmuyor; o aynı zamanda, Schelling'in hem sistemci döneminde hem daha sonraki yıllarında ortaya çıkan, eylem'e ilişkin düşüncelerini de kapsıyor. Son bir gerekçemiz de şudur: Biz burada Schelling'in genel varlık kavrayışından sonra, varlığı biçim olarak yapılandırdığı, kurduğu çerçeveyi araştırıyoruz. Bu da en olgun biçimde, onun adı geçen kitabında verilmiştir. Bu iki varlık kavrayışı, birbirinden ayrı ya da biri diğerine karşıt kavrayışlar değildir. Tersine biçim olarak varlık kavrayışı, genellikle varlık anlayışıyla belli bir koşutluk içinde ilerler.

Schelling, varlığın biçiminin ya da biçim olarak varlığın yapılanışını, mantıksal-matematiksel bir düzene göre kaleme aldığı bu kitabında, besbelli ki, yine Spinoza'nın "Etika"sının etkisi altındadır. Kitap, şöyle bir yapı görünümündedir: Önce "açıklama" denen bir tanım bir önerme ile ortaya konur. Bu önerme altında, ondan çıkarılan sonuçlar genişletilir. Buna bazen "not"lar, "ek"ler, "yorum"lar katılır. Sonra ikinci önerme ortaya konur. Bu, ilk tanımın dışında kalan, ama onun öznesiyle ilgili başka bir tanımdır. Aynı şeyler bu tanım için de yapılır ve bu böyle sürer. Kitap 159. tanımla son bulur. Şimdi bizi burada, "ilk varoluş" olarak maddenin meydana gelişine dek olan ilk 51 tanım ilgilendiriyor.

O halde ilk tanımdan başlıyoruz: "Us'u mutlak us ya da onun nesnel ile öznel olanın tam ayrımsızlığı olarak düşünülür olması bakımından us diye adlandırıyorum."[34] Burada tanımlanan "mutlak us", Kant'ın "salt

us"undan ayrı anlamdadır. Kant'ın "salt us"u "fenomenlere kendi kanununu dikte etse" de yalnızca "bilen", özne'ye ilişkin bir şeydir. Onda hiçbir biçimde, "bilinen" şeyin, yani "nesne"nin bir olanağı yoktur. Oysa Schelling'de "mutlak us", yalnızca bilen bir özne değil, onda aynı zamanda bir nesne olanağı da vardır. Ama "mutlak us"ta yalnız olanak olarak bulunan bu özne-nesne ayrımı, henüz ayrımlaşmamış bir özne-nesne birliğidir. Böyle bir us da "mutlak varlık"tan, "mutlak Ben"den başka bir şey değildir. Öte yandan o, Kant"ın "us"unun tersi yönde, kendisinde "özne"nin eksik olduğu Spinoza'nın töz'ünden de aynı zamanda özne olması bakımından ayrılır. "Felsefenin hareket noktası usun hareket noktasıdır; öyle ki usun bilgisi, kendilerinde nasılsa öyle olan nesnelerin bir bilgisidir, yani usta nasıl ise öyle olan nesnelerin bir bilgisi." Us ile felsefenin hareket noktalarının aynı olması, "mutlak us"un felsefenin "her şeyi kendinde içeren şey"ini (en khai pan) bulduğu "mutlak Ben"den başka bir şey olmadığını gösterir. Ancak burada açıklanması gereken bir başka nokta da "kendi başına şey" kavramıdır. Schelling, daha önce, Kant'a karşı çıkarken "kendi başına şey" kavramını çelişik buluyor ve reddediyordu. Oysa şimdi o, bu kavramı açıkça kullanıyor, ama yine Kant'tan ayrı bir anlamda: "Kendi başına şey", "mutlak us"un kendisinde olan şeydir. Bu us, bütün varlığı kapsadığına göre, "kendi başına şey", "mutlak varlık"tan başka bir şey değildir. "Kendi başına şey"in böyle anlaşılması, Schelling'i burada Kant'tan uzaklaştırmasına karşın, Spinoza'nın "töz" tanımını anımsatmakla Spinoza'ya yaklaştırır. Spinoza, "töz"den kendi kendisinde olan ve kendisiyle kavranan şeyi anlıyordu.[35] Ancak, söylendiği gibi, Spinoza'nın bu töz tanımında Schelling'e göre "özne" eksikti. Böylece "kendinde olan ve ancak kendisiyle kavranan şey" (Spinoza'nın "töz"ü), "mutlak us"ta olan bir şey olarak Schelling'de "mutlak varlık" ya da "mutlak us" diye anlaşılır. Böyle bir us da tüm varlığı kaplayan, dışında hiçbir şey olmayan tek ve biricik varlıktır. Böylece "us"un ikinci bir tanımı elde edilir: "Usun dışında hiçbir şey yoktur ve her şey onun içindedir." Ve bunu diğer us tanımları izler: "Us, mutlaka Bir-Olan'dır ve mutlaka kendi kendisinde aynıdır." Kendi kendisiyle aynı olan us, özdeşlik yasası olarak evrensel yasadır: "Usun varlığı için ve usun dışında hiçbir şey olmadığından, tüm varlık için en yüksek yasa (onun usun içinde kavranır olması bakımından), tüm varlığa ilişkin olarak A=A ile ifade edilen **özdeşlik yasası**dır." "Bu cümle ile konulan biricik varlık, **özdeşliğin kendisinin** bilgisidir." "biricik koşulsuz bilgi, mutlak özdeşliğin bilgisidir." "Mutlak özdeşliğin varlığı, ebedi bir hakikattir." A=A formülüyle ifade edilen özdeşlik yasası, aynı zamanda "**kendi kendisinde** olan biricik hakikattir ve zamanla hiçbir ilgi içinde değildir." Böyle bir hakikatı Schel-

ling, empirik anlamda değil, ama mutlak anlamda ebedi bir hakikat diye adlandırır.

Bütün varlığı kapsayan bu "özdeşlik yasası" anlayışı, felsefe tarihinde, bir yandan, örneğin Herakleitos'un "logos"una, Parmenides'in "salt idea olarak varlık"ına, Anaksagoras'ın "Nous"una dek geri giderken, bir yandan da Spinoza'nın "Tanrı" anlayışını açıkça dile getirir. Tanrı'yı mutlak sonsuz varlık olarak tanımlayan Spinoza[36], bu tanımını şöyle açıklar: "Ebedi hakikat olan böyle bir varlık, şeyin özü olarak kavranır ve bundan ötürü süre veya zaman ile açıklanamaz; bu süre başlangıçsız ve sonsuz bir süre olarak anlaşılsa da."[37] Schelling için de "mutlak özdeşlik meydana gelmemiştir, fakat zamanla hiçbir ilgisi olmaksızın ve bütün zamanların dışında doğrudan doğruya konulmuştur." Yine Schelling, A=A biçimli mutlak özdeşlik bilgisinin hiçbir kanıtlanıma gerek duymadığını söyler. Çünkü "o, bütün kanıtların temelidir." Bu da yine Spinoza'nın "nedeni (temeli) kendinde" (causa sui) şeklindeki tanımına eşdeğerdir. "Mutlak özdeşlik, özdeşlik **olarak** asla ortadan kaldırılamaz." "Var olan her şey, mutlak özdeşliğin kendisidir." O halde, "var olan her şey, kendi başına Bir-Olan şeydir."

Varlığı böyle kesin tanımladıktan sonra Schelling, bunun olumsuzlaması olarak "hiçlik"in tanımını vermekten de geri durmaz. Mutlak varlığın biricik olması, ondan başka hiçbir varlığın olmaması demektir. "Hiçlik, kendi başına varlık'tan meydana gelmemiştir." "Hiçlik, kendi başına sonsuz addedilirdir." Ne mutlak varlık ya da özdeşlik, meydana gelmişbir şeydir ne de ondan bir şey meydana gelmiştir. Schelling'e göre tüm felsefenin yanılgısı, mutlak özdeşliğin gerçekten kendi kendisinden meydana gelmiş olduğunun kabulü ile bunun herhangi bir tarzda nasıl vukubulduğunu kavranılır kılma çabasıdır.

Burada yalnızca mantıksal bir tanımlama ile verilen mutlak varlık ya da özdeşlik, tamamen bir "biçimsel varlık"(?)tır, salt biçimdir. "Mutlak özdeşlik, yalnızca A=A cümlesinin biçimine tabidir veya bu biçim, doğrudan doğruya kendi varlığı ile konulmuştur. O halde bu biçim de mutlak özdeşliğin varlığıyla birlikte doğrudan doğruya konulmuştur ve burada hiçbir geçit yoktur, hiçbir önce ve sonra yoktur; tersine varlığın ve biçimin kendisinin mutlak aynı-zamanlılığı söz konusudur." A=A biçimiyle dile gelen mutlak özdeşliğin bilgisi, yalnızca biçim bakımından olan bir bilgidir. Fakat mutlak özdeşliğin biçimi, onun varlığından (özünden) ayrı düşünülemeyeceğinden, bu bilgi, aynı zamanda mutlak özdeşliğin, yani onun varlığının, özünün de bir bilgisidir. Bunu Schelling'in kendi sözleriyle dile getirelim: "Eğer mutlak özdeşliğin bilgisi, doğrudan doğruya mutlak özdeşliğin varlığının biçimine aitse, fakat bu biçim varlıktan ayrı-

lamaz olduğundan, var olan her şey, biçim bakımından mutlak özdeşliğin bir bilgisidir " [Doğrusu, buna rağmen, A=A'nın biçim bilgisi olduğunu anlamak, bize olanaklı gelmiyor. Fakat Schelling'in kaygısını anlıyoruz. Bir yandan, düşünme-varlık, biçim-öz arasında kesin bir ayrım görülmemesi, onun felsefesinin temel varsayımıdır. Öte yandan o, şimdi burada varlığın biçimini kurarken, daha sonra ihtiyacı olacak olan öz'e bir olanak hazırlamalıydı. Aksi takdirde varlık, biçimin içine hapsolmuş olurdu.] "Mutlak özdeşliğin kökence bilgisi, aynı zamanda biçim bakımından onun varlığıdır ve tersi; her varlık biçim bakımından bir bilmedir de —(bir bilinen değil)—, mutlak özdeşliğin bir bilgisi." Bu bilgi, mutlak özdeşliğin kendini bilmesidir. "Mutlak özdeşliğin kendini-bilmesi, kendi özdeşliğinde sonsuzdur." O bilen özne ise, onun nesnesi de olmalıdır. Ama "mutlak özdeşlik, kendisini özne ve nesne olarak koymaksızın kendi kendisini sonsuzca bilemez." Mutlak özdeşliğin kendini özne ve nesne olarak koyması, şüphesiz, bir ayrımlaşmadır. Ama yalnızca nicelik bakımından olan bir ayrımlaşma. [Bunu da bizim anlamamız yine olanaksızdır.] Bu niceliksel ayrımlaşmayı (?) Schelling, A=A formülüyle göstermişti. Burada birinci A, özne olarak, ikinci A yüklem (nesne) olarak özdeşliği gösterir. "Özne ile nesne arasında (genellikle) niceliksel ayrımlaşmadan başka hiçbir ayrımlaşma olanaklı değildir." Böyle bir ayrımlaşma "gerçi bir ve aynı özdeş olan, fakat öznelliğin (bilmenin) veya nesnelliğin (varlığın) bir ağır basmasıyla konulan" bir ayrımlaşmadır. Ancak bu niceliksel ayrımlaşma ile mutlak özdeşliğin varlığı ayrımlaşmış olmuyor, fakat özne ile nesne biçiminin etken olabilmesi için bu ikisi arasında niceliksel bir ayrımlaşma öngörülüyor. Bize göre, Schelling felsefesi burada bir güçlükle karşı karşıyadır. Schelling'i anlamak için ne denli çabalasak da şu soruya yanıt bulmamız olası değildir: Mutlak özdeşliğin biçimi ile varlığı birbirinden ayrılamayacağına göre, biçimdemeydana gelen bir ayrımlaşmanın varlıkta da dolayısıyla hepbirden mutlak özdeşliğin kendisinde de meydana gelmesi gerekmez miydi? Oysa bunu Schelling, kesinlikle olanaklı görmüyor: "Mutlak özdeşliğe ilişkin **hiçbir** niceliksel ayrım düşünülebilir değildir." Niceliksel ayrımlaşmanın düşünülemeyeceği bir yerde niteliksel bir ayrımlaşma haydi haydi düşünülemez. O halde ne türden olursa olsun, herhangi bir ayrımlaşmayı Schelling, mutlak özdeşlikte kabul etmeyecektir. Aksi halde o, mutlak özdeşlik olamazdı. Aslında Schelling, "mutlak özdeşlik" kavramında, yukarıda genellikle varlık kavrayışında gördüğümüze benzer bir biçimde kendi kendisini kilitlemiştir. Schelling, bu kilidi açmaya çalışıyor. Ama ne pahasına? Bir ayrımlaşma olması zorunludur; yoksa mutlak varlıktan tek tek varlığa geçiş olanaklı olamaz. Ayrımlaşma mutlak özdeşlikte olamayacağına göre, başka

bir "çare" bulmak gerektir. "Biçare" Schelling, çareyi öznellik-nesnellik biçiminde buluyor(?). Bu biçimin, dediğimiz gibi, etken olabilmesi için bir ayrımlaşma gereklidir. Bu da niceliksel bir ayrımlaşmadır. Bu "kritik" noktadan sonra Schelling, yoluna cesaretle devam eder: "Niceliksel ayrım, yalnızca mutlak özdeşliğin **dışında** olanaklıdır." Hani mutlak özdeşliğin dışında hiçbir şey yoktu? Gerçi bunu o da söylüyor, ama garip bir biçimde bu olanağı, o yoklukta buluyor(?). Devam ediyoruz: "Mutlak özdeşlik, mutlak bütünlüktür." O halde "niceliksel ayrım, ancak mutlak bütünlüğün dışında olanaklıdır." "Bütünlüğün dışında olan şeyi, bütünlüğün dışında olması bakımından bir **tek** varlık veya şey diye adlandırıyorum."

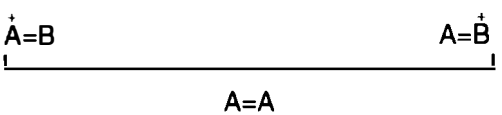
Böylece tek nesneye varılmış oldu; ama o kuşkusuz artık "kendi başına şey" değildir. "Çünkü kendi kendinde olan biricik şey mutlak özdeşliktir." O, kendi varlığının nedenine yine kendinde sahip olmasına karşın, "hiçbir tek şey kendi varoluşunun nedenine kendi kendinde sahip değildir." Nedeni ya da temeli kendinde olmayan tek şeyin nedeni başka şeylerdedir. Bu da onun başka tek şeylerce belirlenmesi demektir. "Her tek varlık, başka bir tek varlık yoluyla belirlidir." Schelling, bu düşüncesiyle aynı zamanda "nedensellik" |="nedenlilik"="kausalite"| ilkesinin bir temellendirmesini de yapmış olur. Nedensellik, ancak tek tek nesneler için söz konusudur. Bu nesnelerin her biri kendi kendinin nedeni olmadığı için her birinin kendi nedeni kendi dışındadır, yani bir başka tek şeyde. O zaman bu iki tek şey arasında bir nedenlilik, nedensellik ilgisi var demektir.

Oysa mutlak özdeşlik, kendi varlığının nedenini kendinde içerdiği için onun hiçbir nedensellik ilgisi yoktur, o mutlak özgürlük demektir. Ama kendi nedenine kendinde sahip olamayan tek tek şeyler için kuşkusuz mutlak özgürlük diye bir şey de söz konusu olamaz.

Ve yine mutlak özdeşlikte hiçbir ayrımlaşma olmadığı için, o sonsuz bir varlıktır. Buna karşın kendi kendisinde bir ayrımlaşma olduğu için tek varlık, sonlu bir varlıktır. "Öznel ve nesnel olanın niceliksel ayrımı, tüm sonluluğun temelidir ve tersi: her ikisinin niceliksel ayrımsızlığı sonsuzluktur."

Kendisinde hiçbir ayrımlaşma olmayan mutlak özdeşliğin biçimi A=A ile gösterilmişti. Ve mutlak özdeşlik, kendisini sonsuzca bilen bir A=A olarak, aynı zamanda bütün sonsuzluğun temelini oluşturuyordu. Tek varlıkta ise niceliksel bir ayrımlaşma vardır. Bu niceliksel özne-nesne ayrımlaşması ise bütün sonluluğun temelidir. Buna göre, tek varlıktaki bütün sonsuzluğun temel biçimi A=B önermesiyle ifade edilecektir: "Bütün sonluluğun temelinin genel ifadesi, o halde A=B'dir. "A=B' ile ifade edi-

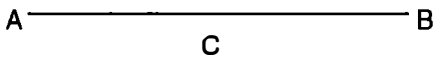
len tek varlık biçimi mutlak özdeşliğin varlığının belirli bir biçimidir. Böyle olmakla tek varlık, kendisi mutlak özdeşliğe sahip olmamasına karşın, bir bütün olarak kendi tarzında sonsuzdur. Sonsuz sayıda tek varlık olduğu için, bu sonsuz sayıda varlıkların tümü, kendi içinde bir bütünlüğü oluşturur. Ancak bu bütünlük, mutlak değil, tersine bir "göreli bütünlük"tür. Bu, şu demektir: Tek tek varlıklar, birbirleri tarafından belirlenmiş olmakla, aralarında bir bağıntı, bir görelilik ["relation"] kurulmuş olur. Aralarında "relation" olan tek tek varlıkların tümü de "relatif totalite"yi (göreli bütünlüğü) oluşturur. Tek varlık A=B biçiminde ifade edilmişti. Bu formüldeki A ile B arasında, birbirini belirleme bakımından da bir görelilik vardır. Belirleyen A olduğu zaman, yani A özne olduğunda, B de belirlenendir, yani nesnedir. Schelling, bu durumda A=B'deki A'nın bu dengede "ağır-basan" olduğunu söyler ve onu $\dot{A}$ işareti ile gösterir. Tersi durumda, yani B özne, A nesne olduğu zaman ise, $\dot{B}$ "ağır-basan"dır. ve o, B ile gösterilir. Böylece bir ucunda $\dot{A}$=B, öbür ucunda A=$\dot{B}$ olan iki kutuplu bir çizgi elde edilir. Fakat bu iki çeşit A=B, bir A=A ile temellendirilmelidir. Çünkü onların her biri bir A=A göreli bütünlüğünün birer belirli biçimidir. Başka bir deyişle, her A=B (tek varlığın her bir biçimi), bir A=A (mutlak özdeşliğin biçimi)'dan ötürü ve bir göreli bütünlük olması bakımından kendi tarzında bir A=A'dır. Bunu Schelling, bir çizgi üstünde şöyle gösteriyor:



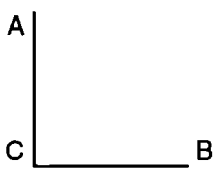
Bu çizgi iki kutuplu bir bütünlüktür. Birinci kutupta A özne, B nesnedir; ikinci kutupta A nesne, B öznedir.

Çizginin bütününde ise bir A=A özdeşliği söz konusudur. Fakat bu özdeşlik, mutlak olmayıp, tersine göreli bir özdeşliktir. Çünkü bu özdeşliğin her iki ucunda farklı iki A=B eşitliği vardır. Bundan ötürü burada bir ikilik ("duplizite") vardır. Şüphesiz, mutlak özdeşlik ve mutlak bütünlük için bir ağır basma söz konusu olamazdı; oracla tam bir A=A özdeşliği ya da bütünlüğü vardı. Göreli bütünlük, ilk olarak önceden konulmuş-olandır ve eğer göreli özdeşlik varsa, bu, ancak göreli bütünlük sayesinde vardır. Aynı şey göreli ikilik için de geçerlidir. Bir ucunda A (ki bu A'da, A'nın ağır bastığı A=B vardır), diğer ucunda B' (ki bu B'de, B'nin ağır bastığı bir A=B vardır), ortasında da farksızlık noktasını ifade

eden bir C noktası bulunan, şimdi bu şekilde tanımlanan yukardaki çizgiyi şimdi şöyle çiziyoruz:



Bu ACB çizgisinin özdeşliği ortadan kaldırılmakla, yani çizgi orta yerinden (C'den) dik açı yapacak biçimde kırılmakla, göreli ikilik (relatif duplizite) elde edilmiş olur. O halde, göreli ikiliğin şeması da şöyle olacaktır:



AC ve CB iki ayrı boyutu (dimensiyonu) oluşturur. Biçim olarak, salt olarak uzunluk ve genişlik'i oluşturan bu iki ayrı boyut C açısına bağlı olarak ortaya konulmuştur. Fakat AC ve CB boyutlarının her biri, kendi başına birer **bütün** olduğu için bu göreli ikilik de yine göreli bütünlük (relatif totalite) olduğu için burada bir göreli ikilik (relatif duplizite) olanaklı olur. Ancak göreli özdeşlik ve göreli ikilik, gerçi "etken" ("actu") olarak var değildir; ama bir olanak olarak, gizli (potansiyel) olarak vardır. O halde bu gizil olan varlığın açığa çıkması, gerçekleşmesi, etken (actu) olarak var olması gerekecektir. Bu, nasıl olur? Soruyu yanıtlamadan önce, burada biraz duralım ve Schelling'in "genellikle varlık" anlayışını anımsayalım.

Bu genel varlık kavrayışında tez-antitez-sentez diyalektik süreciyle dile gelen kavrayış tarzını Schelling iki ayrı tabloda gösterir.[38] Birinci tabloda, mutlak varlık ile mutlak varlık-olmayan tez ve antitez'leri sonunda bir senteze varılmış ve bu sentezde genellikle zamandaki varlığın olanağı elde edilmişti. Bu tüm biçimlerin tablosudur. Bundan sonra "kiplik" ("modalite") tablosuna geçilir. Burada birinci tablonun sentezinde elde edilmiş olan genellikle zamandaki varlık (gerçeklik) tez olarak bunun karşısına belirli zamandaki varoluş antitez olarak konulmuş; bu tez-antitez diyalektiği sonunda, nesnel-mantıksal olanak sayesinde belirlenen zorunlu gerçeklik'e varılmıştı.

Şimdi de burada, varlığın biçim olarak yapılanışında aynı durumu görüyoruz. Yukarıda bir dik açı olarak çizilen şekilde, C noktasından birbirine bağlı olan AC ve CB çizgileri, uzunluk ve genişlik boyutlarını ifade

etmekle tek tek varlığın iki boyutu biçim olarak elde edilmiş oldu. Bu da tek tek varlığın olanağını gösterir. Bu olanak, "genellikle varlık" anlayışındaki birinci tablonun sentezinde elde edilen, genellikle zamandaki varlığın olanağına karşılık olur. Tek tek varlığın olanaktan gerçekliğe geçmesi için, üçüncü bir boyuta gerek vardır. Bu üçüncü boyutun modalite'nin, tarz'ın bir boyutu olması gerekir. Bu da ancak maddede olanaklıdır. Çünkü madde, tek tek varlığın biçimine bağlı olarak üçüncü boyutu ortaya koyar. "O halde madde, genellikle göreli bütünlüktür." AC ve CB dik açısı diye biçim olarak ifade edilen göreli ikilik, maddede göreli bütünlüğe varmış olur. Böylece bu ikilik de ortadan kalkar ve madde üç boyutu kendinde bulunduran real bir varlık olarak bir sentez de ortaya konulmuş olur. Başka bir deyişle biçim'den, biçimin modalite'de bir içerik kazanmasıyla madde dünyası elde edilmiş oldu. Madde ilk-konulmuş-olan olarak bir "primum Existens"dir, ilk varoluştur. Böylece essentiel (varlıksal) olan'dan, onun bir dışlaşması, bir etkenleşmesi, bir nesneleşmesi olarak existentiel (varoluşsal) olan ortaya çıkmış, varlığın biçimsel kuruluşu tamamlanmış oldu. Ve o, bu kez geometrik biçimde ifade edildi. [Doğrusu, yukarıda genel varlık kavrayışında sormuş olduğumuz, bu ortaya çıkışın nasıl olduğu sorusu, burada "bu geometrik biçimsellikten içeriksel, maddi varoluşa nasıl geçildiği" şeklinde yeniden ifade edeceğimiz aynı soru, bize göre, hâlâ açık bir soru olarak kalmış olur.] Ve böylece, bu madde dünyasının, doğanın kendisinin öğretisi, yani Schelling'in doğa felsefesi ele alınmaya hazır oldu.

Ac Doğa Felsefesi

Schelling felsefesinin yöntemi, hem genel olanda hem tek tek olanda daima diyalektik ve bireşimcidir. Bir başka deyişle Schelling, her nesneyi bir karşıtlık içinde görür ve bu karşıtlığı bir bireşime götürür. Sonunda varılan bu bireşimin teminatı da sürecin başlangıcında, kendisinden ilk hareket edilen kökensel noktada henüz hiçbir ayrımlaşmanın olmaması, bir mutlak birliğin olmasıdır. [Diyalektiğin bu tarzı, Hegel ve Marx'da da biçim olarak aynıdır.[39]] Schelling'e göre varlık ve düşünme bir olduğu için, varlığın yapısına düşünme de felsefe de sahiptir.

Schelling, felsefede birbirine karşıt yönde hareket eden iki yol görür: ya nesneden yola çıkılacak ve bu takdirde bir doğa felsefesi yapılacak ya da öznel olan ilk olan olarak alınacak ve bu durumda özgür eylemin olanağının araştırılması demek olan transzendental felsefeye varılacak. Birincisi kuramsal, ikincisi eylemsel felsefe adlarını da alan bu iki felsefe

tarzı **sanat felsefesi**nde bireşime varacaktır. Şimdi bu diyalektiğin ilk adımını oluşturan doğa felsefesinin ele alınışını göreceğiz.*

Schelling'in doğa felsefesini araştırırken öncelikle, onun doğayı nasıl bir gözle gördüğünü ve "bir doğa felsefesi"nden neyi anladığını belirlemek gerekir kanısındayız.

Schelling, doğa felsefesini "spekülatif fizik" olarak anlar ve onu "empirik" (deneysel) fiziğin karşısına koyar. Bu karşısına koyma, aslında, sağlam temelden yoksun deneysel fiziğe temel koyma anlamındadır.** Deneysel fizik, yalnızca, doğadaki hareketleri "mekanik-matematik" olarak betimlemekle yetinir. Bundan ötürü o, yalnızca "natura naturata" (yaratılmış doğa) ile ilgilenir. Oysa yaratılmış doğanın bilgisi olarak deneysel fizikten önce, bu fiziğin olanağını bize kazandıran, doğayı "yaratıcı doğa" (natura naturans) olarak algılayan, doğaya bakan "nazari" fiziğe gerek vardır. Nazarî fizik, deneysel fiziğin yapmadığı bir şeyi yapar.

Bu ayrımı Schelling şöyle dile getirir: "Nazari fizik, biricik ve yalnızca doğadaki asli hareket nedenleriyle, yani dinamik görünüşlerle uğraşır; buna karşın empirik fizik, doğadaki bir son hareket-kaynağına varmadığı için, yalnız ikincil hareketlerle ilgilenir ve asli hareketlerin kendisiyle yalnız mekanik (demek ki matematik kurgularla da yetili) olarak uğraşır; madem ki, birincisi genellikle **içsel hareket ettirici mekanizmaya** yönelir ve bu, doğada **nesnel-olmayan** şeydir; buna karşın ikincisi yalnız doğanın **yüzeyine** yönelir ve bu doğada **nesnel** ve sanki **dışsal olan yan**dır."[41]

Nazari fizik, yöntem bakımından da deneysel fizikten ayrılır. Bu ikincinin betimleyici olmasına karşın, ilki kurucu-yapıcı (konstruktif)'dır. Bu bakımdan fizik, kendi nesnelerini kurar ve o bunu deneyle yapar. [Burada Schelling'i yine bir Kant'çı olarak görürüz:] Deney, doğanın bir tür "zorlanması"dır. "Her deney, yanıtlanması için doğanın zorlandığı, doğaya yönelen bir sorudur. Ama her soru bir gizli **a priori** yargı içerir. Deney olan her deney, kehanette bulunmadır; deney yapmanın kendisi görünüşlerin bir meydana getirilmesidir. —O halde bilime ilk adım, en azından fizikte, bu bilimin kendisinin nesnelerinin ortaya çıkarılmaya başlanması yoluyla olur."[42] Burada sözü edilen deney, Schelling için

[Burada bir noktayı yeniden anımsatmak isterim. Schelling'in kuramsal felsefe de dediği doğa felsefesini biz bu alt-bölümde gerçi başlı başına ele alıyoruz. Ama onun varlık anlayışını açıkladığımız şimdiye kadarki bölümlerde de doğa felsefesinden önemli pasajlar vardır. Çünkü doğa felsefesi de eylem felsefesi, tarih felsefesi vb. de onun varlık görüşü içinde bulunmalıydı. Bu nedenle burada ve eylem felsefesini ele alacağımız aşağıda, ne denli aza indirmek istesek de bazı yinelemeler kaçınılmazdır.]

** [Bu deney ve olgu bilimlerini temellendirme ihtiyacı, çağımızda, Husserl fenomenolojisinin de kendi tarzında ortaya koyduğu bir amaçtır.]

"doğru deneyin ruhu" demek olan "nazari fiziğin" deneyidir.[43] Ona göre, "yalnız deney olan şey", yani empirik fizik "bilim değildir."[44] "Deney olarak fizik, olguların, gözlem anlatılarının, doğal veya düzenlenmiş durumlara bağlı olayların anlatılarının toplanmından başka bir şey değildir."[45] Schelling, kendi zamanındaki fiziği şöyle betimler: "Şimdi fizik denen şeyde, deney ile bilim karmakarışık bir biçimde koşuşur ve tam bu nedenle o, ne deneydir ne bilim."[46] Onun kendine verdiği ödev, bu ikisini birbirinden ayırarak deney değil bilim yapmaktır. "Deney ile bilim arasındaki karşıtlık, tamamiyle şuraya dayanır: Birincisi kendi nesnesini **varlık**ta bitmiş bir şey ve meydana getirilmiş bir şey olarak görürken, buna karşın, bilim, nesneyi **oluş**ta ve henüz meydana getirilecek bir şey olarak görür. Bilim, ürün, yani nesne olan hiçbir şeyden yola çıkmadığı için, öylece o koşulsuz olandan yola çıkmalıdır; nazari fiziğin ilk araştırması, doğabilimdeki koşulsuz olan üstüne araştırmadır."[47]

Nazari fizikçinin doğanın anlamını ve onun bütünün oluşum sürecindeki yerini araştırması, fizikçinin onun doğa karşısında "kontemplatif" (temaşacı) bir tavır aldığını gösterir. Bu temaşacı tavır, Schelling'i doğayı bir sanat yapıtı ya da "okunacak bir yapıt, bir metin" gibi görmeye götürür. O şöyle diyor: "Bizim için doğa, resimyazılarla (hiyeroglif'lerle) yazmış, Goethe'nin **sanatçı-ruhu**nun dediği gibi, kağıtları devâsa, en eski bir yazardır.

Schelling, kendi yaptığı fizik biliminin, yani nazari fiziğin, "şimdiye dek yapılmış olana göre, tümüyle ve baştan başa gerçekçi" olduğunu söylüyor.[48] Buna inanmak için, doğrusu "gerçekçi" (realist) sözünün anlamı konusunda ikna olmaya gerek vardır. Sanırım Schelling, burada "gerçek"in "oluş" olduğunu ve gerçekçi olmanın da bu oluşa uygun bir görüşe sahip olmak demek olduğunu kastediyor. O, "doğa felsefesi sürekli olanı açıklayacaktır."[49] diyor. Çünkü doğanın kendisi sürekli, ebedi bir oluştur. "Doğa, bir kavranamaz yaratmanın salt ürünü değil, fakat bu yaratmanın kendisidir; ebedi olanın yalnız görünüşü veya açınımı değil, daha çoğu, aynı zamanda bu ebedi olanın tam kendisidir. Tek tek nesneleri ne denli çok bilirsek, Tanrı'yı da o denli çok biliriz diyor Spinoza ve hiç durmadan artan inançla biz de şimdi, ebedi olanın bilimini arayanlara şöyle seslenmeliyiz: Fiziğe gelin ve ebedi olanı bilin! Doğanın düzenini ve bağlanışını, yalnız salt anlamla ve daha parlak hayalgücü ile doğayı gözlemleyen bir kimse de başka türlüsünü söyleyemezdi; evet, o, bu dünyanın özünü sözlerde yakalamayı ve doğru olarak dile getirmeyi isterdi; o, salt gören olarak bizim bulduğumuzdan başka hiçbir deyimi bulmazdı."[50]

Sistemini bir doğabilim temeline oturtmak isteyen Schelling, sonraları terkedeceği bu arzusunu, tüm felsefeyi doğa felsefesi olarak görmeye dek vardırır: "Benim amacım, daha çok, doğabiliminin kendisinin öncelikle felsefi olarak **meydana gelmesini** sağlamaktır ve benim felsefemin kendisi, doğa biliminden başka hiçbir şey değildir. **Öğeleri** kimyanın, **hecceleri** fiziğin, **doğayı okumayı** matematiğin bize öğrettiği doğrudur; ama okunmuş olanın açıklanmasının felsefeye ait olduğu unutulmamalıdır."[51] Ama bu son sözleriyle Schelling'in günümüz "çözümleyici felsefesi" tarzında, felsefeye bilimlerin ortaya koyduğu önermeleri açıklama gibi bir ödev yüklediği ve kendisini böyle bir açıklama etkenliği ile sınırladığı anlaşılmamalıdır. O, böyle bir açıklama tarzına pek itibar etmez. Çünkü dediğimiz gibi Schelling, zamanındaki fizik bilimini beğenmez. Onun burada kastettiği daha çok şudur: Doğaya, ama onun yüzeyine değil, tersine içine bakarak onu "okumak" ve böylece onu bizzat açıklamak.

Schelling, doğanın varlığı ya da onun olanaklı olup olmadığı gibi "septik" bir sorudan hareket etmez; tersine o doğayı önünde hazır olarak bulur: "Doğayı araştıran ve onun zenginliğinin salt tadına varan biri, bir doğanın ve bir deneyin olanaklı olup olmadığını sormaz. Onun için doğanın burada olması yeterlidir; o onu **eylemin** kendisiyle gerçek kılmıştır ve gerçekliği kendi elinde tuttuğuna inanmayan kimse ancak neyin olanaklı olduğu sorusunu ortaya koyar. (...) Kafasında bir dünyayı ve hayalgücünde tüm doğayı taşımış bir adamın yaşamına karşı, kılı kırk yarıcı kuşkucunun tüm onunu nedir?"[52] Schelling, doğanın olanaklı olup olmadığını değil, ama onun nasıl olanaklı olduğunu sorar. Hatta ona göre felsefe bu sorunla başlar: "Bizim dışımızdaki bir dünyanın, bir doğanın ve onunla olan deneyin nasıl olanaklı olduğu sorusunu biz **felsefeye** borçluyuz ya da daha çoğu, bu soru ile felsefe meydana geldi."[53]

Schelling, insanın önceleri felsefi anlamda bir doğa-durumunda yaşadığını söyler. Bu, insanın kendi kendisiyle ve onu çevreleyen dünya ile birlik içinde, uyumlu yaşadığı bir durumdur. Bu durumda felsefe yoktu. İnsanın bu durumdan çıkmasını doğanın kendisi gerçekleştirmiş değildir. "Çünkü doğa hiçkimseyi istemli olarak kendi velâyetinden çıkarmaz ve özgürlüğün **doğmuş** çocukları hiç yoktur."[54] İnsanın doğal durumdan ayrılması, doğallıkla, doğumla olan bir ayrılma değil, tersine onun özgür istemesiyle olanaklıdır. Bu da insanın kendisini dış dünya ile çelişkiye sokmasıyla, yani felsefenin başlamasıyla olur. Bu ayrılma insan için amaç değil araçtır. Bundandır insanın doğadan kopmasından sonra yeniden ona, aslına dönmek istemesi. Bu isteme de yine özgür ruha sahip insanın özgürlüğüyle olur.[55]

Schelling, mitolojilerin, eski düşüncelerin doğanın, nesnelerin meydana gelişi konusundaki sözlerinde doğruluk payı bulur: "Eskilerin ve onlardan sonra da yenilerin gerçek dünyayı 'natura rerum' veya nesnelerin doğuşu olarak göstermiş olmaları çok anlamlıdır: Çünkü gerçek dünya, onda ebedi şeylerin veya ide'lerin bir varlık bulduğu yerdir."[56] Nesnelerin doğuşu, Tanrı isteminin doğada ortaya çıkmasından, nesneleşmesinden başka bir şey değildir. "Tanrı, khaos'un düzensiz doğumlarına düzen vermek ve ebedi birliğini doğaya yansıtmakla karanlığın karşısına çıkmıştır ve anlayıştan yoksun khaos'un kuralsız hareketine karşı 'söz'ü sabit bir merkez ve ebedi meş'ale olarak koymuştur. O halde yaratma istemi, doğrudan doğruya yalnızca ışığın doğuşu içindi."[57] Burada Tanrı sözü ya da logos evrenin düzenleyici yasasıdır, tıpkı Herakleitos'da olduğu gibi. Ya da "Tanrı <Işık olsun!> dedi ve ışık oldu." diyen Kutsal Kitap'taki yaratıcı söz gibi. Söz doğanın doğuşu için ne ise, aşağıda görüleceği gibi, sanat için de o olacaktır. İnsanın doğadan kopuşu ve sonra yeniden ona yönelmesi ya da yaratmadan çıkan ışığın kaynağından uzaklaşarak karanlığa varması ve sonra yeniden ışık kaynağına dönülmek istenmesi, tüm bu gidip gelmeler, kaynaktan kopup kaynağa geri dönmeler, K. Fischer'in ayrımladığı gibi Schelling felsefesinde bir Homeros tadı verir. Burada İlyada ve Odysseus'u karşımızda görür gibi oluruz. İlyada kaynaktan ayrılmayı, Odysseus da asıl vatana geri dönüşü temsil eder.[58]

Doğanın bir temaşa nesnesi olarak alınması, Schelling'i doğayı mitolojik-dinsel-sanatsal tarzda bir görmeye götürmesi kaçınılmazdı. Ona göre doğa, tıpkı Spinoza'da olduğu gibi bir yandan natura naturans (doğuran, yaratan, üreten doğa), bir yandan da natura naturata (yaratılmış doğa)'dır. Natura naturans olarak doğa, yaratılmış, tamamlanmış, bitmiş bir şey değildir; tersine sürekli üretme yaratmadır. O, kendisini kendisinden yaratan olarak, yaratıcı yaratılandır. O halde böyle bir şey olarak doğanın felsefesi de "doğayı (yalnız ürün olması bakımından değil, ama aynı zamanda üreten ve ürün olması bakımından doğayı) başlı başına olan olarak koyar; buna göre doğa felsefesi, en kısa yoldan, **fiziğin Spinoza'cılığı** olarak nitelenebilir."[59] Fizik bilimini Spinoza'cı bir tarzda ele alan Schelling, "Nesnelerin bütününü yalnız ürün olarak değil, fakat zorunluca aynı zamanda üretici olarak koyduğumuza [varsayım ettiğimize] göre" diyor, "bizim için bu bütün, **doğaya** yükselir. Ve **ürün ile üreticiliğin** bu **özdeşliği** (...) bizzat genel dil kullanımında doğa kavramı yoluyla gösterilen şeydir."[60]

Schelling'in Spinoza'dan aldığı, esasta bir olan üretici, yaratıcı doğa ile ürün olan, yaratılan doğa (natura naturans - natura naturata) kavramlarının buradaki kullanımını doğru anlayabilmek için, onlara Spinoza'nın

kendisinin verdiği tanımları anımsayalım: yaratılmış Tabiatla yaratıcı Tabiattan ne anladığımı burada açıklamak daha doğrusu göstermek isterim. (...) Yaratıcı Tabiat deyince kendi başına varolan ve kendi başına tasarlanan şeyi, başka deyişle ezeli ve sonsuz bir özü ifade eden cevherin sıfatlarını ya da (...) hür neden olarak göz önüne alınması bakımından Tanrıyı anlamak gerekir. Yaratılmış Tabiat deyince, Tanrının tabiatının zorunluluğu, başka deyişle sıfatlarından herbirinin zorunluluğu ile ya da Tanrıda olan ve Tanrısız ne varolabilen ne de tasarlanabilen şeyler gibi görülen Tanrının sıfatlarının bütün tavırlarının zorunluluğundan çıkmış olan herşeyi anlıyorum."[61] Daha önce de söylendiği gibi Schelling'e göre Spinoza'da özne eksikti. Aynı şeyi burada da görüyoruz. Schelling, Spinoza'nın bu "natura naturans-natura naturata" kavramlarını, bir özne-nesne ayrımı altında düşünerek anlar ve onları kendi felsefesinde böyle kullanır. O, yukardaki sözlerinin devamında şöyle diyor: "Yalnız **üretilen** olarak doğayı (natura naturata) nesne olarak adlandırıyoruz (tüm deney yalnız bu doğada geçerliktedir). **Üreticilik olarak doğayı** (natura naturans) **özne olarak doğa** diye adlandırıyoruz (tüm kuram yalnız bu doğada geçerliktedir.)"[62] Bu özne-nesne kökence birdir ve burada, yani doğada onlardan birinin önce veya sonra oluşu söz konusu değildir. Ancak öyle bir öncelik, yani nesnenin, eylemin önceliği Schelling'e göre sanatta vardır, doğada değil: "Çünkü eğer sanatta eylem, gerçekleştirme kavramı önceliyorsa, öylece doğada daha çok kavram ile eylem eşzamanlı ve birdirler; kavram doğrudan doğruya ürüne geçer ve kendisinin ondan ayrılmasına izin vermez."[63] Görüldüğü gibi burada "eylem" nesne, "kavram" ise, eylemin öznesi olmak bakımından özne olarak anlaşılır.

Schelling'in amacı, doğadaki üretici şeyi açıklamak değildir. O, bunu koyut olarak görür. Schelling'in doğa felsefesi sürekli olanı açıklamak ister.[64] O, doğanın bu kendini açmasının, kendi kendisinden üretmesinin tamamlanmış bir evrim değil, tersine sürekli, sonsuz bir evrim olduğu kanısındadır.[65]

Üretilmiş ürün, üretici olmayan olarak cansız-doğadır, anorganiktir; üretici doğa da organik. Buna göre amaç, bu ikisini birlikli bir bütün olarak açıklamaktır: "Nazari fiziğin en genel ödevi, şimdi şöyle dile gelebilir: **canlı ve cansız ürünlerin yapısını ortak bir ifadeye getirmek**."[66] "Ve halis doğabilimin ulaşması gereken sonuç da işte şudur: Demek ki organik ve anorganik doğa arasındaki ayrım yalnız nesne olarak doğada vardır ve asli-**üretici** olarak doğa, her ikisi üzerinde salınır, durur."[67]

Schelling'e göre canlı doğa ile cansız doğa arasında bir öz ayrımı değil, tersine yalnızca bir derece ayrımı söz konusudur. Canlı doğa, cansız

doğanın daha yüksek bir potense, bir güce erişmesi demektir. "Canlı doğanın kendisi, daha yüksek potensde kendisini yineleyen cansız doğadan başka bir şey olmadığı için genellikle maddenin yapısının kategorileriyle canlı ürünün yapısı için olanlar da bize aynı zamanda verilmişlerdir."[68] Genellikle maddenin araştırılması, doğa biliminden ya da doğa felsefesinden başka bir şey değildir. "Doğabilimin biricik ödevi şudur: **maddeyi yapılandırmak.**"[69] Doğadaki evrim süreci sonsuz olduğu için maddenin bu yapılandırılması, yetkin olmamakla birlikte, ödev, çözülebilir bir ödevdir. Schelling'e göre, tüm doğabilim, maddenin bilinmesinden başka bir şey değildir. "Tüm nesnelerin en karanlık olanı, hatta bazılarına göre, karanlığın kendisi maddedir. Bununla birlikte o, tamı tamına, doğanın tüm koşullarının ve canlı görünüşlerinin onun yükselmesinden meydana geldiği bu bilinmeyen köktür."[70] Öyleyse, şimdi canlısıyla cansızıyla tüm maddenin nasıl bir yapıda olduğu gösterilmelidir.

Maddenin bu yapısını Schelling'in nasıl ortaya koyduğunu, biz burada yalnızca ilkeler bakımından ele alacağız. Bu ilkelerin tek tek doğa görünüşlerinde, fiziksel, kimyasal ve biyolojik olgularda nasıl göründüğünü incelemeyeceğiz. Çünkü Schelling'in bu hususlaki düşünceleri, doğa bilimlerinin yalnız şimdiki verileri karşısında değil, daha Schelling yaşarken bile geçersiz olmuştu. Burada ayraç içinde belirtmemiz gereken bir nokta da şudur: Schelling'i daha erken yaşlarında parlak bir filozof yapan neden, onun unutulmuş bir filozof olarak ölmesinin de nedeni idi. Schelling, zamanında duyulan bir gereksinimi, yani Newton'dan beri doğa bilimlerinde görülen empirik gelişmelerin çeşitliliğini, hatta birbirleriyle olan çelişmelerini bir birlik içinde ortaya koyma ihtiyacını önceden sezmiş ve bunu kendi doğa felsefesinde gerçekleştirmek istemişti. İlkin doğa araştırmacıları tarafından bile ilgi çeken onun bu denemesi, daha sağlığında yine doğa bilimlerinin gelişmesi sonucu alaya alınacak hale bile geldi.[71]

Schelling, doğada durmaksızın ileri doğru giden ve geriye dönmeyen dinamik bir süreç görür. Doğanın bu dinamik süreci basamaklı bir silsileyi oluşturur. Birinci basamağı "mıknatıs", ikincisini "elektrik", üçüncüsünü "Galvanizm" oluşturur. Hatta Schelling, bu basamakları "şematik" olarak da gösterir. Bu "şema"lar, yukarıda varlığın biçim olarak yapılanışı verilirken, maddenin üç boyutlu ilk varoluş olarak meydana gelmesindeki şemalardan başka bir şey değildir. Buna göre ilk basamak olan mıknatıs "çizgi" ile, ikincisi "açı" ile üçüncüsü de "üçgen" ile gösterilir.Üçüncü basamak olan "Galvanizm" organizmin ortaya çıktığı biyolojik sürece ilişkindir. "O halde" diyor Schelling, "her üçü sanki doğanın asalsayısıdır, bunlar doğanın hiyeroglifleridir. Sayı dizisinin ilk üç potensi nasıl ki bir

diğerine indirgenemezse, öylece bu üç süreçten hiçbiri diğerine ve doğanın tüm geri kalan süreçleri bu üç sürece indirgenmez."[72] Bu süreç gerçi basamaklı bir yapıcladır, ama kesintisizdir. Schelling, doğada yaşamın bile basamaklı bir silsilesinin var olduğunu söylüyor.[73] Ona göre, insanın kendisi de bu sürecin bir sonucunda ortaya çıkmıştır: "Doğa tarihi bizim tarihimizdir. İnsanın dünyanın olduğu kadar yaşlı olduğu anlamında onun bir ön-varoluşu buna göre tamamen doğrudur."[74]

Doğanın maddeden oluşumunun bu dinamik sürecinde cansız'ın canlı için bir önceliği ve dolayısıyla bir temel olmasına karşın, her ikisi kaynakça birdir. Cansız ve canlı doğayı birleştiren bir ve aynı ilkedir.[75] Bu nedenle doğada cansızdan canlıya ve canlıdan cansıza geçilir. Aşağıdan yukarıya doğru giden doğanın silsileli oluşu aynı zamanda bir erekliliği gösterir. Ancak bu erekliliği Schelling, deyim yerindeyse "ereksiz bir ereklilik"[76] gibi görür. Ona göre, bir doğa ürünü, ereğe uygun bir şeydir, ama bir ereğe göre olmaksızın meydana gelmiş bir şeydir; yani o, hem kör mekanizmin eseri hem de sanki bilinçle meydana gelmiş bir üründür.[77] Schelling, doğaya özgü olmayı şuna dayandırıyor: "O [doğal, kendi mekanizminde ve kendisi kör mekanizmden başka bir şey olmamasına rağmen, yine de ereğe uygundur."[78] Bu bağlamda, birbirine karşı gibi görünen, biri bilinçsiz, cansız nesnenin ilkesi olarak bilinen "mekanizm" ile diğeri canlıya özgü bir ilke olarak kabul edilen "organizm" hakkındaki Schelling'in yine ilginç bir görüşü ele alınmalıdır.

"Mekanizm" neden ile etkide kendini gösterir. Ancak neden ile etki iki ayrı nesne için söz konusudur. Ama bir organik doğa ürününün kendisinde, —ki o, birşeydir— organizm ilkesi geçerlidir. Neden ile etki mekanik bir biçimde ard arda sürebilir. Bu durum, organizmde böyle değildir. Buna karşın bu iki ilkenin birliğine nasıl varılacaktır? Schelling, sonuyu şöyle ortaya koyar: "Mekanizm kendi başına varolan bir şey midir ve o, daha çok, organizmin kendisinin yalnızca olumsuzu değil midir?" Onun bu kendi sorusuna yanıtı şudur: "**Örgenleşme,** bence genellikle, neden ile etkilerin durdurulmuş akıntısından başka bir şey değildir. Ancak doğanın bu akıntıyı engellemediği yerde, akıntı ileri akar (aynı çizgide). Onun onu engellediği yerde, o (bir daire çizgisinde) kendi kendisinde geri döner."[79] Bize göre gerçekten de son derece ilginç olan bu sözleri, biz Schelling'in düşüncesine uygun biçimde şöyle yorumlamak istiyoruz: Doğadaki hareket bir akış, bir akıntı hareketidir. Nesnelerin birinden diğerine geçirdiği bir neden-etki hareketi. Bu hareket doğaca durdurulmadığı takdirde "mekanizm" adını alır. Ancak hareket bir nesnede, o nesneden başka bir nesneye geçme anlamında önü kesilmişse, o zaman hareket nesnenin kendisinde sürer gider ve bu nesne bir "orga-

nizm" adını alır; —ta ki organizm cansız olana dek, yani kendindeki hareket de durana dek. O zaman o, yine mekanizmin konusu olacak olan bir cansız nesne olacaktır. Ama öte yandan doğanın bütünü göz önünde alındığında, doğa bütün olarak, hareketin durmaksızın daire biçiminde kendisinde yinelendiği bir "organizm" olarak düşünülmelidir. Schelling şöyle diyor: "Nesnel dünyayı zekânın tamamen kör bir mekanizmi yoluyla meydana getirebiliriz. Ama o zaman böyle bir mekanizmin temel karakteri bilinç olan bir doğada nasıl olanaklı olduğunu kavramak güç olurdu, eğer bu mekanizm daha baştan özgür ve bilinçli etkenlik yoluyla belirli olmasaydı."[80] Doğada bu akıp giden nedensel (mekanik) hareketi Schelling "olumlu" ve onu durduran, döndüren hareketi de "olumsuz güç" diye adlandırır ve bu iki karşıt hareketi doğanın bütününde, eskiden kalma bir deyimle, "dünya-ruhu" kavramıyla bireşime vardırır: "Kendi kendisini geri döndüren her hareket, kendi olanağının koşulu olarak, hareketi **atcşleyen** (sanki başlangıcı çizgi biçiminde yapar) bir **olumlu** gücü (içtepi olarak) ve hareketi **kendi kendisinde geri döndüren** (veya o düz bir çizgiye dönüşümü engeller) bir **olumsuz** gücü varsayar. Doğada her şey sürekli **ileriye** doğru çabalar; bunun böyle olması, burada bizim bir ilk ilkedeki nedeni aramamızı gerektirir; **olumlu** gücün yaratılmamış bir kaynağı olan bu ilke, hareketi daima yeniden ateşler ve artsız arasız sürdürür. Bu **olumlu** ilke, **doğanın** ilk **gücü**dür. Ama görülebilir olmayan bir yetke [Tanrı —Ö.N.S.], dünyadaki tüm görünüşleri ebedi daire hareketine döndürür. Bunun böyle olması, burada bizim bir **olumsuz** güçteki son nedeni aramamızı gerektirir; o, olumlu ilkenin etkilerini sürekli sınırlamak suretiyle genel hareketi kendi kaynağına geri döndüren güçtür. Bu **olumsuz** ilke doğanın **ikinci** gücüdür. Aynı zamanda birlik ve çatışma içinde tasarlanmış, bu çatışan iki güç, evreni **sistem** yapan bir örgenleştirici ilke iclesine doğru yol alır. Böyle bir ilkeyi, eskiler belki de **dünya-ruhu** diye göstermek isterlerdi."[81] Doğa felsefesinin son ereği olarak ortaya koymak istediği bu son bireşim yeri, "doğanın görülebilir tin, tinin görülebilir olmayan doğa olması gerektiği"[82] yerdir.

Doğanın belirtilen basamaklı yapısında, her basamaktan bir üst basamağa geçiş, kutuplu ("polar") bir oluş sayesinde olur. Doğada karşıt güçlerin bir ikiliği ("dualite") vardır. Bu ikilik her basamakta, bir kutupluluk biçiminde bulunur. Doğadaki her şey, her tek varlık, bu karşıt güçlerin birbirleriyle çatışıp, bir dengeye, bir bireşime varmalarıyla meydana gelir. Schelling, bu karşıtlık ve dengeyi, tüm varlık alanlarında öngörür. Örneğin, mıknatısın kuzey ve güney kutupları arasında, artı ve eksi elektrik yükleri arasında, asitler ile alkaliler arasında, canlıda uyarılma ile duyar-

lık arasında, dişi ile erkek arasında vb. hep böyle kutuplu oluş bulunur. Bu kutuplu oluşun kendisi, doğanın çeşitliliğini birleştiren, bütün basamaklarını birbirine bağlayan ortak bir ilkedir. Schelling, bu ilkenin en belirgin örneği diye mıknatısın kutupluluğunu alır ve onu evrensel bir yasa olarak ortaya koyar.

Schelling'in doğa felsefesi, doğanın nesnel bir yaratma eylemi olarak görülmesidir. Ancak bu yaratma eyleminin görülmesi, bilinmesi için başka bir felsefeye daha gerek vardır. Bu da Schelling'in deyimiyle özgür eylemin olanağını araştıran "transzendental" ya da "kılgısal (pratik) felsefe"dir. Şimdi bu felsefeyi "eylem felsefesi" başlığı altında, Schelling'in yalnız sistemci döneminde değil, fakat tüm felsefesi içinde ele almak istiyoruz.

B Eylem Felsefesi

Ba Genellikle Eylem

Schelling diyalektiğinin nesneden yola çıkan birinci yönü olan doğa felsefesini önceki bölümde gördük. Şimdi bu aynı diyalektiğin karşıt yönden, özneden hareket eden "transzendental" ya da "eylemsel felsefe" adlarını alan felsefenin öteki tarzını ele alacağız. Ancak "transzendental felsefe" Schelling'in birinci dönemi sınırları içinde olmakla birlikte, onun felsefesinin bütününde eylem düşüncesi kesintisiz süre gittiği için, biz burada kendimizi birinci dönemle sınırlamayıp, araştırmamızı onun tüm felsefesi üzerine yayacağız.

Schelling'in ilk döneminin ilk yıllarında kendisinden yola çıktığı Fichte'nin felsefesi, baştan sona özgürlüğün, özgür eylemin, öznelliğin bir felsefesi idi. O, bilmenin kendine özgü eylem olduğunu söylüyordu.[83] Bu eylem düşüncesi, daha sonra Fichte'nin öznel felsefesine karşı çıkacak ve kendi yolunda ilerleyecek olan Schelling için de her zaman geçerli oldu. Doğrusu "eylem", bu çağın sihirli sözcüğüydü. Schelling'in de filozof olarak içinde yer aldığı Alman romantiği üzerinde derin etkisi olan Goethe de şöyle diyordu: "Başlangıçta eylem vardı."[84]

Schelling için bilgimiz ve onun nesnesi olan varlık, ilkin koşullu olarak görülür. Koşullu olmak, bir şeyin bir şeyle bağlı olması, onu şart koşması demektir. Öyleyse, bilgimiz ve onun nesneleri, böyle bir koşullu dizi, silsile oluşturur. "Bilgimizin zinciri, bir koşullu olandan diğerine uzar gider."[85] Ama bu dizinin sonuna varılırsa, o zaman varılan bu noktanın bağlanacağı, onun koşulu olacak başka hiçbir şeyin olamayacağı kabul edilmelidir. Aksi halde o, son nokta olmazdı, mutlak (bağlarından çözülmüş) değil, tersine bağlı, koşullu bir şey olurdu ve o, bu dizinin içindeki (sonunda değil) herhangi bir noktadan farksız olurdu. İmdi, varılan bu son nokta bir şeye dayanmadığına göre, o nasıl meydana gelir? Aslında böyle bir sorunun Schelling'e sorulmaması gerekirdi. Çünkü

onun nasıl meydana geldiğini sormak, onun koşullu bir şey olduğunu var sayımayı gerektirir. Fakat Schelling'in "asli, özgür eylem yoluyla" biçimindeki olan yanıtı bizim kaygımızı dışarda bırakır. Çünkü burada söz konusu olan mutlak özgürlüktür ve bu da hiçbir şeye bağlı olmamak demektir. Böyle bir özgürlük, Schelling'e göre, bilgi ve varlık için hem ilk adımdır hem son erek: "Bizim bütün bilgimizin ve koşullu olanın tüm dizisinin bağlı olduğu son noktanın, kesinlikle, hiçbir şeyle daha öte koşullu olmaması gerekir. Bilgimizin tamamı, kendisini bir güç ile taşıyan herhangi bir şeyle verilmiyorsa, hiçbir dunuşa sahip değildir ve bu, özgürlük yoluyla gerçek olan şeyden başka bir şey değildir. Tüm felsefenin başı ve sonu —**özgürlük**tür!"[86] Tüm varlığın ve bilginin bu kökensel noktasında da "Ben" ya da "mutlak Ben" bulunur. Öyleyse tüm varlık ve bilgi, bu "Ben"in özgür yaratmasıdır, eylemidir. "Ben'in özü" ise "özgürlüktür."[87] "Ben, hiçbir düpedüz **kavramla** verilemez. Çünkü kavramlar, yalnız koşullu olanın alanında, yalnız nesnelerin kavramları olarak olanaklıdırlar. (...) Ben hiçbir nesne değildir. (...) Yalnız Ben, sırf kendi kendisiyle koşulludur ve yalnız zihinsel görücle belirlenebilirdir."[88] Kendisinde "Ben"in belirlendiği böyle bir zihinsel görü, Schelling'e göre, felsefenin zorunlu koşuludur: "Zihinsel görü olmaksızın hiçbir felsefe olmaz!"[89] Demek ki biri duyusal, diğeri zihinsel olmak üzere iki görü biçimi söz konusu. Duyusal görü koşullu olanın, yani nesnenin görüsüdür. "Nerede nesne varsa orada duyusal görü vardır."[90] Zihinsel görücle nesne olmadığı için onun bilgisine de sahip olmayız. Çünkü "salt olan" (zihinsel görücleki mutlak Ben, mutlak varlık, ide) "empirik ölçütle" (duyusal görücleki koşullu varlık-bilgi) ölçülemez, bilinemez. Ama o, bilinemez diye, onun varlığını yadsımaya hakkımız yok. Eksiklik (bilme eksikliği) bizdedir, onda değil. "Hayalgücünüzü size sağlayan o idenin tüm empirik belirlenimlerinden kendinizi kurtaramıyorsanız" diyor Schelling, "yanlış anlamanızın suçunu idede değil, tersine kendi kendinizde arayın."[91] "Kendi başına şeyleri bilemeyişimizin insan usunun **zayıflığının** suçu olduğu (öteden beri çok yanlış kullanılan bir söz) gerçi vaktiyle de söyleniyordu; zayıflığın bizim **kayıtsız şartsız** nesneleri bilmeyişimizde bulunduğunu söylemek daha çok tercih edilebilirdi."[92] Demek ki biz, mutlak olanı, mutlak Ben'i bilemeyeceğiz. Çünkü bizim tüm bilgimiz daima koşullu bilgidir. Bu nedenle Schelling, Platon'unki de dahil mutlak olanı tüm ele geçirme, bilme çabalarını boş ve çelişkili bulur.[93] Ama onun boşuna çaba diye gördüğü şey, mutlak olanı koşullu olandan ayırıp onu kendi başına bilme çabasıdır. Fakat o, bizim koşullu bilgimizde, koşulsuz, mutlak bir şeyin karışmış olduğu kanısındadır. Bunu da Schelling, yukarıda ("Genellikle Varlık") belirttiğimiz gibi, dilimizin ilk oluşu-

munda ona katılmış olan bir olanağa dayandırır: Dil, gerçi mutlakı dile getiremez, ama onun derinliklerinde mutlakı koşullu olandan ayırmanın bir olanağı vardır. Bu olanağı Schelling, başlıca olarak, "varlık" ("Sein") sözcüğünün kendisinde buluyordu. O, ona göre filozofların çoğunun kullanmadığı, onların dilleriyle onlara verilen bu olanağı kullanmak niyetindedir. Ama öte yandan bu niyet, onun boşuna, çelişkili çaba diye nitelediği, mutlak ile koşullu olanı Platon'ca ayırma çabasının başka bir tarzı olmuyor mu? Çünkü Platon'cu ayırmanın kendisi de yine dilde, dille yapılmıştı. Schelling'de bu eleştirici sorumuza açık bir yanıt bulamıyoruz. Ama onun başka bir bağlamda (sanat felsefesinde) söylediği aşağıdaki sözleri, belki bir yanıt sayılabilirdi: "Dilin kaynağına yönelen tüm soru, (...) düpedüz empirik bir sorudur; o halde filozofun onunla hiçbir işi olmaz; yalnız ide'deki dilin kaynağını bilmek filozofu ilgilendirir ve bu anlamda dil, daima, tıpkı evren gibi koşulsuz tarzda, kendi kendini dile getirmek için, akıllı doğada olanak bulan mutlak bilgi ediminin ebedi etkisi sayesinde meydana gelir."[94] Bu da bize yeniden şunu sorduruyor: Dildeki mutlak olanı (ide'yi) ele geçiremeyeceğini anlayan Schelling, mutlak olandaki dilden söz etmekle sorunu daha da güçleştirmiş olmuyor mu? Onun bu mutlak olandaki dil dediği şey, doğrudan doğruya Tanrı sözüdür, "Tanrı'nın konuşması"dır.[95] Bu sorunun ardına düşmeyi daha öteye götürmek için burada yerimiz yoktur. Böylece, yeniden "eylem"in kendisine dönüyoruz.

Schelling, eylemin en genel bir tanımını şöyle yapar: "Tüm eylem, özgürlük ile zorunluluğun asli bir birleşimi yoluyla ancak kavranılacak olandır."[96] Bu tanım, aynı zamanda özgürlüğün, onun karşıtı olan kavramla (zorunlulukla) yapılan bir tanımıdır. [Bu özgürlük kavrayışı, kendinden sonraki felsefeye de önemli etkiler bırakır. Örneğin, Bergson'da "açık toplum ahlâkı" — "kapalı toplum ahlâkı" karşıtlığında, Jaspers'de "özgür istenç ile zorunluluğun çelişkin bütünlüğü"nde, N. Hartmann'da "real belirlenim — özgür istenç bağıntısı"nda...] İster bireyin ister türün olsun her eylem, eylem olarak özgür, sonuç olarak ise doğa yasasına bağlı düşünülmelidir. Bu, şöyle de anlaşılabilir: Eylemin temelindeki isteme, başka hiçbir şeye bağlı olmamakla özgürdür. Ancak eylemin sonucu, yani istemenin gerçekleşmesi, eylemin ortaya çıkması olayı, herhangi bir doğa olayı gibi görünür ve bu bakımdan da o, doğa yasasına bağlıdır. Demek ki başlamasında (istemede) özgür, bitmesinde (gerçekleşmesinde) zorunlu olarak anlaşılan eylem, bütün olarak, bu ikisinin (özgürlük ile zorunluluğun) asli bir birliğidir. Bu birliğin asli olması da bu ikisinin, yani özgürlük ile zorunluluğun önce ayrılmış olarak düşünülmemesi, tersine onların eylemin vazgeçilmez öğeleri olması demektir.

"Eylem, eylem!" diye çağrıda bulunan Schelling, bunu şöyle niteler: Bu çağrı birçok yönden çınlıyor ama onun en yüksek sesle haykırdığı yön, bilgi ile birlikte gitmek istemediği yöndür.[97] Sanki bilgi, eyleme ayak bağıdır. [Bu, yukarıda bilginin kendisinin eylem olduğu biçiminde dile gelen düşünce ile çelişmez. Burada eylemin salt kendisi söz konusudur. Onun başka bir şeyde de olması, onun belirleyici özelliği değildir.] "Herkes eyliyebilir" diyor Schelling, "çünkü bu, yalnız özgür istemeye bağlıdır. Ama bilgi, özellikle felsefi bilgi herkesin işi değildir."[98] Bilgi karşısında eylemin bu genelliği, onun ilkselliğine dayandırılır. Eylem için en az şey, yani isteme yeterlidir. "İsteme, ilk-varlıktır ve bunun tüm yüklemleri yalnız bunun üstüne oturur: temelsizlik, ebedilik, zamandan bağımsızlık, kendini onaylama. Tüm felsefe, yalnızca, bu en yüksek deyimi bulmaya çabalar."[99] İstemenin hiçbir temele gereksinimi olmayışı, onun ilk, asli şey olması, aynı zamanda onun son şey olması demektir: "En son ve en yüksek mercide istemeden başka asla hiçbir varlık yoktur."[100] İstemenin temelsiz oluşu, onun hiçbir şeyden meydana geldiği anlamındadır. Burada mutlak isteme olarak alınan şeyin aşağıda insan istemesinde de nasıl bir hiçten var olma olduğu açıklanacak.] "İsteme, sayesinde görünün tam bilince konulduğu eylemdir."[101] "Eylenen Ben, algılayan Ben'i belirlemelidir."[102] Buna göre algının, bilginin temeli eylem, eylemin temeli de istemedir ve onun artık hiçbir temeli yoktur. Bu en temeldeki isteme mutlak istemedir. "Mutlak olan, ama, yalnız kendi kendisini bir isteme değildir, fakat sonsuz tarzda bir istemedir, o halde gerçekliğin tüm biçimlerinde, derece ve potenslerinde olan isteme. Bu ebedi ve sonsuz kendi-kendini-istemenin kopyası [tabı, basısı —ç.] dünyadır."[103] Dünya, ne mutlak isteme'nin (Tanrı'nın) olmuş bitmiş bir yaratı ürünüdür ne de böyle bir yaratım olarak içine kendi mekanik-organik yasalılığı konularak, isteme tarafından bırakılmış bir şeydir; tersine isteme onun içinde sürmektedir ve ebediyen sürecektir.

Mutlak olan, nasıl real olanda kendi kendisini sonsuzca istemenin açınımı ise, özgür istemenin eylemi, yaratması olarak doğa ne ise, aynı şekilde de ideal olanda tarihtir, insanlığın tarihidir. Ancak doğada zorunluluk olarak görülen şeyde eksik olan özgürlük, tarihte, insanın dünyasında zorunlulukla birleşmiş olarak ortaya çıkar. Böylece real olanda eksik olan şey (özgürlük), ideal olanda (tarih dünyasında) ortaya çıkmakla tamamlanır. "Tarihin özgürlük ile zorunluluğu birleşmiş olarak ortaya koyması ve ancak bu birleşme yoluyla olanaklı olması gerek. (...) Özgürlük, doğa düzeni gibi açık ve değişmez bir düzen tarafından garanti edilmiş olmalıdır. Özgürlük zorunluluk, zorunluluk özgürlük olmalıdır."[104] Özgürlüğün teminatı olarak öngörülen zorunluluk, aynı zamanda onu sı-

nırlayan ve bu sınırlamayla onu var eden şeydir. Bu sınırlama, yani zorunluluk olmasaydı özgürlük, keyfilik olurdu, yani hiçbir özgürlük.

Doğa kuramsal felsefenin konusu idi; imdi tarih de kılgısal-eylemsel felsefenin nesnesidir. Böylece felsefenin iki ana bölümü oluşur. "Birincisi ile doğa öğretisi, ikincisi ile tarih bilimsel bir temel elde eder."[105] Ama bu ayrım felsefe için yalnızca araçtır, amaç değil. Amaç ikisinin birliği olarak sanat felsefesidir.

Schelling, belirttiğimiz gibi, mutlak olanın açınımını ne doğada ne de tarihte olmuş bitmiş bir açınım diye görmez. Öyle olsaydı, mutlak olan ya da Tanrı **var** olmuş olacaktı, ama o zaman biz olmayacaktık. "Bütün olarak tarih, mutlak olanın ilerleyen, gitgide örtüsünü kaldıran bir açınımıdır. O halde tarihte, Tanrısal kayranın izinin veya Tanrı'nın kendisinin sözümona görülebilir olduğu tek tek yerler asla gösterilemez. Çünkü eğer varlık, nesnel dünyada kendini ortaya koyan şey **dir** ise, asla Tanrı değil **dir;** o olsaydı, biz olmazdık: ama o, kendisini sürekli **açımlar**."[106] Demek ki nasıl nesnel dünya olmuş bitmiş bir şey olmayıp, tersine sürekli bir açınım ve oluşum ise, aynı şekilde tarih de öyledir ve ikincisinin öyle olması, birincisinin öyle olmasına bağlıdır. Buna göre her iki dünyanın birliği olarak Tanrı, var olan, var olmuş bir şey değil, fakat var olmakta olan, sonsuz süreçte var olacak olan şey diye anlaşılır.

Schelling, Tanrı'nın sonsuz bir kendi açınımı olan tarihi üç evrede görür. Birincisi, artık yok olmuş olan, ancak yıkıntılarından bildiğimiz eski dünyadır. "Trajik" diye de adlandırılan bu evrede kader, kör güç olarak ve bilinçsizce hükmetmiştir. Schelling'in Büyük Roma İmparatorluğu'nun genişlemesiyle başladığını söylediği ikinci evrede o, doğa planına göre işleyen "mekanik bir yasalılık" bulur. Bu, birinci evredeki kör gücün belli bir bilinçlilik kazanmasıyla daha yüksek bir basamağı oluşturur. İlkinde kör kader, ikincide doğa olarak görünen şey, üçüncü evrede **Tanrısal kayra** kendisini açacak ve burada ilk iki evrenin Tanrısal kayranın başlangıcı olduğu görülecek. Ancak Schelling, Hegel'in tersine bu üçüncü evreye bir tarih koymaz: "Bu evrenin ne zaman başlayacağını söylemeyi bilmiyoruz. Ama eğer bu evre var olacaksa, o zaman Tanrı da **var** olacak."[107] Schelling söylemiyor ama bize öyle geliyor ki, bu üçüncü evre için onun kafasında dinsel anlamdaki bir "Mesih Çağı"na karşılık gelecek bir düşünce olsa gerek.

Demek ki, Schelling için doğa ve tarih, Tanrı'nın sonsuz açınımının, onun bu ebedi eyleminin içinde sergilendiği bir ve aynı sahnedir. Asli eylemin bu tarz bir serimlenişi, bizi şimdi insansal eylemin, insan tekinin özgür eyleminin ele alınışına götürüyor.

Bb İnsan Özgürlüğü

Ele aldığı her sorunu daima bir karşıtlık içinde gören Schelling'in eylem felsefesinin hareket noktası da bir özne-nesne karşıtlığındaki eylemin öznesi ya da aynı şey demek olan Ben'dir. O, özneyi şöyle tanımlar: "**Özneyi,** öncelikle, **karşı-olun**da, ama artık konulmuş bir **nesne** ile **ilişkide** ancak belirlenebilir olan şey diye adlandırıyorum."[108] Ahlâki eylemin taşıyıcısı olan özne ancak sonlu bir öznedir, sonlu Ben'dir. "Sonsuz Ben, o halde hiçbir ahlâk yasası tanımaz."[109] Ancak sonlu Ben'in ahlâk yasasını Schelling, doğa yasası ile bir karşılıklılık içinde görür. Ona göre, sonlu özdeki ahlâk yasası, doğa yasasının şemasıdır. Doğa yasası ile var olan olarak tasarımlanan şeye karşılık ahlâk yasası, istenen şey olarak düşünülmelidir. Bu isteme —var olma karşılıklılığı ya da birliği, yukarıda anılan özgürlük-zorunluluk birliğinin bir başka deyimidir. Genel olandaki o asli birlik, insan tekinde de kendini gösterir ve insan özgürlüğü, onun karşıtı zorunlulukla teminat altına alınır.

Schelling, hep söylendiği gibi "cesur" bir filozoftur. Bu cesaretin bedeli de bazen onun düşünceleri arasında bir uyumun olmayışı ile karşılanır. Nitekim o, burada belirtildiği gibi, sonsuz Ben'in, diğer bir deyişle Tanrı'nın hiçbir ahlâk yasası tanımadığı biçimindeki düşüncesini başka bir yerde "Tanrılar ne ahlâki ne ahlâksızdırlar, tersine bu bağlamdan kurtulmuş, mutlak bahtiyardırlar."[110] sözleriyle başka bir biçimde dile getirirken yine başka bir yerde bu düşüncesiyle pek bağdaşmayacak olan şu sözleri söylemekten de çekinmez: "Ahlâksallık Tanrıca karakterdedir, mutlak genel olanın ülkesine somut olan yoluyla belirlenimi aşan yükselmedir."[111] Ahlâksallık, bir yandan tanrısal bir şeydir denirken, öte yandan Tanrı'yı ahlâkın dışında tutmak, gerçekten çelişkili ise de bu durumun şöyle yorumlanması belki de daha doğru olur: Schelling, ahlâksallığın insanı Tanrı katına yükselten bir şey olarak Tanrıca nitelikte olduğu kanısında; ama o, Tanrı'nın kendisinin böyle bir nitelikle bağlı olmadığına da inanıyor. Çünkü ahlâksallık, bir bağlanmayı, sorumlu olmayı gerektirir ve o zaman da şu sorulur: kime bağlanma, kime karşı sorumlu olma? Bu ise Tanrı kavramına aykırıdır. Schelling, ahlâk yasasını gerçi sonlu Ben için, sonlu Ben'e sahip tek insan için öngörür; ama o, burada, daha yüksek bir mercide ahlâk yasası için bir teminat arar. Çünkü insan, bir ahlâk buyruğu karşısında buyruğun geldiği yeri sormadan edemiyor. [Aslında Kant bile bu sorudan kendini tümüyle kurtarmış değil. Onun "içimdeki ahlâk yasası" dediğinin karşısına "başımın üstümdeki yıldızlı gökyüzü" ifadesini koyması bunun bir kanıtıdır. Öte yandan Kant, duyu-üstü bir doğa olanağının gerçi bir zihinsel dünyanın hiçbir

a priori görüsüne ihtiyacı olmadığını söyler, ancak buna, bizim özgür istememiz yoluyla böyle bir doğa olanağı kavramının aynı zamanda onun gerçekliğinin temeli olabileceğini de ekler.[112] Dahası Kant, Tanrı'nın varlığını salt kılgısal usun bir postulası olarak ele alır.[113] | Doğrusu Schelling, Kant'ın bir türlü söylemeye dili varmadığı şeyi açıkça söyler: Onun için insanın ahlâksallığının teminatı olan, ahlâk buyruğunun kaynağı olan öyle bir yer, doğrudan doğruya Tanrı'nın kendisidir, Tanrılık'tır. Yalnız insan bu yere, yani Tanrı katına yükselebilir. "Yalnızca insan Tanrı'dadır ve o, tam da bu Tanrı'da-olma yoluyla özgürlüğe yetilidir."[114] Ve yine Schelling, aşağıda yakından göreceğimiz gibi, iyi ve kötüyü temellendirirken de ahlâksal özün Tanrı'yla ilişkisini kuracaktır.

İnsan özgürlüğünün teminatı Tanrı'da ise, kuşkusuz, Tanrı'nın kendisi mutlak özgür olmalıdır: Schelling, Tanrı'nın dünyayı yaratmada mutlak özgür olduğunu söyler.[115] Dünya yaratımı Tanrı'nın açınımı olduğuna göre, bu açınımda, yani dünyada özgürlüğün olması gerekir. Ve bunu Schelling, asla "rastlantı" ile açıklamaz. Ona göre, "rastlantı olanaksızdır, bütünün zorunlu birliğiyle çelişik olduğu gibi usla da çelişiktir ve eğer özgürlük, eylemlerin tamamen rastlantısallığıyla kurtarılacak olandan başka türlü bir şey değilse, zaten kurtarılacak şey değildir."[116] Özgürlükle meydana gelen bu varlık, aynı zamanda ön-görüyle, bilgelikle meydana gelen varlıktır; yani bu dünyanın kendisinde bilgelik vardır. Böyle bir dünyada insanın yerini Schelling belirlerken, onun ulaştığı durum, kendisinin "existential felsefe" diye adlandırdığı, Kierkegaard'tan beri de "existenz felsefesi" diye adlandırılabilen durumdur.[117] Bu konuyla ilgili, Schelling'in aşağıya aldığımız sözleri, öte yandan onun "varoluşçu felsefe'nin bir öncüsü olduğunu da gösterir: "İnsan kendisini kendi varoluşunun başında, hareketi ondan bağımsız olan sanki büyük bir ırmağa atılmış bulur; o bu harekete doğrudan doğruya karşı koyamaz ve ilkin ona düpedüz **katlanır**; buna karşın o, bu ırmağın ölü bir nesneyi düpedüz alıp götürebilmesi veya sürükleyebilmesi gibi belirlenmiş değildir; o bu hareketin anlamını (...) anlamayı öğrenmeli."[118] "O halde insanın kendi yaşamını bilgece, yani bilgelikle yönlendirmesi gerekiyorsa, öylece o, bu hareketin kendisinde de bilgelik olduğunu varsaymalıdır. Çünkü ancak o zaman o, bu harekete özgür öz-istemesiyle, yani bir bilge olarak kendisini bırakabilir ve tabi olabilir. (...) Eğer şeylerin nesnel gidişinde hiçbir bilgelik yoksa, insan için hiçbir bilgelik var değildir."[119] "Ölü cisim, kendi kendine yeterlidir ve yalnız **kendini** ister. Hayvan, hatta, kendisine her halde bir ışık-açlığı atfedilen canlı bitki, **kendi** dışında bir şeyi ister; insan kendi **üstünde** bir şeyi ister. Hayvan kendi istemesi yoluyla kendi dışından çekilmiştir; insan, gerçekten insansal istemede kendi kendisinin

üstüne yükselmiştir."[120] "İsteme bütün doğanın temelidir... İsteme bir tutuşmuş ateştir."[121] "Her isteme, her arzu tıpkı hiçbir şeyden meydana gelir. Bizde bir arzu meydana geldiğinde, öylece, öncesden hiçbir varlığın olmadığı yerde birdenbire bir varlık olur. Bu yüzden biz kendimizi bir arzu tarafından baskı altında tutulmuş hissederiz; çünkü o daha önce boş olan, içinde kendimizi serbest hissetmiş olduğumuz bir uzamı işgal eder ve biz bir arzuyu yeniden salıverdiğimizde, sanki ferahlarız. Varolabilmede, bir arzunun, bir istemenin çekirdeği bulunur. Varolabilme, isteyebilen istençtir."[122] [İstemenin tıpkı cisim gibi, Descartes'çı bir tanımlamayla ("yer kaplayan şey") gösterilmesi, öte yandan o, insanda yoktan var olduğu için ondan önce ve sonra bir boş uzamın Descartes'a aykırı olarak kabul edilmesi, bizim için Schelling'in bazı diğerleri gibi ilginç bir deyimi olmaktan başka bir anlama gelmez.] Hayvan için her zaman, insan içinse çoğunlukla olduğu gibi, eğer öznenin istemesi, onun dışından bir nesnece belirlenmişse, isteme doğallıkla o nesneye yönelir. Bu durumda özne özgür değildir, tersine nesnece belirlenmiştir. Ama yalnız insanda olabileceği gibi isteme, kendi dışından çekilen bir şey olarak değil, tersine onun içinde yoktan var olan bir şey olarak meydana gelmişse, bu durumda istemenin yöneleceği şey, insanın dışındaki bir nesne değil, fakat insanın üstündeki bir şeydir ve bu, o insanı da onun üstündeki şeye yükseltir. Bu durum, yukarıda "Tanrı'da-olmak" denilen şeyden başka bir şey değildir ve böylece ancak insan özgür olur. Çünkü insan, burada kendi dışından bir şeyce çekilmiş, sürüklenmiş değil; tersine insan, hiçten meydana gelen, yani başka hiçbir şeye bağlı olmayan istemeyle, insanın kendi içinde "tutuşan ateşle", kendi üstüne yükselmiştir. Böylece, Tanrı'dan, Tanrısal istemeden başlayan, Tanrı'nın açınımıyla var olan dünyanın kendisinde zorunlulukla birleşmiş ya da sınırlanmış olan özgürlük ve bilgelik, dünyanın içinde olan insanın içinde yeniden tutuşmuş ateş olarak, insanı yine Tanrı'ya, varoluşun kaynağına yükselten yol olarak anlaşılır.

Schelling, insanın spekülasyon yapmak için değil, eylem için doğduğuna inanır. İde'lerin de boş bir spekülasyonun değil, özgür eylemin nesneleri olduğunu söyleyen Schelling'e göre, tüm "ide'ler ülkesi"nin insanın ahlâksal etkinliği için ancak gerçekliği vardır. [Bu son düşünce, Kant'ın salt usun postula'larının yalnız pratik kullanımlı oldukları biçimindeki düşüncesine bir karşılık olarak görülebilir.] Bu ülke, insanın önünde hazır bir nesne alanı değildir; tersine o, insanın kendisinin bir yaratmasıdır.[123] Bu da Schelling'in "Tanrı'da-olma" ya da ona yükselme derken böyle bir Tanrı kavramının var olan dinlerin anlamında bir Tanrı ya da Tanrılık olmadığı demek olur. Schelling'in kastettiği Tanrı kavramı,

ne vahiy dinlerinin ne us ya da doğal din anlayışlarının değil, fakat kendisinin yeni bir tarzda ortaya attığı "felsefi din"inin kavramıdır. ["Felsefi din" gelecek bölümde ele alınacak.]

İnsanın özgür eyleminde, kökensel olarak zorunluluğun da olduğu söylenmişti. Ama o, dış bir zorunluluk değildir. "Tek tek eylem, özgür varlığın iç zorunluluğundan ve buna göre bizzat zorunlulukla başarılır; ancak bu zorunluluk, her zaman olduğu gibi zorlamaya dayanan empirik zorunlulukla (...) karıştırılmamalı. (...) Ama işte o iç zorunluluk özgürlüğün kendisidir; insanın özü, esasında **onun kendine özgü eylemi**dir; zorunluluk ile özgürlük bir öz olarak iç içe dururlar, yalnızca ayrı yanlardan bakılmakla biri veya diğeri olarak görünen kendi başına özgürlüğün biçimsel zorunluluk olduğu bir öz olarak."[124] Özgürlüğün bir iç zorunluluk olduğu düşüncesi, Schelling'de şu biçimlerde de dile gelir: "Yalnızca kendi özünün yasalarına göre eyleyen ve başka hiçbir şeyce ne kendi içinde ne de dışından belirlenmemiş olan şey özgürdür."[125] "Gerçek özgürlük, benzerini asıl bilgide hissettiğimiz kutsal bir zorunlulukla uyum içindedir; çünkü yalnız kendilerine özgür yasa ile bağlı bulunan tin ve kalp, zorunlu olanı istemli olarak onaylar."[126]

Schelling için özgür benin, özgür öznenin ne kendisinin ne de başka bir öznenin nesnesi olmaması gerekir; tersi durumda özne eylemsiz olur ve özgür olmaz. "Gerçi, nesnelerin **beni** (özgür bir varlığı) nasıl etkilediği asla anlaşılır şey değildir. Ben yalnızca nesnelerin nesneleri nasıl etkilediğini kavrarım. Ama ben **özgür** olduğuma göre, (...) ben asla hiçbir **şey**, hiçbir **nesne** değilim. Ben, tümüyle kendime özgü bir dünyada yaşıyorum; ben başka öz için değil, tersine **kendi kendisi için** burada olan bir özüm. Bende ancak yapıp etme ve eylem var olabilir."[127] İnsanın kendi kendisini nesne yapması, düşünmenin kendi üstüne katlanması, yani refleksiyonda bulunma, eyleyen özgür özneyi edimsiz bırakır, dermansız kılar; çünkü özne nesnesiz, salt kendi kendisiyle başbaşa kalmıştır, kendi kendisiyle kilitlenmiştir. Bu durumu Schelling, bir tür hastalık diye niteler: "O halde kendi üstüne katlanan **sırf** düşünme, insanın bir zihin hastalığıdır. (...) O, insanın kendisine yaşamada eşlik eden bir beladır ve düşünmenin daha sıradan nesneleri için de insanın tüm görüşünü mahveder. Onun bozguncu uğraşı, yalnız görünüş dünyasını kapsamaz; o, tinsel ilkeyi görünüş dünyasından ayırmak suretiyle tinsel dünyayı kuruntularla doldurur; o tüm usun ötesinde bulunduğu için ona karşı bizzat hiçbir savaş olanaklı değildir."[128] "İnsan hayali bir dünya kuruntusuna karşı savaşta kendi tinsel gücünü yok etmek için doğmadı."[129]

Bilgiyi daima bir özne-nesne bağıntısında gören Schelling'in bu öğelerden birinin (burada "nesne"nin) yok olması durumunda ortaya çıktığını

söylediği "zihinsel hastalığın" taşıyıcısı olan bir öznenin, yani kendi başına bir töz olarak öznenin bir kuruntu, bir hayal olması, bir "ruh-madde" ayrımının yapılamayacağı anlamına gelir.

Schelling, insan özgürlüğüyle ilgili olarak "kader" kavramına da ilginç bir yorum getirir. Ona göre kader, insanın alnına yazılmış, insanın önceden belirlenmiş yaşam yolu değildir; tersine o, kaderi nesnel bir şey olarak görür: "Ama bu kader nedir acaba? Demek ki, eylemdeki nesnel olan, burada, şimdiye dek sahip olunduğundan tamamen başka bir anlam elde eder. Yani benim tüm eylemlerim, kendilerinin son ereğine doğru olarak tek başına birey sayesinde değil, fakat yalnızca **bütün tür sayesinde** gerçekleştirilebilir olan bir şeye doğru uç verirler; benim tüm eylemlerimin en azından oraya doğru uç vermeleri gerekir."[130] Bu, bireyin, tek kişinin eylemlerinin sonuca ulaşmasında toplum ("bütün tür") etkisi olduğu ve kaderin de bundan başka bir şey olmadığı demek olur. Üstelik Schelling, bu toplumsal etkiyi tek tek bireylerden bağımsız, kendi başına işleyen bir şey olarak da düşünmez: "Denebilir mi ki, ahlâksal dünya-düzeni, biz onu kurar kurmaz vardır; ama o nerede kuruludur? O, tüm zekâların ortaklaşa etkisidir, yani hepsinin doğrudan ve dolaylı olarak tamamiyle böyle bir düzenden başka bir şeyi istememeleri koşuluyla. Bu olmadıkça o da var olamaz."[131] Schelling, burada insanın karşısına iki seçenek koyar: ya böylece kurulu olan bir ahlâksal dünya düzenine dayanılır ya da eylemlerin sonucunu temin eden nesnel bir şey istenir. Bu da istemedeki biricik nesnel şey olan, bilinçsiz bir şeydir.[132] Böylece, sonuçta insanın karşısına yine bir bilinçli-öznel ile bilinçsiz-nesnel karşıtlığı çıkmış olur.

Günümüz varoluşçu filozofu Sartre'ın "insan özgürdür, özgür olmaya mahkûmdur"[133] biçimindeki temel bir düşüncesinin, bize Schelling'in şu sözlerini anımsatması yersiz olmasa gerek: "İnsan özgürlüğün içine, kendisini kendi eylemi sayesinde bu yere bağlamak üzere konulmuştur."[134] İnsanın özü eylemde olduğuna göre, eyleyen, bir şeyi yapan insan, onu değil de bunu yapmak durumundadır. Bu bir seçmedir. Eylem seçmeyi zorunlu kılıyor. İnsan seçimde bulunmakla, seçmek suretiyle eylemekle kendisini bu özgürlük durumuna bağlıyor. Onun özgürlükten kurtuluşu yok. Ancak burada bir başka sorun ortaya çıkıyor: neye göre seçmek? Bu seçme ve eylemeyi belirleyen şey nedir? —Ahlâki değer; iyi ve kötü. O halde iyi ve kötü nedir? [Yukarıda Sartre'la kurduğumuz bağı, burada sonuçlandıralım: Ateist Sartre için böyle bir sorunun hiçbir anlamı yoktur. O, seçme eylemimizi, kendisine göre yapacağımız bizim üstümüzde hiçbir ahlâksal ölçünün (değerin) bulunmadığını, bir yaşantı örneğiyle ilgili olarak şöyle dile getirir: "Ne yapmanız gerektiğini size

bildirecek genel bir ahlâk kuralı yoktur, bir im, bir belirti de yoktur."[135]

Schelling, daha önce de söylediğimiz gibi, kavramları ilkin en genelde ele alır. Buna göre, şimdi "iyi" ile "kötü"nün varlıksal temeli araştırılacak, sonra bu temelden onların insan tekinde görünümlerine geçilecek.

Schelling, Tanrı'da birbirinden ayrılmaz, çözülmez olarak bulunan, mitolojik nitelikli iki ilkeden söz eder: karanlık ile aydınlık. "İmdi ruh, her iki ilkenin canlı özdeşliği olmakla tindir ve tin Tanrı'dadır. Demek ki, insanın tininde her iki ilkenin özdeşliği, Tanrı'da olduğu gibi aynı şekilde çözülmez olaydı, hiçbir ayrım olmazdı, yani Tanrı tin olarak aşikâr olmazdı. Tanrı'da bölünemez olan bu birlik, demek ki insanda bölünebilir olmalıdır, — ve bu, iyi ile kötünün olanağıdır."[136] Aslında Schelling, "kötü"nün Tanrı'da olduğunu söylemiyor, fakat onun yaratmanın kendisinde zorunluca bulunduğunu söylüyor. Yaratma, Tanrı'daki tinin ayrımlaşması olarak Tanrı'nın açımlamasıdır. Bu ayrımlaşma olmasaydı, yaratma da olmayacaktı. O, şöyle diyor: "Kötü nereden gelir diye sorulursa, yanıt şu olur: Tanrısal anlama yetisinde içerilmiş olan ebedi hakikatlere bağlı olmak, ama Tanrı'nın istemine bağlı olmamak koşuluyla yaratmanın ideal doğasından."[137] Ancak "sorun"un bu çözüm önerisinin doyurucu olmadığını belirtmeliyiz. Çünkü Tanrı'nın istemi ile onun bilgisi dahilinde olmayı birbirinden ayırmak, insana inandırıcı gelmiyor."[138]

Demek ki, Tanrı'da çözülmez olarak bulunan karanlık ile aydınlık birliği, yaratmada ayrımlaşarak "kötü"nün (ve doğallıkla "iyi"nin de) olanağını oluşturur. Ama yaratmadaki bu ilksel olanağın insan bakımından genel olarak ifadesi ise şöyle olur: "Kötünün genel olanağı, (...) insanın kendi kendiliğini temel yapacak yerde araç yapmaya, daha çoğu, hükmeden ve her şeyi isteyen olarak yüceltmeye, öte yandan kendisinde tinsel olan şeyi araç yapmaya çabalayabilmesinden ibarettir."[139] Demek ki, "kötü", insana olanak olarak verilmiştir ve insan bu olanağı şöyle kullanabilir: Kendi benliğini araç yapmak; daha da kötüsü, her şeye hükmetmeye yönelmek, kendini başkalarının efendisi görmek. Bu durumda insanda artık karanlık ilke egemendir. Ama insanın, öteki olanağı, yani iyiyi seçmesi halinde, o, ne kendisini ne de başkalarını, onlara hükmetmek istememe suretiyle araç yapar. Bu, insanın özgür olduğu, onun araç değil erek olarak görüldüğü durumdur ve buna Tanrı sayesinde erişilir: "Kendiliğin ve öz-istemenin karanlık ilkesi, insanda tamamen aydınlıkla dolu ise, onunla bir ise, öylece, ebedi sevgi olarak veya gerçekten varolan olarak Tanrı, ondaki güçlerin bağıdır."[140] Ebedi sevgi ya da Tanrı sayesinde insanda aydınlık ilkenin tümüyle egemen olması, yani onun kötü'den, günah'tan kurtulması ile o, Tanrı katına yükselir, Schelling'in de-

yimiyle Tanrı'da olur. Demek ki, kötü'nün seçiminde Tanrı'nın rolü olmamasına karşın, iyi'nin gerçekleştirilmesi Tanrı yardımıyla olur. Kötü olanağını gerçekleştiren insan, nasıl "başlangıçtaki özgürlüğü"[141] yitirmiş idiyse, şimdi ise iyiyi gerçekleştiren insan, özgürlüğü öylece yeniden ele geçirir ve Tanrı sayesinde kurtuluşa erer. Bunu Schelling, Tanrısal bir büyü diye niteler: "Gerçek iyi, yalnızca Tanrısal bir büyü yoluyla, yani bilinçteki varolanın ve bilginin dolaysız şimdisi yoluyla yaratılabilir."[142] Fakat bu sözler, yine de insanın iyiyi gerçekleştirmesinin onun kendi elinde olmadığı biçiminde anlaşılmamalıdır. Gerçekte Schelling'e göre, iyi ile kötü, dendiği gibi, insana olanak olarak verilmiştir. Burada iyiyi gerçekleştirmek, Tanrısal aydınlık ilkenin karanlığa tümüyle egemen olması demek olmakla birlikte, bunun tersi, yani kötünün gerçekleşmesi durumunda karanlık ilkenin tümüyle egemen olduğu söylenmez. Fakat kötü, bu iki ilkenin çatışmasında ortaya çıkar: "Ama iki ilke çatışmada ise, Tanrı'nın olması gerektiği yerde başka bir tin, yani tersine çevrilmiş Tanrı salınır durur."[143] Bu "Tanrı" ve "tersine çevrilmiş Tanrı" ya da "aydınlık" ve "karanlık" karşıtlığı ile Schelling, gerçi Mani dinindeki gibi, birbirine mutlak karşıt iki ilke ve onların bir çatışmasını benimsemek istemez[144] ama o yine de bir tür hristiyanlaştırdığı Maniheizm'den yardım alır. Bunun nedeni, bize göre, "iyi"yi Tanrı teminatına alan Schelling'in "kötü" için de başka bir teminat aramak istemesidir. Bu, Tanrı olamayacağına göre, Tanrı'nın tersi bir şey (?) olacaktır.

Fakat Schelling, bu iki ilkenin ilişkisini iki ayrı biçimde dile getirir. Birincisi kötü'nün nedeni olan gördüğümüz çatışma durumu idi. İkinci tarz ise, birincinin tersine olumlu olarak ortaya çıkar: "Bizim kişiliğimizin bağı tindir ve eğer yalnız iki ilkenin işlek bağıntısı, yaratan ve meydana getiren olabilirse, asıl anlamda coşku, her yaratıcı ve plastik sanatın veya bilimin etkin ilkesidir. Her coşku, kendisini belirli bir tarzda dışavurur ve bir asıl bilimsel coşku, bir de diyalektik sanat-güdüsü yoluyla kendisini dışlaştıran coşku vardır. Bundan dolayı bilim olarak belirli bir diyalektik felsefe de vardır, örneğin poesi'den ve dinden ayrılmış ve tamamen kendisi için var olan bir şey."[145] Demek ki, ilkelerin bu ikinci tarz işleyişi, aralarında bir çatışma olmaksızın birlikte etkin oluşu, insanda başlıca olarak "coşku" denen şeye neden olabiliyor. Şüphesiz bu da insanın kendisinin gerçekleştirebileceği bir olanaktır. Yoksa onlar (ilkeler) kendiliğinden insanı bu yöne itiyor değiller. Eğer böyle olursa, o zaman bu coşku, insanın sanatı ve bilimi yaratmasında bir ilke olur. Böyle bir coşku yoluyla insanın yarattığı bilim, artık özgür bir bilimdir, özgür bir bilim olarak felsefedir.

Bc Özgür Bilim Olarak Felsefe

Bu bölümde, çalışmamızın tüm çatısını belirleyen, Schelling'in kuramsal-kılgısal felsefe ayrımı ve bunun bireşimi olarak sanat felsefesi genel kavrayışı içinde, onun özel olarak felsefeden neyi, daha doğrusu neleri anladığını ortaya koymak istiyoruz.

Schelling için felsefe yapma, bir eylemdir. Ancak, sıradan eylemde, eylemin nesnesi yüzünden onun kendisi unutulmasına karşın, felsefe eyleminde bu eylemin kendisini sürekli bir görme söz konusudur.[146] O halde kendini sürekli gören eylem olarak felsefe nedir?

Felsefenin ne olduğu sorusu, birçok filozofu olduğu gibi Schelling'i de "felsefe" adının anlamına yöneltir. Bugün için de geçerlikte olan bu tutum, aradan iki bin beş yüz yıl geçmiş olmasına karşın, felsefenin kökenindeki anlamını hep koruya geldiğinin bir göstergesidir. Schelling şöyle diyor: "Felsefe, kendi adını bir yandan sevgiden, genel heyecanlandıran ilkeden, öte yandan kendine özgü kendi ereği olan bu başlangıçsal bilgelikten edinir."[147] "Felsefe, zaten, kendi adının söylediği şeydir; bilgeliğe yönelik bir isteme, bir çaba. Ama bu ilksel istemenin, insanlığın bu ilk ihtiyacının olduğu yer üstüne her halde hiçbir kuşku yok. Söz konusu olan, bir kimsenin sandığı şeyle değil, tersine gerçek olan şeyle ilgilidir. Tanrı, insan, özgürlük ve ahlâksallık; bunlar o ilksel ihtiyacın mihverleridir."[148]

Antik dünyaya dönük yüzüyle Schelling, burada en çok iki filozofa bakar: Platon ve Aristoteles. Şimdi biz, bu iki filozofun felsefeye ilişkin, birbirleriyle bağıntılı bazı düşüncelerine, onlardan alıntılar yaparak örnekler vermek, sonra da bu aynı bağıntıda Schelling'in yerini aramak istiyoruz.

Platon söylüyor: "İnsanın salt güzellikle karşı karşıya geldiği an yok mu, sevgili Sokrates, işte yalnız o an için insan hayatı yaşanmaya değer!"[149] "Yoksa biz Zeus'un yardımıyla, bilmeden, yalnızca salt gerçek karşısında heyecanlanan özgür insanların bilimiyle mi karşı karşıya geldik; sofisti ararken, onları önce filozofu mu bulduk?"[150]

Aristoteles söylüyor: "Şimdi bilgisizlikten kurtulmak için felsefe yapmaya giriştiklerine göre, onlar, kuşkusuz herhangi bir faydacı amaçla değil, sırf bilmek için bilimin peşine düşmüşlerdi. Olaylar da bunu doğrulamaktadır: Çünkü hemen hemen hayatın bütün ihtiyaçları ve konforu ile ilgili şeyler tatmin edilmiş olduğunda böyle bir bilgi aranmaya başlanmıştır. O halde bizim onu başka herhangi bir yarar için aramadığımız açıktır. Nasıl ki bir başkasının amacı için değil, kendi amacı için var olan insana özgür insan diyorsak, aynı şekilde bu bilimi biricik öz-

gür bilim olarak aramaktayız. Çünkü yalnızca o, kendi amacı için vardır."[151]

Platon ve Aristoteles için felsefe, özgür bilim (elevtheron epistemen) olarak ne ise, bu, Schelling için de odur. İnsanın spekülasyon yapmak için değil, eylem için doğduğuna inanan Schelling, felsefede atılacak ilk adımın özgür bir özün başlamasını ilân etmek olduğunu söyler.[152] Ona göre, "felsefe, tamamen özgürlüğün bir eseridir."[153] Ve felsefe, başından sonuna özgürlüktür.[154] Felsefe özgür bilim olmakla, bu bilimi yapan, yani filozof da özgür insan olur.

Nasıl Aristoteles için felsefe yarardan uzaksa ve yalnızca kendisi için olan bilim ise, bu, Schelling için de öyledir: "Felsefenin yararından söz etmeyi bu bilimin onuruna aykırı görüyorum. (...) Felsefe, yararlılık bağlamından kendi kendisi sayesinde aklanmıştır. O, yalnızca kendi kendisini istemedir; başka bir şeyi isteme olması için, doğrudan doğruya kendi özü kendisini ortadan kaldırırdı."[155] Niçin felsefe yapıyoruz sorusuna verilecek hiçbir yanıt yoktur ya da aynı anlamda olmak üzere yanıt şudur: kendi kendisi için. Felsefe dışında herhangi bir şey için yanıtı, felsefenin o şeye bağlı olduğunu varsayar. Yarar sağlama da böyle bir bağlı olma durumudur. Ama o zaman da felsefe, özgürlüğün bir bilimi olarak kendi kendisiyle çelişir.

Felsefe, ne teolojinin ne de başka bir şeyin uşağı olamaz. Schelling'e göre felsefe için uşaklığı kabul eden filozof, bunu kendisi için de kabul etmiş olur: "Eğer çoğu kez felsefeye vermek üzere aranılan o uşak kılığını felsefe kabul ederse, kendisinde hâlâ özgür bir ruhu hisseden kim buna katlanabilirdi?"[156] Özgür olmayan insan, filozof olmak bir yana herhangi bir insan bile değildir. Özgür olmamak, kendi dışından belirlenmek demektir. Kendi dışındaki şeylerin, güçlerin belirlediği insan, akıntıya kapılan dalga gibidir. O, nereden geldiğini, nereye gittiğini, ne olduğunu bilmek istemez. O, durumunun bilincinde de değildir. Çünkü bunun için "onun kendi **kendisini** bildiğini, yani onun **kendi kendisi için** bir şey olduğunu varsayması gerekir. Ama o bu değildir. O, yalnız başka ussal öz için buradadır — kendi kendisi için değil; o dünyadaki düpedüz bir **nesne**dir."[157]

Ortaçağ'da felsefe, teolojinin hizmetinde idi. Schelling zamanında artık sona ermiş olan "Aydınlanma" döneminde ise, bu kez teolojinin yerine us konmuştu ve felsefenin payına yine uşaklık düşmüştü: felsefe, teolojinin, vahiy dininin yerine bu kez bir doğal dinin, bir us dininin hizmetine girmişti. Usun yüceltildiği, kendisinde usun sesinden başka hiçbir sesin duyulmadığı felsefe, Schelling'e göre bir mırın kırın etmeden başka bir şey değildir: "Aydınlanma adı altındaki bu düşünce-boşluğuna felse-

fe, çoğucası karşıttır. Şu da eklenmelidir ki, us üstüne mırın kırın eden bir anlayış yetisinin bu yücelmesinde hiçbir ulus, Fransızlar kadar onu daha öteye götürmedi ve bu bağlamda bizim Almanlar, Fransız yazarlarla karşılaştırıldığında zavallı ve cansıkıcı hatiplerdir.]"[158] Bu arada, Schelling'in son döneminde dile getirdiği "felsefi din" anlayışının hiçbir us dini olmadığı belirtilmelidir. O, felsefi dinin var olan bir din değil, fakat dinsel-tarihsel sürecin ereği olarak görülecek bir şey olduğunu söyler. O, yukarıda ("Genellikle Eylem") belirttiğimiz gibi, tarihi üç evreye ayırmıştı. Schelling, henüz ne zaman başlayacağını bilmediğini söylediği üçüncü evrede, ilkin mitolojik dinin, sonra vahiy dininin (Hıristiyanlığın) ortaya çıktığı sürecin sonunda, bu ikisinin bir bireşimi olarak Hıristiyanlığı aşan ama onun üstünde yükselecek olan, ne yalnız felsefe ne yalnız din olan, dinin felsefe ya da felsefenin din olduğu bir felsefi dinin gerçekleşeceğini ön-görür. "Felsefi din" diyor Schelling, "öne sürdüğümüz gibi **var değildir**. Ama şayet o, kendi konumu sayesinde ustan ve felsefeden bağımsız, daha önce olup geçmiş olan dinlerin kavrayıcı belirlenimi olacak belirlenime sahipse, şu bakımdan o, başlangıç sürecinin **ereğidir**: o halde bu süreç bugün veya yarın değil, ama yine elbette gerçekleştirilecek ve asla ortadan kaldırılmayacak olan, felsefenin kendisi ne denli az dolaysızsa o denli az dolaysız olan, fakat aynı zamanda ancak büyük ve uzun süren bir gelişme dolayısıyla erişilen süreçtir. (...) Felsefi din, buna göre, vahyedilmiş **tarihsel** din sayesinde sağlanır."[159] Aşağıda açıklanacak olan, Schelling'in kendisinin felsefede yaptığı "olumsuz" ve "olumlu felsefe" ayrımına henüz geçmeden, olumlu felsefenin felsefi dinin bir ilk basamağı olduğunu yine onun sözleriyle dile getirmek istiyoruz: "Olumlu felsefeye geçişle biz ilk olarak, **felsefi** dinin, onu bu bütün tasvirde ortaya koymak için, bize doğru meydana geldiğini bekleyebiliriz, yani gerçek dinleri, mitolojik ve vahyedilmiş dinleri real olarak kavrayacak olan dini bekleyebiliriz; —ki bu sırada en iyisi de felsefi dinin bize söylediği şeyin sözümona us-diniyle hiçbir ortaklığı olmadığını anlamaktır."[160] Demek ki Schelling, "Aydınlanma"nın yeniden gündeme getirdiği "doğal dini" ya da onun yeğlediği deyimle "us-dinini", mitolojik dinle başlayan ve buradan vahiy dinlerine geçen, sonunda da felsefi dine varacak olan sürecin dışında tutar, ona hiçbir yer vermez.

Araştırmamızın bu bölümü bakımından Schelling'de bulduğumuz ilginç bir deyim de "ilk filozof" kavramıdır. Bu, belli bir filozof değildir; tersine nerede ve hangi zamanda olursa olsun, orada felsefe yapmaya ilk başlayan kişidir: "Kim ki, kendisini dış nesnelerden, böylece kendi tasarımlarını nesnelerden ve tersine olarak, nesneleri tasarımlardan ayırabilmeye ilkin dikkat etti ise, o ilk filozofdu. İlk önce o, kendi düşünme me-

kanizmini durdurdu, özne ile nesnenin içsel olarak birlikte olduğu bilincin denge durumunu ortadan kaldırdı."[161] "Önceleri insanlar, doğa-durumunda (felsefi) yaşamışlardı. Vaktiyle insan, kendi kendisiyle ve onu çevreleyen dünya ile birleşmişti. (...) İnsanın günün birinde muzaffer olarak ve kendi kendisini bilmeden usunun çocukluğunu geçirdiği o duruma kendi çabasıyla geri dönmesi için, öğesi **özgürlük** olan insan ruhunun **kendi kendisini** özgür kılmaya çaba gösterdiğini bilmeseydik, insanın vaktiyle o durumu nasıl terk etmiş olduğu da anlaşılmaz olurdu. İnsan kendi kendisini dış dünya ile çelişkiye sokar sokmaz, felsefeye giden ilk adım atıldı. (...) Ama bu ayrım yalnızca **araç**tır, **amaç** değil. Çünkü insanın özü eylemdir."[162] Ayrımın araç olması, ayrılmış olanın özgür felsefi eylemle yeniden birleştirileceği anlamındadır. "Felsefe, insan tininde ilksel ve **zorunlu** olarak birleşik olan şeyi özgürlükle yeniden birleştirileceği anlamındadır. "Felsefe, insan tininde ilksel ve **zorunlu** olarak birleşik olan şeyi özgürlükle yeniden birleştirmek için, yani söz konusu ayrımı temelli ortadan kaldırmak için yine bu ilksel ayrımdan hareket eder."[163] Filozof, kendi tasarımı ile onun nesnesi arasındaki ve tasarımların birbirleri arasındaki bağıntının üstüne çıkarak hem tasarımdan (ruhtan) hem de dış nesnelerden (maddeden) bağımsız, kendi kendisinde bir varlığa sahip bir öz olur ve böylece "iki düşman öz olan **ruh** ile **madde**, filozofun bu bakış noktasında ilk olarak birbirinden ayrılır.[164] Ama ödev, bu "düşman" kavramların yeniden birbirlerine bağlı kılınmasıdır. "Uzun zamandır insan ruhu (henüz gençken güçlü ve Tanrılardan beri taze), mitolojilerde ve şiirlerde dünyanın kaynağı üstüne kendini yitirmişti; bütün halk dinleri, talihli bir deha —ilk filozof— kavramları bulmadan önce, ruh ile madde arasındaki o çatışma üstüne temellenmişti; —ki bu kavramlarda tüm sonra gelen çağlar, bilgimizin iki ucunu kavradı ve sıkıca tuttular. (...) Ruh ile maddeyi, tam bilinçle, bir olan olarak, düşünce ile uzamı aynı ilkenin yalnızca değişkeleri olarak gören **ilk** filozof **Spinoza** idi."[165] Nasıl ki genel anlamda, belli bir kimse olmayan "ilk filozof", madde ile ruh ayrımını ilk olarak ayrımlayan kişi ise, felsefe tarihinde de belli bir filozof olarak ilk filozof, daha önce (özellikle Descartes'la) ortaya konulmuş olan bu ayrımı ortadan kaldıran, madde ile ruhu, doğa ile Tanrı'yı bir ve aynı şey olarak gören ilk filozof, Schelling'e göre, Spinoza'dır. Onun artık unutulmuş olan Spinoza'yı âdeta yeniden keşfedip, felsefe gündemine getirmesi boşuna değildi. Schelling, Spinoza'ya atfettiği işin bir benzerini de kendi çağı için kendisi üstlenir. Onun da amacı tinsel dünya ile doğa dünyasını yeni bir tarzda birleştirmektir. Bunun için onun elinin altında şimdi Spinoza'nın henüz tanımamış olduğu Leibniz ile Newton sistemleri bulunur. "Leibniz, tin-dünyası sistemini ön

ceden kurulmuş uyumda temellendirirken Newton, bir maddi dünya sistemini dünya-güçlerinin dengesinde bulmuştu. Ama bilgimizin sisteminde başka türlü birlik varsa ve bu, bunun son aşırı uçlarının da birliğine herhangi bir zamanda varacaksa, öylece biz, Leibniz ile Newton'un birbirinden ayrıldıkları tam bu yerde, günün birinde kuşatıcı bir ruhun orta noktayı bulacağını ümit etmeliyiz; bu orta noktada **bilgi evrenimiz** —iki dünya, aralarında şu anda bilgimizin henüz bölürümüş olmasına neden olur— ve Leibniz'in önceden kurulmuş uyumu ile Newton'un yerçekimi sistemi bir ve aynı şey olarak veya bir ve aynı şeyin yalnızca ayrı görünüşleri olarak görünecek."[166] Schelling'in öngördüğü, bu iki sistemin birliğinde "doğa görülebilir tin, tin görülebilir olmayan doğa olmalıdır. O halde **burada**, bizim **içimizdeki** tin ile bizim **dışımızdaki** doğanın mutlak özdeşliğinde, bizim dışımızda bir doğanın nasıl olanaklı olduğu sorunu çözülür olsa gerektir."[167] Schelling, ilk döneminde, kendisinin doğa felsefesi sistemiyle böyle bütünlüklü bir sistem kurma arzusunda idi. Ama o, sonradan bu arzudan vazgeçmiştir. Onun çarçabuk gittiği ve terkettiği bu yolu Hegel, ağır ağır ve sistematik tarzda adımlar. Jaspers'in dediği gibi "Schelling'in istemiş olduğu ve hızlı yakalamalarla çabucak, vaktinden önce yapmaya kalkıştığı şeyi Hegel yapmayı başardı."[168]

Schelling'in bu döneminde birliğini elde etmek istediği ruh ile madde, başka bir deyişle, tasarım ya da daha doğrusu kavram ile gerçeklik birliğidir. Yine aynı Jaspers, Schelling-Hegel ilgisi ve ayrımını bu bağlamda şöyle dile getirir: "Hegel kavramdaki gerçekliği, (...) Schelling gerçeklikteki kavramı ister."[169] Gerçekten de Jaspers, sorunu doğru bir biçimde ortaya koymuştur. Schelling'in kendisi de yaptığı bir Hegel eleştirisinde, onun çıkmazının burada olduğunu söyler: "Nesnel dünyanın açıklanmasının felsefenin nesnesi olduğu, öteden beri kabul edilmiştir; Hegel de bu gereklikten kendini uzak tutmaz; ama salt kavramdan doğaya bir geçiş bulmanın nasıl olanaklı olduğu asla kavranılamaz. Her biri kendisine bağlı salt kavrama varmak kolaydır, ama salt düşünmeden dışarı çıkmak öyle kolay değildir; çünkü dünya yalnız o soyut kavramlardan oluşmadığı gibi, somut kavramlardan da oluşmaz, tersine genellikle kavramlardan oluşmaz. En somut kavram da soyut bir kavram olmamasına karşın yine bir kavramdır. Dünya kavramlar ile rastlantısal nesnelerden oluşur."[170] Öte yandan biz, bu noktada Schelling'in Hegel'e yaptığı eleştirinin benzerini bu kez Schelling'in kendisine, karşıt yönden yöneltmek durumunda oluruz: Hegel, kavrama sahipti ve sahip olmadığı şeyi, gerçekliği, dünyayı kavramda arıyordu. Buna karşın, gerçeklik, dünya, doğa Schelling'in önünde hazır bulunur ve o, bu sahip olduğu şeyde, sahip olmadığı şeyi, yani kavramı arar. Kavramdan doğaya geçmek nasıl Hegel için

kolay değilse, doğadan kavrama geçmek de Schelling için kolay olmasa gerek. O, bu yolu **kolay** yapmak için kavramları dünyadaki nesnelerle bir sayıyor, yani kavramı tıpkı bir nesne gibi görüyor. Schelling'in sorunu da burada. [Schelling-Hegel çatışmasında, tavrını açıkça Schelling'den yana koyan ve bir Schelling'ci olan Jaspers, Schelling'in Hegel eleştirisine katılmasına karşın, bizim yaptığımız gibi bir Schelling eleştirisini —ki o, böyle bir eleştiriye çok yaklaşmıştı; hatta bizim Schelling eleştirimizi bizzat onun yukarıya aldığımız sözleri bize esinledi— aklının ucundan bile geçirmez.] Bu soy bir kavram anlayışı ile ilgili olarak, bizim gördüğümüz kadar okuyucunun da bu çalışmamızda açıkça görebildiği kanısında olduğumuz bir husus var: Schelling, ele aldığı tüm kavramları, "madde" gibi en somutundan, "tin", "varlık", "Tanrı" gibi en soyutuna dek, onların her biri sanki birer varolan, birer nesne, ama aynı zamanda eyleyen, isteyen bilinçli-bilinçsiz bir özneymiş gibi görür. [Anımsanacağı gibi o, yukarıya ("İnsan Özgürlüğü") aldığımız sözlerinde "ölü cisim... ister" demekten bile çekinmemişti.] Bu da kavramdan **yoksun** Schelling'i kavranılmaz, anlaşılmaz kılar. Bize göre, Hegel için de Schelling için de sorun şuradadır: Elde edilemeyecek olanı istemek: kavram ile gerçekliğin uyuşmazlığı. Ama itiraf edilmelidir ki, Schelling-Hegel'den önce de sonra da tüm felsefe, önemli ölçüde bu **trajik** çabanın ürünüdür.

Şimdi geliyoruz, ele alacağımızı yukarıda söylediğimiz, yine Schelling'e özgü olan bir felsefe ayrımına: olumsuz felsefe ve olumlu felsefe. Schelling, bu iki kavramla felsefenin ikili bir birliğini vermek ister. "Rasyonel" diye de adlandırılan olumsuz felsefe, usun yoludur. Bu yol, zorunlu olarak düşünülecek olanın tüm olanakları sayesinde gerçeklik ide'sine dek varır, ama gerçekliğin kendisine değil. Bu yol, a priori bir kuramın neden dolayı olanaklı olduğunu gösterir. Schelling'e göre, kendisine dek tüm felsefe, bu tür "öznel felsefeler"den ibarettir; ancak ondı, Platon'da (Timaios'da), Yeni-platonculuk'ta, theosophie'lerde, Spinoza'da olduğu gibi olumlu felsefenin yalnızca ilk adımları bulunur. Ancak Schelling, "olumsuz felsefe" deyimini, bu felsefeler belli bir sınırda kaldıkları sürece, onlar için yergi olarak kullanmaz. Schelling şöyle diyor: "Bununla birlikte eğer ben, o öznel felsefelerin onaylanır olmadıklarını söylersem, bunun asla, sanki onlar büsbütün yerilecek şeylermiş gibi anlaşılmasını istemem; bizzat pek çok yararını gördüğüm şeyi yok etmek niyetinde olmaktan çok uzaktayım. Eğer onlar, bir nesnelliği haksız iddia ve talepte bulunurlarsa, ancak o zaman yerilecek şeylerdir; ama onlar düşünme-zorunluluğunun açılımlarından daha kapsamlı hiçbir şey olmak istemedikleri ölçüde değil. Bu son durumda onların aksaklığı, yalnızca bir eksikliktir; kendisine bir artının daha katılması gerektiği bir eksiklir."[171]

Olumsuz felsefenin bu eksikliğini olumlu felsefe tamamlar. Birincisi gerçeklik ide'sine varırken, ikincisi gerçekliğin kendisinde bulunur. Ne var ki bu gerçekliği olumlu felsefe, olumsuz felsefe aracı ile ancak kavrayabilir. Bu da olumlu felsefedeki eksikliğin öteki ile tamamlanması demektir. "O halde" diyor Schelling, "olumlu, burada bize, açık bir istemenin, belirli bir niyetin, açık bir edimin türümü ne ise onu gösterir, kendisinde olumlu [konulmuş] bir yasadan, olumlu [konulmuş] bir dinden de söz edilen bir anlamı gösterir. Buna karşın olumsuz, yalnızca edim-olmayan her bir şey anlamına gelir. Bu olumsuz felsefenin, o olumlu felsefeyle bağıntısı, demek ki, (...) karşılıklı dışarda bırakma bağıntısı değil, tersine karşılıklı sınırlama bağıntısıdır."[172] "Olumlu felsefeyi, bir kez daha kısaca yinelemek üzere, dünyanın açıklanmasında olumlu bir şeyi, istenci, özgürlüğü, eylemi kabul eden felsefe diye adlandırıyorum; salt olumsuz bir şeyi kavrayıcının salt düşün-zorunluluğu yoluyla kabul eden değil."[173] Schelling, konu ile ilgili araştırmasının sonucunu şöyle özetler: "Biz, felsefede ileriye giden olumlu bir yönün yanında geriye giden veya olumsuz bir yönü gösterdik ve gösterdik ki, bu sonuncu bilime de felsefe adı verilebilir; ama tam da bu iki yönün gösterilmesi yoluyla bulduk ki, gerçekten tarihsel felsefe, şimdiye dek olumsuz sistemlerle ortak bir şeye sahiptir ve böylelikle de uzlaşma için aranılan aracı verdik; çünkü kendisinde genellikle bir şeyin ortak olunduğu şeyle ancak uzlaşma sağlanabilir.[174] Schelling'e göre, geçmişteki tüm felsefelerde ortak bir şey olarak olumsuz felsefenin bulunması, olumlu felsefenin o felsefelerle bağ kurmasını sağlayacak ve bir uzlaşımı getirecek olan şeydir.

Olumlu felsefede birçok etken birlikte yol alır. Bu yolda, Schelling'in felsefi gelişim sürecinde, olumlu felsefe, öznellikten çıkıp nesnelliğe geçme istemi olarak şu evrelerde gerçekleşir: Bu istem, gençlik döneminde Fichte etkisinden Fichte'ye karşı çıkış olarak doğa felsefesiyle başlar, sanat felsefesi üzerinden geçerek, sonraki döneminde mitoloji ve vahiy felsefesine ve tarih felsefesine uzanır. [Onun sistemci ilk dönemi sanat felsefesiyle tamamlanmış, ikinci döneminde o hiçbir sistem ardında olmamıştır.] Aynı istem, özgürlüğü isteme, Hıristiyan vahyinin onaylanması ve bunun aşılmasıyla sonunda, "felsefi din"de karar kılar.

Schelling'in genellikle felsefe anlayışı içinde, özel olarak metafizik karşısındaki tutumunu belirlemek için, onun bu bağlamda yaptığı Kant eleştirisini göz önünde bulundurmanın doğru olacağı kanısındayız. Schelling şöyle diyor: "Kant, kendi zamanında geçerli olan metafiziğin çürütülmesini aynı zamanda tüm metafiziğin, yani duyu-üstünün bir bilgisinin bir çürütülmesi olarak düşündü; çünkü bu, Aristoteles'den beri üst-fiziğin ayrımı için bu deyimle gösterilir. Eğer duyu-üstünün bir bilgisi

var olsaydı, diye inanıyordu Kant, öylece onun vaktiyle geçerli olan metafiziğin o yolu üstünde vukubulması gerekecekti. Demek ki o, (...) felsefenin yalnız geriye giden yönü üstüne bilgiliydi ve bundan dolayı o, bu metafiziğin yolunu biricik olanaklı yol sayıyordu. Bizim Kant'la bağıntımız demek ki şudur: Biz, ona her okul-metafiziğine karşı hak veriyoruz; ancak eğer o, yüksek-olana yükselmek için o metafizikte kullanılmış olan araçtan başka genellikle hiçbir aracın var olmadığına inanıyorsa, ona hak vermiyoruz.[175] Schelling'in önerdiği, doğa-üstüne giden bu yeni yol, yukarıda gösterdiğimiz, doğa felsefesiyle başlayan, onun olumlu felsefe sürecidir; demek ki tüm felsefesi. Doğa-üstünün ya da Tanrısal olanın bilgisinden onun anladığı bilgi, ahlâksallıkla bir olan bilgidir. Ona göre, ne bilgi ahlâksallık olmaksızın ne de ahlâksallık bilgi olmaksızın doğru değildir. Yine Jaspers'in deyimiyle Schelling için "bilgi, felsefedir ve felsefe metafiziktir. Buna göre metafizik, yalnız kuramsal bir uğraş olmaktan uzaktır; o, bizim kişisel, toplumsal, dinsel varoluşumuzun orta noktası, tözüdür."[176] Schelling, "kendi ilkesinde zaten din olmayan bir felsefeyi" diyor, "felsefe olarak da onaylamıyoruz."[177] Ona göre felsefe cesaret işidir: "Ödlek ve korkak ruhlar vardır ve soylu, onurlu, yiğit ruhlar. Birinciler, bizim sıradan kavramlarımız için aşkın olan şeyi yakalama cesaretine sahip olmadıkları için şüphe ederler. Cesaret ve yürek ve emniyet ve güven, nesnenin taşkınlığı yüzünden istenmiştir. Ama nesne, tüm şüpheyi ortadan kaldırmak için taşkın olmalıdır. <Tanrısal bilginin bu altını, cansız Threnos* ve gereksiz özlem yolunda bulunmaz; o, yalnız, ruhun ateşinde kazanılır.>"[178]

Schelling'de felsefenin en üst deyimi, onun Tanrısal bilim olarak görülmesiyle dile gelir. Felsefe "Tanrısal bilim"[179] olarak "mutlak olanın bilimidir."[180] "Tüm diğer bilimler belli olarak bir şeyi önceden varsayarken felsefe, yalnızca mutlak olmak, yani hiçbir varsayımdan yola çıkmamak suretiyle bilhassa ve mutlaka olan bilimdir."[181] "Tanrısal olanın, tüm potensleri ayrıştıran olması koşuluyla, yetkin deyimi, mutlak us-bilimidir ya da felsefe."[182] Böyle bir felsefeyi gerçekleştirecek olan filozofun da elbette özel bir kişi olması gerekir: "Şiirsel bir doğuştan yeti olduğu gibi, bir felsefi doğuştan yeti vardır."[183] Öyleyse, bilinen bir deyimi filozofa uyarlayarak, Schelling'le birlikte şöyle diyeceğiz: İnsan filozof olmaz, filozof doğar.

* Ölülerin ardından ağıt yakılması.

NOTLAR

1 SW I, I, 210.
2 Parmenides, Fragman B, 6.
3 Phaidon, 78d.
4 Phaidon, 100c.
5 Parmenides söylüyor: "Düşünmek ve var olmak bir ve aynı şeydir." (togar auto noein estin te kai einai), Fragman B, 5.
6 SW I, I, 162-3.
7 SW I, I, 193.
8 Kant, Kritik der reinen Vernunft [A254-255/B310-311].
9,10 SW I, I 209.
11 SW I, I, 216
12 Bu çelişkilerin görülmesi bakımından, "Metin Okuma" (Ara yay. İst. 1991) adlı kitabımızda Platon'un "Sofist" diyaloğunda yaptığımız çözümlemelere bakılabilir; özellikle S. 100-113.
13 Burada, Wittgenstein'in Tractatus'daki son cümlesini kastediyoruz: "Ne üstüne konuşulamıyorsa, orada susmalı." Konuyla ilgili geniş yorumumuz için "Felsefe ve Dil, Wittgenstein üstüne bir araştırma" adlı kitabımıza bakılabilir.
14 SW I, I, 181, 182-2.
15 Bkz. SW I, I, 186.
16 SW I, I, 179.
17 SW I, I, 218.
18 SW I, I, 208-9.
19 SW I, I, 210.
20 SW I, I, 202.
21 Bkz. not: 20.
22 SW I, I, 233-4.
23-24 SW I, I, 220.
25 SW I, I, 162.
26 SW I, I, 239-40.
27 SW I, I, 240.
28 Bkz. SW I, I, 226-7
29 Burada felsefeci okurdan izin isteyerek, özellikle genel okur için önemli bulduğumuz, akıl karışıklığına neden olan şey üzerinde birkaç söz etmek istiyoruz. Orda burda hep rastlarız: biçimsel mantık şöyle der, ama diyalektik mantık böyle der. Sanki bunlar birbirine zıt şeylermiş gibi gösterilir, sanki insanın iki ayrı mantığı varmış gibi. Oysa bu ikisi arasında ne bir zıtlık ne de bir ortaklık vardır. Aralarında ortak olan tek şey "mantık" sözcüğüdür. İnsanın düşünme süreci (psikolojik anlamda) daima diyalektik bir süreçtir. (Bunu varlığı teşmil etme konusunda bir şey söylemek istemiyoruz. Böyle bir şey, bizim anlamımızda felsefenin sınırını aşar.) Bunun anlamı şudur: Düşünme, daima, çağrışım ve benzeri psikolojik yasalılıklarla ilerler. Bir şey, bir söz, bir fikir söylenir ve bunun çağrıştırdığı başka bir düşünce akla gelir, ikisi arasında benzerlikler, ayrılıklar saptanır vb. Oysa "biçimsel mantık" ya da bugün artık yerleşmiş deyimiyle yalnızca "mantık", sözü edilen psikolojik süreçle, bu düşünme yoluyla hiçbir biçimde ilgili değildir. Bununla daha çok psikoloji ilgilidir. Mantığın konusu düşünme değil, tersine bu düşünme süreci sonunda or-

taya çıkan düşünceler ya da mantıkça tanımlanmış olmaları bakımından "önermeler"dir, önermelerin biçimi, biçimsel yapısıdır vb. Bu ikisi birbirine karıştırıldığında, yine orada burada rastladığımız yanıltıcı sözlere tanık oluruz. Bunlara bir örnek şudur: "Biçimsel mantığa (bazen de 'Aristoteles mantığına' diye söylenir) göre, <İhtilâller kötüdür. 27 Mayıs da bir ihtilâldir O halde 27 Mayıs da kötüdür.> denir, ama bu diyalektik mantığa göre yanlıştır." Oysa bununla eğer yalnızca çıkarımdan söz ediliyorsa —ki mantık da burada bundan başka bir şey değildir— burada hiçbir mantık yanlışı yoktur. Yanlış varsa o, birinci önermededir. Siz "ihtilâller kötüdür" demekle, zaten daha sonra, ikinci önerme ile bir ihtilâl diye niteleyeceğiniz 27 Mayıs'ın kötü olduğunu önceden kabul etmiş olursunuz. Sonuç önermesi zaten öncüllerde içerilmiştir. Çıkarım, bu içerilmiş olanı açıkça ifade etmekten ibarettir. Mantık, deyim yerindeyse, daima "masum"dur; çünkü o hiçbir şey söylemez. (Bu konuda geniş bilgi için "Felsefe ve Dil. Wittgenstein üstüne bir araştırma" adlı kitabımıza bakılabilir.)

30 Gerek tarih felsefesi bağlamında, gerek diğer bakımlardan, Schelling-Hegel ilgisi için "Yaşam ve Yapıt" adlı bölüme bakılabilir.)

31 Bkz. H. Schmidt, Philosophisches Wörterbuch, Alfred Kröner Verlag. Leipzig 1931.

32 SW I, III, 601, 603.

33 SW II, III, 336.

34 Bu alt bölümde Schelling'den yaptığımız bu ve diğer numarasız alıntılar, SW I, IV, 114 ile SW I, IV, 144 arasındadır.

35 Bkz. Spinoza, Die Ethik, Erster Teil, Definitionen 3, übersetzt von J. Stern, Leipzig 1909.

36 Bkz. Spinoza, a.g.y. Definitionen 6.

37 Spinoza, a.g.y. Erläuterungen, S. 22.

38 Bkz. SW I, I, 226-7

39 Schelling'inkinden temelde bir ayrımı olmayan Hegel diyalektiği bir yana, Marx diyalektiği de aynı biçimlidir. Tarihsel oluş, ilkin hiçbir sınıf çelişkisinin olmadığı "ilkel komünal toplum"dan, çelişkilerin ortaya çıkmasıyla başlar, tüm sınıf çelişkilerinin ortadan kalktığı "komünizm"de son bulur. Süreç de yine tez-antitez-sentez biçimlidir. Bu diyalektikten başka olan, başlıca ayrımı, ne başında ne sonunda hiçbir diyalektiğin olmadığı tam özdeşlik durumunu kabul etmeyen Adorno'nun "negatif diyalektik" anlayışıdır Bu hususta "Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk" (Ara yay. İstanbul, 1991) adlı kitabımıza bakılabilir.

40 Bu hususta Türkçe bir kaynak olarak Ahmet İnam'ın İstanbul Üniversitesinde savunduğu (1979), "Edmund Husserl'de Mantığın Yeri" adlı yayınlanmamış tezinin özellikle "Bilimlerin Bilimini Kurmak" başlıklı bölümüne ve bunu izleyen bölüme bakılabilir.

41 SW I, III, 275.

42 SW I, III, 276.

43 Bkz. SW I, III, 280.

44 SW I, III, 282.

45-46-47 SW I, III, 283.

48 Bkz. SW I, III, 274.

49 SW I, III, 289-290.

50 SW I, II, 378.

51 SW I, II, 6.
52-53-54 SW I, II, 12.
55 Bkz. SW I, II, 12-13.
56 SW I, II, 187-8
57 SW I, VII, 402.
58 Bkz. Kuno Fischer, Schellings Leben, Werke und Lehre, Dritter Auflage, S. 623.
59 SW I, III, 273.
60 SW I, III, 284.
61 Spinoza, Etika, Birinci Bölüm, 29. önermenin scolie'si. Çev. H. Z. Ülken, S. 51-52, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965.
62-63 SW I, III, 284.
64 Bkz. SW I, III, 289-290.
65 Krşl. SW I, III, 292.
66 SW I, III, 306.
67 SW I, III, 326.
68 SW I, IV, 4.
69 SW I, IV, 3.
70 SW I, II, 360.
71 Bu hususta ayrıntılı bilgi için bu kitapta "Yaşam ve Yapıt" adlı bölüme bakılabilir
72 SW I, IV, 73.
73 Bkz. SW I, II, 46.
74 Schelling, Einleitung in die Philosophie, Schellingiana Band I, S. 132, frommann-holzboog, Stuttgart 1989.
75 Bkz. SW I, II, 350.
76 Bu deyimle, Kant'ın Üçüncü Kritik'inde, doğada ve sanat yapıtında bulduğu ve "ereksiz bir ereklilik" dediği şeye gönderme yapmak ve Schelling'in Kant'ın bu düşüncesini burada başka bir biçimde kullanmış olabileceğini ima etmek istiyoruz.
77 Bkz. SW I, III, 607
78 SW I, III, 608.
79 SW I, II, 349
80 SW I, III, 606.
81 SW I, II, 381.
82 SW I, II, 56.
83 Bkz. Wilhelm, G. Jacobs, Fichte S. 48-53, Rowohlt 1984.
84 Faust, 1237
85 SW I, I, 163.
86 SW I, I, 177
87 SW I, I, 179.
88 SW I, I, 181, 182.
89 SW I, V, 255.
90 SW I, I, 181.
91 SW I, I, 195.
92 SW I, I, 211.
93 Bkz. SW I, I, 216.
94 SW I, V, 486.

95 Bkz. SW I, V, 483.
96 SW I, III, 605.
97 Bkz. SW I, V, 218.
98 SW I, V, 218-9.
99 SW I, VII, 350.
100 SW I, VII, 350.
101 SW I, III, 557.
102 SW I, III, 564.
103 SW I, II, 362.
104 SW I, III, 593-4.
105 SW I, II, 4.
196 SW I, III, 603.
107 SW I, III, 604.
108 SW I, I, 165.
109 SW I, I, 198.
110 SW I, V, 396
111 SW I, V, 276.
112 Bkz. Kant, Kritik der praktischen Vernuft, [78-79].
113 Bkz. Kant, a.g.y., [222-224] vd.
114 SW I, VII, 411.
115 Bkz. SW II, III, 291.
116 SW I, VII, 383.
117 Bkz. K. Jaspers, Schelling, S. 343, Piper, 1955.
118 SW II, III, 202.
119 SW II, III, 203.
120 SW II, III, 206.
121 SW II, III, 207.
122 SW II, III, 213.
123 Bkz. I, I, 243.
124 SW I, VII, 384, 385.
125 SW I, VII, 384.
126 SW I, VII, 391-2.
127 SW I, II, 17.
128 SW I, II, 13, 13-14.
129 SW I, II, 13.
130 SW I, III, 596.
131 SW I, III, 596, 597.
132 Bkz. SW I, III, 597.
133 J. P. Sartre, Materyalizm ve Devrim, S. 14, Düşün yay. çev. E. Elçin, İstanbul 1962.
134 Schelling. Einleitung in die Philosophie, S. 135 frommann-holzboog 1989.
135 J. P. Sartre, a.g.y., S. 18.
136 SW I, VII, 364.
137 SW I, VII, 367.
138 Vaktiyle "İslâm Felsefesi"nin de çok uğraştığı bu sorunun çözümsüzlüğü, bize göre, sorunun kendisinden, ortaya konuş biçiminden gelir: Günalın Tanrı'nın istemi dışında tutulması, Tanrı isteminde bir eksiklik olarak görünür. Bu ise "kâdiri mutlak" tanımıyla çelişir. Bu çelişkinin ortadan kaldırılması için Schelling ya da başka-

lamın yaptığı gibi, bilme ile isteme yi birbirinden ayırmak yeterli olmaz. Çünkü o takdirde şu sorulur: Tanrı günahı önceden biliyorduysa ve her şeye gücü yettiğine göre, onu engelleyebileceği halde, bunu yapmıyorsa, günahtan o da sorumlu olmaz mı? Bir olayı meydana getiren ondan sorumlu olduğu gibi, onun sonucunu bildiği ve bunu engelleyebilecek durumda olduğu halde "sessiz" kalan da o sorumluluktan pay alır. Tek bir özne-Tanrı anlayışından vazgeçilmediği sürece bu "sorun"un çözümü yoktur. Aşağıda görüldüğü gibi, Schelling'in bu hususta iki ilkeli Manihecizm'den yardım almak istemesi boşuna değildir. Ama o takdirde de ortaya başka "sorun"lar çıkar. Ne var ki, onların tartışılmasının yeri burasa değildir.

139 SW I, VII, 389.
140 SW I, VII, 389-390.
141 Bkz. SW I, VII, 391.
142 SW I, VII, 391.
143 SW I, VII, 390.
144 Esasen Schelling, başka bir yerde "iki mutlak"ın yan yana bulunmasının olanaksız olduğunu açıkça söyler. Bkz. SW I, I, 239.
145 SW I, VII, 414.
146 Krşl. SW I, III, 345.
147 SW I, VII, 415.
148 Schelling, Ein. in die Ph., S. 7.
149 Şölen 211d, Çev. Azra Erhat. Sabahattin Eyüboğlu, S. 76, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961.
150 Sofist 253c. Bkz. Ö. N. Soykan, Metin Okuma, S. 159. Ara yay. İst. 1991.
151 Metafizik 1. 2. 982b. Çev. Ahmet Arslan, Ege Üniversitesi Edebiyat fakültesi Yayınları No: 36, İzmir, 1985, S. 88.
152 Bkz. SW I, I, 243.
153 SW I, II, 11.
154 BKZ. SW I, III, 376.
155 SW I, V, 256.
156 Schelling, Ein. in die Ph., S. 35.
157 SW I, II, 18.
158 SW I, V, 258.
159 SW II, I, 255.
160 SW II, I, 568-9.
161 SW I, II, 15.
162 SW I, II, 12, 13.
163 SW I, II, 14.
164 Bkz. SW I, II, 16.
165 SW I, II, 20.
166 SW I, II, 24, 25.
167 SW I, II, 56
168 K. Jaspers, a.g.y., S. 116.
169 K. Jaspers, a.g.y., S. 307.
170 Schelling, Ein. in die Ph., S. 62
171 Schelling, Ein. in die Ph., S. 7. 8.
172 Schelling, Ein. in die Ph., S. 8.
173 Schelling, Ein. in die Ph., S. 13.

174 Schelling, Ein. in die Ph., S. 26-27
175 Schelling, Ein. in die Ph., S. 34.
176 K. Jaspers, a.g.y., S. 68.
177 Alıntı, Jaspers'den, a.g.y., S. 68.
178 Bkz. Jaspers, a.g.y., S. 69.
179 Bkz. SW I, V, 381.
180 Bkz. SW I, II, 66.
181 Schelling, Ein, in die Ph., S. 17
182 SW I, V, 381.
183 SW I, V, 264.

ARA BÖLÜM
Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat Felsefesine Geçiş

A. Sanat Felsefesine Geçişin Özne-Nesne Bağıntısında Temellendirilmesi

Her bilgi, bilen bir öznenin bilinecek olan bir nesne ile kurduğu belli bir bağıntının dile gelmesidir. Özne ile nesne burada birer bilgi öğesi olarak görülür. İlki, yalnız insansal bilgi söz konusu olduğunda, daima insanı gösterir; ikincisi ise hem başka bir insan hem de herhangi bir nesne olabilir. "Nesne" kavramı, Kant'tan beri, nesnenin **kendisini** göstermez; ama onun özneye görünüşü olarak, öznenin kendisinin oluşturduğu kavram diye bilinir. Ancak Schelling ve Hegel gibi idealistler, keza Marx ve marksistler gibi materyalistler için varlık (nesne) ile düşünmenin (bilgi) bir ve aynı ilkeye sahip olduğu kabul edildiğinden, nesnenin kendisi ile onun görünüşü diye bir ayrım yapılmaz.. Öte yandan Kant ve ötekiler için de özne ile nesne arasındaki bağıntı, bilgide ya da doğru bilgide bir uygunluk bağıntısı olarak anlaşılır. Bu durumda doğruluk, Kantçı yaklaşımda özne ile öznenin edimlerinin oluşturduğu, ama nesneden gelen görünüşler arasındaki bir ilgi olarak anlaşılırken, diğerleri için özne ile doğrudan doğruya nesne ya da nesnenin kendisi arasındaki bir ilgide bulunur. Bu genel ifade, özelde Schelling için nesnenin ya da daha doğrusu doğanın, "bilgimizdeki salt nesnel olanın cisimlenmesi" biçiminde dile gelir.[1] O, özne ile nesne arasındaki uygunluk ilgisini de bilgi tanımıyla birlikte şöyle verir: "Tüm bilgi, bir nesnel olanın bir öznel olanla uyumuna dayanır. — çünkü yalnızca doğru olan **bilinir**; ama doğruluk, genelde tasarımların kendi nesneleriyle uyumu içinde konuludur."[2] "Tasarımların **kendi** [vurgu bana ait —Ö.N.S.] nesneleri" deyimiyle Schelling, Kant'çı bir nesne kavramına sahip olduğunu ortaya koymakla birlikte, o yine de hiç bir zaman, özne-nesnenin ilkece birliğinden kuşku duymadığından, ona göre, bu deyimle dile gelen şeyle "nesnenin kendisi" bir ve aynı şeydir. Yalnızca doğru olanın bilinmesi, bilginin yalnızca doğruyu içermesi, bilgi ile doğruluğun bir ve aynı şey olması demektir. Öyleyse bilgiye yönelen soru ile doğruluğa yönelen soru da bir ve aynıdır. Schelling için bilgi ile varlık da aynı olduğundan, demek ki, bilgiye yönelen soru, hem doğruluğa hem de varlığa yönelen soru ile bir ve ay-

ru şey olmaktadır. Bu varlık da ancak hakiki varlıktır. Nasıl yalnızca doğru bilgiden söz edilebilirse, aynı şekilde yalnızca hakiki varlıktan söz edilebilir. Böyle bir varlık biricik varlık olarak bütün varlığı kaplar. Tüm varolanlar, bu biricik varlık sayesinde vardırlar. Bilgi de böyle bir varlığın bilgisi olarak, biricik ve hakiki bilgidir; tüm diğer bilgileri kendisinden çıkarabileceğimiz mutlak bir bilgidir. Böyle bir bilgicle özne ile nesnenin, bilen ile bilinenin mutlak bir özdeşliği vardır. "Burada hiçbir ilk ve hiçbir ikinci olan yoktur; her ikisi aynı zamanlı ve birdirler. — Bu özdeşliği **açıklamak isterken**" diyor Schelling, "onu artık **ortadan kaldırmış olmam** gerekiyor. Bilginin o iki etkeni dışında (açıklama ilkesi olarak) bana başkaca hiçbir şey verilmediği için, bu özdeşliği açıklamak üzere, zorunlu olarak onlardan birini diğerinden **önce koymam**, birinden diğerine varmak için birinden yola çıkmam gerekiyor."[3] Varlığın ortaya çıkabilmesi için, mutlak varlıktaki özdeşliğin bozulması nasıl gerekli idiyse, bu özdeş varlığı açıklamak için de onun bilgisindeki özdeşliğin ("Ben im Ben") bozulması, ortadan kaldırılması gerekir. Bu da iki biçimde olur: "Ya nesnel olan ilk olan yapılır ve onunla uyuşan bir öznel olanın ona nasıl varacağı sorulur."[4] Bu soru doğa felsefesinin ödeviydi. "Ya da öznel olan ilk olan yapılır ve ödev, onunla uyuşan bir nesnel olana nasıl ulaşılacağı sorunu olur... İlk ve mutlak olan olarak öznel olandan hareket etmek" de "felsefenin diğer zorunlu temel-bilimi olan"[5] transzendental felsefenin ödevi idi. Ancak gerek birincisi gerek ikincisi, bilginin bir öğesini alıp, öteki öğesini görmezden geldiği için, onların her ikisi de tek başlarına özne-nesne uygunluğunu, yani doğru bilgiyi açıklayamaz. "Eğer **tüm** bilgi, bu ikisinin uygunluğuna dayanıyorsa, öylece, hiç kuşkusuz tüm bilgi için en yüksek ödev ve eğer, genellikle kabul edildiği gibi, felsefe tüm bilimlerin en yükseği ve en başta olanı ise, hiç kuşkusuz **felsefenin temel ödevi** bu uygunluğun açıklanması ödevidir."[6] Böyle bir ödevi, doğa felsefesi ile tranzendental felsefe, karşıt biçimde ele almakla, onların karşısında biz, kendimizi bir çelişki karşısında bulunuz. Ödevin çözülmesi, bu çelişkinin ortadan kaldırılmasına bağlıdır. demek ki şimdi bu ikisini birleştiren başka bir felsefeye gerek vardır. Öyle bir felsefe, bu iki felsefenin, kuramsal ve kılgısal felsefenin, öznel ile nesnel olanın birleşeceği yerde, yani, Schelling sisteminin doruk noktasında bulunacak olan, yine Schelling'in deyimiyle "felsefenin tüm kubbesinin mihenk taşı" olan "sanat felsefesi"dir.[7]

Varlık felsefesinden sanat felsefesine geçişi, bir özne-nesne bağıntısı üzerine yerleştirmek istememizin belli bir nedeni vardır: Birinci ana-bölümde Schelling'in varlık anlayışını, bir özne olan "mutlak Ben" ile bir nesne olan "mutlak Ben-Olmayan" bağıntısında ifade etmiştik. Şimdi ise

aynı özne-nesne bağıntısının sanat felsefesi için de bu felsefenin kendine özgü deyimleriyle ifade edilerek geçerli olduğunu göstermek istiyoruz. Esasında Schelling, estetik yaratımın kendisini de doğrudan doğruya felsefe temeline oturtur: "Felsefe, karşı karşıya konulmuş etkenliklerin bir sonsuz iki parçalılığından başlar; ama her estetik yaratım da bu iki parçalılığa dayanır ve bu [parçalılık], sanatın her tek tek ortaya koyumu yoluyla tam olarak ortadan kaldırılır."[8] Ve bu sözler, aynı zamanda, genellikle felsefeden bir sanat felsefesine geçişi yalnız hazırlamakla kalmaz, sanat felsefesini felsefenin taçlandırıcı son halkası olarak da göstermiş olur.

Schelling'in sanat felsefesinde çözüme ulaşan karşıtlık, genellikle özne-nesne karşıtlığı olarak anlaşılır. Ancak bu özne-nesne karşıtlığı, başka tarzlarda da kendini gösterir. Özne-nesne karşıtlığıyla Schelling, aslında, felsefede bilinen, ideal-real, genel-özel, sonsuz-sonlu, sınırsız-sınırlı, özgür-zorunlu, bilinçli-bilinçsiz vb. tüm karşıtlıkları anlatmak ister. Öyleyse bu karşıtlıkları ayrı ayrı, ama bir özne-nesne bakış açısından görebiliriz. Önce ideal-real karşıtlığından başlamak istiyoruz.

Genellikle bir bilgi bağıntısı olan özne-nesne bağıntısı, bilgi ile varlık birliğinden ötürü, bir varlık bağıntısını da gösterir. Bu varlık bağıntısında özne ideal yanı, nesne real yanı oluşturur. Nasıl ki "önceden kurulmuş uyum"dan, "mutlak özdeşlik"ten ötürü, "mutlak varlık"ta bir özne-nesne ayrımlaşması yok idiyse, bir ideal-real ayrımlaşması da yoktur. Fakat yine nasıl ki, mutlak özdeşlik olarak "mutlak varlık"tan tek tek varlıkların dünyasına geçmek için, bir özne-nesne ayrımlaşması gerekli idiyse, başlangıçtaki özdeşlikten ötürü, tek tek varlıklar dünyasındaki bu ayrımlaşmanın yeniden bir başka alanda bir özdeşliğe varması da gerekecektir. Bu alan sanatın dünyasıdır ve bu özdeşlik de real-ideal özdeşliğidir. Ancak burada real-ideal özdeşliği, başlangıçtaki gibi, mutlak varlıkta olan bir mutlak özdeşlik değil, tersine görünüş olarak sanat eserinde ortaya çıkan bir mutlak özdeşliktir. Real ve ideal olanın sanat eserindeki mutlak özdeşliği, bir görünüş özdeşliği olmakla birlikte, biçim bakımından olan bir özdeşlik olmasından dolayı, mutlak varlığın biçiminin görünüşe ulaştığı bir özdeşliktir. Buna göre sanat-felsefe bağıntısı, başlıca olarak, biçim bakımından olan bir bağıntı olacaktır. Bir sanat felsefesi, biçim bakımından genellikle felsefe ile özdeştir. Çünkü sanat eseri, mutlak varlıktaki kendi başına şeylerin, başka bir deyişle ide'lerin biçimlerini kendisinde görünüşe çıkarır. "Sanatın biçimleri, mutlak olanda veya **kendi başına** nasıl ise öyle olan şeylerin biçimleri olmalıdır."[9] Mutlak varlık, başka hiçbir şeye bağlı olmayan koşulsuz varlıktır. Fakat ideal olanla real olanın koşulsuz, hiçbir şeye bağlı olmayan mutlak varlıktaki bu kökence

birliği, aynı şeyin bir ve başka şey olmasıyla ancak olanaklıdır. (Aksi halde o, "birlik değil, tek bir şey olacaktı. Birlik en az iki "öğe"nin birleşmesidir.) Böyle bir birlik de mutlak olanın ide'sidir: bir ve başka şey olandan ötürü varlık olan ide. Daha önce "özdeşlik sistemi"nde de dile getirdiğimiz gibi, bu nokta, Schelling felsefesinin en kritik noktasıdır. Hem kendisi hem başkası olabilen bir özdeşlik anlayışı açıkça bir çelişmedir. Ancak bu çelişmeye ihtiyaç vardır. Aksi takdirde mutlak özdeşlik, kilitlendiği bu özdeşlik durumundan kurtulamayacak, kendini açamayacaktır. Ayrıca Schelling'de olsun, Hegel'de, Marx ve marksistlerde olsun, bu çizgideki tüm "diyalektikçi"lerde böyle bir çelişme, olumsuz değil, tersine olumlu bir şey olarak görülür. Sonunun en azından Schelling ve Hegel için dinsel bir temeli de vardır: Hıristiyan dogmatizminde Tanrı, tek bir şey değil, bir birliktir: üçlü birlik: Baba Tanrı, Oğul İsa ve Kutsal Ruh. Dolayısıyla yukarıda belirttiğimiz gibi bir "birlik" mutlaka öğeli olmalıdır. Onun Hıristiyan Tanrı inancında bir "üçlü birlik" olması, burada Schelling felsefesinde bir "ikili birlik"ten söz edilmesini olanaklı kılar. Bir özden birlik, bir "mutlak özdeşlik" olan böyle bir birlik anlayışına Hıristiyan inancı izin verir. Esasında bir anlamda Tanrı demek olan "mutlak varlık"ın, gerek şimdi belirtildiği gibi iki öğeli bir birlik olarak, gerek bu çalışmanın birçok yerinde görüldüğü gibi doğrudan doğruya "üçlü birlik" olarak, Tanrı olarak anlaşılması Schelling'de sıkça karşımıza çıkar.

Real-ideal özdeşliği, kendisi bir ve başka şey olabilen bir özdeşlik olmakla ancak kendisinden bir hareketi başlatabilir. Ve ancak bu sayede, bu bir olan "universum"dan varlık ya da "başkası" olan doğa çıkar. Doğanın meydana gelmesi, bir "çelişme"nin sonucunda elde edildiği gibi, doğanın kendisinde, içinde de çelişmeler, karşıtlıklar bulunur. Fakat bir karşıtlıklar dünyası olan doğa dünyasını karşısında bir başka dünya daha vardır. Bu da genellikle bir Tin (Geist) dünyası, özellikle de bir sanat dünyasıdır. Çünkü sanat dünyası, Tin dünyasının en son aşamasıdır (Schelling'in sistemci döneminde). Doğa, başka bir deyimle real olan, zorunluluk sayesinde var olandır. Ne var ki zorunluluk, evrenin tek yasası değildir. Dünyada, "universum"da yalnız zorunluluk olsaydı, dünya tamamlanmamış eksik bir dünya olarak kalırdı. Zorunluluğun karşısında bir başka yasa daha vardır; o da özgürlüktür. Schelling, burada real-ideal karşıtlığını zorunluluk-özgürlük karşıtlığı ile ifade eder. Bu ifadenin daha iyi anlaşılması için, onun temelindeki düşüncenin ortaya çıkarılması gerekir.

Kant için olduğu gibi, Schelling için de doğa, Newton fiziğinin açıkladığı doğa olarak anlaşılır. Newton, doğa yasalarının bir zorunluluğunu öne sürmüş; doğada ne bir rastlantının ne de bir özgürlüğün sözü edile-

meyeceğini ifade etmişti. Daha doğrusu bu düşünce, felsefelerini bilimsel bir temel üzerinde kurmak isteyen filozofların Newton fiziğini bu şekilde anlamalarının bir ifadesidir. Şüphesiz böyle bir anlamanın Newton fiziğine aykırı olduğu söylenemez. Schelling'e göre Newton, bulduğu "çekim yasası" ile dünyadaki karşıt güçleri bir dengeye kavuşturmuş ve maddi bir dünya sistemini kurmuştu. Bu maddi dünyada zorunluluk ilkesi egemendir; herşey zorunlu yasalara göre olur. Schelling'e göre bu maddi dünyanın karşısında olan Tin dünyasının sistemini de Leibniz temellendirmişti. (Bkz. "Eylem Felsefesi" Bc) Madde dünyasında, başka bir deyimle, nesnel veya real dünyada egemen olan ilke zorunluluk olmasına karşılık, Tin dünyasında özgürlüktür. Çünkü Tin dünyası, ilkinin bir zorunlu yaratım dünyası olmasına karşın, özgür bir yaratma dünyasıdır. Tin ya da mutlak varlık, hiçbir koşula bağlı olmayan varlık olarak, bu dünyada kendisini mutlak özgürlük olarak açar. Ancak Schelling, bu iki ayrı sistemle yetinmeyecek, zorunluluk ve özgürlük yasalarının hüküm sürdüğü bu iki dünyanın bir birliğine varmak isteyecektir. Bunu da o, sanat dünyasında bulur. Sanat eseri, bir yandan real bir varlığa sahip olmakla real dünyanın yasasına, yani zorunluluk yasasına bağlıdır. Örneğin, keten bezi ve boya kitlesinden oluşan bir tablo, bu maddi yapısıyla böyle bir dünyanın belirlenimine bağlıdır. Fakat öte yandan o, bir resim, bir sanat eseri olarak, sanatçının özgür yaratmasının ürünü olmakla, bu real dünyanın belirlenimlerinden kurtulur ve ideal-olanın kendisinde görünüşe ulaştığı kendi başına var olan bir karaktere sahip olur. Çünkü sanat eseri, mutlak olandaki idc'nin bir "karşı-resmi" (Gegenbild), bir kopyası olarak idc'nin resmini görünüşe çıkarır. "Mutlak-olanı nasıl ki felsefe ilk-resimde (Urbild) ifade ederse, sanat da mutlak olanı karşı-resimde (kopyada) ifade eder."[10] Real olan zorunlulukla meydana geldiği için varolan (Seiende) olarak vardır. Bir başka deyişle o, zorunlu olarak var olur. Buna karşılık ideal olanın varoluşu zorunlu değil, fakat gerekli bir varoluştur. Real dünyada eksik olan şey özgürlüktü ve bu eksiklik insan yoluyla giderilmeliydi: "İnsan, genellikle akıllı varlık, dünya-görünüşünün bir tamamlanması olmak için yerli yerine konulmuştur: Tanrı'nın açınımının bütünlüğünde eksik kalan şey, insandan, onun etkenliğinden gelişmiş olmalı; çünkü doğa gerçi tüm tanrısal özü içine alır ama yalnızca real olanda; akıllı varlık, kendi kendisinde nasıl ise öyle olan aynı tanrısal doğanın resmini, demek ki ideal olanda ifade etmeli."[11] İnsanın kendisi, ideal olanın bir ifadesi olmakla, onun özgür bir etkinliği olan estetik yaratım da yine bu ideal olanda ifadesini bulur. Özgürlük ya da ideal olan, başlıca olarak, sanatın alanında estetik yaratmada yetkin biçimde gerçekleşir. Özne ile nesne, ideal olan ile real olan ve özgürlük

ile zorunluluk, sanat eserinde tam bir özdeşliğe yükselir. Sanat doğadaki zorunluluk ile tin dünyasındaki özgürlüğü, bu iki dünyayı, bu iki yasanın en yüksek özdeşliliği yoluyla taçlandırır, birleştirir.

Özne-nesne karşıtlığı, Schelling'de bir başka biçimde, sonsuzluk-sonluluk karşıtlığı olarak da ifade edilir. Real olanın alanında hüküm süren sonluluk ile, ideal olanın alanında hüküm süren sonsuzluk kaynakça özdeş olarak Ben'de bulunur. Bu "Ben", benim bir zaman ve bir yerdeki bağımlı varlığım değildir. "Ben", mutlak varlıktır. Ben mutlak varlık olarak bu mutlak Ben'i zihinsel kavrama (intellektuelle Anschauung) ile bir ide olarak kavrayabilirim: "Demek ki Ben, kendi kendisi için salt Ben olarak zihinsel kavramada belirlidir."[12] Ancak, bir ide olarak kavradığım bu mutlak Ben'de sonlu bir şeyin de olması gerekir. Daha doğru bir deyişle, mutlak Ben'de sonlu bir şeyin olanağının olması gerekir. Ancak bu sayede mutlak özdeşliğin özdeşliği sarsılır ve buradan bir hareket başlayabilir. Bu nokta, Schelling'i öteki idealist filozoflardan ayıran önemli bir noktadır. Schelling, sonlu olanı, başka bir deyişle, real olanı göz ardı etmemekle kalmaz, tam tersine onu ideal olanın temeline koyar. Schelling için ideal olan, real olanın bir kendini açması olarak "real olanın daha yüksek potensi"[13] dir. Real olan veya "sonlu olan" der Schelling, "sonlu olan olarak zorunluca daima belli birşeydir ve bu belli bir şey olarak başka bir sonlu şeyce belirlenir ki, o da yeniden bir başka sonlu şeyce belirlenir ve böylece sonsuza dek gider."[14] Böylece sonlu olan sonsuz olanın alanına geçer, ona katılır. Ama aynı şey sonsuz olan için söylenemez. "Sonsuz olan, demek ki, sonlu olana varamaz."[15] Fakat sonsuz olanın da bir bakımdan gerçekleştirilmesi gerekir. O, sonlu olana ulaşamayacağına göre, bu gerçekleşme nasıl olacaktır? Sonsuz olanın sonlu olanda ortaya çıkması, yalnızca sanatta olanaklıdır. Sonsuz olan, ideal olan olarak, sanat eserinin real yapısında görünüşe ulaşır. Böylece sonsuz olan, sonlu bir şeyde bir görünüş olarak da olsa ortaya çıkmış olur. Sonlu olanla sonsuz olanın özdeşliği, başlangıçta, mutlak Ben'de her ikisinin karşı karşıya konulmuş özdeşliği olarak söz konusu idi. Bu karşı karşıya konulma, bir yandan, sonsuz olanın, öte yandan sonlu olanın varlık koşulu olduğu gibi, aynı zamanda gerçekleşmenin, varoluşa geçmenin de ilk ve asıl nedenidir. Çünkü bu sayede sonlu olan, kendisini sonsuz olana karşı sınırlamakla nesneleşebiliyor. Eğer sonlu olan bu asli özdeşlikte olmasaydı, sonsuz olan hiçbir sınırlama tanımayacağı için, hiçbir gerçekleşme, hiçbir nesneleşme olamayacaktı. Fakat sonlu olanın sonsuz-sonlu özdeşliğinden ayrılmasından sonraki her nesneleşmesi, sürekli olarak bir sonlu olanın bir başka sonlu olanı belirlemesiyle olduğu için bu süreç, sonsuz bir süreç olmaktadır ve dolayısıyla sonlu olan yeniden sonsuz

olana katılmaktadır. Öyleyse sonlu olan ile sonsuz olanın özdeşliğinden hiçbir kuşku duyulmayacaktır. Her ikisi de mutlak Ben'de kaynakça bir ve aynı özdeşliği oluşturur.

Sonlu-sonsuz biçimindeki karşıtlık, sınırlı-sınırsız biçiminde yeniden dile getirilir. Sonlu olmak, sınırlanmış olmak, sonsuz olmak da sınırlanmamış olmaktır. "Tüm varlıkta sınırsız ve sınırlı olanın (...) herhangi bir biçimde bir arada veya birbirine bağlı olduğu, demek ki doğrudan doğruya bilinmesi gerekirdi. (...) Sınırsız olan, o böyle olarak görüldükten sonra, şüphesiz sınırlayanla karşıtlık içindedir ve buna karşın sınırlayan onunla çelişir, her ikisi olumlu ve olumsuz bir şey gibi, evet ve hayır gibi davranır; çünkü sınırlayan şey, sınırlanmış şeyin böyle olarak olumsuzlayanıdır. Ama sınırsız olan henüz gerçeklik olmama durumundaki, salt olanak durumunda veya gizil güç olarak düşünülürse, öylece onunla sınırlı olan arasında hiçir çelişki olmaz; her ikisi henüz birbiri içindedirler ve bu onların iç-içe-varlığı yoluyla onlar henüz salt hiçliği, sanki tüm gerçek varlığın sıfırını üretirler."[16] Sınırlı ve sınırsız'ın her birinin kendi varlığını yitirdiği, onların varlık bakımından "sıfır" oldukları bu durum, mutlak özdeşlik durumudur. Bu sınırlı-sınırsız özdeşliği de ancak sanat eserinde ama yalnızca görünüş olarak ortaya çıkar.

Sınırlı varlık, varlık olarak bir özel-olan'dır; yani belirli bir zaman ve uzam boyutları içerisinde, belirli bir varlığa sahip, münferit bir şeydir. Sınırsız varlık ise genel olan varlıktır; yani o, belirli zaman ve uzam boyutları ile sınırlanmamıştır. Ancak, buradaki "genel olan"ı deneysel bilgi çerçevesinde, tek tek varlıklarla koşullanmış bir genellik, bir "empirik genellik" olarak anlamamak gerekir. Genel-olan, tek tek varlıkların genellemesi sonucunda varılan bir genellik değil, tersine başlangıçta, mutlak varlıkta olan ve tek tek varlıkların ondan çıkarılabileceği bir genel-olandır. Mutlak varlıkta, nasıl bir özne-nesne olanağı var idiyse, ondaki aynı şekilde bir genel-özel ayrımlaşmasının olanağı da vardır. Bu anlamda genel-olan öznel olan, özel-olan da nesnel olandan başka bir şey değildir.

Genel-olan, öznel olan olarak bilincin kendisidir; özel-olan da bilinen nesne olarak bilinçsiz olandır. Bilinçli ve bilinçsiz'in, özel-olanda, tek olandaki yeniden bir bireşime varması, ama bir görünüş olarak bireşime varması ancak estetik yaratmada, bir sanat eserinde olanaklıdır. "Böyle bir etkenlik, yalnız **estetik** etkenliktir ve her sanat yapıtı, böyle bir etkenliğin ürünü olarak ancak kavranılacak olan şeydir. Sanatın ideal dünyası ile nesnelerin reel dünyası, o halde, bir ve aynı etkenliğin ürünleridir; her ikisinin (bilinçli ve bilinçsiz dünyanın) bilinç **olmaksızın** bir araya gelmesi estetik dünyayı verir."[17] Sanat, bilinçli ile bilinçsizin bir görünüş olarak özdeşliğe vardığı bir estetik dünyayı bize sunmakla, gözümü-

zün önüne koymakla, doğadı eksik olan bilinçli olanı bu ideal dünyada ortaya çıkarır. Böylece doğa ürünleri karşısında daha üstün bir yere sahip olan sanat yapıtında real-ideal, zorunlu-özgür, sonlu-sonsuz, sınırlı-sınırsız, özel-genel, bilinçli-bilinçsiz ayrımlaşması ortadan kalkar ve mutlak bir "görünüş özdeşliği"ne varılır. "Felsefenin genel aracı"[18] olan sanat felsefesi, bu özdeşliği bir özne-nesne özdeşliği olarak kavrar. Çünkü sanat felsefesinin burada edineceği bilgi de her bilgi gibi bir özne-nesne bağıntısının ifadesidir. Sanat felsefesinin sanatta görünüş olarak ortaya çıkan bu özdeşliği kavraması, ama artık bir görünüş varlığında değil, tersine ilk-örnekteki (Urbild) bir kavramadır. Böylece felsefenin yeri, doğanın üstüne konan sanatın üstünde olur.

Felsefenin birliği olarak kuram ile eylemi birleştiren sanat felsefesine geçerken, kuramsal felsefenin konusu olan doğa'daki "güzel" ile sanattaki "güzel" karşılaştırmasında Schelling'in tutumunun ne olduğu da ortaya konulmalıdır. Kestirmeden söylenclikte, Schelling'in bu sorun karşısında tam bir "romantik" tavır aldığını belirtelim ve bu tavrı daha yakından görelim.

Schelling, gerçi aşağıda ("İkinci ana Bölüm/A/a") belirtileceği gibi, güzelliğin hem sanatta hem de "organizm"de, yani canlı doğada bulur; ama güzellik "ilkesi" ve "normu"nu değil. O, doğa güzelliğini "rastlantısal" olarak nitelerken, güzel"e sanatta" zorunlu" gözüyle bakar. Schelling'in bu tutumu, onun canlı doğa ürünü ile sanat yapıtı arasında gördüğü temel ayrımda kendini gösterir. O, şöyle diyor: "Sanat yapıtı, canlı doğa ürününden başlıca şu yolla ayrılır: a) estetik yaratmanın ayrımdan sonra ama birleşik olarak ortaya koyduğu şeyi canlı varlık, henüz ayrılmamış olarak ortaya koyar."[19] Bunun anlamı şudur: Bir canlı doğa ürünü, **natura naturans**'ın (doğuran doğa'nın) doğrudan doğruya doğurduğu bir üründür. Doğadaki ayrımlaşmalar, karşıtlıklar bu yaratmadan sonra ortaya çıkar; bu yaratmanın kendisinde değil. Oysa sanat yapıtı, doğada ortaya çıkmış olan sonsuz çelişkilerin kendisinde bir görünüş olarak tam ve yetkin özdeşliğe vardığı şeydir. Schelling, ikinci temel ayrımı da şöyle dile getirir: "b) canlı yaratım bilinçten başlamadığı gibi, estetik yaratımın koşulu olan sonsuz çelişkiden de başlamaz."[20] Doğada bilinç ilkin insanda ortaya çıkar. Yaratımın insandan önceki basamaklarında henüz bilinç yoktur. Canlı yaratımının bilinçten başlamadığının anlamı da budur. Schelling'in sözlerini izlemeyi sürdürelim: "Canlı doğa ürünü o halde, (eğer güzellik bir sonsuz çatışmanın tam çözümü isel zorunlu olarak da **güzel** olmaz ve eğer o güzel ise, doğada güzelliğin koşulu var olan olarak düşünülemediğinden, güzellik, mutlaka rastlantısal olarak görünür; doğa güzelliğinin genellikle güzellik olması bakımından değil,

fakat belirli **doğa-güzelliği** olması bakımından, doğa güzelliğine olan tüm kendine özgü ilgi, buradan açıklanabilir. Sanatın ilkesi olarak doğanın taklidinden söz edilmesi, buradan kendiliğinden aydınlanır; burada, sırf rastlantısal güzel doğanın sanata kural koyması çok uzaktadır, daha çok, sanatı kendi yetkinliğinde meydana getiren şey, doğa-güzelliğini yargılama için ilke ve normdur."[21] Doğada güzel-sanatta güzel tartışmasında tavrını açık bir biçimde sanatta güzel'den yana koyan Schelling'in bu sözlerinin söylenişinden kısa bir süre sonra, aynı düşünce, büyük olasılıkla ondan habersiz olarak, onun bir çağdaşı, romantizmin bir militanı ressam Delacroix'nın şu sözünde edebi bir ifade bulur: "Biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti."[22]

Sanat felsefesinde doruk noktasına erişen Schelling sisteminin, bir idealist-romantik felsefenin, estetiğin temel kategorisi "güzel"i real olan'da, doğada bulmak yerine, estetik yaratmanın kendisinde, sanatta, hem de doğa güzelliğinin yargılayıcı ilkesi ve normu olarak görmesi, kendiliğinden anlaşılırdır. Öte yandan bu düşünce, bilgi bağlamında Kant'da ifadesini bulan, öznenin anlama yetisinin kavramlarının, kategorilerinin tüm doğa görünüşlerine a priori yasaları dikte ettiği[23] biçimindeki, bilgi kuramında Kopernik devrimine benzer devrim yaratan düşüncenin, Kant'ın bir ardılı olarak Schelling tarafından estetik alana bir uyarlaması olarak da anlaşılabilir.

B. Sanat Felsefesinin Olanağı Olarak Özne-Nesne Bağıntısı

Sanat felsefesinin olanağını araştırmak, öncelikle, ondan neyin anlaşıldığının bilinmesini gerektirir? Schelling, sanat felsefesinden bir "sanat bilimi"ni anlar. O halde ilk sorumuz şu olmalıdır: Schelling, niçin sanat felsefesini bir "sanat bilimi" diye alır ve o, bundan neyi anlar?

Sanat felesfesi, Schelling'e göre, sanatın ne olduğunun bilinmesi demektir. O halde sanat yapıtı, her şeyden önce bir bilgi nesnesi olmalıdır. Bu nesneyi bilen, onu yaratan sanatçı değil, fakat onun karşısında bilgi bakımından bir tavır alan filozoftur. Sanat yapıtı, bir bilgi nesnesi olarak alınınca, sanat felsefesi de sanatın ne olduğunun bilinmesi anlamında bir "sanat bilimi" olacaktır. Ancak bu bilme nasıl bir bilmedir? "Sanat bilimi" bir bilim olarak nasıl bir bilimdir?

Sanat bilimi derken, ilkin, sanat hakkında tarihsel ve sanat tarihi yönünden edinilen bilgileri içeren bir bilim akla gelebilir. bunu Schelling şöyle dile getiriyor: "Sanat bilimi her şeyden önce, onun tarihsel yapılanışı anlamına gelebilir. Bu anlamda o, dışsal koşul olarak, zorunluca, var olan anıtsal yapıtların doğrudan doğruya görünüşü talep eder."[24] Ancak böyle bir sanat bilimi, tek tek sanat yapıtlarının deneysel-görgül bilgisini isteyen ya da bu yapıtlardaki estetik kategorilerin tümünün bir simgesi anlamında "güzel"i araştıran empirik bir bilim olmaktan öteye gidemez.

Oysa Schelling, sanat bilimini, tek tek güzel nesneleri araştıran bir bilim olarak anlamıyor. Onun araştırmak istediği "güzel", "bütün güzelliği"dir, "mutlak güzellik"tir. Sanat bilimi bu "mutlak güzelliği" araştıran bir bilimdir, felsefenin kendisidir. "Ben" diyor Schelling, "daha kutsal bir sanattan söz ediyorum, eskilerin deyimlerine göre, Tanrıların bir aracı, tanrısal gizlerin bir habercisi, ide'lerin açık edicisi olan bir sanattan, kutsallığı bozulmaz ışını yalnız saf ruhların içinde parıldayan ve biçimi aynı hakikatin biçimi olarak duyusal göz için aynı şekilde gizli ve nüfuz edilemez olan doğmamış güzellikten söz ediyorum."[25] Duyusal-tensel göz için olmayan, görülmesi için başka bir göze, tinsel göze ya da "zihinsel kavramaya" ihtiyaç duyan bu güzelliğin doğması için filozofun onu görmesine gerek vardır. Schelling, bu düşünceleri ile yine bir Platon'cu ola-

rak karşımıza çıkar. Bundan dolayı, bu bağlamdaki Platon'un düşüncelerini kısaca da olsa burada anımsamak istiyoruz.

Platon'a göre filozofun yöneldiği "güzel", tek tek nesnelerin güzelliği, tek bir güzel şey değil, tersine kendi başına güzel olan şeydir, "auto to kalon"dur, ide olarak "mutlak güzellik"tir. Platon, "Şölen" diyaloğundaki şu sözleriyle güzellik bilgisini, bilgilerin en yücesi olarak görür: "Bu dünyadaki duyusal güzelden başlayarak, güzel adına, adım adım daima daha yükseğe yükselmeli; bir merdivende basamak basamak yukarı çıkar gibi, tek bir güzelden ikisine ve ikisinden tüm güzel bedenlere, bundan sonra, güzel bedenlerden güzel yaşam-uğraşlarına ve bunlardan güzel bilgi-alanlarına ve bu güzel bilgi-alanlarından, sonunda o güzel bilgi-alanına erişilir ki, bu alan, demek ki kişinin nihayet salt olarak bileceği o güzelin tastamam kendisinden başka hiçbir şeye nesne olarak sahip değildir."[26] Şüphesiz Platon'a göre böyle bir salt güzelliği görecek olan filozoftan başkası olamaz. Anlaşıldığı gibi Platon için filozofun "güzel" karşısında aldığı tavır ne ise, Schelling için de odur.

Fakat bu noktadan itibaren Schelling, Platon'dan ayrılır. Gerçi her ikisi için de filozofun gördüğü, daha doğrusu kavradığı güzellik, kavramsal güzelliktir. Her ne kadar Platon, tek tek güzel'den hareket ediyorsa da ona göre filozofun göreceği bu kavramsal güzelliği, bu ide güzelliğini filozof bir sanat eserinde göremez; sanat eseri, diğerleri gibi artık geride kalmıştır. Platon için sanat yapıtı, mutlak güzelliğin onda görülebileceği bir nesne olmadığı gibi, o, bir kopyanın kopyası olarak da tamamen değersiz bir şeydir. Platon'un "idea öğretisi"ne göre, bu dünyadaki nesneler, hakiki varlıklar olan "idea"ların birer soluk kopyalarıdır. Örneğin bir marangozun yaptığı sedir, "sedir idea"sının bir taklidicidir. Ama onun bir ressam tarafından yapılan bir resmi, yani sanat yapıtı, demek ki kopyanın kopyası olarak hakiki varlığa göre üçüncü sıradadır ve değersizdir.[27] Hakiki varlıktan bunca uzak olan böyle bir nesnede, sanat yapıtında elbette ide güzelliği de aranamaz. Oysa Schelling, "ide güzelliği"ni "bütünün güzelliği" olarak sanat yapıtında görür: "Hakiki sanat yapıtında hiçbir tek güzellik yoktur, yalnızca bütün güzeldir."[28] Ama bu bütün güzelliğini kavrayacak olan kişi, sanatta derin temaşada yetili olmayan biri değildir. Böyle biri için, ona etkisi bakımından bir sanat yapıtı ile bir doğa nesnesi arasında hiçbir ayrım yoktur. O, böyle biri olarak salt bir doğa varlığıdır. Ancak ide güzelliğini, ama sanat yapıtında gören biri bütünün ide'sine yükselir. Böyle biri de filozoftan başkası değildir. "O halde **bütünün** idesine yükselmeyen kişi, bir yapıtı yargılama yetisinden tamamen yoksundur."[29] Bu güzellik bütününü kavrayacak sanat bilimi de bir sanat felsefesi olacaktır.

Schelling, kendi sanat felsefesiyle ilk kez olarak kurduğunu açıkça ilân ettiği bu sanat bilimine ilişkin olarak, kendisinden önce ne "estetik"e adını veren A. Baumgarten'in ne de Kant'ın temellendirmelerine böyle bir bilim adına değer vermez: "Her şeyden önce, sanatın bu bilimini, şimdiye dek bu ad altında ya da başka herhangi bir ad altında ettetik veya güzel sanatların ve bilimlerin kuramı olarak tüm öne sürülmüş olanların hiçbiriyle karıştırmamanızı sizden rica ediyorum. Henüz hiçbir yerde, hiçbir bilimsel ve felsefi sanat öğretisi yoktur; en çoğu böyle bir öğretinin kırıntıları vardır ve bunlar da henüz az anlaşılmıştır ve bir bütünün bağıntısında anlaşılmaktan başka türlü anlaşılamazlar."[30] O, kendi sanat felsefesinin ötekilerden ayrımını şöyle dile getirir: "Benim öne sürmeyi düşündüğüm sanat felsefesi sistemi, o halde, şimdiye dek var olanlardan, bizzat benim ilkelerde şimdiye dek olduğundan daha geriye gitmem suretiyle, esastan ve hem biçim hem içerik bakımından ayrılır."[31] "İlkelerde daha geriye gitmek", varılabilecek en son başlangıç temeline ulaşmak ve oradan hareketle, mantıksal bağıntılar kurarak ilerlemek, böylece sistemi kurmak, Schelling'in hem sanat felsefesinde hem de tüm sistemin diğer alanlarında uyguladığı yöntemdir. O, aynı yöntemin doğa felsefesinde de uygulandığı ve başarıya ulaştığı kanısındadır. "Söz konusu yöntem" diyor Schelling, "bizi sanat dünyasının labirente benzer karışıklığının içinden de geçirecek ve bu dünyanın nesnelerinin üzerine yeni bir ışık yaymamızı sağlayacak."[32]

Demek ki filozof, sanat yapıtına ışık tutan, onu aydınlatan, bu sayede ondaki "bütün güzelilğini", "hakiki güzel"i gören kişidir. Bu noktada Schelling, öncelikle, sanat yapıtını aydınlatan bir ışık olarak sanat felesfesinin olanağının sorulması gerektiği inancındadır. Bu soru, "sanat felesfesi nasıl olanaklıdır" sorusudur. O, "sanat felsefesi" kavramında karşı karşıya konulmuş bir şey görür: "Sanat, real olan, nesnel olan bir şeydir; felsefe ideal olan, özel olan bir şey. O halde sanat felsefesinin ödevi, daha baştan şöyle belirlenebilirdi: **sanattaki real olanı ideal olanda tasvir etmek**. (...) Genellikle ideal olanda tasvir etme = yapı kurma; sanat felsefesi de = sanatın yapısını kurma olması gerektiği için, bu araştırmanın zorunlu olarak aynı zamanda yapılamanın özüne daha derin girmesi gerekecektir."[33] "Sanat felsefesi" kavramındaki karşıtlık, real-ideal karşıtlığıdır. Sanat felsefesi bu karşıtlığı bir bireşime vardırarak çözecektir. Bu bireşim de real olan sanat yapıtının ideal olanda tasvir edilmesi yoluyla gerçekleştirilecektir. Esasen, bu bakımdan sanat felsefesinin ödevi ile genellikle felsefenin ödevi aynıdır; çünkü felsefe daima bir şeyi ideal olanda tasvir etmek, ortaya koymaktır. Sanat felsefesinin olanağına ilişkin soruyu tüm genelliğinde ortaya koymak amacında olan Schelling, bu ne-

denle, sanat felsefesinin olanağı ile genellikle felsefenin olanağını bir ve aynı görmektedir. O, şöyle der: "Yalnızca Bir felsefe ve Bir felsefe bilimi vardır; çeşitli felsefe bilimleri diye adlandırılan şey, ya büsbütün yanlış birşeydir ya da bir-olanın ve felsefenin bölünmemiş bütününün çeşitli **potenslerde** veya çeşitli ideal belirlenimler altında tasvirleridir yalnızca."[34] Ancak buradaki "tasvir etme" kavramı, "ortaya koyma" anlamındadır. Bir şeyi ideal olanda ortaya koyma, onu kavramsal bir şey olarak yapılandırma demektir; ki bu da genellikle felsefenin yaptığı iştir. Schelling'e göre, felsefenin ilk hareket noktası mutlak olan'dan başladığı için, her belirli bir özel felsefe, genellikle felsefenin bir potensinin, bir olanağının bu mutlak olan'dan bir gerçekleşmesidir. Buna göre, mutlak olan'ın çeşitli biçimlerde tek tek olanlarda ifade edilmeleri, doğa felsefesi, tarih felsefesi, sanat felsefesi diye adlandırılır. Böylece her bir özel felsefe de yine kendi içine, kendi tarzında bütünü, mutlak olanı bulundurur. Bu, aynı zamanda, felsefenin her bir özel tarzında ayrı ayrı ve hep birlikte olarak, felsefenin birliğini tesis eder. Bu özel felsefeler arasında sanat felesfesi, buna göre, sanatın biçiminde "universum"un ifadesidir. Ancak Schelling, diğer özel felsefe yapmalarında olduğu gibi, sanat felsefesi yaparken de, önce sanatı özel olan bir şey olarak ele alıp ondan hareket etmez; tersine yine "bütün"den hareket eder, başka bir deyişle, "universum"u sanatın biçiminde kurar. Kendisinden hareket edilen bu "bütün", doğa ve tarih felsefesinde yine genellikle "universum" adını alır. Schelling, bunu şöyle dile getirir: "Buna göre ben, sanat felsefesinde ilkin sanatı sanat olarak, bu **özel-şey** olarak yapılandırmıyor, tersine **sanatın biçiminde evrenin yapısını kuruyorum** ve **sanatın felsefesi sanatın biçimi veya olanağı içindeki her şeyin bilimidir**. İlkin bu adımla biz, bu bilimden dolayı sanatın mutlak bir biliminin alanına yükseliriz."[35] Sanat felsefesi, sanatın mutlak bir bilimidir.

İmdi bu düşünceler, bir özne-nesne bağıntısı bakımından ne anlama gelir? Böyle bir bağıntı açısından "real olanı ideal olanda ortaya koymak" sanat felsefesi bağlamında ne demektir? Sanat yapıtı, bir öznenin karşısında duran bir nesnedir. Özne ise sanat felsefesi bakımından filozoftur. Özne yani filozof, nesnesini, yani sanat yapıtını "aydınlatmak" için karşısına alır. Demek ki ilkin sanat yapıtı "aydınlanacak" olan bir şeydir. Çünkü yukarıda da söylendiği gibi sanatın dünyası bir labirent karışıklığındadır. Öznenin karşısındaki nesne real bir varlıktır: belli bir sanat yapıtı. Ancak real olan bu sanat yapıtında, ideal olan bir şey de onun yaratıcısı sanatçı tarafından görünüşe çıkarılmıştır. İdeal olanın görünüşe çıkarılması, onun somut olarak, real bir şey olarak ortaya konması demektir. Filozofun ödevi de burada başlar. Onun çabası, sanatçının

yaratma etkinliğinin bittiği yerden ve tersi yönde başlar. Filozofun etkenliği, kavramsal bir etkenliktir; yani o, ideal olanla ilgilidir. O halde filozofun ödevi, sanat yapıtında somutlaşmış, real bir şey olmuş olanı yeniden ideal bir şey olarak kavramaktır; başka bir deyimle real olanı ideal olana geri götürmektir. Ancak bu sayede sanat yapıtı, bu labirent gibi olan nesne, filozof tarafından kavramsal görme ile aydınlatılmış olur. Filozof, real bir varlık olarak sanat yapıtına bakmakla, bu real varlığın ilk-örneğini (Urbild) görür. Schelling'in burada kullandığı sözcükler, onların Yunanca'daki asıl anlamlarından alınmıştır. yunanca'da "idea" sözcüğü, "görmek"le ilgili bir anlama sahiptir. O halde sanat yapıtının, bu real varlığın ideal olana geri götürülmesi, onun "görülmesi" demektir. Şüphesiz bu görme, birçok kez belirttiğimiz gibi kavramsal bir görmedir; yani kavramadır, anlamadır. Böyle bir kavrama etkenliği olarak "felsefe gerçek şeyleri değil, tersine onların ilk-örneklerini tasvir eder."[36] Demek ki sanat yapıtının kendisi, örneğin bir heykel, mermer kitlesi olarak real bir şey ve bir karşı-resim (Gegenbild), bir kopyadır, ide'nin, ilk-örneğin bir kopyası. Fakat sanatçı heykeltraş, bu mermer kitlesine biçim vermekle bir real olanda, yani mermerde ideal olanı, ilk-örneği ifade etmişti. (Ama bu real olan, yani sanat yapıtı, Platon anlamında bir soluk kopya değildir.) Bu bakımdan sanat mutlakın ifadesidir. "Sanat, filozof için mutlak-olan'dan doğrudan doğruya çıkmış zorunlu bir görünüştür ve ancak böyle bir şey olarak konulabilmesi ve gösterilebilmesi bakımından sanat, filozof için bir gerçekliğe sahiptir."[37] Felsefe bu real olanda ifade edilmiş ideal olanı kavramakta, böylece onu kaynağına geri götürmekle (ama kavramsal bir planda), yaptığı bu iş bakımından, bulunduğu konum bakımından sanata göre daha üst bir yerdedir. Sanatçı, tıpkı doğa gibi yaratır, ama yine doğa gibi yarattığı şeyi bilmez. Esasen bu bilme onun işi değil, filozofun işidir. [Aşağıya (İkinci Ana Bölüm, A/b) bakınız.]

Mutlak olan'ın sanatta nesneleşmesini, zihinsel dünyanın yansı dünyasında ortaya çıkması olarak da gören Schelling, bunu tek tek sanat tarzlarında şöyle dile getirir: "Bazı örnekler olması bakımından; öylece **müzik**, doğanın ve universum'un kendisinin asli [ilk-örneksel —ç.] ritminden başka hiçbir şey değildir; ki bu ritm, bu sanat yoluyla yansı dünyada sökün eder. **Plastik sanatın** ortaya koyduğu yetkin biçimler, canlı doğanın kendisinin nesnel olarak tasvir ettiği ilk-örneklerdir. Homeros destanı, mutlak olan'daki tarihin temelinde bulunan özdeşliğin kendisidir. Her tablo, zihinsel dünyayı açığa çıkarır."[38]

Schelling, sanatın ideal olanı real olanda göstermesini, sanatın da ideleri görmesiyle ancak olanaklı bulur. Ama bu "görme", yine felsefenin görmesinden ayrı bir tarzdadır. O, bunu şöyle dile getirir: "Sanat da ilk-

güzel-olanı yalnız idelerde, ama onların her biri kendisi için tanrısal ve mutlak olan özel biçimler olarak görür ve felsefenin ideleri, onlar **kendi başına** nasıl ise öyle görmesi yerine, sanat onları **real** olarak görür. demek ki **ideler**, onlar real olarak görüldükleri takdirde, sanatın konusu ve sanki sanatın genel ve mutlak maddesidirler; ki bundan tüm özel sanat yapıtları olgun ürün olarak ilkin meydana gelir. Bu **real**, canlı ve var olan ideler Tanrılardır; genel simgecilik veya **idelerin** daha real olarak genel tasviri, buna göre, mitolojide verilmiştir. (...) Gerçekte her mitolojinin Tanrıları, felsefenin idelerinin yalnızca nesnel veya real olarak görülmesinden başka bir şey değildir."[39] Bir "mitoloji felsefesi" de yapmış olan Schelling'e göre, demek ki mitoloji ile sanat arasındaki başlıca ayrım, birincisinde ikincisine oranla idelerin daha real, daha nesnel olarak ifade edilmiş olmasıdır. Bu bakımdan mitoloji, sanata bir alt temel oluşturur. Felsefe, mitoloji felsefesi olarak mitolojideki tanrısal-olan'a, sanat felsefesi olarak ise sanat yapıtındaki ide'lere yönelir.

Schelling, genel felsefede universum bakımından genellikle çözdüğüne inandığı sorunları, sanat felsefesinde sanat açısından çözeceğini söyler ve bunları şu iki maddede toplar: "1. Sanat felsefesinde de sonsuz olanın ilkesinden başka hiçbir ilkeden yola çıkamayacağız; sonsuz olanı sanatın koşulsuz ilkesi olarak göstermemiz gerekecek. Mutlak-olan, felsefe için hakikatin nasıl ilk-örneği ise — öylece sanat için **güzelliğin** ilk-örneğidir. Buna göre, hakikat ile güzelliğin, bir-olan mutlak olanın yalnızca iki ayrı bakış tarzları olduğunu göstermemiz gerekecek. 2. İkinci sorun, genellikle felsefe bakımından olduğu gibi, sanat felsefesi bakımından da şu olacak: kendi kendisinde muhakkak bir ve yalın olan o şey, bir çokluğa ve bölünebilirliğe nasıl geçer, yani genel ve mutlak güzel olandan özel güzel şeyler nasıl meydana gelebilir."[40]

Schelling, sanatı tıpkı dünya gibi bir akış olarak görür. Bu akış da sanatın tarihidir. O, felsefenin bu anlamda bir sanat tarihine bakışını da tıpkı onun dünyaya, dünyanın akışına bakışı gibi görür: "Sanat tarihi, evrenin belirlenimlerine ilişkin kendi dolaysız bağıntılarını en açık olarak bize gösterecek ve böylelikle bu belirlenimlerin önceden belirlendiği yeri, o mutlak özdeşliğe ilişkin kendi dolaysız bağıntılarını da. Tüm sanat yapıtlarının asıl ve içsel birliği, yalnız sanat tarihinde kendisini açımlar; ki eski ve yeni sanat karşıtlıklarında da kendisini yalnızca iki ayrı biçimde gösteren bir ve aynı dehanın tüm şiirleridir."[41]

Filozofun sanat yapıtını bir bilgi nesnesi yapması, sanat felsefesinin bir özne-nesne ilgisi olarak görülmesi demekti. Ancak bu özne-nesne ilgisinin tam olarak kurulabilmesi için, sanatın yapılanmasının tam olarak gerçekleştirilmesi gerekir. Sanat felesfesi, sanatın yapısını kurma demek

olduğundan, Schelling'e göre kendi araştırmasının "zorunlu olarak aynı zamanda yapılananın özüne daha derin girmesi gerekecek."[42] Bu da sanat türlerinin tek tek ayrıntılı olarak araştırılmasıyla olacak. Ancak o zaman sanatın tam bir yapılanması, tüm boyutlarıyla bir sanat felsefesi sistemi gerçekleştirilecektir.

NOTLAR

1-2 SW I, III, 339.
3 SW I, III, 339-340.
4-5-6 SW I, III, 340-342.
7 Bkz. SW I, III, 349.
8 SW I, III, 626.
9 SW I, V, 388.
10 SW I, V, 369
11 SW I, V, 218.
12 SW I, I, 181.
13 SW I, V, 284.
14 SW I, IV, 247
15 SW I, IV, 252.
16 SW I, X, 256-7
17-18 SW I, III, 349
19-20-21 SW I, III, 621-2.
Alıntı için bkz: Prof. Dr. İsmail Tunalı, Estetik, S. 352, Cem yay. İstanbul 1984.
23 Bkz. Kant, K.d.r.V (B163-B164 (12619)].
24 SW I, V, 344
25 SW I, V, 345.
26 Platon, Das Gastmahl, 211c, S. 59 vd., übersetzt von Otto Apelt, Verlag von Felix Meiner, Leipzig 1926.
27 Bkz. Platon, Devlet 597a-e.
28-29 SW I, V, 359.
30 SW I, V, 361.
31 SW I, V, 362.
32 SW I, V, 363.
33 SW I, V, 364-5.
34 SW I, V, 365
35 SW I, V, 368
36 SW I, V, 369
37 SW I, V, 345.
38 SW I, V, 369.
38 SW I, V, 370
40 Bkz. Not: 39.
41 SW I, V, 372.
SW I, V, 364-5

İKİNCİ ANA BÖLÜM
Sanat Felsefesi

A Sanat Felsefesinin Genel Planında Sanatın Yapılanması

Aa Genellikle Sanatın Yapılanması

Sanatın yapılanışına geçmeden önce, "yapı", "yapılama", "kurma", "yapısını kurma" gibi yerine göre ayrı deyişlerle Türkçe'de karşılamak istediğimiz "konstruktion" kavramının Schelling felsefesinde ne anlama geldiğini açıklamak istiyoruz. Schelling, hem real dünyayı hem ideal dünyayı tin dünyasını, yani tarih ve kültür dünyası hem de bu ikisinin birliği olarak dünya-bütününü, "universum"u belirli bir plana göre yaratılmış, meydana getirilmiş bir dünya olarak gördüğü için, bunu "kurulmuş-yapılanmış" bir dünya olarak kavrar. Ama bu donmuş bir yapı değil, tersine dinamik bir süreç olarak anlaşılmalıdır. Onun yapılanmış olması bir yasalılık ifade eder. Bu yasalılık, real olanda mekanizm-organizm, ideal olanda zorunluluk-özgürlük biçimlerinde kendini gösterir. "Konstruktion", bu dinamik sürecin, iskeleti, çatısı, deyim yerindeyse "karkası"dır. Bu çatı, aynı zamanda bu yapının "biçimi"dir. O halde bir şeyin yapılanması, o şeyin biçiminin ortaya konulması demektir. Bir şeyin kendisinin meydana gelişinde, varoluşunda böyle bir yapısallık olduğuna göre, onun bilinmesi de onun varlık bakımından sahip olduğu bu yapının bilgi düzleminde yeniden kurulması demektir. Esasen, anımsanacağı gibi, Schelling için varlık ve bilgi (düşünme) ilkece aynıdır. Dünya, böyle bir "konstruktion" olarak görülünce, bu yapıyı açıklamak için onu yeniden "kurmak" gerekecektir. Schelling felsefesinde bu "konstruktion" kavramı, özellikle sanat alanında kullanılır.

Sanatın konstrüksiyonunun yapılabilmesi, her şeyden önce, onun dünya-bütünündeki yerinin belirlenmesine bağlıdır. Ama bu belirlemede sanatın kendisi de bir bütün, bir "universum" olarak ortaya konmalıdır. Böylece sanat bütünü, kendisinde, kendi tarzında bir evren bütününün resmi olur. Bu amaçla genellikle felsefenin ilk ilkelerine geri gidilmelidir. Çünkü universum'u bütün olarak bize verecek olan bu ilk ilkelerdir. Bu ilkelerin elde edilmesi de felsefenin tümüyle ele geçirilmesine eşit olacaktır.

Schelling'e göre felsefe, üçlü bir birliği olan bir yapı olarak kendini ortaya koyar. Bu üçlü birlik kavramı, daha önce de belirtildiği gibi, Hıristiyan "üçleme" ("teslis") inancını temel alır. Esasen bu, dinsel olmayan bir tarzda daha Platon'da "iyi"-"doğru"-"güzel" birliği olarak vardı. Schelling, hem Platon'dan gelen bu ideal birliği, hem de buna Hıristiyanlıkla katılan dinsel anlamdaki üçlü birlik inancını birbirleriyle birleştirerek benimser.

Schelling'e göre felsefenin, bu birlikli yapının ilk iki kısmı, bilgide ve eylemde kendini bulur. Bilgi kuramsal felsefenin, eylem de kılgısal felsefenin konusudur. Felsefenin bütünlüğe kavuşması için kuramsal ve kılgısal felsefeyi, kendi tarzında içine alarak birleştiren üçüncü bir felsefeye ihtiyaç vardır. Bu da sanat felsefesidir: "Bilgi ve eylem, o halde zorunluca, her ikisini onaylayan olarak üçüncü güç ["potens"] olan bir üçüncüde ayrımsızlaşır. İmdi sanat **bu** noktaya isabet eder. Buna uygun önermeyi ortaya koyuyorum: Ayrımsızlık **olarak** ideal ve real olanın ayrımsızlığı, kendisini ideal dünyada sanat yoluyla gösterir. Çünkü sanat, kendi başına, ne sade bir eylem ne sade bir bilgidir; tersine o, bilimin tümüyle içine işlediği bir eylem veya öte yandan, tamamiyle eylem olmuş bir bilgidir; yani o, ikisinin ayrımsızlığıdır."[1] Felsefenin bu üçlü yapısı, üç ide'de şöyle dile getirilir: "**Real ve ideal dünyanın üç potensini üç ide karşılar** (Tanrısal olan olarak **ide** keza ne real ne ideal dünyaya özellikle aittir.): **hakikat, iyilik ve güzellik:** ideal ve real dünyanın ilk potensine hakikat karşılık gelir, ikinci potense iyilik, üçüncüsüne, organizmde ve sanatta olmak üzere güzellik."[2] Hakiki-iyi-güzel birliğinin tepe noktasında güzel'in (Platon'da bu, "iyi" idi.) bulunması, en yüksek ide olarak "güzel idesi"nin alınması, Schelling' "güzel"i Tanrı'yla bir tutmaya götürür: "**Evren, mutlak sanat yapıtı olarak Tanrı'da ve ebedi güzellikte oluşmuştur.**" (...) "**Suretteki ilk-örnek olarak Tanrı, nasıl güzellik için olursa**..." (...) "**Bütün sanatın doğrudan doğruya nedeni Tanrı'dır.**" (...) Tanrı idelerin kaynağıdır. İdeler asli olarak yalnız Tanrı'dadırlar. İmdi ama sanat ilk-örneklerin tasviridir, o halde Tanrı'nın kendisi dolaysız nedendir, tüm sanatın olanağıdır; o bizzat tüm güzelliğin kaynağıdır."[3]

Sanat ise güzel idesinin, onun bir kopyası olan nesnelerde ışımasıdır. "Güzellik, denebilir ki, ışık ve maddenin, ideal olan ile real olanın buluştuğu her yerde konulmuştur. Güzellik, ne yalnız genel olan ya da ideal olan (bu, hakikate eşittir) ne de yalnız real olan (bu, eylemcledir)dir; o halde güzellik, yalnızca, her ikisinin yetkin biçimde iç içe geçmesi veya birbiri içinde oluşmasıdır. Güzellik, özel (real) olanın kendi kavramına öylesine uygun olduğu yerde konulmuştur ki, bu kavramın kendisi, son-

suz olan olarak sonlu olana girer ve somutta görülür. Böylece, kendisinde kavramın göründüğü **real olan,** tam da bu genel ile özel olanın mutlak özdeşlikte olduğu yerde, ilk-örneğe, ideye gerçekten benzer ve onunla aynı **olur.** Ussal olan, ussal olan olarak aynı zamanda görünen, duyulan bir şey olur."[4]

Özetle söylemek gerekirse, genel-, ideal-, sonsuz-, soyut-, ussal-, bilinçli-, özgür-olan ile özel-, real-, sonlu-, somut-, duyusal-, bilinçsiz-, zorunlu-olan'ın mutlak özdeşliği demek olan sanatın hakiki yapılanması, kendi idelerinde ya da mutlak olanda nasıl ise öyle olan şeylerin biçimleri olarak sanatın biçimlerinin ortaya konmasıdır. O halde şimdi araştırılması gereken, mutlak olanda böyle bir şey olarak olan sanatın biçimlerinin, kendisinde ifade edildiği özel olan bir şey olarak sanat yapıtının nasıl bir yapıda olduğu sorusudur. Bu soru, sanat yapıtının bir özel-olan olarak yapılanmasıyla yanıtlanır.

Ab Sanat Yapıtının Özel Olan Olarak Yapılanması

Sanat yapıtının yapılanmasının, genel deyişle, genel'in özel'de yapıca kuruluşu olduğu söylendi. Ancak "genel"den "özel"e geçişin nasıl olduğu henüz söylenmedi. Schelling sisteminin sanat felsefesindeki bu sorunu, onun varlık kavrayışındaki mutlak olan'dan tek tek var olanlara geçiş sorununa karşılıktır. Anımsanacağı gibi, Schelling'in başlıca varlık kavrayışında bu "geçiş" bir güçlüğü içinde bulunduruyordu. Ancak, mutlak olanın ya da Tanrı'nın kendini doğrudan doğruya açması biçiminde öne sürülen ve Hıristiyan inancı ile Spinoza dogmatizmine dayanan, yine aynı Schelling'in bir başka tarz varlık kavrayışında aynı güçlüğün olduğu söylenemezdi. Çünkü burada "mutlak varlık" ile "tek tek nesneler" tözsel ayrımı yapılmamıştır ki, birinden diğerine geçişte sorun olsun. Aynı "geçiş güçlüğü" sanat alanında hemen hemen tamamen ortadan kalkar. Çünkü öncelikle söylemek gerekirse, şimdi biz sanatta bir görünüş ya da görüntü gerçekliğinde bulunuruz. İdeal olanın real olanda ortaya çıkması, artık bir real ortaya çıkış değil, tersine bir görünüş olarak ortaya çıkıştır. İkincisi, bu ideal ile real arasında, birinciyi ikincide ortaya çıkaran üçüncü bir şey daha vardır: sanatçı, daha doğrusu dâhi sanatçı. İmdi dâhi sanatçının bu geçiş sürecindeki rolü söylenmelidir. Ancak daha da önce, tüm Alman İdealizmi'nin "deha" kavramını kendisine borçlu olduğu Kant'ın bu kavramı ele alışına kısaca da olsa bir göz atılmalıdır.

Üçüncü Kritik'inde sanatı, zanaattan, el-işçiliğinden ayıran Kant, birincisine "özgür sanat", ikincisine "ücret-sanat" adlarını verir.[4] Ve o, güzel sanatı, aynı zamanda doğa olarak görünmesi bakımından olan bir sa-

nat diye anlar.[5] Buna göre güzel sanatın yaratıcısı ya doğrudan doğruya doğanın kendisi ya da onun sanat alanında kendi seçtiği biri, dâhi sanatçı olacaktır. "**Deha**, sanata kural koyan, (doğa vergisi) yetenektir. Sanatçının doğuştan, yaratıcı gücü olarak yetenek, bizzat doğaya ait olduğu için, şöyle de denilebilirdi: **Deha**, o sayede doğanın sanata kural koyduğu, doğuştan-tabiat (ingenium: doğuştan olan şey)'tır."[6] Kant, "deha"yı böyle tanımlarken, Almanca'da "deha" demek olan "Genie" sözcüğünün, Latince'de "özgün düşünceler esinleyen, koruyucu, yol gösterici tin" anlamındaki "genius" sözcüğü ile muhtemel ilgisine de dikkat çeker. Ve o, buradan bilim ile sanat arasında bulduğu bir ayrıma varır: Doğa deha aracılığıyla bilime değil, fakat sanata, ama yalnızca güzel sanata kural dikte eder. Deha, taklit-ruhuna tamamen karşıt bir şeydir. Öğrenme ise taklitten başka bir şey değildir. Dolayısıyla deha için büyük öğrenme kapasitesine gerek yoktur. Sanatta özgünlük esastır. "**Özgünlük** dehanın birinci özelliği olmalıdır." Gerçi Newton örneğinde olduğu gibi, bilim adamı aynı zamanda dâhi de olabilir; ama sanatçının mutlaka dâhi olması gerekir. Esasında Newton'u deha yapan şey ile sanatçıyı deha yapan şey aynı tinsel yaratma, buluş yetisidir, öğrenme yetisi değil.[7]

Schelling'in deha karşısındaki tutumu da Kant'ın tutumunun, deyim yerindeyse, daha ileri götürülmüş bir biçimidir. Kant'ın belli anlamda dehaya bilimde verdiği yeri Schelling, tamamen ortadan kaldırır. Ona göre, "deha yalnız sanatta olanaklıdır"[8]; "bilimlerde hiçbir deha yoktur."[9] Bunun anlamı şudur: Gerçi bilim adamı dâhi de olabilir Ama onun dâhi olarak çözdüğü sorun, "mekanik olarak da çözülebilir bir sorundur."[10] Bu sözüyle Kant'tan ayrılan Schelling, bunun devamında şöyle der: "Yalnızca bu şey, sanatı meydana getiren şey, ancak ve **ancak** deha aracılığıyla olanaklıdır; çünkü sanatın çözdüğü her sorunda bir sonsuz çelişki birleşiktir. Bilimin meydana getirdiği şey, deha aracılığıyla meydana getirilmiş ola**bilir**, ama onun böylelikle meydana getirilmesi zorunlu değildir." Schelling'e göre, mutlak özdeşliğin ifadesi olarak bir sanat yapıtı ya özgün bir sanat yapıtıdır ya hiçbir şeydir. Orta kırat sanat yapıtı olmaz. Çünkü sanatta çözümlenen çelişki, tam bir özdeşlik olarak yetkin bir çözümdür. Ondan geriye hiçbir şey arta kalmaz.

Dikkat edildiyse, yukarıda Kant'ın kullandığı "doğa" kavramı, içinde nedenselliğin hüküm sürdüğü "görünüşler" dünyası olarak "doğa" kavramından hayli farklıdır. Bu farklı kullanım, Kant'ta ilkin **Birinci Kritik**'in sonucu olarak ortaya çıkan "en yüksek iyi" kavramı bağlamıyla, ama asıl **İkinci Kritik**'te kendini gösterir. Burada, "en yüksek iyi", ancak Tanrı'nın varoluşu koşuluna bağlanır.[11] Üstelik Tanrı, doğanın en yüksek nedeni olan bir öz olarak kavranır. "En yüksek iyi" bağlamı bir yana,

Tanrı'nın doğanın en yüksek nedeni olarak görülmesiyle, yukarıda **Üçüncü Kritik**'teki doğa kavramı kullanımı, "doğa" ile "Tanrı"nın neredeyse eş değerde kullanımı izlenimini verir. Tanrı doğanın en yüksek nedeni ise, niçin bu neden doğanın içinden geçerek deha'ya dek varmasın! Kuşkusuz Kant, böyle bir "Tanrı-doğa" kavramından hiçbir yerde söz etmez. Kant, bu bağlamda "Tanrı" sözünü kullanmamıştır, ama deyim yerindeyse buna ramak kalmıştır. Bu işi yapmak da ilkin Schelling'in payına düşer. O, Kant'ın tersine "Tanrı" sözünü kullanmaktan hiçbir çekince duymaz. Hatta bazan "Tanrılar" diye "Tanrı" sözcüğünü çoğul ekiyle ama aynı anlamda da kullanır. Schelling'e göre, ideal dünyadaki mutlak'ın real olarak nesneleştiği sanat yapıtını yaratan dâhi sanatçıda Tanrıca bir şey vardır: "Bu yaratıcı tini Tanrıların kendisine ödünç verdiği o sanatçı, mutlu diye adlandırılacak olan ve her şeyden önce değere lâyık olan olduğu için, öylece sanat yapıtı, yaratmanın bu katıksız gücünü ve doğanın etkililiğini bize bir taslakta gibi gösterdiği ölçücle mükemmel görünecek."[12] Sanatçının yaratıcı gücü Tanrı'dan "ödünç" almasının anlamı şudur: Sanatçı yalnız yarattığı esnada bu Tanrıca güce sahiptir; yaratma bittiğinde güç geri gider. O, gücü daimi olarak kendisinde bulunclurmaz. Yaratma sırasında sanatçı, tanrısal gücü elinde bulunclurmakla, kendisi de Tanrıca bir şey olur. "**İnsanın yaratmalarının dolaysız nedeni olarak onun Tanrı'daki bu ebedi kavramı, d e h a denilen şeydir;**. sanki deha insanın içindeki Tanrısal olan şey diye **adlandırılır** "[13] Tanrısal olan'ı içinde taşıyan dâhi kendi yasasından başka hiçbir yasa tanımaz. "Deha autonomik İkendi yasasını kendisi koymaca —ç.l'tir, o yalnız başkasının yasa-koymasından kendini uzak tutar, kendi yasasından değil; çünkü en yüksek yasalılığın olması durumunda ancak dâhi vardır."[14] Yine Kant'la karşılaştırdığımızda, onun ethik'te bulduğu autonomi'yi Schelling'in estetik'te gördüğünü ayrımlıyoruz. Schelling, burada da filozofa sanatçıya göre daha üst bir yer verir. Çünkü dâhi sanatçı bu kendi autonomi'sini bilmez. Aslında bunu bilmek onun işi değildir. Çünkü o bilmek için değil, yaratmak için vardır. Bilmek için olan ise filozoftur. Schelling, yukardaki sözlerini şöyle sürdürür: "Ama işte bu yasa-koyumunu, yalnız kendisi autonomik olmakla kalmayıp, aynı zamanda tüm autonomi'nin ilkesine nüfuz eden felsefe, onda bilir. Bundan dolayı gerçek sanatçıların kendi tarzlarında, doğa gibi, sessiz, yalın, büyük ve zorunlu oldukları her dönemde görülmüştür." Doğa ile sanatçı arasında kurulan koşutluk, şuradan kaynaklanıyor: Doğa da yaratır, sanatçı da; ne doğa (henüz bilince çıkmamış, bilinçsiz, kör yaratıcı doğa) kendi gücünün bilincindedir, ne yarattığı şeyi bilir ne de sanatçı. Sanatçıdaki bu yaratma gücünü ve kuşkusuz doğadakini de bilen, tanıyan filozoftur. Schelling,

burada sanatçıyı doğa ile eş tutup, filozofu bilgi bakımından sanatçının üstüne koymakla, aynı zamanda, bir anlamda Tanrı'nın (ama kendisinde bilincin henüz eksik olduğu doğa-Tanrı'nın) da üstüne koyuyor belki denebilirdi, ama eğer o, Spinoza gibi Tanrı ile doğayı tamamen eş olarak görseydi.

Schelling, dâhi'nin yaratma edimini, onun Tanrı ile olan bağıyla orantılı olarak değerlendirir: "O [dâhil, deyim yerindeyse, Tanrı'nın mutlaklığından bir parçadır. Bundan ötürü her sanatçı, kendisinin kendine özgü varlığının ebedi kavramı Tanrı'ya ne denli bağlı ise, ancak o kadar çok yaratabilir. İmdi bu kavramda universum artık ne denli çok kendi başına idrak edilirse, kavram ne denli organikse, sonluluğu sonsuzluğa ne denli çok bağlıyorsa, o denli yaratıcıdır."[15] Tanrı ile olan böylesi bir bağ olarak deha, kuşkusuz, artık "yetenek", "kabiliyet" veya benzeri bir adla adlandırılacak olan şeyden tamamen ayrıdır. Deha'nın sanat yapıtında, yani bir özel olan'da çözdüğü sonsuz çelişkide artık geriye hiçbir artık kalmamıştır. Bu, tam ve yetkin bir çözme olarak çelişkinin özdeşliğe vardırılmasıdır. O halde şimdi şu sorulacaktır: Kendisinde böyle bir özdeşliğin bulunduğu bir özel olan olarak sanat yapıtı nasıl bir yapıya sahiptir? Onda hangi kategorileri buluruz? Şimdi bu sorunun yanıtının genel bir çerçevede araştırılmasına geliyoruz.

Schelling, sanat yapıtını, onda sonlu-sonsuz karşıtlığının tam bir özdeşliğe vardığı bir bütün olarak anlar. Şimdi bu "bütün"ün bir çözümlemesi yapılacak, yani onun bilgisine varılacaktır. Bu bakımdan karşımıza çıkan iki öğe "sonlu olan" ile "sonsuz olan"dır. Sanat yapıtı bu iki öğenin bir birliğini verir. Ancak bu birliğin gerçekleşmesi, birinden birinin taban olarak alınmasıyla olanaklıdır. İki öğe olduğuna göre, burada iki türlü birlik söz konusudur. Birinci tür birlikte, "sonlu-olan" taban olarak alınarak bir "sonlu-sonsuz" birliği kurulmuş olacaktır. Schelling, buna örnek olarak antik sanatı gösterir. Ona göre, antik sanat için esas olan sonlu-olan'dır. Antik sanat, bir güçlülüğün simgesi olarak bize görünür. "Erkekçe olan" da dediği bu güçlülüğü Schelling, sanatta "yüce" kategorisi ile ifade eder. İkinci tür birlikte ise sonsuz olan taban alınır ve sonlu-sonsuz birliği bu taban üzerinde kurulur. Schelling'e göre Hıristiyanlıkla başlayan "modern" dünyanın sanatı böyle bir birliği gerçekleştiren bir sanattır. Ele aldığı her sorunda bir karşıtlık arayan Schelling, bu genel felsefi tutumuna uygun olarak burada da "erkekçe olan"ın karşısına "dişice olan"ı koyar. "Dişice olan"ın simgesi "Meryem"dir. Antik sanatın "erkekçe olan"ı ya da "erkeklik"i ifade etmesine karşın modern sanat, "dişice olan"ı ya da "dişilik"i ifade eder. Bu da sanatta "güzellik" kategorisini oluşturur. Buna göre antik sanatta "yüce", modern sanatta "güzellik" kategorisi egemen-

dir. Başka bir deyişle antik sanatta sonlu-sonsuz birliği, kendisinde yüce'nin ağır basan olduğu sonlu tabanında gerçekleşmiştir. Bu gerçekleşme bir "imgeleme"dir. Schelling'in deyimiyle burada, antik sanatta "sonsuz olanın sonlu olana imgelemi"[16] ile olan bir birlik ortaya çıkmıştır. Modern sanatta ise, birincinin tersine, sonsuz tabanında olan bir sonlu-sonsuz birliği vardır. "Sonlu olanın sonsuz olana imgelemi olan bu birlik" güzelliği ifade eder.[17] Ancak, söylediğimiz gibi sanattaki özdeşliğin, tam bir özdeşlik olması gerekiyordu. Sonlu-olan ile sonsuz olan'ın herbirinin ayrı ayrı taban olmak üzere alınarak kurulan bu iki çeşit sonlu-sonsuz birliğinin tam bir özdeşliğe ulaşabilmesi için, "yüce"nin "güzel", "güzel"in de "yüce" olması gerekir. Ancak o zaman yüce ve güzel'in her biri, kendi tam özdeşliğine, başka bir deyişle, mutlaklığına kavuşur. "Yüce, kendi mutlaklığında güzeli, güzel kendi mutlaklığında yüceyi kavrar."[18] Bu nedenle yüce, aynı zamanda güzel olmadığı takdirde yüce de olamaz ve tersi: güzel, aynı zamanda yüce olmadığı takdirde güzel de olamaz. Bu tam birlik ya da özdeşlik, birinde belirgin kategorinin yüce, diğerinde ise güzel olmasına karşın, hem antik hem modern sanat için geçerlidir. Esasen bu, tüm sanat için böyle olmak zorundadır.

Sanat yapıtının bu yapısal çözümlemesinde ikinci bir kategoriyi ele almadan önce, burada bir ayraç açarak, günümüz felsefesinde de başlıca bir tartışma sorunu olan "modern" kavramının Schelling'ce ortaya konuluşuna kısa bir gönderme yapmak istiyoruz.[19] Antik-modern karşıtlığını belirleyici bir kültür kategorisi olarak ilkin şair-filozof Schiller, "eski Yunanlılar" ve "biz yeniler" adlandırmasıyla ortaya koyar. Ancak onun "modern" kavramının ilkece bir belirlenimini yaptığı söylenemez. Böyle bir belirlenimi, kavramın felsefi ele alınışını ilkin Schiller'de bulunuz. Schelling, antikite'nin "epos"un dünyası olmasına karşın, "sonsuz-sonlu birliğinin yalnız özneye isabet ettiği", Hıristiyanlıkla ortaya çıkan "modern dünyanın hiçbir gerçek eposu olmadığı"[20]nı söyleyerek, bu iki dünyayı, onların temel özelliklerini ortaya koyarak şöyle karşılaştırır: "Modern dünya genel olarak bireylerin dünyası; antik dünya türlerin dünyası diye adlandırılabilir. Burada [antik'de] genel olan özel olandır, tür bireydir. Bundan dolayı onda özel olan egemen olmasına karşın, o yine de türlerin dünyasıdır. Ötekinde [modern'de] özel olan, yalnız genel olanı gösterir ve bundan dolayı onda genel olan **egemen olduğu** için modern dünya bireylerin, parçalanmanın dünyasıdır. Antik dünyada her şey, ebedi, sürekli, ölmez'dir; türün ve bireyin genel kavramı bire düştüğü için sanki sayının hiçbir hükmü yoktur. Modern dünyada egemen ilke, değişme ve dönüşmedir. Burada sonlu her şey, kendi kendisinde olmadığından, tersine yalnızca sonsuz olanı göstermek için olduğundan geçip gider."[21]

Schelling'de, sanat yapıtının kategoriyal çözümlemesinde, yüce ve güzel'den sonra, ikinci bir sırada başka bir karşıt kategori çiftini buluruz: "çocuksu" (naiv) ile "duygulu" (sentimental). Çocuksu-duygulu karşıtlığına ilk kez Schiller'in geçerlilik kazandırdığını söyleyen Schelling, ondan alıntılar yapar: "Naiv, sanatta doğadan gelen bir utangaçlık olduğu takdirde, doğa veya doğa görünüşü olarak açıklanacak olan şeydir."[22] Schelling, Schiller'in bu sözüne yaptığı yorumda, "naiv" (çocuksu) ile "Natur" (doğa) sözcükleri arasında, ilkin dilin günlük kullanımındaki bağıntıya dikkat çeker. Ve sonra o, bu bağıntıyı daha yüksek bir kavramada şöyle dile getirir: "Naiv olanın temel karakteri, naiv'in doğa olmasını gerektirir, çocuksu-duygulu karşıtlığında onun kökence birinciye tekabül ettiğini gösterir."[23] Schiller'den yapılan diğer iki alıntı da şunlardır: "Çocuksu olan doğadır, duygulu olan, doğayı **arar** " "Çocuksu ruh, doğal olarak hisseder, duygulu ruh doğal olanı hisseder."[24] Şimdi bu sözleri, asıl kaynağına, yani Schiller'in kendi yazılarına dayandırarak açıklamak istiyoruz.

Schiller, "Çocuksu ve Duygulu Şiir Üstüne" adlı yazısında şöyle der: "Eski Yunanlılarda kültür çok fazla yozlaşmadı, ki doğa bu nedenle terkedilmedi. Onların toplumsal yaşamının tüm yapısı, bir taklit olan sanat yapıtı üstüne değil, duyumlar üstüne kurulmuştu; onların Tanrılar-öğretisinin kendisi, bir çocuksu duygu esini, bir neşeli hayalgücünün doğuşu idi, yeni ulusların kilise inancı gibi, kılı kırk yaran usun doğuşu değil; demek ki Yunan, doğayı insanlıkta yitirmediği için, bu insanlığın dışında da bunun tarafından şaşkınlığa uğratılamadı ve böylece o, doğayı kendilerinde yeniden bulacağı nesneler için hiçbir zorlayıcı gereksinime sahip olamadı. Kendi insanlık duygusundaki kendi kendisiyle uyumlu ve mutlu olarak o, bu insanlıkta kendi ilkesinde olarak dingince durmak ve bizzat bundan başka her şeye yaklaşma çabasında olmak zorunda idi, meğer ki biz, insanlık hakkındaki kendi yaşantılarımızda kendi kendimizle uyumsuz ve mutsuz olarak, bu insanlıktan dışarı çıkmak ve çok başarısız bir biçimi gözümüzün önünden atmak için hiçbir zorlayıcı eğilime sahip değilsek. Burada sözü edilen duygu, demek ki, eskilerin şahip olduğu duygu değildir; o, daha çok, bizim eskiler adına sahip olduğumuz duygu ile aynı türdendir. Onlar doğal olarak hissederlerdi, biz doğal olanı hissediyoruz."[25] Görüldüğü gibi, burada Schiller'in eski Yunan'a atfettiği "çocuksu" duygusu, Yunan'ın sahip olduğu bir duygu değil, doğayı yitirmiş biz yenilerin Yunan'a mal ettiği bir duygudur. Bizim yenilerden aradığımız çocuksu olan ya da doğa, eskilerin aradığı şey değildi; çünkü onlar ona sahipti. Eskilerin (bize göre) doğa karşısındaki tavrındaki insan doğanın içindedir, doğa ile özdeştir. Onların Tanrıları bile doğaldılar. Bu dö-

nem, insanın çocukluğunu yaşadığı dönemdir. Ama insan, yavaş yavaş bu çocukluk döneminden çıkmış ve bunun sonucu olarak daha sonra hep arayacağı doğayı yitirmiştir. Schiller için "modern" insan, Hristiyanlığın ortaya çıkmasıyla oluşan yeni dünyanın insanıdır. Yitirdiği doğayı arayan modern insanın doğa karşısındaki tutumu, antik tavır karşısında ikinci bir tavrı oluşturur. Bu, şiir, daha doğrusu, genellikle edebi yaratma (poesi) için de böyledir. Esasen bu edebi yaratma bakımından olan hayalgücü, Schiller'e göre, "şair" kavramından ayrılamaz. Bu güç yoluyla şairler, insan yaşamında yitirilmiş olan doğayı, kendi düşünce dünyalarında yeniden meydana getirirler. Böylece onların yapıtlarında doğa saklanmış ve korunmuş olur. Schiller şöyle diyor: "Şairler, zaten kendi kavramları bakımından her yerde doğanın koruyucusudurlar. Onlar bunu artık tamamen yapamadıkları ve artık keyfi ve yapay biçimlerin bozucu etkisini kendi içlerinde yaşadıkları veya yine de bu etkiyle savaşma durumunda oldukları yerde, doğanın tanıkları ve öç alıcıları olarak görünecekler. O halde onlar ya doğa olacaklar ya da yitik doğayı arayacaklar. Buradan birbirinden büsbütün ayrı tarzı doğar; öyle ki bu iki tarz yoluyla tüm edebiyat alanı yaratılır ve ölçülür. Bütün şairler, (...) ya **çocuksu** ya **duygulu** şairlerdendir."[26] Birinci tarz için Schiller'in tipik örneği Homeros destanları, ikincisi için Shakespeare'in "Hamlet", "Kral Lear", "Machbeth" ve diğer yapıtlarıdır. Birinci tarzda "çocuksu-doğal" sağlığı, ikincisinde "duygulu" sağlıksızlığı gösterir. Schiller'e göre, modern sanat gerçi sağlıksızdır, ama onda iyileşme umudu da vardır. Çünkü o yitirdiği doğayı=sağlığı arıyor.

Şimdi, genellikle söylendikte antik ile modern kültür arasındaki bu karşıtlığı, Schiller'in ele alışına koşut bir biçimde gören Schelling'e yeniden dönüyoruz. Schelling için "ideal sanat" edebiyat sanatıdır, "poesi"dir. "Poesi" şiiri de dahil tüm söz sanatlarını içerir. Aşağıda sanat dünyasının "ideal yanı" araştırılırken, konu ayrıntılarıyla incelenecektir. Biz şimdi burada, yalnızca, kategorilere örnek olması bakımından sanat üzerinde duruyoruz. Bir "özel olan" olarak sanat yapıtında, ama sanatın tek bir türünde değil, genellikle sanatta Schelling'in bulduğu kategorileri burada araştırıyoruz. O, şimdi görmekte olduğumuz çocuksu-duygulu karşıtlığını, yalnız poesi'de, edebiyat sanatında ortaya koyar. Daha önce ele aldığımız yüce-güzellik kavram çifti ile aşağıda, son karşıtlık olarak inceleyeceğimiz "stil-maniyer" için ise Schelling, öyle bir sınırlama yapmaz. Bunları o, hem real hem ideal sanatlarda örnekler.

Schelling, "yüce" ile "güzellik"i, başka bir deyişle "erkeklik" ile "dişilik"i karşıtlığını antik sanat ile modern sanatı karşılaştırmasında ortaya koyarken, bunu o, daima her yerde bulduğu bir nesnel olan-öznel olan

karşıtlığının bir özel durumu olarak gösterir. Aynı nesnel-öznel karşıtlığının bir başka özel biçimi de şimdi görmekte olduğumuz gibi "çocuksu-duygulu" karşıtlığıyla ifade edilir. Çocuksu ile duygulu karşıtlığı yoluyla ortaya konan karşıtlık, diğer karşıtlıklarda da olduğu gibi birliği oluşturan, birliğin bir karşıtlığıdır.[27] Bu bakımdan, "kendi mutlaklığındaki poesi, kendi başına ne çocuksu ne duyguludur."[28] Ne yalnızca çocuksu, ne de yalnızca duygulu olmayan sanat yapıtı, bu iki karşıtlığı, onlardan birini taban olarak alarak farklı iki birliğe varır. Çocuksu'nun taban olduğu, çocuksu-duygulu birliği çocuksu sanatı, duygulu'nun taban olduğu, duygulu-çocuksu birliği de duygulu sanatı gösterir. Bu bakımdan antik sanat çocuksu, modern sanat duyguludur. "Çocuksu ile duygulu şairin tüm ayrımı şöylece özetlenebilir: ilkinde yalnız **nesne** hüküm sürer, ikincisinde özne, özne olarak ortaya çıkar; öyle ki, ilki kendi nesnesi üzerinde bilinçsiz **görünürken**, beriki nesneyi sürekli olarak kendi bilinciyle birlikte taşır ve bilinecek olan bu bilinci verir. Çocuksu şair, kendi nesnesinde, doğa gibi soğuk ve duygusuzdur; duygulu şair bize kendi duygusunu ondan tat almamız için verir."[29] Schelling'e göre, poetik ve jenial olan daima çocuksudur; bunun karşısında kendi yetkin olmayışında konulmuş olan ise duygulu olandır.[30] Çocuksu deha için, hiçbir seçim sorunu yoktur; çünkü o, yalnız zorunlu olanı bilir ve yalnız bunu ister. Duygulu şair için, durum tam tersidir. O, bir şey hakkında teemmül eder, onu yansıtır. O, yansıttığı ölçüde, ancak dokunur ve bizzat kendisi dokunaklı olur.[31] Çocuksu olanın dışsal görünüşü için dikkat çeken şey, onun daima yalınlık ve ele alma kolaylığıyla, keza keskin zorunlulukla kendini göstermesidir.[32] Hakiki sanat yapıtı, ne türden olursa olsun taşıdığı karşıtlıkları daima yetkin bir özdeşliğe vardıran yapıttır. Schelling, Shakespeare de dahil hiçbir modernin çocuksu-duygulu'nun tam ayrımsızlığına erişmediğini söyler.[33] O, bu bakımdan iki moderni, Ariosto ile Shakespeare'i şöyle karşılaştırır: "Shakespeare, duygulu olan içinde baştan aşağı çocuksu iken, Ariosto çocuksu tarzda duyguludur."[34] Çocuksu'nun taban olarak alındığı çocuksu-duygulu birliğin kurulduğu sanat yapıtına örnek, "epos" (destan)'dur. Duygulu tabanında kurulan birlikteki sanat da "lirik" sanattır. Epik şiir çocuksu, lirik şiir duygulu'dur. "Yüce" ile "güzel"i de dikkate alarak söylersek, epik şiir yüce ve çocuksu; lirik şiir, güzel ve duygulu'dur. Ancak, söz konusu karşıtlığı tam bir özdeşlikte çözemedikleri için, Schelling'e göre, ne epik ne de lirik şiir, sanatın ideal yanının en üst noktasında bulunmaz. Sonsuz çelişkinin yetkin özdeşliğe vardığı sanat tarzı "dram"dır. Dramda çocuksu-duygulu'nun tam özdeşliğine örnek Sophokles'dir. Schelling şöyle diyor: "Sophokles'in çocuksu ya da aynı şekilde duygulu olması, ondan söz etmeye değmeye-

cek. O, bir sözcükle, başka hiçbir belirleme olmaksızın, kesinkes mutlak şairdir."[35] Dramda bu iki karşıtlık tam olarak ortadan kalkar. "Bu yüzden dramatik yapıt, ne çocuksu ne duyguludur."[36] Kendi başına edebiyatta, çocuksu ile duygulu, yalnız iki ayrı yönü göstermeleri bakımından ele alınır. "O halde biz" diyor Schelling, "edebiyatı çocuksu ve duygulu diye düzenlemiyoruz, tersine edebiyattaki **iki yönü**; genel olan'ın özel olan'da oluşmuş göründüğü ve özel olan'ın genel olan'da oluştuğu yönü düzenliyoruz."[37] Birinci yön çocuksu, ikincisi duygulu tarzı verir.

Nesnel ile öznel olanın, kendisi için olan sanatta başka bir biçimde ortaya çıkan karşıtlığını Schelling, "stil ve maniyer" deyimiyle ifade eder. Bu karşıtlık hem poesi'de, yani "ideal sanat"ta hem resim ve plastik sanatlarda, yani "real sanat"ta kendini gösterir. Bu karşıtlıkta "stil", mutlak-olan, "maniyer" mutlak-olmayandır. Sanatta mutlaklık, özel ile genel olan'ın mutlak olarak bir olmasıdır. Başka bir deyişle stil, mutlak maniyer; maniyer de mutlak-olmayan, eksik-olan, elde edilmemiş stil diye adlandırılır Schelling, salt empirik kuramcıların, stil-maniyer ayrımını, açıklarken, hiç de önemsiz olmayan bir yanılgıya düştüklerini söyler. Yanılgı, Schelling'e göre, bu ikisini birbiri karşısına koymamacla ortaya çıkar.[38] Oysa her ikisi doğru anlamlarını ancak bir karşıtlıkta bulur. "Stil, (...) genel ve mutlak sanat biçiminin sanatçının özel biçimiyle **ayrımsızlığı**dır. (...) Stilin yeniden mutlak olan, maniyerin yalnız göreli olan olması bakımından stil, ancak daima ve zorunlu olarak hakiki biçim olurdu. (...) Karşı karşıya konulmuş birlik, **karşı karşıya konulmuş** olarak tamamiyle ancak mutlaklık-olmayan'da görünebilir: o mutlaksa, o halde aynı zamanda stildir, mutlak değilse maniyerdir."[39] Stil'in mutlak'tan yola çıkılarak, bu yönde ona varılabilmesine karşın, öte yandan, yani özel olan'dan yola çıkılarak da ona ulaşılabilir. Özel'den yola çıkan "bu yönde erişilen stil, **mutlak** maniyer diye adlandırılabilir. Bu anlamda stil, **mutlak** (mutlaklığa yükselmiş) bir **özellik**; ilk anlamda ise, bir özel (özellik için oluşmuş) mutlaklık demek olacak. Bütün olarak, genellikle modern sanatın stili, birinci tarzda olmalıdır; çünkü burada özellik, daima hareket noktasıdır, buna karşın yalnızca eskiler birinci tür stile sahiptirler. (...) Ancak "modern sanatın en son yetkinliğinde bu çelişki kaybolmalıdır."[40] Modern sanatın stile bu yönde erişmeye yetkili olduğu yadsınamaz. Bu iki yönün ikisini de Schelling, modern sanatta bulur. Ona göre, ilk yöndeki stil için, modern plastik sanattaki tipik örnek Michelangelo'dur. Onun karşı konumunda ise Schelling'in yine de büyük ustalar arasında saydığı Correggio vardır. Bu çelişkiyi ortadan kaldırmak için Schelling, Correggio'yu kayıtsız şartsız maniyer diye nitelemenin yanlış olacağını söyler. Correggio, burada daha çok, stilin özelden genele giden yönde de ola-

naklı olduğunu gösteren çarpıcı bir örnek olarak alınır.[41] Maniyerin özelliklerini de Schelling, şöyle sıralar: yüzeyselliğe, eğitimsiz gözleri kamaştıran şıklığa ve zayıf güzelliğe eğilim.[42] Buna karşın "stil, onu oluşturan bireysel sanatçı için, bir düşünce-sistemi bilgi bakımından filozof için veya eylem bakımından insan için ne ise odur. Bu nedenle Winkelmann, onu sanatın bir sistemi diye adlandırır ve eski stilin bir sistem üzerine inşa edilmiş olduğunu söyler."[43] Böylece, stil ve maniyer'i, daha çok, ilkece belirlemekle yetinen Schelling, bunların ayrıntılı bir araştırmasının filozofun işi olmayıp, tersine genel bilimin, yani sanat tarihinin konusu olduğunu ifade eder.[44]

Kısaca toparlarsak, şunu diyeceğiz: Schelling'in sanat yapıtlarında bulduğu temel kategoriler (Bunlara o, "kategori" adını ya da başka bir adı vermez. Bu adlandırma bize aittir.), özel ve genel olan, mutlak olmayan ve mutlak olan, nesnel ve öznel olan genel karşıtlığı ve ayrımsızlığının, yani özdeşliğinin sanatta yansıdığı biçimleri olarak şunlardır: "yüce-güzellik" (veya: "erkeklik-dişilik"), "çocuksu-duygulu" ve "stil-maniyer" karşıtlıkları ve özdeşlikleri.

B Sanat Felsefesinin Özel Planında Sanatın Yapılanması

—Real ve ideal olarak karşı karşıya konulmuş olması bakımından sanat biçimlerinin yapılanması—

Sanatı bir tüm dünya, bir "universum" olarak ele alan, başka bir deyişle, universum'u sanatın biçiminde oluşturan ya da karşı yönden söylendikte, sanatı universum olarak görüp, sanatın imgelemini öyle kuran Schelling, bu bütünü real ve ideal diye ikiye ayırarak inceler. Real yan, müzikle başlar, resim ve tüm plastik sanatları içine alır. Bu sanatta söz yoktur. O, sözsüz olmak bakımından, insan anlama yetisine, zihine hitap eden bir sanat olmaz. Söz ve bu anlamda anlam, onun bittiği yerde başlar ve onun sınırını oluşturur. Bu da sanatın anlama yetisine, zihne hitap eden, sanatın söz'le olan yanını oluşturan, onun ideal yanıdır. Böylece real ve ideal yan karşı karşıya konulmuş ve ikisi birden bütün olarak sanatın dünyasını oluşturmuş olur. Ancak sanatın real yanının kendisinde, onun her bir türünden diğerine geçişte ve her bir türün kendi içinde real'den ideal'e doğru bir gidiş de vardır. Bu gidişin sonunda ortaya çıkan ideal sanatta ve onun her bir türünde daha da ideal olana doğru giden bir aynı çizgi vardır. Fakat, ideal sanatın son aşamasında, ideal sanat olan söz sanatının müzikte, şarkıda ve dansta, yeniden real sanata belli bir anlamda bir geri dönüş çabası olması dolayısıyla, sanat dünyasının içindeki hareket çizgisi, en yetkin hareket olarak bir daire çizgisiyle tamamlanır ve sistem tam bütünlükte kurulmuş olur.

Ba Sanat Dünyasının Real Yanı

Sonsuz-olan'la sonlu-olan'ın özdeş olduğu her bireşim, bireşimin sonlu ve sonsuz tabanında olmasına göre, sanat yapıtının real veya ideal olmasını belirler. Bireşim sonlu'da meydana gelmişse, ortaya çıkan real sanat yapıtıdır. Özne-nesne açısından ifade edildikte real sanat, nesnel sanattır. Sanatın nesnel olması, ondaki özne-nesne, ben-ben olmayan, sonsuz-sonlu, özgür-zorunlu, bilinçli-bilinçsiz karşıtlıkları özdeşliklerinin

nesnel-olanda kurulmuş olması demektir. Sanatın real yanında karşımıza ilk çıkan sanat, Schelling'e göre müziktir. O halde, sanat dünyasının real yanının yapılanmasına müzikle başlanacaktır. Ama daha önce şu sorunun yanıtlanması gerekir: Niçin Schelling, müzik gibi doğrudan insan **ruhuna** seslenen bir sanata, **real** sanat der? Sanki burada bir çelişki var gibi. Üstelik Schelling, müziği real bir sanat olarak görmekle kalmaz, aynı zamanda onu, real sanatların en ilki, bu anlamda, en real olanı diye de nitelendirir. Sorunun yanıtı ve sözde çelişkinin ortadan kalkması için, Schelling'in varlık kavrayışını yeniden göz önüne getirmek gerekir.

Schelling, maddi varlığın oluşum sürecini şöyle açıklıyordu: Ben ile Ben-Olmayan'ın bireşiminde, genellikle zaman'daki varlığın olanağı elde edilmiş, bu genellikle zamandaki varlığın belirli zamandaki varlıkla meydana getirdiği ikinci bireşimde gerçeklik dünyasına varılmış, burada ilkin üç boyutlu varlık olarak madde ortaya çıkmıştı. Bu oluş sürecinde "zaman" boyutu, üç boyuttan en önce meydana gelendir; "uzam" ancak üç boyut tamamlandığında söz konusudur. Buna başka bir örnek şudur: Schelling'in "doğa felsefesi"nde yukarıda ele almadığımız "ışık öğretisi"nde, maddenin uzamı doldurmasına karşılık, "maddenin yalın bir değişkesi olan ışığın"[45] "uzamı doldurmadığı"[46] söylenir. Zamanda olan real bir varlık olarak ışık, henüz uzamda bulunan olarak değildir. Demek ki, Schelling'e göre, zamansal oluşun uzamsal oluşa daima bir önceliği vardır. Gerçeklik dünyasında zamansal oluşa verilen bu öncelik, sanat dünyası için de geçerli olacaktır. Çünkü Schelling'in sanat felsefesi, temelini onun varlık felsefesinde bulur. Şimdi bu zamansal önceliğin, sanatta, sanatın ilk real yanı olan müzikte nasıl ele alındığını göreceğiz.

Başa Müzik

Müzik, her şeyden önce "ses" demektir. "Ses" deyince Schelling, bundan şunu anlıyor: Ses, maddi bir şeydir, ama herhangi bir madde değildir. Maddenin temel özelliği, zamanda ve uzamda olmaktır. Oysa ses, tıpkı ışık gibi belli bir uzama sahip değildir, belli bir uzamın içini doldurmaz, bir uzamda rapteclilmez. Ses, bu iki boyuttan yalnız birincisine, yani "zaman" boyutuna sahiptir. Öyleyse her şeyden önce ses olan "müzik, sanat olarak kökence **birinci boyuta** tabidir (onun yalnız bir boyutu var)."[47] Zaman ise bir ard-arda-oluş (sukzession) biçimine sahiptir. Bu nedenle "müziğin zorunlu biçimi ard-arda-oluş'tur."[48] Schelling, hem zamanın hem müziğin (sesin) sahip olduğu bu ard arda oluş biçimini, sonsuz olanın sonlu olana imgeleminin biçimi olarak anlar. Bu şu demektir: sonsuz sonlu olanda imgelenmiştir, o real bir şey olarak ortaya konul-

muştur, ama bu ortaya konulan şeyde, real bir şeyde olması gereken ikinci boyut olan uzam eksiktir. Dolayısıyla o, bir yandan sonlu (real) bir şey olmakla, öte yandan da hâlâ bir bakımdan sonsuz olana sahiptir; yani o, sonsuz'un sonlu'da imgelemidir. Demek ki icra edilen anlamda müzik, tek boyutlu bir sanat olmakla, yalnızca bu zaman boyutunda ortaya konmakla, onun biçimi zamanın biçimi olan ard-arda-oluş biçimidir. Bu ard arda oluşun kendisi real bir şeydir ve real bir şey olarak da sonlu bir şeydir. O halde müzik, sonsuz-sonlu birliğinin sonlu-olan'da meydana geldiği bir sanattır. Bir ard arda oluş boyutunda ortaya çıkan müzik, hiçbir uzamda tespit edilemez. Ama onun bir bakımdan tespit edilmesi gerekir. Aksi halde, onu yeniden icra etmek olanaklı olmayacaktır. Müziğin tespiti ise "nota" ile olur. "Nota" ise sayısal bir ifadedir; yani nota, "nümerik" bir şeydir. Bir sesi bir nota ile göstermek, onu numaralamak ve sesleri numaralandırmak, onları saymak demektir Demek ki müzik bir sayma, bir sayımdır. Ama burada sayılan nedir? Bu sorunun yanıtını Schelling, Pythagoras'tan ve daha çok Leibniz'ten devşirir. "Müzik" der Schelling, "ruhun bir real kendini-saymasıdır —daha Pythagoras ruhu bir sayıya benzetmişti— ama tam bu yüzden yeniden bir bilinçsiz saymadır, kendi kendini yeniden unutan sayma. Bundan dolayı Leibniz şöyle der: Musica est raptus numerare se nescientis animae"[49] Buna göre ruh, müzik yoluyla kendini, kendi coşkunluklarını sayıyor. Sayma bilme demek olmasına karşın, ruh bu sayma ile kendi bilgisini elde etmiş olmuyor. Çünkü bu, real bir saymadır. Ve real olanda bilgi, bilinç henüz var değildir. Böyle real bir sayma olarak müzik, Schelling'e göre tüm evrende vardır. Bu noktada o, doğrudan doğruya Pythagoras'a bağlıdır. Schelling, gök cisimlerinin hareketlerinde müziğin olduğunu ilk bulanın Pythagoras olduğunu söyler.[50] Bu nedenle biz de burada Pythagorasçıların düşüncelerine kısa gönderme yapmak istiyoruz. Aristoteles, Pythagorasçıları kastederek şöyle diyor: "Bir takım kimselere göre bu kadar büyük cisimler hareket ederken ses çıkması gerekir. Zira ne yığınca denk olmadıkları, ne de o hızla yol almadıkları halde bizim dünyamızdaki cisimlerde de bu görülüyor. Güneş ile ay, üstelik sayıca ve yığınca bu kadar büyük olan yıldızlar bu hızla ve bu dönüşle döndüklerinde akla hayale sığmayacak büyüklükte bir sesin çıkmaması olamaz. Bunları ve bir de (ayrı ayrı) aralıklara dayanan hızların musikice nisbetleri olduğunu kabullendiklerinden, doğan sesin harmonialı olduğunu söylüyorlar. (Pythagorasçılara göre) bütün kosmos'a harmonia, quarte, quinte ve oktave hükmeder. Pythagoras'ın kendisi bütün kâinatın ahengini dinliyordu, zira o kürrelerin ve bunlar üzerinde dönen yıldızların hep birlikteki harmoniasını anlıyordu, biz ise bunu yaradılışımızın zaifliği yüzünden işitmiyormuşuz."[51]

Sesin sayısal çeşitli bölümlemelerini (oktav: sekiz seslik aralık, quite: beşli aralık, quarte: beşli) gösteren bu terimlerle, evrende sayısal bir armoninin egemen olduğu anlatılmak istenir. Bu Pythagorasçı düşüncelerden hareket eden Schelling'e göre de göklerin müziğinin olması, müziğin evrenin (universum'un) kendisinde olduğunu gösterir. Ona göre, yalnızca gök cisimlerinin değil, tüm doğa nesnelerinin hareketinde müzik vardır.

Schelling, doğa güçlerinin, örneğin merkezcil ve merkezkaç güçlerinin bile ritm ve armoniden başka bir şey olmadığını söyler.[52] O, yine bu bağlamda, Kepler'in müzikteki bas, tenor gibi sesleri yıldızlara da mal ettiğini ifade eder. Demek ki, insan sesi ya da insanın herhangi bir sazla çıkardığı ses, böyle bir ses olarak ortaya çıkmadan önce, doğada tüm çeşitliliği ile vardı ve asıl olan doğadaki, kaynaktaki bu sesi, bu müziği kavramaktır. Pythagoras'ın kendisinin dinleyebildiği, zayıf yaradılışımızdan ötürü bizim duyamadığımız söylenen bu "ses" nasıl bir sestir? Bu sesi **kavrayacak** olan kimdir? Sorunun yanıtı için Schelling, Platon'a başvurur: "Sokrates, Platon'un kaleminden şöyle der: Bunlar duyusal olarak işitilen armonilerden, duyusal-olmayan zihinsel armonilere ve onların orantılarına erişen musikişinaslardır."[53] Platon'un "bunlar" dediği filozoflardır. Filozof için asıl olan ideal olandaki armonileri, orantıları kavramaktır. Müziğin verdiği armoni ve orantı ideal armoni ve orantıyı kavramak için bir araçtır. Bu da yine zihinsel kavrama ile gerçekleştirilecektir. Real birşey olan sesi ideal armoni ve orantı olarak kavramak, onu ideal olana götürmek demektir. Böyle bir kavrama, genelde bir sanat felsefesinden, özelde bir müzik felsefesinden başka bir şey değildir. Sanat felsefesinin ilk hareket edeceği yer, sanat dünyasının real yanının ilk basamağı olan müziktir ve bu da bir müzik felsefesi olacaktır. Ancak müzik felsefesi, kendi başına, kendisinde tüm sanatın yapılanması olarak bir müzik felsefesidir. Bu husus, Schelling'e göre her bir özel sanat felsefesi için söz konusudur. Ötekiler bir yana biz şimdi yine müzik felsefesine dönersek, onun bir yapılanmasının sanat dünyasının bir yapılanması olduğunu yeniden söyleyeceğiz. "Sanatın tüm yapılanması, müzikten dolayı olan, sanatın biçimlerinin kendi başına şeylerin biçimleri olarak ortaya koymayı yalnız hedefleyebilir, müziğin yapılanması böylece tamamlanır."[54] Ancak müzikten hareket eden bir sanat felsefesi, sanatın bütününün yapılanması için doğru bir başlangıç noktası bulmuş olur. Çünkü müzik, sonsuz ile sonlu olanın özdeşliğe vardığı ilk sanattır. "Kendisinde real birliğin salt böyle birlik olarak, gizil-güç, simge olduğu sanat biçimi **müzik**tir."[55] Şimdi, böyle bir real sanat olan müziğin yapısı daha yakından incelenecektir.

"Biçim olarak müzik, —ki onda real birlik kendi kendisini simgeye dönüştürür— yeniden kendi kendisindeki tüm birlikleri zorunlu olarak kavrar."[56] Bunun anlamı şudur: Sonsuz-sonlu birliğinin müzikte ortaya çıkması çeşitli tarzlarda olur. Bu ayrı tarzlardaki ayrı ayrı birlikler, sonunda müzikte, ama biçim olarak müzikte ya da müziğin kendisinde yeniden tam bir özdeşliğe varır. Birlik tarzlarının bu çeşitliliği, müziğin kategorilerini verir.

İlk kategori "ritm"dir. "Müziğin kendisinde yeniden özel birlik olarak kavranan çoklukta birliğin imgelemi veya real birlik ritmdir."[56] Sonlu-sonsuz ya da özel-genel birliğinin sonlu'da ya da özel'de kurulması, aynı zamanda "çoklukta birlik" demektir. Çünkü sonlu ya da özel olan bir "çokluğu" ifade eder. Çoklukta birliğin kurulması olan ritm, insanın doğadan aldığı uyarımlarla ortaya koyduğu başarıları arasında özel bir yere sahiptir. "Ritm doğanın ve sanatın olağan üstü sırlarındandır ve bizzat doğanın uyarımıyla olan hiçbir insan buluşu, ritm'den daha doğrudan doğruya olmuş görünmüyor."[57] "Ritm, müzikteki müziktir ve o halde bu sanatın doğası bakımından ondaki egemen olan şeydir."[58] Schelling, antik müzikte en büyük estetik gücün tamamen ritme verildiğini söyler ve o, burada yine bir antik-modern karşıtlığı bulur. Ritm, sonsuz'un sonlu'ya imgelemi olarak kendisini antik yönünde ortaya koyarken, buna karşın modernde karşıt yönde, yani sonlu'nun sonsuz'a imgelemi yönünde konulmuş bir birlik görülür Ama modernde de yine egemen olan böyle bir ritmdir [59] "Ritmin ilk koşulu çeşitlilikteki bir birliktir. İmdi ama bu çeşitlilik, keyfi veya önemsiz olarak, yani sadece genellikle zamanda vukubulması halinde yalnızca genellikle öğelerin ayrılığında değildir; fakat o, aynı zamanda, reel, esaslı, niteliksel bir şey üstüne temellenmiş olduğu takdirde olan çeşitliliktir. Bu, biricik olarak tonların müziksel belirlenimde bulunur."[60] Buradan Schelling, yine bizim ikinci bir müzik kategorisi olarak adlandırdığımız "modülasyon"a geçer.

Ritm, müziğin niceliksel yanını gösterir; ama müzik yalnızca nitelikten ibaret değildir. Ritm'in ritm olabilmesi için, onun bir şeyin ritmi olması gerekir. Başka bir deyişle, ritmin bir içeriği, bir özü, bir realitesi olmalıdır. Bu da müzikteki "ton"dur. "Ton", müzikte niteliksel olan şeydir. Ton'un birliği, özdeşliği de "modülasyon" adını alır.

Schelling, müzikte ilk birlik olan ritm'den ikinci birlik olan modülasyona geçerken, bu geçişi ritmin kendi yetkinliğinde bulur: "Kendi yetkinliğinde ritm, bu tabi kılışta modülasyon (en genel anlamda) olan öteki kendinde birliği zorunlu olarak kavrar."[61] Ritm, özdeşliği niceliksel ayrımda gerçekleştirirken, modülasyon aynı özdeşliği niteliksel ayrımda verir. Nitelik, nicelikten sonra gelmekle, onun biçimine bağlı olur. Ne ki

modülasyon, ritme bağlı olmakla birlikte, müzik ancak onun sayesinde içeriği olan bir duyum sanatı olur ve yine bu sayede duyumun ifadesi olanaklı olur. Sanat dilincle çok çeşitli anlamları olan "modülasyon"dan neyin kastedildiği tam bir açıklığa kavuşturulmuş olmamakla birlikte, genel olarak söylendikte, onun bir müzik yapıtının bütününde egemen olan ton'un özdeşliği olduğu ifade edilir. Burada Schelling, kendisininki gibi bir genel sanat kuramından ayrıntılı, teknik açıklamaların beklenmemesi gerektiğini belirterek, müzikteki üçüncü birlik olan"melodi"ye geçer.[62]

Tez-antitez-sentez adımlı diyalektik, burada da kendini gösterir. Melodi, kendi içlerinde birer birlik olan ritm ve modülasyonun birlikte meydana getirdikleri bir bireşimdir: "İlk iki birliğin kendisinde özdeş olarak konulduğu üçüncü birlik melodidir."[63] Schelling, ritm ile modülasyonun birliğinin melodi olduğu savının hiçbir kanıtlanıma gerek duymayacak kadar açık olduğu inancındadır.

Bu üç birliğin müzik içindeki bağıntısı şöyle gösterilir: "Ritm birinci boyut, modülasyon ikinci, melodi üçüncü boyuttur. Birinci boyut yoluyla müzik, kendi üstüne katlanan düşünme ve öz-bilinç için, ikincisiyle duyum ve yargı için, üçüncüsüyle görü ve hayalgücü için belirlenmiştir."[64] Müzikteki bu üç türlü birlik, aynı zamanda, aşağıda ele alınacak olan, real sanatların diğer biçimleri için de şimdiden şu şekilde ifade edilir: Ritm, müzikteki müzikal olan, modülasyon resimsel olan, melodi plastik olan şeydir.[65]

Yukarıda, ritm bağlamında Schelling'in bir antik-modern karşılaştırması yaptığına değinilmişti. Şimdi bu karşılaştırmayı daha yakından görebilecek durumdayız. Schelling, antik müzik hakkında doğrudan doğruya bir tasarıma sahip değiliz der. Bu konuda Rousseau'nun "Dictionnaire de Musique" adlı yapıtı daima bir başvuru kaynağı olmuştur. Bu da kuşkusuz varsayımsal bir yapıttır."Yunanlılar" diyor Schelling, "tüm sanatlarda büyük oldukları için, elbette müzikte de büyük idiler. Bu konuda pek az şey biliyor olmamıza karşın, yine de şunu bilmemiz çok şey demektir: buradaki de gerçekçi, plastik, heroik ilke egemen ilke idi ve bu, biricik olarak şu sayededir: her şey ritme tabi idi. (...) Yeni müziğin egemen olan şeyi [ise] armonidir, ki bu tastamam, eskilerin ritmik melodisine karşı konulmuş olan şeydir. (...) Eski müziğin biricik, amu en yüksek biçimde yeri değiştirilmiş imi, henüz koral* olanda arta kalmıştır. (...) Ama koral olan eski çağda daima tek sesli kalmıştı ve bu esasında kanto firmo** de-

Koral: Protestan Kilise müziğinde koro ile söylenir. Burada armoni var; fakat çok seslilik karmaşık değil, yalındır.

Cantus firmus (sabit ezgi, melodi): Dört sesten biri sabittir. Geri kalan üç ses (ses grubu), sabit sesten farklı seslerde, fakat onunla aynı ritmdedir.

nilen şeydir. Sonraki çağlarda koral olan daima dört sesli yapıldı ve armoninin karışık sanatları kilise şarkılarında da işlendi. Hıristiyanlar müziği ilk olarak bağlı sözden ayırdı ve onu kutsal kitapların düzyazısı üstüne veya tamamen barbar bir şiir üstüne oturttu."[66] Antik-modern karşıtlığı, ritmik melodi-armoni karşıtlığıyla verilir. Buna göre, "Birinci birlik altında müziğin üç birliğinin tabi kılışı olan melodiye karşı armoni, üç birliğin diğer birlikler altında tabi kılışı olarak durur."[67] Bu, melodide ritmin egemen olmasına karşın, armonide modülasyon ve melodinin egemen olmasına karşın, armonide modülasyon ve melodinin egemen olması demektir. "Melodi, müzikte sonsuz olanın sonlu olana mutlak imgelemidir."[68] Melodinin kurduğu (imgelediği) birlik, sonsuz-sonlu birliğinin sonlu tabanında kuruluşu olduğu için, bu, sonlu, yani real bir birliktir. Bu anlamda melodi, ritmik melodidir, yani ritmin ağır bastığı melodidir. Oysa armonide bu birlik, real değil, tersine ideal birlik yoluyla simgeleştirilir. İkisi arasında bir ayrım da şuradadır: Birincide yapılan şey, bir imgeleme, ikincide ise simgelemedir. Çünkü sonsuz'un sonlu'da bir imgelemine sahip olunmaz; burada ancak bir simgeleştirme söz konusu olur. Buna göre, "birincide açıkça çoklukta birlik, berikinde birlikte çokluk,. orada ard arda oluş, burada birlikte oluş vardır."[69] Ritm ile modülasyonun bir bireşime vararak meydana getirdiği melodi, "çoklukta birliği" ifade eder. "Çokluk" ile "birlik" birbirine karşıt iki kavramdır. Çoklukta birliğin kurulması, imgelemi bu karşıtlığın çözülmesi, özdeşliğe varılması demektir. Ama bu çözüm, burada "çokluk" tabanında olmuştur. Çokluk aynı zamanda gerçek olanı, gerçekliği gösterir, sonlu olanı gösterir. O halde, "çoklukta birlik", yani melodi, real bir sanat olan müziğin en real yanında kurulmuş olan birliktir. Ve o, ton'ların bir ard ardalığında oluşmuştur. Oysa "birlikte çokluk" ise, söz konusu karşıtlığın "birlik" tabanında, bir başka deyişle, ideal olanda simgesel olarak çözülmesi demektir. Bu da müzikteki "armoni"dir. Burada bir ard arda oluş değil, tersine bir birlikte oluş kavranır. Melodi çoklukta birlik olarak teksesli müzikti. Yunanlılar bu müzikte, olabildiğince az armoniyi kullanmakla büyük yapıtlar vermişlerdir. Orada egemen ilkenin ritm ve ard arda oluş olması, o yapıtların "yüce" ve "çocuksu" olmalarının bir başka ifadesidir. İdeal olanda simgesel birliğin kurulması demek olan armonide, yani modernlerin sanatında ise "güzel"i ve "duygulu"yu buluruz. Armoni, melodiye karşı konulmuş olması bakımından görüldükte müzik, yeniden kendi başına bir bütünlüğe kavuşur. Ancak bu kendi başına bütünlük, ritmdeki gibi özde, içerikte değil, fakat biçimde olan bir bütünlüktür. Böylece biçimde kendi kendisiyle özdeş olmakla armoni, üç birliğin (ritm-modülasyon-melodi) ideal olanda ifade edilmiş özdeşliği olur. Müzik, armoni sayesinde kendi-

sinde tam bir özdeşliğe varmakla ideal bir şey olmuş olur. Ancak burada hemen şu noktayı belirtmeliyiz: Müzik sanat dünyasının real yanı idi. Şimdi ise onun ideal bir şey olduğu söyleniyor. Burada Schelling'in sistemi açısından bir çelişki yoktur. Çünkü yukarıda da belirttiğimiz gibi Schelling, sanat dünyasını real ve ideal diye ikiye ayırmakla birlikte, bu her iki yanında kendi içinde bir real ve bir ideal yanı vardır ve daima birincisinden ikincisine doğru bir gidiş söz konusudur. Bu bakımdan armoni, müzikte, yani sanatın real yanının en real basamağında ideal olan bir şeyi gösterir.

Antik-modern karşıtlığının Schelling'de müzik bağlamında ilginç bir biçimde verilmesi de müziğin oluştuğu toplumsal yaşam bakımından ifade edilmesidir. O şöyle diyor: "Demek ki şu zorunlu idi: Temel-görüşü birliğin içine giren ayrıma duyulan özleme ve geri-çabaya dayanan kilisede, tastamam burada, her bir özneden özellikle yola çıkan ortak-toplumsal çaba, mutlak-olanda kendisini her şeyle bir olarak görmek için, armonik, ritmsiz müzik sayesinde kendisini ifade etmesi gerekiyordu. Buna karşın, Yunan devletlerinde olduğu gibi, salt genel-olan bir şeyin, türün, kendisini tamamen özel-olan için oluşturduğu yerde bir birlik ve sanki kendi görünüşünde devlet olarak ritmik olan bu birlik, bizatihi sanatta da ritmik olmalıydı."[70] Toplum ile sanat arasında görülen belli bir uyumu açıkça dile getiren bu düşünceler, henüz günümüzde yeşermekte olan bir müzik toplumbilimi (genelde kuşkusuz sanat toplumbilimi) için önemli bir kaynak olmakla birlikte, görebildiğimiz kadarıyla onlar, şimdiye dek, günümüzün ilgili kuramcılarının hiç birinin gözüne çarpmamıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Hegel'ci gelenek burada da Schelling'i göz ardı etmiştir.

Kuşkusuz bu çalışmanın amacı, Schelling'e ağıt yakmak değildir. Ama onun henüz gün ışığına çıkmamış düşünceleri, bugün bizim için hâlâ bir güncellik taşıdığı görüldüğünde, insan, bizim gibi batı düşüncesinin ortasında olmayan bir kültürden de olsa, doğrusu insanlık adına, adalet duygusu adına yine de yazıklanıyor.[71] Bu yazıklanmalar için yine ilginç bir örnek de şudur: Bugünlerde ülkemizde de daha çok entelektüel sohbetlerinde duyulmaya başlayan "tek sesli", daha doğrusu modal (makamsal) müziğin gerçekte tek sesli olup olmadığı, dolayısıyla armonik olup olmadığı yolunda bir tartışma vardır.[72] Bu tartışmanın bizim açımızdan önemi açıktır. Yıllarca tek seslidir diye, armonik değildir diye batı müziği karşısında hor görülen bizim klasik müziğimiz, eğer bir tür çok seslilik niteliğine sahip olursa, bu tür hor görmelerden kuramsal düzeyde de kurtulacaktır. Şimdi, yine Schelling'e dönelim.

O, şöyle diyor: "Ortak dil kullanımında, eğer bir besteci, ritm ve mo-

dülasyon yoluyla tek sesli, mükemmel bir müzik parçası ortaya koyabiliyorsa, onun melodiyi anladığından söz edilir. Eğer o, ayrımın içine giren ritmle ortadan kaldırılmış özdeşliğe, daha da genişlik (ikinci boyut bakımından uzanım, genleşim, yer kaplama) vermeyi biliyorsa, yani o, her biri kendine özgü kendi melodisine sahip çok sesleri hoş seda veren bir bütün içinde birleştirmeyi biliyorsa, o zaman onun armoniyi anladığından söz edilir. İlkinde çoklukta birlik aşikârdır, berikinde birlikte çokluk; orada ard-arda-oluş, burada birlikte oluş. Armoni melodinin de içindedir, ama yalnız ritme (plastik olana) tabi oluşta. Burada armoni, onun ritmin altında ritme tabi olmaması bakımından, [fakat] onun bizzat **bütün** olması bakımından ikinci boyuta tabi oluşu söz konusudur. Armoninin gerçi kuramcılar için çeşitli anlamları vardır; öyle ki, o, aynı zamanlı vuruşlu çok tonların bir tek perdede birliğini gösterir; demek ki burada armoni en yüksek yalınlıkta kavranır; ki bu yalınlıkta armoni, örneğin tek perdenin bir özelliğini de gösterir; çünkü bu perdede eşzamanlı birden çok ve perdeden ayrı tonlar birlikte tınılar, ama bu tonlar öylesine tamamen birleşiklerdir ki, yalnızca bir tonun işitilebilirliği sanılır. İmdi, bir bütün parça-tonun daha büyük momentlerine uygulanmış birlik içindeki bu aynı çokluk, öylece, bu momentlerin herbirinde ayrı ton bağıntılarının buna rağmen yeniden bütündeki birliğe götürülmüş olmalarından ibarettir ve keza aynı birlik, bütünlüklü parça-tondan ötürü yeniden tüm olanaklı özel birliklerin ve —ritmle değil ama modülasyon bakımından çeşitli— tonların tüm karmaşıklığının özünü-özetini bütünün mutlak birliği içinde gösterir."[73] Tüm bu sözlerden çıkan sonuçları daha yalın bir tarzda maddeler halinde şöyle gösterebiliriz: 1. İlk bakışta tek sesli diye görülen müzikte mükemmel eserler ortaya konulabilir. (Bunun örneği, daha önce Yunanlılar için söylenmişti.) 2. Tek sesli diyebilinen müzik, ayrımlarına inilirse, onun da çok sesli olduğu işitilir. (Bunun için incelmiş kulağa ihtiyaç var.) 3. "Tek sesli", ritmik ve modülatif müzik ile armonik melodi müziği arasında ne tek seslilik-çok seslilik bakımından ne de armoni bakımından özce bir ayrım yoktur. Ayrım şuradadır: birincisi birlikliliği çokluk tabanında, yani çoklukta birlik olarak verirken, ikincisi öteki kutuptan hareketle aynı bütünlüğü birlik tabanında, yani birlikte çokluk olarak verir. 4. İster çokluk tabanında, ister birlik tabanında olsun, elde edilen bütünlüklü, birlikli müzik, tamlık, bütünlük, yetkinlik bakımından aynıdır.

Demek ki, tek sesli-çok sesli, makamsal-armonik diye yapılan ayrım, Schelling bakımından görülebilirlikte, esasta yapılan bir ayrım değildir. Her iki tür müzikte de çok seslilikten ve armonidden söz edilmelidir. Makamsal müzikte çok sesli oluş, tonun parça-ton, ama bütünlüğü olan bir par-

çal-ton olması demektir. Armoni, modal müzikte, ritm, yani tonların ard ardalığı ilkesine bağlı iken,"armonik" müzikte birlikte oluş ilkesine bağlıdır. Buna göre, nasıl "armonik" müzikte çoklukta birlikle sağlanan tonal bütünlük varsa, makamsal müzikte çalma süresince, baştan sona bir ritm sazla verilen ritm, aynı armonik işlevi görür, yani tonal bütünlüğü sağlar. Schelling, "Sanatın biçimleri, mutlak olanda veya **kendi başına** nasıl ise öyle olan şeylerin biçimleri olmaları gerekir."[74] diyor Bunun anlamı şudur: Genel olarak sanatta ve sanatın her bir tarzında sonlu-sonsuz çelişkisinin tam çözümü, yani mutlak özdeşlik, bir görünüş dünyasında ortaya konmakla, sanat, ide'lerin, yani kendi başına şeylerin görünüşe çıkması olarak anlaşılır. Bu da ilkin müziğe borçlu olunan bir durumdur ve bu durumun müzikte gösterilmesiyle müziğin yapılanması tamamlanmış olur: "Böylece" diyor Schelling, "müziğin yapılanması tamamlandı; çünkü sanatın tüm yapılanması, müziğe borçlu olunan, sanatın biçimlerinin kendi başına şeylerin biçimleri olarak ortaya konmasından ancak yola çıkabilir."[75] Çünkü müzik, sonsuz-sonlu birliğinin özdeşliğe vardığı ilk sanattır.

Ba.b Resim

Schelling, müziğin universum'da ve sanat dünyasındaki yerini belirledikten sonra, onun kategorilerini araştırmakla müziğin yapısal çözümlemesini yapmış ve bu çözümlemede ortaya çıkan öğeleri bütünlük içinde kavrayarak müzik sanatının yapılanmasını tamamlamıştı. Aynı yöntem, resim için de öteki sanatlar için de geçerlidir. O halde, şimdi resmin yapılanmasına, onun universum'da ve sanat dünyasındaki yerini belirlemekle başlamalıyız. Schelling, resmin ve diğer sanatların yapısını kurarken, onların müzikle ilgisini daima göz önünde bulundurur. Çünkü müzik, sanat dünyasının temelidir. Ve bu temel üstüne yükselen diğer sanatlarda, oradan çıkan kolonların tüm sanat dünyası yapısı boyunca yerleri gösterilmelidir. Böylece tüm sanat dünyasının bütünlüğü kurulur. Buna uygun olarak biz de aynı ilgiyi burada göstermeyi deneyeceğiz.

Ben ve Ben-Olmayan, Özne ve Nesne, mutlakta bir ve aynıdır. Aralarında "önceden kurulmuş bir uyum" vardır. Gerçeklik dünyasının bu mutlaktan meydana gelmesi, mutlaktaki bu uyumun, bu dengenin bozulmasıyla olur. Bu yolla meydana gelen gerçeklik dünyası da kendi içinde belli bir dengeye, uyuma sahiptir. Ancak bu denge, görece bir dengedir, mutlak değil. Bir başka deyişle o, özne ile nesnenin, ben ile ben-olmayanın nesneye, ben-olmayana bağlı olarak meydana getirdiği bir özne-nesne, bir ben-ben olmayan birliğidir. Bu birlikte nesne, yani ben-olma-

yan, taban olarak alınmıştır. Demek ki bu denge, "absolut" (="asılı duran"= "bağlarından koparılmış" = "mutlak"), yani hiçbir temel üzerinde oturmayan bir denge değildir.

İmdi, mutlaktaki uyum bozulup, bundan görece uyum meydana gelirken, önce bir "Ses" ortaya çıkar. Müzik sanatı, bu "Ses"e bağlanarak, onun universum'la bağı böyle kurulmuştu. Bu yaradılış sürecinde, "Ses"le birlikte bir de "Işık" ortaya çıkar. "Ses", real dünyada ilk ortaya çıkan olmasıyla, bu real dünyadaki real-ideal birliğinde real yanda idi. Oysa "Işık", bu real-ideal birliğin ideal yanında bulunur: "Işık, kavram olarak **ideal** birliktir; ama real birliğin içindeki ideal birlik. (...) Buradaayrım yalnızca özellik, egemen olandır; özdeşlik yalnızca **çoklukta** birlik olarak kavranılabilir. Karşı yönde konulmuş birlikte özdeşlik, öz, genel-olan egemen olan şeydir. Gerçeklik burada, yeniden idealitede çözülür. Ama bu idealite, buna rağmen bütünde yeniden realiteye, ayrıma tabi olmalıdır; çünkü o real birlik çerçevesindeki ideal birliktir."[76] Kavram olarak, yani idealite olarak ortaya çıkan ışık, bütünde real bir şeydir. "Işık, doğada görünen ideal olandır, idealizmde açılan ilk gediktir. **İde'nin kendisi ışık**tır, ama **mutlak** ışık. O, görünen ışıkta ideal şey olarak, ışık olarak görünür; ama yalnızca **göreli** ışık olarak, göreli ideal şey olarak. O, **madde** içinde giydiği örtüsünü kaldırır atar; ama onun tam da ideal şey olarak **görünmesi** için reale karşı çelişkide görünmesi gerekir."[77]

Görüldüğü gibi burada ışığın ve böylece resim sanatının temel bir öğesinin meydana gelmesinde, daha önce, varoluşun, tek tek nesnelerin mutlak varlıktan meydana gelmesinde izlenen yol, yöntem izlenir. Bu nedenle burada kısa bir geriye-bakışa gerek vardır. Schelling'in varlık kavrayışını açıklarken "mutlak özdeşlik" kavramında, Schelling felsefesinin kilitlendiğini söylemiş ve Schelling'in bu kilitlenmeden kurtulmak için çelişmeyi göze aldığını, bununla da kalmayarak, "çelişme"yi felsefesini yönlendiren bir "motiv" olarak gördüğünü belirtmiştik. Bu anımsamadan sonra şimdi şunu söyleyebiliriz: İdeal bir şey olan ışığın doğadaki, yani real olanda görünmesi, ancak onun real bir şey de olması anlamına gelir. Ama o öte yandan kendisinde ideal bir şeydir. Burada idealizm bir fire vermek durumundadır. Schelling buna "gedik" diyor. Ya da Almancası "Durchbruch" olan burada kullanılan sözcük Türkçe'ye bir "kırılma", "yarılma", "delinme" diye çevrilebilir. Ama Schelling, İdealizm'de açılan bu gediği, bir anlamda kapatmak dileğindedir. Bu nedenle o, doğada real bir şey olarak ortaya çıkan ideal ışığın, "göreli" bir ışık, "göreli" ideal bir şey olduğunu söyler. (Aynı "göreliliği", o varlık kavrayışında da kullanmıştı.) Burada yine varlık kavrayışını bir başka bakımdan anımsayalım: Orada madde, bütün gerçeklik dünyasının, bütün gerçek nesnelerin

kendisinden çıktığı bilinmeyen "kök" olarak nitelendirmişti. İde, maddenin içinde bu bilinmeyen karanlık kökte örtünmüştür. Onun bu örtüyü üzerinden atması ışık yoluyla olur. Işık ide'dir; daha doğrusu "göreli" ide ya da "göreli" ışık. İde, maddenin, yani karanlığın karşısına ışık olarak, aydınlık olarak çıkar. Böylece real dünyada ışık (aydınlık) ve ışık-olmayan (karanlık) karşıtlığı meydana gelmiş olur. Bu karşıtlıktan da "renk" ortaya çıkacaktır. [Ancak burada Schelling, daha önce, garip bir biçimde bir ışık-ses bağıntısı görür: Sesin cisimlerin hareketinden çıktığı söylenmişti. Burada ses, ruh-beden ayrımsızlığı olarak görülür ve bu ikisinin bağıntısında ortaya çıkan birşey olarak anlaşılır.[78] Ses'in bu tür bir zorlama açıklamasının (?) nedeni, bize göre, Schelling'in sistemci tutumudur. O, ses demek olan müziği, sanatın temeline koymuş ve bu temel üstüne yükselen tüm diğer sanatlarla müziğin ilgisini de yine aynı müziğin asli özelliği olan sesle kurma ihtiyacını duymuş olmalıdır.] Schelling şöyle der: "Işık, ışık olarak yalnız ışık-olmayanla karşı konumda ve buna göre yalnız renk olarak görünebilir."[79] Demek ki doğada gördüğümüz renkler, ışık ve ışık-olmayanın bir bireşimidir. Bu, göreli bir birliktir ve aynı zamanda artı-eksi karşıtlığı ve birliği ile de dile getirilir. Işık artı, ışık-olmayan eksi olandır. Çünkü aydınlık, ışığın olması demektir; yani o olumlu (pozitif=artı) birşeydir. Karanlık ise ışığın eksikliğidir, yani olumsuz, eksi (negatif) bir şeydir. Böylece renk, bu artı ile eksi olanın bir bireşimi anlamına da gelir. "İdeal birlik, kendi göreliliğinde ışık ve ışık-olmayan karşıtlığı ile doğanın içinde görünür. Fakat bu aynı karşıtlık, resimde ifade aracı olarak hizmet eder."[80] Bu hizmet de bir resim kategorisi olan "ışık-gölge" ile olur.

Bu düşünceleriyle Schelling, resim sanatının real dünya ve universum'la bağını kurmuş olur. Aynı zamanda o, renklerin doğa ve sanattaki etkilerinden doğa ile sanat arasında içsel bir uyum olduğu görüşüne varır. Schelling'in bildirmesine göre, bu düşünce esasında Goethe'ye ait olup, o da bu öğretiye Newton'un renk kuramını yeni bir görüşle ele almakla varır.[81]

Schelling, gerçeklikteki ışık ile ışık-olmayan karşıtlığının bireşimine "renk" ("Farbe") diyor. Bunun resimde bir kategori olarak ifadesi için de o, "renk verme sanatı", "renk uyumu", "renk etkisi" gibi anlamlara gelen Latince kaynaklı "Kolorit" sözcüğünü kullanır. Bu "kolorit" sözcüğünde, müzikteki "ses rengi" anlamı da vardır ki, bu, Schelling için müzik-resim-bağıntısını kurmada işe yarayıcı bir söz kullanımıdır. Kolorit, bir kategori olarak resimdeki renktir; resimde ifade edilmiş olan birliğin özel bir biçimidir. Kolorit'i ve diğer resim kategorilerini aşağıda ayrı ayrı inceleyeceğiz. Biz şimdi burada bu kategorileri, onların resim sanatını belirlemeleri

ve bu sanatın sanat dünyasındaki yerini göstermeleri bakımından ele alıyoruz. "İdeal birliği kendi ayrılabilirliğinde simge olarak alan sanat biçimi olan resim sanatı"nın Schelling'e göre "zorunlu biçimi, ortadan kaldırılmış ard-arda-oluş'tur."[82] Bu ifade, resmin müzikle bağıntısını olumsuzlayıcı bir tarzda ortaya koyar. Anımsanacağı gibi müzikte, daha doğrusu ritmik müzikte ilke, ard arda oluştu. Fakat armonik müzikte ise artık bir ard arda oluştan değil, tersine bir "birlikte oluş"tan söz edilmişti. Ama yine de müzik, bir zaman sanatı, yani zaman içinde akıp giden, icra edilen bir sanat olduğu için, bu "birlikte oluş" da önünde sonunda bir ard arda oluş olarak akıp gidecektir. İşte şimdi burada, yani resim sanatında bu akıp gitme, yani ard arda oluş, ilkin gerçek anlamda durdurulmuş, yani ortadan kaldırılmıştır. Çünkü resim bir zaman sanatı değil, fakat bir uzam sanatı, bir "yüzey sanatı"dır. Ve yüzeyde de ifade edilen biçimlerdir: "Biçimleri ortaya koyan ilk sanat tarzı, resim sanatıdır."[83] Biçim ya da figür, kendisinden başka uzama gerek duyar. Böylece resim sanatı, nesnelerden, onların biçimlerinden başka uzamı da gösterir. Biçimlerin ise bir yüzeyde "çizilmesi" gerekir. Böylece resimde bir başka kategori olarak "çizgi"yi görürüz. "**Çizgi**, resim sanatında, ideal sanat çerçevesinde olarak, özdeşliğin özel-olan içinde ilk kavranışı olan real biçimdir."[83] Demek ki çizgi real bir biçimdir ve real bir biçim olarak real-ideal özdeşliği, özel-olanda, yani bu özdeşliğin real yanında ilk olarak onunla ortaya konur. Müzikte real biçim olarak ritmin bulunmasının resimdeki karşılığı çizgidir. "Çizgi resimdeki ritmdir."[84] Ritm, aynı zamanda müzikte "ard arda oluş"un ilkesiydi. Oysa resim, bir yüzey sanatı olması dolayısıyla, onda müzikteki gibi bir ard arda oluşu bulmayız. Resimde ard arda oluş durdurulmakla, burada ancak bir "durdurulmuş zaman"dan söz edilebilir. Bu da artık zaman değildir. "Çoklukta birliğin kurulması" olan zamanı bize müzik verir. Aynı birliğin öteki kutbu olan "birlikte çokluğun kurulması" ise resimle verilir. Real-ideal karşıtlığı, burada çokluk-birlik karşıtlığı biçiminde yeni bir ifade bulur. Çokluk-birlik karşıtlığının, çokluk tabanında özdeşliğe varması, yani "çoklukta birlik" müzikte; aynı özdeşliğin "birlik" tabanında verilmesi, yani "birlikte çokluk" gerçekte resim sanatında ortaya konur. Her ne kadar armonik müzikte bir "birlikte çokluk"tan söz edilmiş idi ise, yine anımsanacağı gibi bu, müzikte bir imgeleme değil, ancak bir simgeleme olarak ifade edilmişti; yani müzikte "çoklukta birlik" simgesel anlamda idi. Oysa onun asıl ortaya konuşu resimde olur. Çünkü birliğin çoklukta bir "birlikte oluş" olarak ifadesi için ard arda oluşun, yani zamanın durdurulması gerekiyordu. Bu da resimle olur. Bu bakımdan resim, müziğe göre, Schelling için daha ideal bir sanattır. Çünkü "birlikte çokluk", "çoklukta birlik"e göre daha ideal bir birliktir. Resim

ile müzik arasında bu bakımdan da bir "karşılıklı-olma" ilgisi vardır. Resim, zamanı durdurmak için müziğin sahip olmadığı başka bir boyuta gerek duyar. Bu boyut "uzam"dır. Resim, nesnesine uzam vermek zorundadır. O, nesnelere yalnızca bir uzam vermekle kalmaz, dahası uzamı da uzam olarak nesneler dışında ortaya koymak durumundadır.[85] "Ressam, nesnenin bulunduğu uzamı tabloda ifade etmeksizin, hiçbir çiçeği, hiçbir figürü, genellikle hiçbir şeyi ifade edemez."[86] Çünkü resim, sanat olarak kökence yüzeye bağlı olan sanattır. "O, yalnızca yüzeyleri resmeder ve yalnız bu sınırlama **içinde** cisimsel olanın görüntüsünü ortaya koyabilir."[87]

Müzik-resim karşılaştırmasında bir başka kavram çifti de yansıma (reflektion) ile altlama (subsumtion)'dır. Müzik ses dalgalarının yansıması, kırılması, kendi üstüne katlanması ile ilgilidir ve böyle bir şey olarak realdir. "Real olan ancak yansımanın veya görünün [idrakın] nesnesidir."[88] Bu da daha dar bir kavramı daha geniş kapsamlı bir kavramın altına koymak, yani altlama (subsumtion) demektir. Resmin tabi olduğu şey, bu altlamadır. Başka bir deyişle, özel-olan, daha geniş kapsamlı genel-olanın altına konuluyor, ona bağlı kılınıyor. Böylece resim, realiteden uzaklaşıp idealiteye varmış oluyor. (İdealiteye varmak, kavramsal olmak demekti.) İdeal olan, kavramsal olduğu için idrakın değil, yargının konusudur artık. Bu nedenle "resim tercihan bir beğeni ve yargı sanatı olur."[89] Resim, onun karşısında estetik bir tavır olan öznenin beğenisine hitap eder ve özne beğenisini bir yargı ile ifade eder. Böyle bir yargının verilebilmesi için resmin bu yargıyı veren özne karşısında durması gerekir. Oysa müzik, öznesinin karşısında duran bir şey değildir. Müzik, zamanın akışı içinde, bir ard arda oluş içinde doğrudan doğruya algılanır, yaşanır.

"Müzik, bütünde niceliksel bir sanat olmasına karşın, resim bütün olarak niteliksel bir sanattır. Çünkü resim, gerçekliğin ve olumsuzlanmanın salt niteliksel nesnelerine dayanır."[90] Resimde ister gerçek nesneler, ister onların olumsuzlanması ile elde edilen biçimler resmedilsin, tüm bunlar, bir niteliği ifade eder.

Bu niceliksel ve niteliksel ayrılık, bizi bu bağlamda aritmetik ile geometri ilgisine götürür. Böylece aritmetikle müziğin, geometri ile resmin bağıntısının gösterilmesine geliyoruz. Müzik, tıpkı bir aritmetik dizideki gibi nota'lar halinde yazılabilir. Örneğin, nasıl bir 2 sayısından sonra bir 3 sayısını yazıyorsak, bunun gibi örneğin bir fa notasından sonra bir lâ notasını kâğıt üzerinde gösterebiliriz. Ve aritmetik dizide (bir anlamda "ard arda oluş"ta) 2'den sonra 3'ün gelmesi, notaların ard arda oluş içindeki icrasında da fa'dan sonra lâ'nın gelmesine karşılık olur. Nota, bir

nümerik, yani sayısal değeri ifade eder. Oysa resim, geometrinin sanattaki karşılığıdır. Geometrik bir figürü çizmek için onu bir uzama yerleştirmek gerekir. Çünkü bu figürün real hiçbir dayanağı yoktur. Bir başka deyimle, gerçeklikte hiçbir geometrik figür yoktur. Bu nedenle onun çizilebilmesi için, o kendi dışında bir uzama gerek duyar. Oysa, "real bir uzanıma sahip olan cisim, kendi uzamına kendi kendisinde sahiptir. [Cismin yer kaplayan, uzamı olan şey olduğu biçimindeki Descartes'çı tanım burada anımsanmalı. —Ö. N. S.] ve o, onun dışında bir uzamdan bağımsız olarak kavranılacak olandır."[91] Geometrik figür, nasıl ki verilibir uzamın sınırlanması yoluyla olanaklı oluyorsa, gerçek cisimsel biçimleri değil, fakat yine kendisinde uzamı olmayan onların örneklerini resmeden resim sanatı, bu resmetme için bu uzamsız örneklere uzam vermek zorundadır. Demek ki, resmin çizdiği figür, real bir şey değildir. Bundan ötürü o, tıpkı geometrik bir figür gibi yer kaplamaz, yani onun bir uzamı yoktur. O halde onun resmedilmesi için tıpkı geometrik figürde olduğu gibi bir uzama gerek vardır. Bu durum, resim sanatının geometri ile olan benzerliğini gösterir.

Schelling, bizim "kategori" diye adlandırdığımız, resim sanatında bulduğu biçimleri şöyle sıralar: "çizgi, ışık-gölge ve kolorit."[92] Ve o, sanatın yönünün duyusal olana doğru olmadığını. "tersine tüm duyusallığı aşanbir güzelliğe"[93] doğru olduğunu söyler. Şimdi bu yönde, ama yine sanatın real yanında olan resim sanatının belirtilen kategorilerini, onlara örnekler vererek ayrıntılı biçimde açıklamak istiyoruz.

Resmin real yanını belirlemesi bakımından "çizgi"nin ilk kategori olduğu söylenmişti. Real biçim, müzikte nasıl ritmle veriliyorsa, resimde de çizgi ile verilir; çizgi resimde ritmin yerini alır. Schelling'in çizgi hakkındaki düşüncelerini izlediğimizde ilkin "perspektif" kavramıyla karşılaşırız. Ve o, bu bağlamda da antik-modern karşıtlığını yeniden gündeme getirir. Ona göre, antikler perspektifi reddetmiştir. Bu, "onların resim sanatında en büyük yakışıksızlıklara gücü yettikleri ya da onların biçimleri devâsa yaptıklarını öne sürdükleri anlamına geliyordu."[94] "Antik sanat, tamamiyle, zorunlu olana, keskin olana, esaslı olana yönelir; modern sanat rastlantısal olanı oluşturur ve ona bağımsız bir varoluş verir."[95] Çünkü antik dünyanın insanı için real varlık kendi başına varlıktır ve onun varlığı başka hiçbir nedene bağlı değildir. Bu bakımdan o, zorunlu varlıktır. Oysa modern dünyanın insanı için onun karşısında duran varlık (real varlık) kendi başına varlık değil, tersine "görünüş" varlığıdır. Asıl varlık, kendi başına varlık, bu "görünüş" varlığının nedeni olan varlıktır. Böylece antik dünyada bir asıl varlık-görünüş varlığı ayrımı olmadığı halde, bu ayrım modern dünyada kendini gösterir. Modern dünyada real

varlık, asıl varlık olmadığı için o zorunlu varlık da değildir. O, bir görünüş varlığı olmakla, görünüşü olduğu o "şey", yani "kendi başına şey", asıl varlık karşısında bir rastlantısallığı ifade eder. Burada zorunlu olan asıl varlık, yani ideal varlıktır. Modern sanatta kaba ve zorlayıcı olan yumuşatılmışır; böylece o, yapıtlarında "büyük" etkisini değil, fakat "güzel" etkisini uyandırmak ister. Bunu da resimde "perspektif"le yapar. "Perspektif, kaba olan, yeknesak olan her şeyden kaçınmamızı sağlar."[96] Perspektif sayesinde nesnelerin güzel kısımları gösterilir, daha az hoşa giden kısımları ise gizlenir. Modern sanat, rastlantısal olandan hareket eder; ama bu, onun rastlantısallığı resmettiği anlamına gelmez; tam tersine, modern resim, rastlantısallığa bağımsız bir varlık vermekle onu zorunlu-olan olarak ortaya koyar. Ancak buradaki "zorunlu olan" antik sanattaki doğrudan doğruya real-zorunlu olan değildir. Bu, idealitedeki bir zorunlu olandır ve onun realitede (resimde, tabloda) ortaya çıkması, real bir zorunlu olan olarak değil, tersine görünüş olarak gerçekleşir. Bu ortaya konulan şey de artık "büyük" veya "yüce" bir şey değil, fakat "güzel" bir şeydir. Güzel'in söylenen anlamda zorunlu olması, rastlantısal ve gelip geçici olandan uzak olması, "güzellik-hakikat" özdeşliğinden ötürüdür.

Zorunlu olan, hakiki olandır. "Güzel" zorunlu olduğuna göre, güzellikle hakikat birdir. Güzel'in hakiki zorunlu olarak ifadesi, resimde çizgi ile verilir: "Çizgide gerçekleştirilmesi gereken ana-sav **hakikat**'tır.[97] Burada "hakikat"tan anlaşılan, çoğunlukla söylendiği gibi, "doğanın sadık taklidiyle elde edilen hakikat"[98] değildir. "Hakikata doğru anlamda erişmek isteyen sanatçı, onu, doğanın bizzat gösterdiğinden ve biçimlerin salt yüzeyleri olarak gösterdiğinden çok daha derin olarak aramalıdır. O, doğadaki içsel olanın örtüsünü kaldırmalıdır ve o halde bilhassa en soylu nesne, insan biçimi bakımından yalnız sıradan görünüşle yetinmemeli, fakat daha derinde saklı hakikati su yüzüne çıkarmalıdır. [Ama o], genellikle insan biçimini göründüğü gibi göstermemeli, tersine onu, o doğanın tasarımında ve idesinde nasıl ise öyle göstermeli; ki bu, gerçek hiçbir biçimi tam olarak ifade etmez.[99] Demek ki sanatçı, doğanın kendi görünüşlerinde eksik olarak ortaya çıkardığı şeyi, yani ide'yi aslına uygun olarak, yani nasıl ise öyle olan ide'yi, kendi başına şeyi resmedecektir. Başka bir deyişle, doğanın niyetini keşfeden sanatçı, onun eksik olarak yarattığı şeyi tamamlayacak, yetkin bir biçimde ortaya koyacaktır. Böyle bir sanatçı da kuşkusuz, yukarıda belirtildiği gibi, Tanrısallığı Tanrı'dan ödünç alan dahiden başka biri olamaz.

Tek tek parçaların bağıntısının gözlenmesi, başka bir deyişle "orantı" da biçimin hakikatine ilişkindir. Orantı ideal bir bağıntıdır. O, bu görü-

nüş dünyasında var değildir. Dolayısıyla sanatçı onu tek tek nesnelerde bulmaz. "Sanatçı, orantıyı hakikatin gerçeklikteki rastlantısal görünüşlerine bakarak yeniden ortaya çıkarmış değil, tersine özgürce ve kendi görüşündeki asıl-örneğe uygun olarak ortaya koymuştur."[100] Doğadaki görünüşlerde tam bir orantı yoktur. Ancak insan biçiminde orantı idealine yaklaşılmıştır. Bu da doğanın yaratmalarında bilincin ortaya çıkması, ilk kez insanda olmasındandır. Doğa insanda bilince erişmekle, burada bir ölçüde rastlantısallıktan kurtulmuştur. Ama insan yalnız bilinç varlığı olmadığı için, bilinç ile bilinçsizi birlikte taşıdığı için insanda yine de tümüyle rastlantıdan uzaklaşılmış değildir. Bu nedenle de insan biçiminde, bu "soylu" biçimde ancak ideal orantıya yaklaşılabilir. Orantının sözü edildiği bu yerde elbette ki "simetri" de göz ardı edilmeyecektir. "**Kompozisyon** söz konusu edildiğinde" diyor Schelling, "bundan ya tablonun poetik terkibi —ki burada bundan da söz edilemez— ya da teknik terkibi anlaşılır. Bu durumda çizginin asıl çabası, **tablodaki uzama kendi başına ve kendisi için bir anlam vermeye** ve bu uzamı, bütünün hoşluğu, inceliği ve güzelliği için işe yarar hale getirmeye yönelik olmalıdır. Bu bağlamda, bir tablo sanatının iki yapı taşı simetri ile gruplandırma olurdu."[101] Diğer sanat türlerinde de olduğu gibi resimde de amaç, özdeşliğe varmaktır. Özdeşlik, karşıtların dengelendirilmesi olarak düşünülünce, resimde bu dengeyi sağlayanın simetri olduğu görünür. Ama simetride varılan denge, bir gruplandırma ile gerçekleştirilmelidir. Ancak böyle bir gruplandırma ya da başka bir deyişle, örgenleştirme sayesinde daha yüksek bir bireşime varılabilir. O halde şimdi sorulacak soru şudur: Gruplandırma ne demektir?

"**Gruplandırma,** artık daha yüksek bir bireşimdir. Parçaların örgenli bir gövde için birleşimi, yalnızca önemsiz bir gruplandırmadır; ama asıl gruplandırma, her biri kendisi için bağımsız, kendi başına bir bütün ve ama aynı zamanda daha yüksek bütünün öğesi olan parçaların bir arada bulunmasıdır ancak."[102] Demek ki gruplandırmada ya da organizasyonda her bir öğe, hem kendi başına organik bir bütün hem de içinde olduğu organizasyonun bir parçası olmalı ve bu parçalar tekrar daha yüksek bir bütünü oluşturmalıdır. Simetri ve gruplandırma, parça-bütün bağıntısını ideal biçimde ancak orantıda, yani orantılı olarak verebilir. Bu üç öğe (oranti, simetri, gruplandırma) "çizgi" biçimini kuran öğelerdir. Bu bakımdan Schelling, Michelangelo'yu örnek gösterir: "Eğer çizgiden böyle olarak salt söz edilmek istenirse, Michelangelo adı verilmelidir. (...) Michelangelo'nun stili büyüktür, hatta onun hakikati yoluyla korkutucudur. (...) Onun biçimleri ince, yumuşak değil, tersine güçlü, kuvvetli ve mağnır biçimlerdir. (Dante'de olduğu gibi)."[103] Bu sözlerine ör-

nek olarak Schelling, Michelangelo'nun "Mahşer günü" tablosunu gösterir.

Çizgi, resmin real yanını veren ilk kategori olmasına karşın, orantı, simetri ve gruplandırma (organizasyon) ile birlikte kendi salt biçimine ulaşmakla ideal olana varır. Ancak "resim sanatının **tamamen ideal** biçimi **ışık-gölge**"dir. Böylece sanat, cisimsel olanın bütün görünüşünü kavrar ve onu, maddeden soyutlayarak görünüş olarak ve kendi başına ifade eder."[104] Yüzey ve derinliği belirtmede kullanılan ışık-gölge, bu etkiyi yalnızca siyah ve beyazla değil, öteki açık ve koyu renklerle de elde eder. Işık-gölge, resimde bir perspektifle kullanılır. Schelling buna "hava perspektifi" der. Hava perspektifi, ışık-gölgenin önemli kısımlarında biridir. Hava perspektifinden başka bir de "çizgi perspektifi" vardır. Bu, doğrudan doğruya, benimsenen bir hareket noktasından bir resmin nasıl yapılacağını gösterir; oysa hava perspektifi, ışıkların mesafe orantısındaki derecesini ifade eder. Bir cisim, ona bakandan ne denli uzaktaysa, renklerin canlılığını o denli çok yitirir. Bu mesafe uzadıkça, sonunda doğal renkler tümden görünmez olur "ve daha çok çeşitli renkli tüm nesneler, genel hava rengini alır. Işık-gölgenin uzaklıkla azalması belirli yasalara göre olur."[105] Nasıl ki çizgi perspektifinde uzaktaki nesneler küçük yakındaki nesneler büyük resmedilirse, yani büyüklük uzaklığa göre ise, aynı şey hava perspektifinde ışık-gölge ile yapılır. Resmin ön planındaki, yani resme bakana göre yakındaki nesnelerde ışık-gölge keskinliği fazla, uzaktaki nesnelerde ise azdır.

Schelling, ışık-gölgenin sanattaki anlamı üstüne ilk konuşanın kendisi olduğunu söyler. Ona göre, "resim sanatının asıl büyüleyici kısmı ışık-gölgedir; bu suretle o görünüşü en yüksek olana çıkarır. Işık-gölge yoluyla, gözün dirençle karşılaşmaksızın aralarında gidip geldiği, yüce ve birbirlerinden özgürce uzak duran figürler yalnız sağlanmakla kalmaz, aynı zamanda ışığın tüm olanaklı etkileri de ortaya çıkarılabilir. Işık-gölge sanatları yoluyla, resimleri **tamamen** bağımsız kılmak, yani ışığın kaynağını onların kendileri yerine koymak olanaklı bile oldu, Correggio'nun o ünlü tablosunda* olduğu gibi. Orada Çocuk-İsa'dan yayılan ölümsüz bir ışık, karanlık geceyi mistik ve gizemle dolu biçimde aydınlatır."[106] Ama hiçbir kural, sanatta böyle bir yüksekliğe nasıl varılacağını söyleyemez. "Işığın ve rengin en ince duyumu için yaratılmış bir ruh, biçimlerin tüm direncini, aykırılığını, sertliğini kendi iç görüşünde eriten, sanki ışığın kendisi olan bir ruh"[107] ancak böyle bir yüksekliğe erişebilir. Bu da yine dendiği gibi ancak dahi sanatçıdan başkası değildir. Schel-

* Schelling, Correggio'nun bu tablosunun adını anmıyor; ama verilen bilgilerden onun "Meryem'in Göğe Yükselişi" olduğunu sanıyoruz.

ling, nasıl "çizgi" için Michelangelo'yu örnek vermişse, ışık-gölge bakımından en yüksek doruk olarak da Correggio'yu gösterir.

Çizgi'nin resim sanatında biçimleri ortaya koyduğu söylenmişti. Ancak çizgi, ışık-gölge olmaksızın nesnelerin doğru biçimlerini vermede eksik kalır. Bu yüzden bu ikisinin bir bütünlüğüne gerek vardır. Çizgi'nin ışık-gölge ile bütünleşmesi, ama bu bütünleşmede ışık-gölge'nin öne çıkması, ötekinin geri planda kalması, Correggio'da en yetkin örneğini bulur. Bu, aynı zamanda onun antiklerden ayrımını da gösterir. "O, antiklerin basit biçimlerini yeğlemedi: onda resim sanatının başlıca romantik ilkesi ifadesini buldu; onda onun sanatı için tamamen ideal olan hüküm sürer; çünkü eskilerin sanatında, plastikte ve kuşkusuz resim sanatında da real olan egemen olandı. (...) Kendinde ve kendisi için artık ışık-gölge, çizgi'den ayrılmaz olandır; çünkü çizgi, ışık ve gölge olmaksızın bir nesnenin doğru biçimini asla ifade edemez."[108]

Sanat dünyasının real yanında bulunan resim sanatında real'den ideal'a doğru ilerlemede atılan bir adım da "resimde üçüncü boyut olan kolorit [renk]"[109]tir. Renk (kolorit) kategorisinin resimde en yüksek düzeye Tizian'la geldiğini söyleyen Schelling, onun tablolarında, ışık ve maddenin daha yetkini düşünülemeyecek bir özdeşliğe eriştiğini ifade eder.[110] Kolorit sanatı, daha büyük kompozisyonlarda daha büyük bir genişliğe sahiptir. Burada, renklerin uyumu diye adlandırılabilen şey, bütünde koloritin daha yüksek yetkinliğidir. Bu, yalnızca tek tek nesnelerde doğru renklerin kullanılması değil, aynı zamanda bütünün de yeniden uyumlu bir etki yapmasıdır. Ruh en yüksek sevinçte, bozulan ve yeniden kurulan denge arasında, harekette ve dinginlikte sanki gidip gelir. Uyum ve uyum etkisi, renklerin derecesine değil, tersine tarz ve niteliğine dayanır. Burada renklerin hangi tonda olması değil, fakat nasıl olması, hangi renklerin nasıl bir birlikte oluşu söz konusudur.[111]

Renk kategorisi, resimde uyumu kurmakla resim ideal olana en çok yaklaşmış olur. Yukarıda belirttiğimiz gibi uyum (armoni), müzik sanatında melodide olmakla, bu sanatın ideal yönü oluşmuş oluyordu. Armoninin sanatı idealleştirici (kavramsallaştırıcı) özelliği resim için de geçerlidir. Resim, renkler arasında kurmuş olduğu uyum yoluyla mutlak idealitede "önceden kurulmuş armoni"yi tabloda görünüş olarak ortaya koyar.

Resmin yapılanmasında onun kategorileri ve bunların müzikle ilgisi araştırıldıktan sonra, şimdi bu yapılanmanın tamamlanması için resmin nesneleri ve bunları tasvir etme tarzları yine müzikle bağıntılı olarak ele alınacaktır.

Resimde impressionizm (izlenimcilik)'e kadar belli nesneler, belli konular resmedilirdi. Bunlar soylu nesne ve konulardı. İlk kez izlenimci-

lik'le bu tabu kırılmıştı. İzlenimciler, gübre yığınlarının resimlerini bile yapmıştı. Schelling, sanatın felsefesini yaptığında, izlenimciliğin ortaya çıkmasına daha bir 70-80 yıl vardı. Bu nedenle Schelling'in resmin nesneleri hakkındaki düşünceleri, daha önceki resim anlayışlarıyla bağıntılı olarak görülmelidir.

"Resim sanatı, biçimlere ve buna göre de gerçek nesnelere sahip olan ilk sanattır. Kendi en yüksek anlamında müzik, yalnız, nesnelerin oluşunu, çokluktaki birliğin ebedi imgelemini ortaya koyar. Resim sanatı, artık oluşmuş nesneyi tasvir eder. Tam da bu nedenle, onda **nesnelerden** özellikle söz edilmelidir; çünkü nesne burada aynı zamanda sanatın kendisinin basamağını da gösterir."[112] Müzik, hiçbir nesneyi ifade etmez. Onun verdiği "ses", nesnelerin oluşumunun sesidir. Bu henüz oluşmuş, tamamlanmış olmayan şey, buna uygun olarak zamanın ard arda oluşu içinde verilir Oysa resimde zaman artık durmuş, oluş tamamlanmıştır. Resmin nesnesi, belirli bir uzamda resmedilmiş, artık oluşmuş nesnedir. Nesnelerin doğada farklı biçimde oluşları, bir basamaklı yapı görünümündedir. Bu farklılık ve basamaklı yapı, onların resimde ifade edilmesinde ortaya çıkar Buna göre resim, ifade ettiği nesneler bakımından basamaklı bir yapıya sahiptir. "Tüm basamaklar, ışığın cisimsel nesnelerle farklı bağıntısı bakımından belirlenmeye izin verir. Nesnelerle ilgisi bakımından ışığın karşı karşıya konulmuş üç kategorisi veya belirlenimi vardır. O, dışsal, hareketsiz, cansızdır ya da içsel, hareketli, canlıdır. Bu iki aşırı uç arasında, ışığın tüm olanaklı bağıntıları bulunur. En alt basamak, tamamiyle cansız nesnelerin iç yaşam olmaksızın, hareketli renkler olmaksızın tasvir edildiği basamaktır."[113] Bu tür tasvirlerin Schelling, "sessiz-hayat tasvirleri" diye adlandırıldığını söyler. Bu basamak için Schelling, resim sanatından bir örnek vermez. Daha doğrusu o, bu tasvirlerin simgesel resimlerin bir tarzı olup olmadığını bilmediğini söyler. Ama Schelling, bu tarz için şiir sanatından örnek verir: poetik sessiz-hayatın bir türü olarak Goethe'nin Faust'undan bir sahneyi (Margarete'nin odası) gösterir. Aslında Schelling'e göre, çıplak bir kaya kütlesinin, çorak bir arazinin, bir kum çölünün, kısacası yalnız cansız doğanın resmedildiği, hiçbir hareketin, hiçbir yaşam belirtisinin olmadığı bir resim, resim bile değildir.

"Tasvirin ikinci basamağı, rengin dışsal, hem de canlı, ama yine de hareketsiz olduğu türden nesnelerin tasviri olurdu. Bu, **çiçek** ve **meyva resim sanatı**(dır)."[114] Canlılığın ortaya çıktığı bu basamakta henüz hareket yoktur. Bu nedenle örneğin canlı bir çiçek resminde hareketin olmamasıyla canlılık yalnızca dışsal olarak verilmiş olur. Bu tarz resimler allegori için elverişlidirler.

"Üçüncü basamak, hareketli, canlı, ama yine de yalnız dışsal olması halindeki renk tasviri olurdu. Bu, **hayvan-resim sanatı** durumudur."[115] Hayvan resimlerinde hem hareket hem de canlı renkler vardır. Ne var ki burada renk ve hareket, yine de daima dışsaldır. Çünkü hayvanlarda et, et olarak görünmez ve tasvir, eti örten renkli derilerinin ve bunların hareketinin resmi olur. "Genellikle hayvansal doğa ve tek tek hayvan gövdeleri, kendilerinde simgesel anlamlıdır; doğanın kendisi, onlarda simgesel olur."[116]

Bir sonraki basamakta Schelling, "**manzara resmi**"ni bulur. "Bu türde nesnenin, cismin dışında ışık, ışık olarak nesne için olur. Bu tür, yalnızca, bu türün tabloları için olan uzama gerek duymakla kalmaz, fakat o açıkça uzam olarak uzamın tasvirini de amaçlar."[117] "Çizgi, manzara resminde asla esaslı bir şey olarak bulunmaz; onda her şey hava perspektifi sanatlarına dayanır, yani ışık-gölgenin tamamen empirik tarzına. Buna göre, manzara resmi, tamamen empirik bir sanat tarzı olarak sayılır. (...) Manzaranın **nesnel** anlamsızlığı duygusu, ressam üzerinde etkindir; manzaraya nesnel bir anlam, insanlarla canlandırılma yoluyla verilir."[117] Manzara resmi, yani peyzaj, ilk üç basamağın bir bireşimidir. Burada cansız ve hareketsiz inorganik doğa, hayat belirtilerinin ortaya çıktığı bitki dünyası ve hayatın ve hareketin dışsal ifadesi olarak hayvan dünyası bir birlik içinde verilmiştir.

"Renk görünüşünün en son ve en yüksek basamağı, bu görünüşün içsel, organik, canlı ve hareketli olarak göründüğü basamaktır. Bu, yalnız **insan biçimi**nde yetkin olarak durum olduğu için, bu biçim, resimsel tasvirin en son ve en yetkin nesnesidir; bununla sanat, öyle bir alanla karşı karşıya gelir ki, bu alanda esasında ilk kez sanatın mutlak ürünleri başlar ve sanatın hakiki dünyası kendisini açar."[118] Bu tarzın en alt basamağına Schelling, "portre" sanatını koyar. Bu, doğanın düpedüz bir taklididir. Portre sanatı, doğanın kölece sadık bir kopyası olması bakımından zaman zaman değersiz görülmüştür. Schelling, bu görüşe pek itibar etmez. Çünkü onun için hakiki portre sanatı, salt bir kopya değil, tersine onda yaşamın tek tek hareketlerinde ve momentlerinde dağılmış olan insan idesi bir momente bir araya getirilir. Portre'nin en güç ödevi, tek tek görünüşlerdeki "bütün" insanın tasvirini yapmaktır. Bu sanat için Schelling, Leonardo'yu, Correggio'yu ve özellikle de Raphael'i örnekler.[119]

"Sonuncda resmin en son sanat basamağına geçiyoruz. Ruhun en yüksek çabası, maddi ve sonlu olan üstüne yükselen **ideleri** ortaya çıkarmaktır. (...) Genellikle plastik sanat, genel olanın özel olan yoluyla tasviri olduğundan, onun idelere erişebilmesi ve onları gerçek ve görünebilir biçimde tasvir edebilmesi için ona da yalnız iki olanak verilmiştir."[120] Ya

genel olanın özel olan yoluyla gösterilmesi sağlanır ya da bunun yapılması suretiyle özel olan aynı zamanda genel olanın kendisi olur. Schelling, birincisine "allegorik" ikincisine "sembolik" tasvir tarzı adını verir. "Allegori" diyor Schelling, genellikle, bir **genel** dille karşılaştırılabilir."[121] Ama bu özel, yapma bir dil değil, tersine doğal ve nesnel geçerli işaretlere dayanan bir dil olmalıdır. Allegori, idelerin gerçek, somut resimler yoluyla olan anlamıdır. Bu bakımdan Schelling, sanatın, özellikle de plastik sanatın dilini, eski bir deyimi kullanarak "dilsiz (sessiz) bir şiir sanatı" diye niteler. Ama o, allegorinin kesin bir kavramını vermek ister. Bu da şudur: "Ortaya konan şeyin, kendi kendisinden başka bir şeyi göstermesi, ondan farklı olan bir şeyi göstermesi."[122] Esasen sözlük anlamıyla "mecazlı, resimli konuşma" demek olan Yunanca kaynaklı "allegori" sözcüğü, kökenbilimsel olarak da "başka tarzda konuşma" demektir. Schelling, bazı doğa varlıklarında doğanın kendisinin allegorik olduğunu söyler. Örneğin, "rengi içsel doğayı veya doğanın niyetini ya da aynı şey demek olan ideyi yalnızca gösteren çiçek, gerçekten allegoriktir."[123] Ona göre bütün dillerin temeli de allegoriktir. İmdi ama resim sanatın özellikle allegorik olmasında, bu sanatın doğasının temeli bulunur. Çünkü o, henüz gerçek simgesel sanat değildir. En yüksek sanat türü olan simgeselde genel olan yalnızca özel olan yoluyla gösterilebilir. Burada genel-özel birliği söz konusudur. Allegori bakımından resim sanatında iki ayrı durum vardır. O, ya esasen tarihsel bir tabloya ek olarak kullanılır ya da tüm kompozisyonun kendisi allegoriktir. Schelling, asıl allegorik tarz olarak ikincisini gösterir. Allegori tablolarda ya fizikseldir —bu durumda o doğa nesnelerine ilişkindir— ya da ahlâksal veya tarihseldir. Gecenin yıldızlı bir giysiye bürünmesi, iki meşalenin iki elle tutulup yukarı kaldırılması, Nil nehrinin 16 ayağa kadar yükselmesinin en büyük felâketi gösterdiğine eskilerin inanması, bütün bu ve benzerleri fiziksel allegoriye örnektirler. Genel insansal bağıntıları ima eden allegorileri ise Schelling, "ahlâksal" diye niteler. Eski bir ölümün Aurora* resmiyle tasarımlanması, bir çocuğun kucakta taşınması, çeşitli oyunları hayat sahnesinde göz önüne koymak için yapılan komik ve trajik tasvirler ahlâksal allegoriye dahildirler.[124]

Simgesel resimlere gelince: Simgesel olan, asıl plastik sanatlarda ele alınacaktır. Burada Schelling, yalnız genel birkaç şey söylemekle yetinir. Ona göre resim, genellikle plastik sanatlar içinde sayılmakla birlikte, asıl olarak başlı başına bir sanat biçimi diye görülür. "Nesnesi yalnızca ideyi gösteren değil, fakat **idenin kendisi** olan bir resim simgeseldir."[125] Bu-

* Eski Roma'da şafak tanrıçası

rada da nesneler bakımından ayrılıklar vardır. Simgesel ya genel insansal bir şey olabilir —bu takdirde o, yaşamda sürekli kendisini yineler ve yeniler— ya da o, tamamen tinsel ve zihinsel idelere ilişkin olabilir. Bu sonuncusu için Schelling, Raphael'in "Parnass" ve "Atina Okulu" tablolarını örnek olarak gösterir. Ama ona göre, en yetkin simgesel tasvir, belirli bir mitolojinin kalıcı ve bağımsız poetik biçimleri yoluyla verilmiştir. "**Böylece** kutsal Magdelena, yalnız pişmanlığı **göstermez**, fakat canlı pişmanlığın kendisi olur. (...) Çocuklu Madonna resmi de simgesel bir resimdir. Simgesel resim, bir ideyi önceleyici olarak varsayar; ki bu ide, tarihsel-nesnel olarak, bağımsız tarzda görüsel olmak suretiyle simgesel olur. (...) Tarih, hiç kuşkusuz resim sanatının en önemli nesnesidir; çünkü burada Tanrılar ile insanların, resimel tasvirin en soylu nesnelerinin ayırıcı niteliği, aynı zamanda eylemde görülür."[126]

Ancak, tarihsel-simgesel tasvir, resim sanatında, vardığı en yüksek noktada, bir düşüşe de uğrar. "Ama tüm insansal olan, en üst noktaya bir yönde erişir erişmez, nasıl hemen öte yönden yeniden aşağıya eğimlenirse, öylece resim sanatı da bu kaderden kaçınmamıştır."[127] Schelling, bu tarz için Hollandalı ve Flandrlı sanatçıların etkileriyle 17 yy. İtalya'sında ortaya çıkan ve kırsal yaşamı grotesk sahnelerle betimlemeyi amaçlayan ressamların genel adı olan "Bambocciata"yı örnek verir.

Schelling, resimde allegori ve simgesel tasvirin yanında, son olarak bir de "şematizm"den söz eder: "Resim sanatı, genellikle tüm nesneleri doğrıdan doğruya ve kendi kendinde değil, fakat yalnız onların genel, ideal olan şeyi yoluyla göstermesi bakımından genel şemalaştıran sanattır."[128] Bu tarz için "resim, manzarada salt şematize edicidir"[129] demekle yetinen Schelling, bunun üzerinde durmaz.

Daha önce söylendiği gibi, Schelling"e göre, Michelangelo'da çizgi, Correggio'da ışık-gölge, Tizian'da kolorit (renk) kategorisi egemendir. Raphaeel ise tüm bu biçimlere (kategorilere) bir denge, bir uyum içinde sahiptir. Bundan ötürü o, modern sanatın tanrısal rahibidir.[130]

Simgesel sanat, en yetkin tarzına insan biçiminde ulaşır. Çünkü "insan biçimi dışında hiçbir doğal nesne, gerçekten simgesel anlama sahip değildir."[131] "Simgesel tablodan ilk istenen şey, idelerin uyuşmazlığı, karışık olanın somut olanda ortadan kalkmasıdır."[132] Bu, Schelling'in deyimiyle Winkelmann'ın "yüksek yalınlık" dediği şeydir. "Bu talepten kendiliğinden çıkan şey, varlık ile eylemin nesnede bir olmasıdır."[133] Buna da yine Schelling'in çok değer verdiği ünlü sanat tarihçisi Winkelmann "sakin büyüklük" demişti. Varlık ile eylemin sanatta bireşime varması, "güzellik"ten başka bir şey değildir. "Güzellik, kendi başına, kendisi için ve mutlak olan simgesel-olan olduğu için, resimsel tasvirin en yüksek

yasasıdır."[134] Varlık için olan ide doğruluk, eylem için iyi ve sanat için güzellik olduğuna göre, demek ki güzellik ya da sanat üç ide'nin (doğru-iyi-güzel) bireşimi olarak görülecektir. Bu da doruk noktasına sanat felsefesinde varan Schelling sistemi için anlaşılır olandır.

Ba.c Plastik

Bir anlam karışıklığını önlemek için burada ilkin dilsel-kavramsal bir açıklama yapmak istiyoruz. Schelling, her ikisini de "plastik sanat" deyimiyle Türkçe'de karşıladığımız "bildende Kunst" ve "Plastik" deyimlerini kullanır. Esasında onun, bu kavramların açık bir ayrımını verdiği de pek söylenemez. "Bildende Kunst" deyimi, hele de o "genellikle" sıfatıyla birlikte kullanıldığında, bundan Schelling'in anladığı, müzik, resim, mimarlık ve heykel sanatıyla tüm real sanat alanıdır. Ama tek başına "Plastik", başlıca olarak mimarlık ile heykel sanatlarını gösterir. Biz de bu ayrıma uyarak "Plastik"i burada ayrı bir bölüm halinde ele alıyoruz. "Plastik" başlığı altında başlıca olarak mimarlık ile heykel sanatı bulunmakla birlikte bunların yanında, aşağıda görüleceği gibi "basrelief" (alçak kabartma), "örtü ve giyim sanatı" ve bir de ne olduğu pek belli olmayan, "birden çok biçimlerin ortak bir eylem için bir araya getirilmesi" diye nitelenen bir sanattan söz edilir. Tüm bu sanatları ayrı ayrı bölümler halinde ele almayıp, hepsini birden "plastik" içinde ve yine Schelling'in ele alış sırasına göre burada araştırmamız, bize en uygun tarz olarak görünüyor.

Şimdi Schelling, burada, plastik sanatın üçüncü biçimine geçer. Bunun yapılanması da daha önceki iki biçimde (müzik ve resim) yapıldığı gibi olacaktır. İlkin yine plastiğin, bütün varlıkla, universum'la bağı kurulacaktır.

Schelling, hem varlığın hem düşünmenin, daha önce de birçok kez belirttiğimiz gibi, karşıtlıklar ve karşıtlıkların oluşturduğu birlikler diye açıklayacağımız diyalektik bir yöntemi izlediği görüşündedir. Bu birlikler, genellikle, biri "real", diğeri "ideal birlik" diye adlandırılır ve her iki birliğin yeniden bir birliği de ya real ya ideal tabanında gerçekleşir. Varoluşun hareket noktası olan "madde" de böyle bir ikili birliğin real tabanda özdeşliğe, ayrımsızlığa vardığı bir birlik olarak anlaşılır. "Maddenin yapılanması, üç gizil-güce (potens'e) dayanır; ama bunlar, genel kategorilerdir; öyle ki, tek tek şeylerdeki madde de, bütündeki doğa da yine aynı şeye dayanır. İlk gizil-güç yoluyla madde cansız(anorganik)'dır, doğru çizgi şemasına tabidir; ikincisiyle canlı (organik), üçüncüsüyle usun ifadesidir. Ama söz konusu gizil-güçler, maddenin kendisinin **bütü-**

nü bakımından yeniden geri dönerler. Madde, bütünde yeniden cansız ve canlıdır ve yalnız üçüncü gizil-güçte, insan organizminde usun ifadesidir." Schelling, bu sözlerine, bu durumun sanata şöyle uygulandığını belirterek devam eder: "Öylece müzik, anorganik, resim organik sanattır; çünkü resim, madde ile ışığın özdeşliğini en yüksek basamakta ifade eder. Madde, ilk olarak üçüncü sanat biçiminde usun mutlak ifadesi olur."[135]

Schelling'in üçüncü sanat biçimi dediği, ilk iki birliğin, yani müzik ile resmin özdeşliği olan "plastik"ten başkası değildir: "Her iki birliğin ayrımsızlığının veya maddenin özünün kendisine gövde olduğu sanat biçimi, sözün en genel anlamında **plastik**dir. — çünkü plastik kendi ideelerini real cisimsel nesneler yoluyla ortaya koyar, müzik maddenin sırf cansız olanını (biçimi, ilineksel olanı), resim salt canlı olanı, böyle olarak, öz olarak, nesnenin salt ideal olanı olarak ortaya koyarken. Plastik, nesnelerin özünü ve ideal olanını aynı zamanda real biçimde, demek ki genelde öz ile biçimin en yüksek ayrımsızlığını tasvir eder. Plastik, sanat olarak kökence **üçüncü boyuta** tabidir. Nasıl bütün olarak müzik, refleksiyon veya öz-bilinç sanatı, resim altlama veya duyum sanatı ise, öylece plastik, bilhassa, usun veya görünün ifadesidir."[136] Bu üç sanat biçiminin bağıntısını şöyle de dile getireceğini söyler: "Müzik, demek ki salt biçimi, nesnelerin ilineğini töz olarak ortadan kaldırdığı kertede özü biçimde ortaya koyar ve aynı ilinek yoluyla oluşturur. Buna karşın resim, biçimi özde ortaya koyar ve ideal olanın da öz olduğu kertede nesneleri özde hazırlayarak şekillendirir. Buna göre birincisi niceliksel, ikincisi niteliksel dir. Buna karşın plastik, töz ile ilineği, neden ile etkiyi, olanak ile gerçekliği bir-olan olarak ortaya koyar. Demek ki o, bağıntı biçimlerini ifade eder (nicelik ve niteliği bir olarak)."[137] Schelling'in buradan çıkardığı bir başka sonuç da plastiğin özü bakımından simgesel sanat olduğudur. Çünkü anımsanacağı gibi, simgeselin temel niteliği, sanat nesnesinin idenin kendisi olması idi. Plastik, ne yalnızca biçimi ne de yalnızca özü gösteren bir sanattır. Onda ne real ideali ne de ideal reali gösterir. Plastik, real ile ideal olanı, öz ile biçimi en yüksek özdeşlikte vermekle, onun tasvir ettiği nesne, ide'yi göstermekle kalmaz, idenin kendisi olur.

Real sanat dünyasının real alana en çok bağlı kısmında müzik bulunuyordu; bu anlamda sanatın universum'la karşılaştırılması bakımdan müzik, anorganik sanattır. Madde ve ışığın özdeşliğini en yüksek basamakta ifade etmekle resim, organik sanat olmuş olur. Maddenin üçüncü gizil-gücünün us olarak insanda ortaya çıkmasıyla, insan tasvirin üç boyutta veren plastik, sanat bakımından da üçüncü biçimdir.

Öte yandan plastik, tüm diğer biçimleri (müzik ile resmi) de kendi içinde taşır; çünkü o, onların en yetkin biçimde bireşimidir. Bu bakımdan plastikte müzikten ve plastikte resimden söz edilecektir. Ve plastiğin kendi içindeki biçimleri de bu bağıntılarla ifade edilecektir.

Buna göre, ilkin plastiğin müzikle ilgisi bakımından ortaya çıkan sanat tarzı söylenecektir: "Cansız (anorganik) sanat biçimi veya plastikteki müzik mimarlıktır." Bu yargısını Schelling, şöyle açıklar: "Genellikle mimarlığın bir türü olması, onun nesnelerini niçin cisimsel şeyler yoluyla tasvir ettiğini kendiliğinden açıklar. Ama onun plastikteki müzik olması, şu tarzda anlaşılması demektir: Plastik yoluyla cansız olana geri dönme çabasında olan bir sanat biçimi, plastik içinde genellikle var olmalıdır. Ama o, kendi en iç özü bakımından canlı olduğu için, bu geriye dönme çabası, doğadaki organizmin yeniden anorganik yaratıma geri dönmesinin de uyduğu temel veya yasadan başka hiçbirine göre vukubulmaz. İmdi ama organizm (Bu önerme doğa felsefesinde kanıtlandı ve burada yalnız yardımcı teorem olarak alındı.) anorganik olana yalnız hayvanların sanatsal dürtüsünün meydana getirmelerinde geri gider O halde cansız biçim, plastik çerçevesinde yalnız sanat dürtüsü yasası ve temeline göre vukubulabilecektir."[138]

Schelling, sanat içtepisinin bazı hayvan türlerinde de bulunduğunu söyler. Fakat çoğu türlerde sanat içtepisi üreme ile eşdeğer olarak ortaya çıkar. Yine hayvanlarda çoğunlukla üreten, meydana getiren ile üretilen arasında bir özdeşlik vardır; örneğin arının peteğini, örümceğin ağını kendi vücudundan yapması gibi. Burada Schelling'in dikkat çektiği bir nokta da cansız, yani üretilen şey, petek ya da ağ, canlıdan çıkmıştır. Anak bu bağ, kunduz örneğinde olduğu gibi bazı hayvanlarda ortadan kalkar. Burada Schelling, canlı varlıktan (kunduzdan) bağımsız, ama yine de ona ait olan bir ürünün (kunduz evi) ortaya çıkmasında bir "görünür özgürlük" bulur. Bu "özgürleşme" insanda en yüksek noktasına varır. Artık insanda doğrudan doğruya bir üretim değil, fakat aracılı üretim söz konusudur. İnsanda plastik sanat olarak anlaşılan, cansızla yapılan bu üretim, bir yandan tıpkı hayvanda olduğu gibi onun gereksinimi ile ilgili olmakla birlikte, öte yandan kavram sayesinde aracılı bir bağıntı olabilmekle kendi başına güzel olan bir şey olarak üretilebilir. Plastiğin, onun bir biçimi olan mimarlığın müziğe eşit sayılması, her ikisini de anorganik sanat biçimi olarak anlaşılmasından dır.[139]

Ancak itiraf etmeliyiz ki, Schelling'in mimarlıkla müzik arasında anorganikle ilgili olarak kurduğu bu bağıntı, daha doğrusu, onun deyimiyle "eşitlik", onun kendi sistemine bağlı kalmasından kaynaklanan zoraki bir

bağıntı olarak bize görünüyor. Bu eleştiri notunu bir yana koyup, Schelling'in düşüncelerini izlemeyi sürdürelim.

Ancak, daha da önce Kant'ın "güzel sanat"ın ölçütü olarak koyduğu "ereksiz ereklilik" kavramının burada anımsanması gerekir. Kant, özgürsanat ile zanaatı, daha doğrusu, onun deyimiyle "ücret-sanat"ı birbirinden ayırır. Bu ikincisi sonucu için, yani ondan alınacak ücret için yapılır. Başka bir deyişle onun kendi dışında bir ereği vardır. Oysa güzel sanatın, böyle kendi dışında bir ereği yoktur. Kant'ın diliyle söyleyelim: "Sanat da zanaattan ayrıldığında, ilki özgür, diğeri de ücret-sanat diye adlandırılır. İlki, sanki o yalnızca oyun olarak, yani kendisi için hoşa giden uğraş olarak amaca uygun gerçekleştirilebilmiş gibi kabul edilir."[140] Schelling, burada, Kant'ın bu tanımına uyarak, kendi dışında bir ereği (örneğin insanın barınma gereksinimi) olan mimarlığın nasıl olup da buna rağmen "güzel sanat" sayılacağını sorar: "Kendi dışında bir ereğe tabi gereksinime hizmet eden bir sanat, ne dereceye kadar güzel sanatlar arasında sayılabilir?"[141] İlkin Schelling, burada ortaya çıkan çelişkinin gerçek bir çelişki olup olmadığını araştırır. "Güzel sanat, kendi kendinde mutlaktır, demek ki o, dışsal erek olmaksızın, gereksinimin konusu olmaksızın olan sanattır. Bu nedenle gerçekten çoğu kişi, mimarlığı dışarda bırakır. Bu görünür çelişkinin çözümü şudur: Güzel sanat olarak sanatın hiçbir ereğe bağlı olamaması, doğru görüşün bir aksiyomudur ve o ne dereceye kadar bağlı ise, o noktaya kadar da o gerçekten güzel sanat değildir. Örneğin mimarlık, şayet **yalnızca** gereksinim ve yararı erek edinseydi, güzel sanat olmazdı. Ancak güzel sanat olarak mimarlık için yararlılık ve bizzat gereksinim bağıntısı yalnızca **koşul**dur, ilke değil. Sanatın her türü, ondan daha çok veya daha az bağımsız olarak var olan görünüşün belli bir biçimine bağlıdır ve ancak, onun bu biçimin içine güzelliğin kopyası ve resmini koyması, onu güzel sanata yükseltir. Böylece mimarlık bakımından **ereklilik** tamı tamına görünüş biçimidir, fakat öz değildir ve mimarlığın öz ile biçimi bir yaptığı bağıntıda mimarlık, kendi başına yararlılığa yönelen bu biçimi aynı zamanda güzellik biçimi kılar, bu bağlamda o, güzel sanata yükselir."[142] Buradan açıkça anlaşılan şudur: Bir sanatın kendi dışında bir şeye hizmet etmesi, yaraması, dolayısıyla bağlı olması; tek başına bu neden, onun güzel sanat olup olmadığını belirlemez. Önemli olan kendi dışında bir ereği olsa da sanatın ortaya koyduğu biçimin "güzel" olmasıdır. Mimarlık, eğer o örneğin salt bir barınak ortaya koymak dışında, yaptığı ürene bir güzellik biçimi de vermişse, o zaman o güzel sanat olur.

Schelling, bu hususun açıklanmasına hizmet eden diğer düşüncelerini şu üç başlık altında toplar: "a) Güzel sanat, dışsal koşullar ve sınırlamalar

yoluyla asla ortadan kaldırılmış ve olanaksız kılınmış olmaz; örneğin, belirli bir uzamın yalnız belirli büyüklükçe değil, aynı zamanda biçimce de dikte edilmiş olduğu fresk tablolarda." [Buradaki "biçim" sözü, yukarıdaki "güzellik biçimi" anlamında değil, fakat yaş sıva üzerine yapılan duvar resimlerinde (fresklerde) biçimin de resim için kullanılan sıva uzamını belirlediği anlamda anlaşılmalıdır.] "b) Gereksinimin, yararlılığın büsbütün uzakta kaldığı mimarlık türleri vardır ve bizzat bu tür yapılar artık gereksinimden bağımsız ve mutlak idelerin ifadesidirler; demek ki, mimarlığın simgesel bile olduğu tapınak mekânlarında (gökkubbe resmine atfen Vespa tapınağı). c) Mimarlıkta gereksinime ilişkin başlıca şey, iç mekânsal olandır, ama bundaki güzellik istemi de dış mekândakinden daha çok rastlantısal olarak yapılır."[143] Mimarı yapının iç mekânı kullanım için olmakla, burada güzellik, bu kullanımın elverdiği ölçüde ortaya konabilir; ama dış mekân için böyle bir belirleme de söz konusu değildir.

Mimarlığın bir güzel sanat olduğu, böylece temellendirildikten sonra, bu sanatın öğelerine ve bunların diğer sanatlardaki benzer öğelerle karşılaştırılmasına geçilir.

İlk ilgi, yine müzikle kurulacaktır. Müzikte tonların ard arda oluşu ile aritmetik sayıların ard arda sıralanışı arasında bir benzerlik kurulmuştu. Schelling, gerçi mimarlığı plastikteki müzik olarak görmekle, müzik-aritmetik bağıntısından ötürü, ilkin mimarlığın aritmetik bağıntılara göre iş görmesini zorunlu bulmakla birlikte, yine mimarlığın "uzam"daki müzik olmasından dolayı, onun geometrik bağıntılara göre biçim verdiğini söyler.[144] Bu aritmetik ve geometrik belirlenimin bir açıklaması da şöyle yapılır: Doğa, bilim ve sanat kendi çeşitli basamaklarında şematizmden allegoriye ve buradan da simgesele giden sırayı takip eder. En ilk şematizm sayıdır. Sayıda biçimleşmiş olan, özel olan biçim veya genel olanın kendisi yoluyla simgeleşir. O halde şematizm alanında olan şey, aritmetik belirlenime bağlı olarak doğadadır ve sanat, plastiğin müziği olarak mimarlık, o halde zorunlu olarak aritmetik bağıntılara uyar; ama o uzamdaki müzik olduğu için, sanki katılaşmış, donmuş müzik olduğu için, bu bağıntılar aynı zamanda geometrik bağıntılardır. Ve yine, doğanın olduğu gibi sanatın da en derin alanlarında aritmetik ve geometrik bağıntılar hüküm sürer. Resim sanatı dâhi çizgi perspektifinde henüz tamamen buna bağlıdır. "Doğanın daha yüksek basamaklarında doğa, keza sanatın gerçekten simgesel olduğu onun daha yüksek basamaklarında sanat, sırf sonlu bir yasalılığın o sınırlamasını kırar; anlayış yetisi için irrasyonel olan daha yüksek yasalılık ortaya çıkar ve yalnız usça ele geçirilir ve kavranır: örneğin, simgesel olarak üç temel bilime tabi felsefenin ancak

kavradığı daha yüksek bağıntıların biliminde: doğada, yalnız hayalgücünün ele geçirdiği biçimin güzelliği."[145]

Schelling, mimarlığın geometri ile kurduğu bu ilgisini, mimarlığın yalnızca doğa yanı bakımından olan bir kavranışı olarak görür. Mimarlık, henüz, bağımsız ve kendi başına sanat olarak kavranmış değildir. Şimdi bu kavrayışa geliyoruz.

"Mimarlık, **idelerin** ifadesi, universum'un ve mutlak olanın resmi olduğu ölçüde ancak özgür ve güzel sanat olarak görülebilir. Ama mutlak olanın real resmi ve buna göre idelerin dolaysız ifadesi, her yerde yalnızca kendi yetkinliğinde organik biçimdir. (...) Mimarlık ama plastiğin bir biçimidir ve eğer o müzik ise, öylece o **somut** müziktir. O, universum'u yalnızca biçim yoluyla tasvir edebilir değil, o, onu biçim ve özde aynı zamanda tasvir etmelidir. Organik biçim, us için dolaysız bir bağıntıya sahiptir; çünkü o, onun en yakın görünüşü ve bizzat yalnızca real-görülmüş ustur. Anorganik için us, yalnızca dolaylı bir bağıntıya sahiptir, yani onun dolaysız bedeni olan organizm yoluyla. Mimarlığın usla olan ilk bağıntısı da o halde daima yalnız dolaylı bir bağıntı olarak kalır ve çünkü o bağıntıl, yalnız organizm kavramı yoluyla aracılı olabilir, genelde **kavram** yoluyla aracılı olan bir bağıntı."[146] Demek ki Schelling, doğadaki canlıda ide'nin doğrudan doğruya ifadesini buluyor. Mimarlığın da güzel sanat olması için aynı şekilde idenin ifadesi olması gerekir. Ama o, bunun için doğa gibi canlıyı değil, fakat cansızı kullanıyor. O zaman onun idenin ifadesi olması ancak dolaylı yoldan olanaklıdır. Üstelik bunu mimarlık yalnız biçimde değil, yani yalnızca canlının biçimini kendi malzemesiyle taklit etmede değil, fakat hem özde hem biçimde gerçekleştirilmelidir. Ancak o zaman mimarlık güzel sanat olacaktır. Schelling, mimarlığın bu güzel sanat olma koşulunu şöyle formülleştirir: "Güzel sanat olması için mimarlığın kendisindeki erekliliği nesnel bir ereklilik olarak, yani kavram ile şeyin, özel olan ile nesnel olanın nesnel özdeşliği olarak ortaya koyması gerekir."[147] Böylece bu ereklilik, hem dışsal bir şeye hizmet eden bir erek olarak görülmeyecek; —aksi halde mimarlık Kant anlamında bir "ücret-sanat" ya da genel anlamda "zanaat" olurdu— hem de o nesnel bir şeyde bir öz-biçim özdeşliği olarak kavranacak. Sanatın dışında, doğada organizmde doğrudan doğruya olan böyle bir özdeşlik, sanatta, mimarlıkta aracılı olarak bulunur. "Güzel sanat olarak mimarlık, organizmi anorganiğin özü olarak ve buna göre, organik biçimleri ön-biçimlenmiş olarak anorganik olanda tasvir etmeye maliktir."[148] Mimarlığın örnek aldığı organizm, bilhassa bitki organizmidir. Canlıdaki doğrudan doğruya olan allegori, mimarlık biçimlerinde anorganik dolayısıyla ifade edilir. Bitkiden daha yüksek canlılardaki allegori, mimarlıkta

"kısmen bütünün simetrisinde, kısmen tek tek olanın ve bütünün yukarıya ve aşağıya doğru tamamlanmasında bulunur; ki bu sayede bütünlük, kendi içinde kapalı bir dünya olur."[149] Gerçi resim sanatında da hayvan vücudundaki simetri bunların resimlerde ortaya konur. Ancak bu simetrinin en yetkin biçimi insan vücudundadır. Bunun nedenini Schelling, hayvan vücudunun yere yatay, insan vücudunun ise dikey durmasında bulur. Mimarlık bu yetkin simetriyi, yapılarında güzel olma savı için kullanır.

Mimarlığın plastiğin müziği olarak anlaşılması bakımından o, müziğin ritmik, armonik ve melodik bölümlerini kendi tarzında kullanacaktır. "Mimari ritm, aynı tarzlı olanın periyodik bölümlenmesinde, o halde, her şeyden önce şu bölümlerde kendini gösterir: Sütunların aşağıya ve yukarıya doğru zayıflaması ve güçlenmesi, sütun eninin büyüklüğü, dorik düzende özellikle kiriş öğelerinin bağıntısı yoluyla oluşturulan bir sütunyüzeyindeki üçüz yivlerin sayısı vb."[150] Schelling, dor, ion ve korint sütun düzenlerinde, yine aynı sırayla ritmik, armonik ve melodik bir bağıntı bulur. Dorik düzen, özellikle ritmiktir. İonik sütun düzeni ise özellikle armoniktir. Bu ikinci düzen, mimarlık sanatının ideal biçimidir. İonik sütun düzeninin armonik olmasının kanıtı tüm orantıların güzelliğinde bulunur. Dorik düzenin orantılarını Schelling, tıknaz erkek vücudunun orantılarına, ionik düzeninkileri ise kadın vücudunun orantılarına benzetir. Böylece erkeksi güzellik ritmik, kadınsı güzellik de armonik olur.[151]

"Mimarlığın melodik bölümü, ritmik olanın armonik olanla bağıntısından meydana gelir."[152] Bu da korint düzeninde gösterilebilir.Bu üçüncü sütun düzeni özellikle melodiktir. Korint düzeni ionik düzenin armonik yumuşaklığı ile dorik düzenin ritmik biçimlerini yeniden birleştirir. Böylece, genç kadın bedeninin, kadınsı biçimlerin genel yumuşaklığı ile delikanlı biçimlerinin daha sertliği ve keskinliğini birleştirmesi gibi, korint düzeninde de böyle bir birlik kurulur. Korint düzen, kendi içinde daha çok ritmik veya melodik olmak bakımından birbirinden ayrı görünümler edinir. Daha çok ritmik olmak, daima bir doğa güzelliğini aramak anlamına gelir [153] İon düzenini, bu sanatın ideal biçimi olarak gören Schelling, korint düzen için bu tür bir yargıda bulunmaz.

Plastiğin birinci biçimi olan mimarlık, böylece ayrıntılı biçimde ele alındıktan sonra, ikinci biçim olarak "alçak kabartma" (basrelief)'ya geçilir. Neden doğrudan doğruya kabartma (relief) değil de onun bir tarzı olan alçak kabartmanın burada başlı başına bir plastik sanat biçimi diye alındığını ve bunun aslında mimarlığa bağlanması gerekirken başlı başına bir sanat biçimi olarak görüldüğünü anlamak olanaklı değildir. Aslında bu sonuncu nokta bile Schelling'de pek açık değildir. Çünkü şimdi

dendiği gibi alçak kabartma bir yandan başlı başına bir tür olarak alınırken, öte yandan o, Schelling'in şu sözleriyle mimarlığa bağlı bir tarz olarak görülür: "Alçak kabartma, kendisini diğer sanat biçimlerine ve bilhassa mimarlığa bağlayacak zorunlu bir eğilime sahiptir."[154] Bu gibi açık sorular, neden Schelling'in alçak kabartma üstünde pek durmadığını da belki gösterebilir. Benzeri bir durum, müzik bağlamında "modülasyon" da olmuştu. Bu durum, belki Schelling'in sanatın ayrıntılardaki bilgisinin eksikliğinden ileri gelmiş olabilir. Üstelik bunu o gizliyor da değildir. Ancak bize göre asıl neden, Schelling'in sistemciliğinden kaynaklanır. [Sanırım, o bu durumun kendisi de ayrımında olmuştu ki, sonraki dönemde sistemcilikten vazgeçmişti.] Schelling sanat dünyasını yapılandırırken, temele müziği koymuştu ve ikinci basamakta ortaya çıkan resim, bir yapısal ayrımı ifade ediyordu. Bundan sonra gelen plastiğin de bu iki biçimle ilişkilendirilmesi gerekiyordu. Nitekim mimarlık, plastikteki müzik olarak nitelenmişti. Şimdi ise plastikteki resim denebilecek başka, bağımsız bir sanat türüne gerek vardı. Doğrusu bunun için de alçak kabartma bulunmaz bir örnekti. Schelling, açıkça söylüyor: "Plastikteki resim, alçak kabartmadır."[155] Fakat bu, Schelling'in sistemini kurtarmaya yetmiyor. Çünkü alçak kabartmanın doğrudan doğruya mimarlığa bağlı olduğu Schelling'in sözleriyle de açıkça ortadadır. Bu kriz bir yana, biz yine sistemin işleyişini izleyelim. Nasıl resim, müziğe göre ideal bir sanat idiyse, öylece, plastiğin resme benzer yanı olan alçak kabartma da onun müziğe benzer yönü olan mimarlığa göre ideal bir sanat olur: "Alçak kabartma, bizzat plastik çerçevesinde tamamen ideal bir sanat biçimi olarak görülecek olandır."[156] Onun bu ideal karakterini Schelling, tek tek belirlenimler bakımından ortaya koymak ister. Ayrıca Schelling, sikkeleri ve oyma taşları da alçak kabartmanın bir türü olarak görür. Böylece plastiğin ilk iki biçiminin yapılanması tamamlanmış olur ve onun "en seçkin biçimi" olan üçüncü ve sonuncu biçimine, bu sanatın ve genelde tüm real sanat alanının en ideal yanı olan heykel sanatına sıra gelir.

"Khai eksokhen [en seçkin] plastik, heykel sanatıdır, şayet o kendi idelerini organik ve her yönden bağımsız, yani mutlak nesneler yoluyla tasvir ederse."[157] Heykelcilik, nesnelerinin organik olmasıyla mimarlıktan, başlı başına olmasıyla da alçak kabartmadan ayrılır. "Böyle olarak plastik yapıt, kendi uzamı kendi kendisinde olan ve kendi dışında hiçbir uzam olmayan evrenin bir resmidir."[158] "Uzamı kendinde olmak", burada heykelin üç boyutlu bir cisim olduğu anlamındadır. Cisim, Descartes'çı tanımlamaya göre "yer kaplamak"tan, "uzamı olmak"tan başka bir şey değildir. Bu bakımdan heykel, yüzey sanatı olan resim ya da alçak kabartma gibi bir bakışla bütün cepheleriyle görülmez. Heykel sanatı

olarak "plastikte tüm sınırlama, belli bir bakış açısının dışındadır ve plastik yapıt, böylece, resim yapıtında olmayan bir kendi-başınalığa yükselir."[159] Heykel sanatının en yetkin tarzı, doğanın en yetkin organik biçimi olan insan biçminin tasvirinde meydana gelir. Anımsanacağı gibi yukarıda, maddenin üçüncü gizil-gücünün insanda us olarak ortaya çıktığı, organik biçimin us için dolaysız bir bağıntıya sahip olduğu ve maddenin ilk olarak plastik sanatta usun mutlak ifadesi olduğu söylenmişti. Buradan Schelling'in şu sonuca varması şimdi kolay olur: "Usun dolaysız deyimi olarak plastik, kendi idelerini bilhassa insan biçimi yoluyla ifade eder."[160] Müziğin, yani anorganik olanın ve resimin, yani organik olanın özdeşliği olan plastik, heykel sanatında maddenin özüne kendi gövdesi olarak sahiptir. "İmdi ama maddenin özü ustur ve usun doğrudan doğruya real kopyası olarak en yetkin organizmdir, —ve bu yalnızca insan biçiminde var olduğundan— insan biçimidir."[161] Plastik, ilkin anorganik biçimlerle kendini ifade ettiğinde o, ya bu biçimleri kopya ederdi ya da onları doğrudan doğruya organizmin yalın allegorisi olarak ele alırdı. Birinci durumda bu, boşuna bir çaba olurdu. Çünkü kopya için bir neden olmazdı. Örneğin, belli bir taşın taş olarak kopyasını yapmanın hiçbir anlamı yoktur. İkinci durum mimarlıkta söz konusudur. Burada plastik bitki ve hayvan biçimlerini tasvir eder. En yetkin organizm olan insan biçimi tasviriyle de plastik, heykel sanatında hem en yüksek tarzına erişir hem de burada artık allegoriden simgesel ifadeye varılır. Bu bakımdan insan biçiminin genelde plastik sanat, özelde heykel sanatı için Schelling'e göre özel bir önemi ve simgesel anlamı vardır. Şimdi bu simgesel anlamın ne olduğunu göreceğiz.

İnsan biçimi, evrenin, universum'un bir küçük örneği olarak (mikrokosmos) anlaşıldığı için, burada, daha önce ele aldığımız sanatlarda yaptığımız gibi, ilkin onların universum'la bağını kurmak gibi bir çabaya gerek yoktur. Çünkü insan heykeli, doğrudan doğruya evrenin simgesidir. Heykelin evrenin resmi olması ve bu sayede kendi başına olması, figürlerinde tam bir simgeselliğe varmasıyla olur. Ancak tüm heykel figürlerinde böyle bir simgesellik bulunmaz. Örneğin hayvan figürlerinde heykel, henüz simgesel ifadeye ulaşmamıştır. Çünkü hayvan, yere yatay biçimde durmakla yere bağımlı olur. Oysa simgesel ifade tarzı, en yetkin ifade tarzı olarak, yere, başka bir deyimle real olana bağımlı olmayı en aza indirir. Yalnız insanın sahip olduğu dikey durum, yerden kopuşu gösterir. Gerçi organik doğada bitki de dikey durumdadır; ama o toprağa bağlı olarak böyle durur. "Bitkiden insana geçişi yapan hayvan dünyasında çok önemli olan yatay durum ortaya çıkar (bu bitkinin tedricen bir geri dönüşüdür). Yere bağlılık, yatay durumla ima edilmiştir. Beslen-

me araçlarını kendi içinde bulunduran gövde bölümü, bütün gövdeyi aşağıya çeken tam anlamıyla bir ağırlığı oluşturur. Dikey durumun anlamı, o halde gerçekten Ovidius'un Metamorfozlar'ında gösterildiği anlamdır:

> Os homini sublime dedit caelumque tueri
> Jussit, et erectos ad sidera tollere voltus."[162]

İnsan biçiminin simgesel anlamının birincisi, böylece dikey durumla verilmiş oldu. İkincisi ise simetrik yapıdır. "Ve bu da iki yarıma ayıran çizginin de yere doğru dikey yöneldiği biçimdedir."[163] "**Üçüncüsü:** Tepesinde başın bulunduğu en üst sistem altında, beslenme ve üreme ile serbest hareket iki sisteminin belirleyici bağlı kılışı. Bu ayrı sistemler, kendi başlarına simgesel bir anlama sahiptirler; ama onlar bu anlamı tam olarak ilkin insan biçiminin bağlı kılışı gibi bir bağlı kılışta elde ederler. (...) Tek tek sistemlerin anlamı şudur: İnsan, bütün organik varlıklar gibi, bir ara-varlık olması bakımından, kökence sıvı ile katı arasına konulmuş olarak bulunur. (...) Üç sistem, insan vücudunun temeli ve esasıdır. Bunun dışında, **ayaklar** ve **eller** altında anladığım yardımcı organlar da onun için zorunlu idiler. Ayaklar, yerden tamamiyle ayrılmış olmayı ifade eder ve onlar yakın ile uzağı birleştirdikleri için, insanı, hiçbir şeyin kendisine ne uzak ne yakın olduğu Tanrılığın görülebilir resmi olarak nitelerler. (...) Kollar ve eller, evrenin sanat-güdüsü ve her şeyi değiştiren ve biçimleyen doğanın mutlak gücü anlamına gelir. (...) **Dördüncüsü:** Kendi dinginliği içinde insan biçimi de hareketlerin kapalı ve tam tartılı bir sistemini gösterir. Dinginlikte de görülür ki, eğer o hareket edecekse, bu, bütünün en yetkin dengesiyle vukubulur. Burada da insan biçiminin simgesel anlamı, evrenin bir resmi olarak aşikâr olur."[164] Schelling, adale sisteminin ve vücudun iç yapısının da aynı şekilde bir simgesellik ifade ettiğini uzun uzadıya burada anlatır. Bu ayrıntılara burada daha fazla girmemize burada gerek görmüyoruz. Kısacası, insan biçimi, Schelling'e göre evrenin bir resmidir, kendi başına bir resimdir. Böylece plastik, insan heykelinde kendi başına sanat olur.

Schelling, plastik sanatın bilinebilirliğini üç kategori altında görür. "Birincisi doğruluk veya tek tek olanda biçimlerin tasvirine açılan salt zorunlu-olandır. İkincisi, ölçü ve bağıntıya dayanan hoşluktur. Üçüncüsü, ilk ikisinin bireşimi olarak tam güzelliğin kendisidir. (...) **Biçimler**deki zorunlu olan veya güzellik, genellikle, real biçim olarak, buna göre plastikteki salt ritmik olan veya çizim olarak düşünülebilir. — Bağıntıların hoşluğu veya güzelliği, ideal olandır; bu resim sanatının ışık-gölgesine

(ondan tamamen ayrı olmasına rağmen) ve müzikteki armoniye karşılık olur. Biçimlerin ve aynı zamanda bağıntıların **yetkin** güzelliği veya güzelliği, plastikte yeniden salt plastik olandır."[165] İlk iki kategori, yani real olan zorunluluk ile ideal olan hoşluk, daha önce müzikte ve resimde genel olarak ele alınmıştı. Real veya zorunlu olan, biçimlerin doğruluğuna dayanır. Ancak burada "doğruluk"tan empirik bir doğruluk kastedilmez; tersine o daha çok şöyle anlaşılmalıdır: "En yüksek anlamda doğruluk, şeylerin kendisinin özüdür; ama doğada biçim alınış ve özel olanla daha çok veya daha az karışmış ve tanınmaz kılınmış olan özdür. Bu nedenle doğruluğun bu daha yüksek türü, doğanın taklidinden doğrudan doğruya meydana gelemez, tersine yalnız kavramların bir sisteminden meydana gelebilir. (...) Doğruluğun en yüksek biçimi, kendi başına, güzellikle birdir."[166] Böylece varılan "soyut doğruluk", her şeyden önce, insan vücudunun tek tek biçimlerinin oluşturulmasına dayanır.[167] "En son, yetkin güzellik, ilk iki türün (zorunlu olan ile hoşluk —ç.l bağıntısından, biçimlerin güzelliğinden ve bağıntıların güzelliğinden meydana gelir."[168] Schelling, bu güzelliğin en yüksek temsilcisi olarak, Winkelmann'a dayanarak Grek Apollon heykelini gösterir. "Genellikle bu türün tüm yapılarında, yükseklik ve büyüklük **hoşluk** sayesinde **ılımlılaştırılmış** olarak gösterilir, ama alçaltılmış olarak değil; tersine: hoşluk, o daha yüksek ve tinsel güzellikçe ruhlandırılmış, aynı zamanda yüce ve keskindir."[169]

Plastik sanatta müzik-resim bağıntısını son bir kez daha anımsayarak, plastiğin yapılandırılmasını sonuçlandıralım. Müzik, birliğin çokluğa biçim olarak imgelemi idi ve bu nedenle o realdi. Resim ise biçimin öze imgelemi idi ve bu nedenle de o salt idealdi. "Plastik sanat sonsuzun sonluya tam imgelemidir. Çünkü her birlik, örneğin sonsuzun sonluya imgeleminin birliği, kendi tamlığında, diğer birliği kendi içine alır. İmdi ama real sanat biçimleri arasında plastik sanat, real birliği, biçimin birliğini ve ideal birliği, özün birliğini yalnız yetkince eşbiçimde ortaya koyan sanattır. Buna göre o, sonsuzun sonluya yetkin imgelemidir de."[170]

Schelling'e göre plastik sanata özgü olan estetik kategori bilhassa yüceliktir. "Çünkü yücelik, gerçekten, göreli evrende görülmüş olan hakiki evrendir. İmdi ama, sonlunun kendisi sonlu bir şey olarak aynı zamanda göreli sonsuz olmaksızın, plastikte sonsuzun sonluya imgelemi gerçekten tam olamaz. Plastikte, o halde bilhassa göreli veya duyulur sonsuz olan, kendi başına ve mutlak sonsuz olanın simgesi olur. Plastiğin en seçkin nesnesi olan insan biçimi, usun gerçek, görülür deyimi olmak için artık salt sonlu yoluyla usta sonsuz olmalı ve bir evren olmalıdır."[171] Bunun bir başka açıklaması da şöyle yapılır: "Plastik sanat, yaşamın ölümle en yüksek temasını tasvir eder. — Çünkü sonsuz olan, tüm yaşamın ilke-

sidir ve kendi kendisinden canlıdır; ama sonlu olan biçim ölüdür. İmdi her ikisi plastik yapıtlarda en büyük birliğe ulaştığı için, öylece burada yaşam ile ölüm, sanki onların birleşmesinin doruk noktasında karşılaşırlar. Evren, insan gibi ölümsüz ve ölümlü olanla, yaşam ile ölümle karışmıştır. Ama ebedi idede, orada ölümlü görünen şey, ölümsüz olanla ve yalnız kendi başına sonsuz olanın biçimiyle mutak özdeşliğe götürülmüştür. Böyle bir şey olarak o, plastik yapıtlarda tasvir edilir."[172] Schelling'in buna örneği, antik Apollon heykelidir. "Plastik, kendi kendisini kendisinin en yüksek savlarında ancak Tanrıların tasviriyle tatmin edebilir. — Çünkü o, bilhassa mutlak ideleri, ideal olarak aynı zamanda real olarak tasvir eder. Ama real olarak görünmüş olan ideler Tanrılardır; o halde plastik, tanrısal doğalara vb. bilhassa ihtiyaç duyar."[173] "Plastik sanat yapıtları, bilhassa, kendi mutlaklığındaki idelerin karakterlerini kendilerinde taşırlar."[174]

Schelling, sanatın ve bilhassa plastik sanatın en önemli etkisinin, sonsuz olanı sonlu olanda kendi kendinde ele geçiren mutlak büyüklük olduğunu söyler. Kendi başına ve mutlak büyüklüğün sonlulukta ele geçirilmesi yoluyla onun tüm büyüklüğü bize aşikâr olur.[175] Ve biz, örneğin Michelangelo'nun "Davud"u karşısında böyle bir etki alırız.

Aslında burada plastik sanatın ele alınışı, onun kendi doruğuna vardığı heykel sanatının yapılanmasıyla sona ermiştir. Ancak yine Schelling'in sanatları ele alış sırasına uyarak, yukarıda sözünü ettiğimiz, pek de önemli olmayan iki plastik tür hakkında da birkaç söz söylemek istiyoruz. Bunların her ikisi de bağımlı sanatlardır, kendi başına sanat değil. Birinci türe Schelling, "çuhacılık, örtücülük veya giyim sanatı" adını verir: "Plastiğin mimari bölümü, o plastiğe bağlı olan bir tarz olarak vukubulduğu derecede, çuhacılık İperde-örtü sanatı| veya giyim sanatıdır."[176] Onun mimari (arkhitektonik) olması, onun az ya da çok, organik bütünün biçimlerinin yalnızca bir allegorisi veya iması, yankısı olması demektir. Ancak bu sanat, burada, sanatın dışında bulunan bir ereğe sahip olamaz. İkinci tür için de Schelling şöyle der: "Plastiğin resimsel bölümü, o plastikte vukubulabildiği ölçüde, birden çok biçimlerin ortak bir eylem için gruplandırılması veya bir araya getirilmesi ile ilgili olsa gerekti."[177] Bu tarz, büyük bir kompozisyonda, tek tek figürlerin başka figürlerle örtünmesi ve bütünün görünmesi için belli bir bakış açısının zorunlu olması bakımından vazgeçilemez bir sanat olarak görünür Ama doğrusu, bundan neyin kastedildiği Schelling'de açıkça ifade edilmiş değildir

Plastikle ilgili sözlerimizi, onun en yüksek yasasının ifadesiyle bitirmek istiyoruz: "Tüm plastik oluşumların en yüksek yasası, olanak ile gerçekliğin ayrımsızlığıdır, mutlak dengesidir. (...) Bu yasa geneldir; çünkü

en yüksek plastik yapıt, artık kendisi için bir Tanrı'dır, onun bir ölümlü şeyi göstermesi gerekseydi bile."[178] Bu yasanın geçerli olduğu yerde, yani plastik yapıtta güzellik ile doğruluk birdir, aynı temele sahiptir. Buna bir örnek olarak Schelling, "Niobe"yi verir. Efsanede taş kesilen Niobe, plastik sanatlara da esin kaynağı olmuş, birçok Niobe heykelleri yapılmıştır.[179] "Plastik" diyor Schelling, "onda [Niobe'de] sanki bizzat kendisini ortaya koyar ve o, plastiğin ilk-örneğidir, belki de tıpkı, Prometheus'un trajedinin ilk-örneği olması gibi. Tüm yaşam, kendi başına sonsuz olanın bir sonlu olanla bağına dayanır ve böyle olarak yaşam, yalnızca bu ikisinin karşı karşıya konumunda görünür. Bunun en yüksek veya mutlak birliğinin olduğu yerde, göreli bakımdan, ölüm ama tam da aynı nedenle yeniden en yüksek yaşam vardır. İmdi o genelde plastik sanat yapıtı olduğundan, o en yüksek birliğin gösterilmesi için mutlak yaşam, ölüm olarak görünür; ki bu mutlak yaşamdan plastik sanat kopyalar ortaya koyar, artık bu kopyalar kendi başına ve kendisi içindirler ve ölüm olarak görünüşe benzerdirler. Ama Niobe'de bu gizin kendisinin sanatı telâffuz edildi, böylelikle o, ölümde en yüksek güzelliği gösterdi ve yalnız tanrısal doğaya özgü güzelliği, **ölümlü** ama erişilebilir olmayan dinginliğin güzelliğini — bu [dinginlik] ölümde kazanılmaya izin verir, sanki, ölümlü olan bağlamında, güzelliğin en yüksek yaşamına geçişin ölüm olarak görünmesi gerektiğini ima etmek için. O halde sanat burada iki kat tarzda simgeseldir; o, demek ki, onu gösteren şeyin kendisi [Niobe] olur, öyle ki, tüm sanatın istediği şey, burada Niobe'de telâffuz edilmiş olarak gözler önünde durur."[180]

Bb Sanat Dünyasının İdeal Yanı: Söz Sanatları

Schelling, daha önce de söylendiği gibi, genel felsefesine uygun biçimde sanatı da bir karşıtlık, bir çelişki ve bu karşıtlığın, çelişkinin çözüldüğü alan olarak görür. Söz konusu karşıtlığın bir çözüme ya da başka deyişle bir özdeşliğe varması için iki karşıt yandan biri temel olarak alınır ve özdeşlik ya da özdeşliğin gerçekleştiği sanat türü, onda temel olarak alınan, başka deyişle onda ağır basan yanın adıyla anılır. Böylece bütün sanat dünyası, bu karşıtlığın üzerinde çözüldüğü temele göre ikiye ayrılır. Sonlu-sonsuz karşıtlığının sonlu'da çözülmesi, başka bir deyimle, sonsuz'un real bir sanat yapıtında verilmesi, genelde, sanat dünyasının real yanını oluşturur. Sanat dünyasının bu real yanında, ideal olanın bir real olan olarak görünüşünün verilmesi amaçlanır. Fakat sanat dünyasının bir de ideal yanı vardır. Sonlu-sonsuz karşıtlığı, bu kez sonsuz'da çözümlenmiştir. Karşıtlığın sonsuz'da çözülmesi, real bir şey olan bir sanat

yapıtının varlığının ideal olan'a bağlanması anlamındadır. Başka bir deyişle, sanat yapıtının sonsuz olanı gösteren sonlu bir şey olmasıdır. Sonlu bir şey olarak sanat yapıtının kendi başına varlığı yoktur; çünkü o, böyle olarak daima bir başka sonlu şeye bağlıdır. Sanat dünyasının real yanının realden ideale doğru giden basamaklı bir yapısı olması gibi, sanat dünyasının ideal yanında da yine aynı yönde, yani realden ideale doğru giden bir basamaklı yapı görülür. Bu nedenle şimdi yapılanmasını göreceğimiz ideal yanın ilk sanat türünde, daha sonrakilere göre real olanın daha baskın olduğu, sonraki türlerde real olanın gitgide azaldığı ve sonunda ideal olanın tamamen **egemen** olduğu görülecektir. ["Egemen" sözüne vurgu yapmamızın nedeni şudur: Ne denli ideal olsa da bir sanat yapıtında hiçbir zaman real temel ortadan kalkmaz; aksi halde sanat yapıtı ortadan kalkardı.] Sanat dünyasının ideal yanı deyince Schelling, bundan söz sanatlarını, tüm edebiyat sanatını anlar. Burada kullandığımız "edebiyat sanatı" deyimi, Yunanca kaynaklı Almanca "Poesie" karşılığıdır. Ve buna zaman zaman "şiir sanatı" da diyeceğiz. Sözcüğün hem Yunanca aslında hem Arapça'da yaratma demek olan "ibda" sözcüğüyle akraba olan "edebiyat"ta aynı yaratma anlamının bulunmasını burada göz önünde tutuyoruz. Burada daha önce de uyguladığımız yönteme uyarak, önce edebiyat sanatının genellikle sanatla bağıntısı gösterilecek ve bu bağıntı, genellikle sanatın universum'la, tüm evrenle ilgisinde kurulacaktır.

Bb.a Edebiyat Sanatının Genellikle Sanatla Bağıntısı

Universum, kendisini göstermesi, ortaya koyması bakımından iki yanlı bir bütündür. Bu iki yan, bütünde iki birliğe karşılık olur: real birlik ve ideal birlik. Ve yine bu iki yan, "önceden kurulmuş uyum"dan ötürü aslında birdir. Meydana gelişte, varoluşta ortaya çıkan aralarındaki ayrım, yalnızca, birinde real olarak ortaya konmuş olanın diğerinde ideal olarak ifade edilmiş olmasıdır. Universum'un geneldeki bu görünüşü, sanat dünyası için de aynı yapıyı gösterir. Burada da bir real-ideal, bir sonlu-sonsuz karşıtlığı görülür ve yine sonlu-sonsuz'un, real-ideal'in aslında (kökende) bir olmasından ötürü, ikiye ayrılan sanat dünyasının her bir yanında da real-ideal birlikte bulunur. Ne var ki, birinde egemen olanın real olan olmasına karşılık, diğerinde bu, ideal olandır. Kaynağında bir olan varlık gibi sanat da kendi kaynağında birdir. "Tüm sanat, mutlak yaratmanın veya mutlak kendini-olumlamanın aracısız kopyasıdır."[181] Sanat dünyasının real yanını oluşturan tüm plastik sanatların (müzik dahil) bunu real bir şey olarak göstermelerine karşın, edebiyat sanatı bu aynı olumlamayı ideal bir şey olarak ifade eder ve bu bakımdan o, real sanat-

tan ayrılır. Edebiyat sanatının mutlak Ben'in kendini olumlamasını ideal bir şey olarak ortaya koyması, söz ya da dil sayesinde olur.

O halde söz, başka deyişle dil nedir? Schelling, bu sorumuzu dili, mutlak olanla, Tanrı'yla, ide ile ilgi içinde ele alarak yanıtlar. Ama, hemen söyleyelim, ona göre, "salt-ideal" diye bir şey de yoktur, eğer o nesnelleşecekse. İdenin bir kılığa, bir tene, bir bedene ihtiyacı var, onun nesneleşmesi için. Ama bu, onun idealitesine zarar vermeyen, ona uygun bir beden olmalı. Böylece nesneleşen ide, real bir şey (kılık=kılıf=örtü=ten=beden) sayesinde yeniden bütünleşir. "Bu bütünleşmede" diyor Schelling, "Tanrı'nın mutlak veya sonsuz olumlamasının en uygun simgesi ortaya çıkar; çünkü bu olumlama, onun sona ermiş ideal var olması (ki bu, en yüksek taleptir) olmaksızın, burada kendini real bir şey yoluyla gösterir ve **bu** simge, kolayca anlaşılacağı gibi dildir. Bu nedenle, çoğu dillerde dil ile us (ki bu tamı tamına mutlak bilmedir, ideleri bilendir) yalnzca bir ve aynı deyime sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda çoğu felsefi ve dinsel sistemlerde, bilhassa doğada, Tanrı'da kendini-olumlamanın ebedi ve mutlak edimi, ---onun ebedi yaratmasının edimi— Tanrı'nın **konuşan sözü** olarak, aynı zamanda Tanrı'nın kendisi olan logos olarak nitelenmiştir."[182] "Söz, konuşma, dil, neden, us" gibi anlamları olan Yunanca "logos" sözünün İsa'dan sonra, Hıristiyani anlamda "Oğul Tanrı İsa" anlamında kullanıldığı ve Schelling'in buna atıfta bulunduğu burada göz önüne alınmalıdır.

Schelling, plastik sanatlarla söz sanatları arasında mutlak bir karşıtlık görmediği için, ona göre dil, hem birincilerde hem bu sonunculardа söz konusu edilebilir. Ve yine ona göre, bu iki sanat alanı arasında tam bir zıtlık görenler, bu nedenle müziği plastik sanatlardan saymazlar ve ona özel bir yer verirler. Çünkü aksi halde müzikte onlar için hiçbir dilden söz edilemeyecekti. Oysa bu sakıncayı kendi sisteminden her iki sanat alanını birbirinden tam olarak ayırmamakla savuşturduğuna inanan Schelling, böylece bir plastik sanat olan müzikte de (ve doğallıkla diğer plastik türlerde de) bir dilden söz edebilecektir. Aslında Schelling, dilin, ifadenin kapsamını tüm varlığı içine alacak biçimde genişletir. O, yukarıda söylendiği gibi doğa-nesnelerinin kendisinde, özellikle canlıda ve bunun en yetkin biçimi olan insan bedeninde simgesel bir ifade bulmuştu. Bu ifadeler, yalnız onların tasvirleri olan sanat yapıtlarında değil, fakat bizzat kendilerinde de vardı. Bu da onların bir tür dile sahip olduğu anlamına gelir. Ve burada "konuşan" da Tanrı'dan başkası değildir. İster real dünyadaki ister ideal dünyadaki (sözün dünyasında) anlamında olsun dil, Tanrı'nın bir yaratması olduğuna göre, dilin içindeki bilgiyi de oraya koyan aynı Tanrı'dır. Bu noktanın anımsanmasından sonra, şimdi şu söz-

leri ait oldukları yere koymak daha kolay olacaktır: "Bilginin dilin içinde henüz şimdi simgesel olarak toparlanması tarzından başka hiçbir tarzda, Tanrısal bilgi kendisini dünyada simgesel olarak kendisini toparlamış değildir; öyle ki, real dünyanın (yani onun kendisi yeniden real ile ideal olanın birliği olduğu ölçüde) **bütünü** de yeniden kökensel bir konuşmadır da. Ama **real** dünya, artık canlı söz değil, Tanrı'nın kendisinin konuşması değil, tersine yalnızca konuşulmuş —pıhtılaşmış— sözdür."[183] Schelling, burada plastik sanatın yalnızca ölü söz olduğunu, ama yine de bir söz, bir konuşma olduğunu söyler. Ve buna örnek olarak da yine "Niobe'nin dudaklarında taşlaşmış sesi" gösterir. Ona göre, müzik de bir sözdür, ama plastiğin içinde daha alt, daha derin basamakta bulunan bir söz: "ölümün içine girmiş canlı olan şey — sonsuz olanın içine **söylenmiş** söz."[184] Schelling için plastik sanatta da mutlak bilgi edimi, ide vardır, ama yalnızca real yönden kavranmış gibidir; buna karşın ide, söz sanatında kökence ideal olarak kavranmıştır. Dil kendi başına birdir. O, farklı yönlerden kavranmakla, örneğin müzikte ses dili, heykelde taşlaşmış söz olur. Ama insan dilinde tüm bu farklı yönlerin hepsi birbirine karışmış olarak bulunur. Dilde anlamlı-anlamsız her şey bulunur. Dildeki "her şey', her şeyin resmi olur ve dilin kendisi tam da böylelikle tüm şeylerin özdeşliğinin simgesi olur. Dilin kendisinin iç yapısında, tek tek olanın hepsi bütün yoluyla belirlidir; bir biçim veya bütünü talep etmeyen tek tek söz olanaklı değildir. Dil, mutlak bakımdan veya kendi başına yalnız birdir, tıpkı usun yalnız bir olması gibi; ama, nasıl ki mutlak özdeşlikten çeşitli şeyler çıkarsa, keza bu birlikten de her biri kendisi için bir evren olan, diğerlerinden mutlak olarak ayrılmış olan çeşitli diller meydana gelir ve ama hepsi **esasta** birdir, yalnızca usun iç deyimi bakımından değil, aynı zamanda, pek az nüanslar dışında her dilde aynı olan öğelere ilişkin olan şey bakımından da. Demek ki bu dış bedenin kendisi, kendi içinde yeniden ruh ve bedendir."[185] Schelling, dildeki ünlüleri (vokalleri) dilin ruhuna benzetir. Ünsüzler (konsonantlar) ise dilin bedenidir. Bu nedenle o, ünlüleri çok olan dile daha çok değer verir. "Demek ki bir dilde ünlüler ne denli çoksa, (...) o dil o denli ruhludur ve tersi: o ne denli ünsüzlerle dolu ise o denli ruhsuzdur."[186] Bu durum hayvanlar arasında da geçerlidir: Kuşun ötmesinde, hayvanın bir ses çıkarmasında olduğu gibi.

Schelling, dilin kaynağı sorusunu biri deneysel-bilimsel, diğeri felsefi bakımdan olmak üzere iki tarzda görür. Ona göre, bu konuda kendi zamanına dek yapılmış araştırmaların tümü deneysel (empirik)tir ve bu, filozofun işi değildir. Dilin mutlak idesini, bu çalışmalarda aramamalıdır. Filozofu ilgilendiren, yalnızca, dilin kaynağını ide'de bilmektir. Böyle bir

bilme dilin iç-bağıntılarını bilmektir. Ve böyle bir bilim, yani felsefe için dil yalnızca bir araç, bir ortamdır.[187]

Sözün ve dilin bu tarz bir anlaşılması, Schelling'in neden "**Söz** sanatı, sanat dünyasının **ideal** yanıdır."[187] demesini de anlaşılır kılar. Plastik sanat, nasıl kökeninde (Tanrı'da, icle'cle) evrenin real yanı ise, söz sanatları da yine orada evrenin ideal yanıdır.

Tüm evreni, bir sanat yapıtı olarak gören Schelling için "tüm sanat, tüm yaratmanın veya mutlak kendini-onaylamanın dolaysız kopyasıdır."[188] Sanatın ister real ister ideal yanı olsun, isterse bunların içindeki bir türü olsun sanat, daima bu birliği, yani tüm evreni ve bu anlamda aynı şey demek olan tüm sanatı kendi içinde bulundurur, farklı farklı biçimlerde de olsa. "Plastik sanat, kendi idelerini kendi başına somut bir şey yoluyla ifade eder; söz sanatı bunu kendi başına **genel bir şey** yoluyla, yani dil yoluyla yapar. Bu yüzden poesi ledebiyat sanatıl, özellikle poesi adını, yani **yaratma** adını koıudu; çünkü onun yapıtları bir varlık olarak değil, fakat yaratma olarak görünürler. Buradan şu çıkar: şiir sanatı, yeniden, tüm sanatın **özü** olarak görülebilir, aşağı yukarı, ruhun bedenin özü olarak görülmesi gibi."[189]

Schelling, antik-modern karşıtlığını şiir sanatı (poesi) bakımından da ortaya koyar. Ona göre, antik poesi ussal olarak sınırlanmış ve kendi kendisiyle özdeş sanattır. Buna karşın modern poesi, tüm bölümlerinde ve tüm yanlarında öylesine çeşitlice sınırsızdır ki, bu bakımdan o kısmen us dışıdır. Schelling, bu bağıntının şöyle de dile getirilebileceğini söyler: "Eskiler plastikte konuşandırlar ve buna rağmen poeside plastik olarak. Söz, usun en sessiz ve en dolaysız deyimidir. Diğer her eylemin bedensel payı daha çoktur. Yeniler, kendi tasvirlerinde deyimi zorlu, cisimsel bir eylem içine koyarlar. Eskilerin tasvirleri, sessizlik ifadesini taşımaları suretiyle, tam da böylece konuşarak gerçekten poetiktirler. Buna karşın ama eskiler bizzat poeside plastiktirler ve bu tarzda onlar, söz sanatları ile plastik sanatların akrabalığını ve iç özdeşliğini yenilerden daha çok yetkin olarak ifade ederler."[190] Demek ki antik sanat, esas bakımından plastiktir. O, doğadır, doğaldır, doğa gibi büyük ve güçlüdür. Böyle bir sanatın söz sanatlarında da aynı temel özelliği taşıması gerekecekti. Plastik orada taşta konuşan Niobe idi. Bu "söz"ün kendisi de elbette plastik idi. Orada söz, ustan doğrudan doğruya çıkandı; söz ile us doğal biçimde özdeşti. Bu nedenle orada plastikle söz sanatının en yakın akrabalığı vardı. Orada sınırsız ve sonsuz olan, sınırlı ve sonlu olanda idi. Ama modernde söz, artık usun doğrudan değil, dolaylı deyimi oldu. Bu, sözün zora koşulması idi. Şimdi artık Niobe'nin taşta, mermerde sessiz konuşmasından çok, dilin sözle konuşması söz konusudur. Plastikle olan eski

akrabalık gevşemiştir. Ama bu, aynı zamanda doğanın yitirilmesi demektir. Schelling'ce söylendikte, şimdi yitirilen doğaya duyulan özlem vardır. Sonlu olan sonsuzu gösterir. Sonlu'nun sınırları kaldırılmıştır. Bu da en iyi biçimde sözle yapılırdı. Bu nedenle modernde şiir sanatı sınır-sızdır.

Mutlak bilme'de ebedi olarak bulunan Tanrı bilgisi, kendi kendisiyle özdeş bilgidir. Tanrı'nın kendini olumlaması, yanıtlaması, mutlak olarak, mutlak Ben'in kendi varlığını ifade etmesi demekti. Mutlak Ben'in söylediği bir tek şey vardı: "Ben varım." Varlıkla bilgi özdeş olduğundan "Ben varım." önermesi, mutlak Ben ya da Tanrı sözü ve kendisi olarak bir ve aynı şeydi. O, "logos" olarak, tıpkı Herakleitos'da olduğu gibi tüm varlığı kaplar. "Logos"un dışında hiçbir şey yoktur. Bu "logos"da, yani "söz"de önceden kurulmuş bir uyum, bir denge vardır. Ancak, nasıl real varlığın meydana gelmesi için denge'nin bozulması gerekli idiyse, Tanrı sözü'nden meydana gelen insan sözünün, dilinin ortaya çıkması için de, Tanı sözü'ndeki bu uyumun, dengenin bozulması gerekir. Mutlak dil, kendi kendinde Bir'dir Fakat mutlak özdeşlikten nasıl çeşitli nesneler çıkmışsa, mutak dil'in Bir'liğinden de çeşitli diller öylece çıkar. Ama bu dillerin de her biri kendi başına bütündür. Böyle olarak her dil, bundan ötürü, mutlak bütün olan universum'la aynı bağıntıdadır. Schelling'e göre, sözün ya da dilin" logos" olması, Tanrı sözü olması, başka bir deyişle, Ben'in kendini evetlemesinin taşıyıcısı olması, edebiyat sanatının universum'la, total varlık'la bağıntısını gösterir. Edebiyat sanatı, Ben'in kendini yanıtlamasını ideal birlikte ifade etmekle sanatın ideal yanını oluşturur. Şimdi edebiyat sanatının yapılanması için sorulması gereken asıl soruya geliyoruz: "İmdi ilkin şu soruyu yanıtlayacağım" diyor Schelling: "**Söz, nasıl şiir olur**?"[191] Bu sorıda iki ayrı şey söz konusudur. Biri, şiirin önceden belirlenmemiş olması bakımından kendi başına şiir. İkincisi, şiiri sözden ayıran biçimler. Bunlar da ritm, hece ölçüsü gibi şeylerdir. Ama asıl olan, şiirin kendi başına şiir olarak ne olduğunu, yani şiirin özünü bilmektir; ikincisi empirik kuramcıların işidir, filozofun değil.

"İmdi şiirin **kendi başınalığı**, tüm sanatın kendi başınalığıdır: o, mutlak olanın ya da universum'un bir özel-olanda tasviridir."[192] Bu ifade, anımsanacağı gibi diğer sanat türleri için de onların kendi tarzları bakımından geçerliydi. Şimdi sorun, bu ifadenin şiir ya da edebiyat sanatı için nasıl geçerli olduğunu göstermektir. Bu da aşağıda tek tek edebiyat (şiir) türleri ele alınırken yapılacaktır.

Nasıl, örneğin plastik ideleri, taşta, mermerde ortaya koyarsa, şiir sanatı da ideleri sözde dile getirir. "Poesinin genel biçimi, imdi genellikle, ideleri sözde ve dilde tasvir eden biçimdir."[193] Dil, mutlak bilgi ediminin en uygun simgesidir.

"Poetik anlam" diyor Schelling, "gerçekliğe, realiteye ihtiyacı olmaktan, olanak dışında hiçbir şeye ihtiyacı olmamaktan tastamam ibarettir. Poetik olarak olanaklı olan şey, tam da bu yüzden gerçektir, felsefede ideal-real'in ne olduğu gibi. Poetik-olmama ilkesi, felsefe-olmama'nın ilkesi gibi, deneycilik veya olanaksızlıktır, hakiki ve real olarak bilinecek olandan, deneyde bulunan şeyden başka bir şeydir."[194]

Mitoloji, antikte özellikle poesi için zorunludur. Ama modernlerin de bu var olan içerikten beslenmeye izni vardır. Bunun uygulanımı tek tek şiir tarzları bağlamında yapılabilir.[195]

Schelling'e göre, güzellik ile hakikatin en yüksek birliğinin kanıtlanması, aynı zamanda felsefenin poesi ile olan en yüksek birliğinin kanıtlanması demektir. Felsefenin çabası, ebedi hakikate doğrudur. Poesinin çabası doğmamış ve ölümsüz güzelliğedir. Bu da ebedi hakikatle bir ve aynı şeydir.[196]

Bu "doğmamış güzelliği" poesi, nereden meydana çıkaracaktır Yanıt: dilden, ama kendi başına dilden. Schelling, dilin kendi başına "kaos" olduğunu söyler. "Şiir sanatı, bu kaostan kendi idelerinin gövdelerini oluşturmalı. Ama poetik sanat yapıtı, diğer her biri gibi, özel olandaki bir mutlak şey, bir evren, bir dünya-cismi olmalıdır. Bu, sanat yapıtının ifade edildiği yer olan **söz**ün dil bütününden ayrılması yoluyla olandan başka türlü olanaklı değildir."[197] Şimdi bu "ayrılma"nın nasıl olduğunu, sözün hangi yolla "şiir" olduğunu görelim.

Bb.b Edebiyat Türleri

"Şiir nedir?" sorusuna Schelling'in verdiği ilk yanıt şudur: "**Şiir**, genelde, bir **bütün**dür; kendi çağına ve canlılığına kendi kendisinde sahip olan bütündür ve böylelikle dilin bütününden ayrılmış, yetkin olarak kendi kendisinde kararlaştırılmıştır."[198] Bu ayrılış genelde ritm ve hece ölçüsü yoluyla olur. Ritm sayesinde söz, kendi ereğinin mutlak olarak kendisinde olduğunu açığa çıkarır. ("Ereği kendinde olmak", anımsanacağı gibi Kant'ın "güzel sanat" için koyduğu ve Schelling'in de paylaştığı ölçüt idi.) Ritm ve hece ölçüsü kulağa yöneliktir. "Esasen tüm poesi, kendi kaynağında işitme için yapılmıştır; imdi o ister lirik, ister epik veya dramatik olsun. Coşkunluk, burada en dolaysızca esin olarak görünür; ki bu esin, esinlenmiş olanı dışsal ereklerde düşünmeye izin vermez. O [esinli], yalnızca Tanrı'nın sesini işiten olarak sanki sıradan yasalılığın dışında hareket eder, gözüpek ve ama emin ve kolaylıkla."[199] Bu sözler, yine Kant'ın güzel sanatı doğanın bir dâhi aracılığıyla kural koyması biçiminde anlamasının[200] teolojik bir tarzda ifadesi olarak

görülebilir; Kant'ın bu doğa kavramının Tanrı olarak anlaşılması koşuluyla.

Schelling, şiirin düzyazıda kullanılır olmadığı görüşünü bir önyargı olarak nitelendirir. Ona göre düzyazı, anlayış yetisinin sahip olduğu ve onun ereklerine göre biçimlenmiş dildir. Şiirde her şey sınırlanmadır, biçimlerin keskince yalıtılmasıdır. Şiir, düzyazıdan yalnız ritm yoluyla değil, aynı zamanda kısmen daha yalın, kısmen daha güzel dil olması sayesinde ayrılır. Yalınlık, ama, plastik sanatta olduğu gibi düzyazıda da en yüksek olan şeydir.[201]

Poetik sanat öğretilerinde diyor Schelling, ayrıca iğretilemelerden, mecazlardan ve diğer söz süsleme tarzlarından da söz edilir. İğretilemeler, daha çok, retoriğe ilişkindir.[202] "Retorik, kendisini idraksal kılmak veya yanıltmak için ve tutku uyandırmak için tasvirlerle konuşma ereğine sahip olabilir. Şiir sanatı, onun kendi içinde bu duyumun olmasına karşın, asla kendi dışında bir ereği kendi dışında da meydana çıkarmadı. Platon, şiir sanatının etkilerini bir mıknatısın vb.nin etkilerine benzetir."[203]

Demek ki, diyor Schelling, söz süslemesine ilişkin olan her şey, şiir sanatında güzelliğin en yüksek ilkesine bağlı olarak bulunur. Tam da bu nedenle, tasvirler, mecazlar vb.nin kullanımı hakkında bu bağlı oluş yasasından başka hiçbir yasanın ortaya konulmasına izin yoktur.[204] O halde, şiir ya da edebiyat sanatında, güzel olması koşuluyla her türlü süslemenin yeri vardır.

Edebiyat sanatı, yukarda belirtildiği gibi, lirik, epik ve dramatik olmak üzere başlıca üç türde ortaya çıkar. Şimdi bu türleri ayrı ayrı ele alacağız ve böylelikle edebiyat sanatının nasıl bir yapıda olduğunu tek tek örnekleriyle göstermeye çalışacağız. Böylece sanat dünyasının ideal yanının da yapılanması suretiyle tüm sanat dünyasının yapısı ortaya konmuş olacak.

Bb. b.a Lirik Edebiyat

Schelling'in şiir sanatını lirik, epik ve dramatik diye üçe ayırması, yine onun real-ideal kutupluluğu ve birliği temel görüşünde hareket noktasını bulur. Şiirin öteki sanatlarla ilgisi de yine aynı temel üstünde kurulur.

Real-ideal karşıtlığında real yanda bulunan lirik şiirin oluşturduğu real-ideal birliği de yine bu real temel üzerinde kurulur. Bu bakımdan lirik şiirin söz sanatlarındaki yeri, müziğin plastikteki yerine karşılık gelir. Müzikteki özdeşlik de real'i temel alan bir real-ideal özdeşliği idi. Ve müzikte ilk kategori olarak ortaya çıkan ritm, "müzikteki müzik" olarak nitelenmişti. Buna göre ritmin müzikteki önemi lirik şiirde de korunacaktır. "Lirik poesi" diyor Schelling, "çoğunlukla ritme bağlıdır, tamamen bağlıdır,

hatta onun tarafından alıp götürülmüştür."[205] Ama lirik, eşbiçimli ritmlerden kaçınır. Bu bakımdan o, aşağıda görülecek olan epos'a karşıt yönde bulunur. Çünkü epos en yüksek özdeşlikte hareket eder. Lirikte, müzikte olduğu gibi yalnız bir ton, bir ana-duyum egemendir.[206]

Lirik şiirin meydana getirdiği real-ideal birliği, sonlu temelinde kurulan bir sonlu-sonsuz birliği ya da aynı şey demek olan bir özne-nesne birliğinin öznede temellenmesidir. "Lirik poesi, bir öznenin, örneğin şairin durumunu ifade eder."[207] Bu nedenle o, öznel şiir tarzı diye adlandırılabilir. Sonsuz olanın ya da genel olanın sonlu olanda genellikle tasviri olan "lirik poesi, en öznel şiir tarzı olduğu için, onda özgürlük de zorunlu olarak hükmeden şeydir."[208] Hiçbir şiir tarzı, ondan daha az zorlamaya bağlı değildir. Epos'da hükmeden en yetkin süreklilik ya da sabitlik lirik şiirde ortadan kalkar, tıpkı müzikte olduğu gibi. Müzikte halis ayrımlar ve bir ton ile onu izleyen ton arasında hakiki bir sabitlik olanaksızdır.[209]

Lirik şiirin özne-nesne, özgür-zorunlu karşıtlığı bağlamında öznede ve özgürlükte temellenmesi, onun öznel ve özgür bir şiir türü olması anlamına gelir. Burada şair, kendi öznelliğini olanca özgürlükle ortaya koyar. Ancak bu "özgürlük", bir "keyfiliği", bir "yasasızlığı" göstermez. Bu "özgürlük", bir kendi başınalığa, kendine özgürlüğe sahip olmakla kendi kurallılığını, yasalılığını da ortaya koymuş olur. "Tüm lirik şiirin **kendi başınalığı**, sonsuz olanın sonlu olanda tasviridir; ama o, yalnız ard-arda-oluş'ta hareket ettiği için, böylelikle sanki sonsuz ile sonlu olan **karşıtlığının** iç yaşam ilkesi ve hareket ilkesi olarak meydana gelir. (...) Karşıtlık lirik şiirde açıktır. Bu nedenle lirik şiirin en seçkin nesneleri **ahlâksal**, savaşa ilişkin, genellikle tutkulu[dur]. Genellikle tutku, sonlu olanın veya özelliğin genellikle karşıtlığındaki karakteridir Lirik sanatın bu karakterini en saf ve en kökensel olarak hem kendi kaynağında hem kendi neliği bakımından yine **antik** poesi bize gösterir."[210] Schelling, diğer sanatlarda yaptığı gibi burada, lirik şiirde de bir antik-modern ayrımından söz eder. Ve bu ayrım, temelini toplumsal yaşamda bulur.

Schelling şöyle diyor: "Lirik şiirin Yunanistan'da ortaya çıkması ve ilk yayılımı, özgürlüğün gelişmesi ve cumhuriyetçiliğin ortaya çıkışı ile eşzamanlıdır. İlkin şiir, yasalara bağlı idi ve onların kuşaktan kuşağa aktarılmasına hizmet ediyordu. Lirik sanat olarak o, nerdeyse şan-şöhret, özgürlük ve güzel hoşsohbetlik için coştuncu idi. O, toplumsal yaşamın ruhu, şenliklerin ululaması oluyordu."[211] Yunan'da lirik şiirin ortaya çıkışı, cumhuriyet ve özgürlük ortamına rastlamasına karşın, bu durum modernde tersine oldu. "Yunan lirik sanatının en yüksek gelişimi, nasıl ki

Cumhuriyet'in toplumsal yaşamın en yüksek gelişiminin ortaya çıkışına rastlamışsa, modern lirik'in on dördüncü yüzyıldaki ilk başlangıcı, toplumsal huzursuzluklar zamanına ve cumhuriyetçi birliğin ve İtalyan şehir devletlerinin genel yıkılışı zamanına rastladı."[212] Antik lirik'in mutlu, modern lirik'in mutsuz çağlarda ortaya çıkış tersliği ile birlikte olan bir terslik de şu idi: Modern'de ilkin lirik poesi ortaya çıktı. Schelling'e göre bunun ilk temsilcileri Dante (1265-1321) ile Petrarca (1304-1374)'dır. İlk temsilcisi Ariosto (1474-1553) olan modern epos, lirikten sonra ve söylendiği gibi yine onun tersine mutlu zamanlarda ortaya çıktı: "Bazı büyük ruhlu İtalyan prenslerine, özellikle Meclici'lere borçlu olunan mutlu zamanlar, ilkin daha sonra ortaya çıktı ve Ariosto'da oluşmuş olan romantik epos'a iyi geldi. Lirik şiirin ilk yaratıcıları Dante ile Petrarca, huzursuz zamanlara, toplumsal çözülme zamanlarına denk gelmişti ve onların şiirleri, bunlar bu dışsal nesnelerle ilgili olduklarından, bu çağın mutsuzluğunu telâffuz eder."[213] Oysa Yunan'da ilkin epos ortaya çıkmıştı. "İlkin nesnel bir özdeşlik içinde, epos'da tamamen dışa yönelmiş, kaybolmuş güç, kendi içine döndü, kendini sınırlamaya başladı; bu uyanan bilinçle ve ortaya çıkan ayrımlaşma ile ilk lirik sesler meydana geldi, ki bu sesler, hemen en yüksek çeşitliliğe doğru kendilerini açtılar. Yunan şehir devletlerindeki ritmik olan şey, tamamen kendi kendisine ve kendi varoluş ve etkisine yönelmiş Yunan ağırbaşlılığı, esin perilerine lâyık, soylu tutkuları uyandırdı. Lirik'le aynı zamanda müzik, şenlikleri ve toplumsal yaşamı canlandırdı. Homeros'da hatta kurban ve tapınma bile müziksizdir. Kahramanlık ilkesi, krallık ve egemenlik ilkesi de Homeros eposunun özdeşliğine özgüdür. Lirik poesi, epos'un artık tamamen yetkin oluşumundan sonra Kallinos ve Archelaos'la başlıyordu ve bundan sonra epos'la benzerliği bakımından lirik poesi, Pindaros'daki en son tamamlanışına dek tamamiyle cumhuriyetçi poesi'dir. Varoluşlarını ya yalnızca tarihsel gelenekle bildiğimiz veya bize parçalar ya da bizzat bütün olarak gelmiş bulunan, eskilerin hemen hemen tüm lirik şarkıları, aleni ve ortak yaşamla ilgilidirler ve bizzat, daha çok tek tek olana ilişkin, eskilerin lirik şiirleri, toplumsal yaşamı iyemeyi-içmeyi, hoşsohbetliği ifade ederler, ki bu yaşam, ancak özgür ve büyük bir devlette var olabilir ve olabilecek gibiydi. Her şey şunu gösteriyor: epos'da henüz kapalı olan goncalar açıldı ve yaşamın daha özgür oluşumu yayıldı. O halde Yunanlılar, lirik şiir sanatının özelliğinde de nesnel, real, genişleyicidir."[214] Yunan'da lirik, epos'dan sonra gelmekle onun içinden çıkar. Ama bu "çıkış", aynı zamanda bir tarih olan epos'da dışsal olanın, yani kişinin dışında ortak yaşamda olan şeyin içe dönmesi olarak anlaşılmalıdır. Epos'u aşağıda başlı başına ele alacağımızdan, fazla tekrara kaçma-

mak için, onu daha yakından görmeyi şimdilik erteliyoruz. Esasında Schelling, bu ikisini her ne kadar bizim de burada uyduğumuz önce lirik sonra epos sırasına göre ele alırsa da onları karşılaştırmayı, hatta çoğu zaman aynı cümle içinde olmak üzere ihmal etmez. Ama her ikisini yine de ayrı ayrı ele almamız, eldeki çalışma açısından, sanat sisteminin sistematiğini ortaya koymak için gerekliydi. Epos-lirik kronolojisinin antikte bu biçimde, modernde ise lirik-epos sırasına göre olmasına karşın, sıralamanın genelde kategoriyal olarak lirik-epos sırasına göre alınmasının başka bir nedeni, bize göre şudur: Modern'de lirik'ten sonra epos'un meydana gelmesi, epos'un daha sonraki açılımları bakımından da onun lirik'ten sonra ele alınmasını gerektirir. Çünkü aşağıda inceleneceği gibi Schelling'e göre, daha sonraki zamanlarda ortaya çıkan yeni edebi türler, örneğin modern epos olarak görülen roman ya da "romantik epos", bu adlandırmanın kendisinden de anlaşılacağı gibi, hep epik poesi içinde yer alır. Schelling, bu tarz ele alışın "tarihsel ve doğal düzene" değil, ama "bilimsel düzene" uyduğunu ifade eder.[215]

Lirik poesi bağlamında antik-modern karşıtlığının bir başka tarzı da içerik açısından, yani ele alınan konular bakımından dile getirilir." Eskilerin şiir sanatı" diyor Schelling, "özellikle, savaşın ve ortak kamusal yaşamın doğurduğu ve beslediği erkeksi erdemleri kutsuyordu. Buna göre, tüm duyum bağıntıları hakkında erkeklerin dostluğu egemen olandı ve kadın sevgisi, tamamen tabi olan bir şeydi. Modern lirik, yeni kavramında böylelikle bağlı bulunan duyumların büyüklüğüne rağmen, kendi kaynağında sevgiye hasredilmişti. **Dante**'nin ilk heyecanı, bir genç kızın, Beatrice'in aşkı idi. O, bu aşkın öyküsünü sonelerde, şarkılarda ve şiirle karışık düzyazı yapıtlarında, özellikle Vita nuova ("Yeni Hayat")'da ebedileştirdi. Yaşamının daha sonraki daha büyük kaderleri, Floransa'dan sürülüşü, talihsizlik ve zamanın suçu, onun Tanrısal ruhunu ilk olarak onunbüyük eserinin, Divina Comedia'nın meydana getirilmesine götürdü, bu şiirin temeli ve başlangıcı yeniden Beatrice olmasına rağmen. **Petrarca**'ın tüm yaşamı, tapınmayla yetinen tinsel aşka adanmıştı. Bu, kendi zamanının eğitiminin ve en soylu erdemlerinin gelişimi ile dolu, bu uyumlu ruha, İtalyan şiirinin lirik güzelliğin, saflığın ve yetkinliğin en yüksek derecesinde bu ruhta oluşması için gerekli olan şeydi. (...) **Boccaccio** da bu birliğe katılır; çünkü onun edebiyatının müsait zamanı da aşktır. Modern çağın ruhu, modern lirik'in sınırlamasını nesneler bakımından birlikte getirir. Kamusal ve genel bir yaşamın —organik bir bütündeki bir yaşamın— tasviri ve eşliği, artık modern toplumdaki lirik'i oluşturamazdı. (...) Lirik şiirlerin kamusal bir yaşama ilişkin biricik tarzı, dinsel şiirlerdir; çünkü yalnızca Kilise'de henüz kamusal yaşam vardı. —

İmdi epos'a geliyoruz."[216] Lirik şiirde içerik bakımından, şiirin nesneleri, konuları bakımından görülen antik-modern karşıtlığı, modern'de lirik'ten epos'un çıkması sonucunu verir, nasıl ki antik'te tersi bir sonuç elde edilmiş idiyse.

Epos, geçmişi anlatırken, lirik bugünü terennüm eder. Epos'da öykücünün, şairin kendisi ortada yoktur; buna karşın lirik sanat, kendini seyretmenin ve öz-bilincin kendine özgü alanıdır. Müzik de öyledir. Müzikte biçim değil, fakat yalnız bir ruh; nesne değil, yalnız bir ses ifade edilir.[217] Lirik şiirde toplumsal olan, şairin, yani öznenin öznelliğinde, bilincinde emilmiş, özümsenmiş bir toplumsallık karakteri kazanır. Bu nedenle o, içseldir.

Lirik şiirin antik ile modern'deki başlıca ortak özelliklerini şöylece özetleyebiliriz: Lirik şiir, a) real-ideal karşıtlığının real temelindeki birliktir; b) iç yaşam ilkesine ve ard arda oluş'lu bir hareket ilkesine sahiptir; c) ritme bağlıdır; d) poesinin müziğe en yakın biçimidir; e) en öznel şiir tarzıdır; f) onda egemen olan özgürlük ve sabit olmayıştır; g) nesneleri ahlâksal ve genellikle tutkuludur. Başlıca karşıt özellikler de şunlardır: a) Antik lirik, antik epos'dan sonra; modern lirik modern epos'dan önce meydana geldi. b) Antik lirik, mutlu zamanlarda, modern lirik huzursuz zamanlarda doğdu. c) Ortak toplumsal yaşama hizmet eden antik lirik, nesnel, real ve genişleyici idi; ama içsel yaşama yönelik modern şiir, yalnızca Kilise'de toplumsaldı. d) Antik lirik'in erdemleri erkek erdemleri idi; modern'de ise kadına duyulan aşk ve bu bedensel aşkın yüceltilmesi egemendi.

Bb.b.b Epik Edebiyat

Lirik şiir, sanat dünyasının ideal yanındaki ilk olanağı, ilk gücü gösteriyordu. Ve o, kendi üstüne katlanan düşünmenin, bilginin, bilincin ilk yetisidir. O, tamamen düşünmenin egemenliği altındadır. Buna karşın, genellikle ideal dünyanın ikinci gücü olan epos, eylemin, kendi başına nesnel olanın olanağı ve gücüdür.[218] Schelling'in lirik ile epos'u bu şekilde tanımlaması, bu ikisinin antik'te ve modern'de neden ayrı sıralanışta ortaya çıktıklarını da açıklar. O, hep "başlangıçta eylem vardı" diyen bir filozoftu. İlkin tarihsel olarak antik'te, dışsal, nesnel eylemin kendisi olan epos'un ortaya çıkması gerekiyordu ki, bundan sonra düşünmenin kendi üstüne katlanması, bilincin kendisi olan lirik gelebilsin. Ama artık lirik, meydana gelmişti; düşünme kendi üstüne katlanmıştı. Bu nedenle modern'de artık epos'dan yola çıkılamazdı. Epos, şimdi ikinci olanak olarak, kendini açacaktı.

Modern'in tarihi epos'un kendini açmasıdır. "Eylem" diyor Schelling, "mutlak ya da nesnel bakımdan tarihtir. O halde ikinci tarzın görevi şudur: **Kendi başına veya mutlak olanda nasıl ise öyle olan tarihin bir resmi olmak**.[219] Böyle bir "resim" tüm epik karakterlerin bir birleşmesi, birliği olarak "çizilecek"tir. Bu tabloyu Schelling, beş madde altında ortaya koyar.

Ancak biz, bu maddelerin ele alınmasına geçmeden önce, bazılarına daha önce değindiğimiz, lirik'le ilgi içinde verilen bazı epik özellikleri daha yine aynı ilgi içinde ve fazla tekrara kaçmadan burada bir arada göstermek istiyoruz.

Lirik poesinin eşbiçimli ritmlerden kaçınmasına rağmen, epos bu bakımdan en yüksek özdeşlikte hareket eder. Epos'da lirik'te ortadan kaldırılmış olan en yetkin sabitlik egemendir. Lirik poesi sonsuz olanın sonlu olanda tasviri olmasına karşın, epos'da sonsuz olanla sonlu olan mutlak birdir; birlik ile ayrılık, genel olanla özel olan birdir; bu nedenle onda sonsuza duyulan bir heyecan da yoktur. Epos, daha doğrusu, Homeros eposu müziksizdir. Epos, ortak, kamusal yaşamın tasviridir. O, geçmişi hikâye eder; lirik bugünü terennüm eder.[220]

Şimdi, sözü edilen "resmin çizilmesi"ni Schelling'e uyarak madde madde gösterebiliriz. (Bu tablo, antik epos göz önüne alınarak yapılır; daha sonra buradan modern epos'a geçilecektir.)

1. Epos'un çizdiği şey, genellikle yalnız eylemin, tarihin tasvir edilmesi değil, ama onun mutlaklığın özdeşliğinde görünmesidir. Eylemin nesnel sayılması veya tarih olarak görülmesi, sonsuz-sonlu çelişkisi olmaksızın kendi başına olan şeyde salt özdeşlik olarak anlaşılması demektir. Özel-genel çelişkisi, eylem bağlamında, özgürlük-zorunluluk çelişkisi olarak ifade edilir. Epos'da hiçbir sonsuz-sonlu çelişkisi olmadığı için, onda özgürlük ile zorunluluk arasında hiçbir çatışma da ortaya konmuş olamaz. Böyle bir çatışma, ancak kader yoluyla karara bağlanır, o sanki kaderi ortaya koyar. Mutlak özdeşlikte ise hiçbir kader yoktur. Buna göre epos'un ilk belirlenimi şudur: "O [epos], sonsuz olan ile sonlu olanın karşıtlığı olmaksızın, çatışma ve bu nedenle de kader olmaksızın, özgürlük ile zorunluluğun özdeşliğindeki eylemi tasvir eder."[221]

Homeros epos'unda hiçbir sonsuzluk yönelimi yoktur. İnsanın yaşamı ve eylemi, bir yandan bakıldıkta, salt sonlulukta hareket eder; ama tam da bu nedenle özgürlük ile zorunluluğun mutlak özdeşliğinde. Her ikisini örten kabuk henüz kırılmamıştır. Tanrılara karşı gelinmesine rağmen, hiçbir yerde kadere karşı bir ayaklanma yoktur. Çünkü Tanrılar, doğaüstü, doğa-dışı değildir; tersine insansal olayların çemberi içinde birlikte

bulunurlar. Homeros destanındaki belâ, henüz kader olarak görünmez; çünkü buna karşı bir ayaklanma yoktur. Tanrılar ile insanlar, epos'u kapsayan bütün dünya, epos'la en yüksek özdeşlikte tasvir edilmiştir. Lirik şiirdeki sonsuz-sonlu çatışması, yalın bir çatışmadır. Çatışma ve kaderin aynı zamanda tasvir edildiği yer trajedidir. Trajedi, lirik ile epik olanın bireşimi olarak görülür. Epikteki özdeşlik, trajedide bizzat çatışma sayesinde kadere dönüşür.[222]

"2. Eylem, kendi kendi başınalığında zamansızdır; çünkü tüm zaman, yalnızca, olanak ile gerçekliğin ayrımıdır ve görünen tüm eylem, kendisinde her şeyin hep birden olduğu özdeşliğin bozulmasıdır yalnız. Epos, bu zamansızlığın bir resmi olmalıdır. Bu nasıl olanaklıdır? — Poesi, söylemenin kendisi olarak zamana bağlıdır; tüm poetik tasvir zorunluca ard arda oluşludur."[223] Schelling, bu çelişkinin çözümünden değil, ama bir biçimde kendini açmasından söz eder. Bu durum, epos'un bir niteliğiyle ilgilidir: Epos'da zaman yoktur; ancak o, nesnelerin içindedir. Ve nesne, hareket eden şeydir. Böylece epos, hareket sayesinde dinginliğin tasviri olur. Epos'un dinginliği betimlediği yerde, dingin olan, kendisini hareketin, ilerlemenin içinde dönüştürür. Bu bakımdan epos, bir resme, tabloya benzer. Lirik'te müzikle kurulan ilgi, burada resimle kurulur. Nasıl ki tabloda daima ilerleyen şey, yalnızca tasvir yoluyla sabitleşmiştir; bunun gibi, epos'da da ilerleme, tamamiyle, "ebedi hareket eden" nesnenin içine, ama dinginlik de tasvirin biçimi içine isabet eder. Buna göre, epos, kendi başına eylemin zamansızlığının bir resmidir. Bu eylemin kendisi hiçbir zamanın içinde değildir, ama tüm zamanı kendi içinde kuşatır. "Zamana karşı bu kayıtsızlık, epos'un temel karakteridir."[224]

3. Epos'da başlangıç ve son mutlak aynıdır. "Başlangıcın ve sonun rastlantılılığı, o halde, epos'da onun sonsuzluk ve mutlaklığının ifadesidir."[225] İlyada, Akhilleus'un öfke seslenişi ile başlar. Bu seslenişte Hektor'un ölümüyle sonuçlanacak hiçbir neden yoktur. Nedeni olmama, bir şeye bağlı olmama, yani mutlak olma demektir. Aynı şekilde Odysseia da yeniden mutlak olarak başlar. Epos, kendi doğası bakımından rastlantılılığın bir görünüşünü tasvir etmelidir. Ama bu rastlantılılık, Homeros şarkılarında olduğu gibi gerçekten hükmeden bir şeydir. O, burada zorunlu olan şeyle ve sanatla birlikte ortaya çıkar.[226]

4. Zamana karşı kayıtsızlık, zorunlu olarak, zamanın ele alınışında bir aldırmazlık sonucunu da doğurur. Öyle ki, epos'u kapsayan zamanda her şey uzama sahiptir, en büyük en küçük gibidir, en önemsiz olan en önemli olan gibidir. Her şey bir karardır. Yemek yemek, içki içmek gibi sıradan eylemler de hep aynı sabitliktedir. Her şey eş önemli veya eş önemsiz, eş büyüklükte ve eş küçüklüktedir. Böylece epos'daki poesi

yücelir ve sanki şair, büyük olanla küçük olanın karşısında eşit olduğu tanrısal doğanın bir parçası olur.[227]

"5. Eylemin **kendi başınalığında** tüm nesneler ve tüm olaylar aynı ağırlıktadır; hiçbiri diğerince bertaraf edilmez; çünkü hiçbiri diğerinden daha büyük değildir."[228] Burada her şey mutlaktır. Hiçbir önce ve sonra yoktur. Şair, parçalanmamış ruhuyla geçmiş anımsaması ve gelecek beklentisi olmaksızın şimdide durur. Şiirin betimlediği çevre içinde bir şey diğer bir şeye çarpar, onu zorlar, olay olayı, tutku tutkuyu. Şair bu çemberin dışına asla çıkmaz ve böylece o, Tanrı ve tanrısal doğanın en yetkin resmi olur. Şairin kendisi, yüksek ve aşağı, olağan-üstü ve sıradan, trajik ve komik olabilen nesneden asla hiçbir duyum almaz. Tüm tutku nesnenin kendisindedir. Akhilleus, kaybolan dostu Patroklos için ağlar ve yanıp yakılır acıyla. Şairin kendisi ne müteessir olmuştur ne olmamıştır; çünkü o genelde görünmez. "Bütünün engin kubbesi içinde kahramanların harikulade suretleri yanında Thersites* de, keza yer üstündeki Odysseia'da yeraltı dünyasının büyük suretleri yanında tanrısal domuz çobanı ve Odysseus'un köpeği de kendi yerini alır.[229]

Böylece epik şiirin başlıca belirlenimlerini ortaya koyduğunu öne süren Schelling, bu belirlenimlerin daha eleştirisel ve tarihsel bir açıklamasının A. W. Schlegel'in Goethe'nin "Hermann und Dorothea"sını eleştirisinde bulunabileceğini söyler.[230] Demek ki ona göre, Goethe'nin bu yapıtı epik karakterdedir.

Buradan Schelling, epos'un bazı özel biçimleri diye nitelediği "konuşma", "mecaz" ve "kıssa" (episod) türlerine geçer. Ama o, bunlar üstüne ancak birkaç cümle söylemekle yetinir. Bunlar epos'un ana karakterine tabi olan biçimler olarak görülür. Onlardan biri olan episod, epos'u yetkin bir yaşam tasviri yapmaya yarayan, onun zorunlu bir parçası olarak anlaşılır.[231]

Schelling, "mucize"nin Yunanlılara ve özellikle antik epos'a tamamen yabancı olduğunu söyler. Çünkü onların Tanrıları doğanın içindedirler. Sıradan kuramcılar, der Schelling, mucize'yi epope'nin zorunlu bir kaldıraç kolu diye görürler. "Ancak bu, yalnızca modern tür için geçerli olabilir."[232] Bu tür, eski epos'un tamamen tersine çevrilmiş bir görünümüdür. "Kuzeyli Barbarlara, Homeros'un Tanrıları ve onların işleri ancak mucize olarak görünebildi; tıpkı Homeros, şimşek çaktı yerine Zeus yıldırımlar fırlattı dediğinde, bunu bu tür sanat yargıçlarının da niyetli, retorik ve poetik heybet ve heyecan veren ifade tarzı (pathos) diye düşünmeleri gibi."[233]

* İlyada'da krallar kralı Agamemnon'a dil uzatmaya yeltenen biri. (Bkz. A. Erhat, Mitoloji Sözlüğü).

Epik içeriğin esası, epos'un mutlak olanının kendisinin bir resmi olduğu biçimindeki belirlenimde bulunur. Bu içeriğin gerçekten evrensel olması gerekir. Bu da mitolojiden başka bir şeyle olamaz. "Mitoloji olmaksızın epos düşünülebilir değildir."[234] Mitoloji gerçek nesnelliği epos'dan daha önce elde etmiş değildir. Epos, en nesnel ve en genel şiir tarzı olduğu için o, tüm edebiyatın içeriği ile çoğunlukla birleşir. Mitoloji nasıl birse, içerik ile biçimin ayrılmazlığında epos da ancak bir olabilir. Burada epos, iki ayrı birlik yoluyla kendi özdeşliğinde kendisini ifade eder. Bu iki birlik için Schelling'in verdiği örnekler, yine İlyada ile Odysseia'dır. "İlyada ve Odysseia, bir ve aynı şiirin yalnızca iki yanıdır. (...) Onlar, kendi doğaları yoluyla birdirler ve bundan dolayı Homeros ortak adıyla birleşirler. Bizzat bu ad, allegoriktir ve anlamlıdır. Bazıları İlyada ile Odysseia karşıtlığını doğan ve batan güneş karşıtlığıyla göstermişlerdir. Ben İlyada'yı merkezkaç şiir, Odysseia'yı merkezcil şiir diye adlandırmak isterim."[235]

Schelling, antik epos'dan modern epos'a geçişte yenilerin eski epos anlamında benimsedikleri şiire ilişkin olan şeyi göstermek amacıyla Vergillius'la Homeros'un bir karşılaştırmasını yapar:

Vergillius, belirtilen tüm belirlenimler bakımından Homeros'a hemen hemen tümüyle karşıt olarak konulabilir. Homeros'ta kader yoktu. Vergillius, bir tür trajik karışıklık yoluyla kaderi eylemin içine sokar. O, epos'un belirlenimi olan hareketin tamamen yalnız nesnenin içinde olmasını, aynı şekilde uygulamaz. İlk-dünyanın karanlık zamanı ve geleceğin belirsiz olması gibi, epos'un yüce rastlantılılığı, keza onun başlangıcı ve sonunun belirsiz oluşu, Vergillius'un Aeneis'inde tamamen ortadan kaldırılır. Şair burada kendi eyleminin nesnesini terketmez, tersine ondan bir şey yapar. Onun deyimi de yapaydır; retorik olarak iç içe geçmiş ve tantanalıdır. Konuşmada tamamen lirik veya belagatlıdır. Aeneis, kraliçe Dido'nun aşk öyküsüne ilişkin episodlarda nerdeyse modern-dir.[236]

Schelling, Vergillius'u, onun eski epos'a ters düşmesi nedeniyle daha sonraki modern şairler için de zararlı bir örnek olarak görür: "Vergillius'un bu görünümü, epik şiirin daha sonraki denemelerinde de zararlı etki bıraktı."[237] Bunun bir örneği olarak o, 17 yy. İngiliz şairi Milton'ı gösterir: "Esasen Milton, Vergillius'un çoğu hatalarını paylaşır; o, örneğin dil bakımından epos'un sadeliğine, Vergillius'dan oldukça daha yakın olmasına rağmen, onda örneğin epos'a özgü olan niyetsizlik eksiktir. Temeli kavramlarda ve zamanın karakterinde ve keza nesnenin doğasında bulunan onun asıl hataları, Vergillius'la ortak olduğu hatalara eklenir."[237]

Alman Edebiyatı'nın öncülerinden Klopstock (1724-1803) Milton'ın etkisinde şiire başlamıştı. Schelling, Klopstock'un tercih ettiği konunun hiçbir epik içerik taşımadığını söyler. Ona göre Klopstock'un tasavvurları, mistik olmayan ve poetik olmayan tasavvurlardı. Onun şiiri, tamamen modern ruhta ve Hıristiyan mistisizmi ve mitolojisiyle dolu olsa gerekti. Schelling'e göre Klopstock, ruhunda evrenin canlı idrakı ve en azından ideaların sezgisi olarak dinin bulunduğu şairlerdendi. "Onda egemen olan şey, anlama yetisi kavramıdır."[238] Bu kavramla o, "Tanrı'nın sonsuzluğunu ve İsa'nın yüceliğini ele geçirir."[239] Schelling, bunca övdüğü Klopstock'un şiirinin kendisinden geriye bir şey bırakmaksızın, "meyvesiz olarak yitip gitmiş" olmasına yazıklanır.

Schelling'in epik şiir türü içinde üzerinde asıl önemle durduğu tarz, romantik ya da modern epos'dur. Ancak o, bu tarzı ele almadan önce, özel epik biçimlerin bazıları hakkında da kısa açıklamalarda bulunur. Biz de onun sanat sistemini bütünlüğüyle göz önüne koymak amacıyla, yine kısaca da olsa bu biçimleri ele almak istiyoruz.

Bb.b.ba Bazı Özel Epik Şiir Biçimleri: Eleji ve İdil; Öğretici-Eğitici (didaktik) şiir ve Yergi (satir)

Eleji, yasla, hüzünle dolu, öznel bir şiir biçimidir. Kökeni, Yunanlıların cezane törenlerinde söylediği şarkıdır. Sözcüğün Yunanca olmayıp, yabancı kökenli olduğu, araştırmacılarca genellikle kabul edilir.[240] Yunanca'da "küçük tasvir" demek olan "eidyllion" sözcüğünden gelen İdil ise çoban yaşamından ve aşağı durumlardan sahnelerin ortaya konmasını ifade eder.[241] Daha çok pastoral şiir anlamında kullanılır.[242] Didaktik şiir, doğrudan doğruya öğretme-eğitme amacını güden şiirdir. Satir, genel olarak yergi-taşlama türüne verilen addır.

Schelling, epik şiirde, onu iki özel biçime ayıran iki olanak bulur: "Epos, öznellik ile nesnelliğin en yüksek özdeşliği olduğu için, muhakkak nesnel olandır. O halde şiir, bu özdeşlikten, onun ya **görece**-daha nesnel ya da görece-daha öznel olması yoluyla ancak meydana çıkabilir. Epos'da hem özne (şair) hem konu nesnel olur. İmdi bu özdeşlik iki yandan ortadan kaldırılabilir: a) Öznelliğin veya özelliğin nesnenin içine, nesnelliğin veya genel-geçerliğin tasvir edene koyulması; b) nesnelliğin, genelliğin konunun içine, öznelliğin tasvir edene koyulması yoluyla. Bu iki kutup, poesicle gerçekten tasvir edilmişlerdir; fakat onların kendileri, kendi kendilerinde yeniden öznel ve nesnel yanlara ayrımlaşırlar. Görece-nesnel epik şiir alanı (yani onun tasvir olduğu yer), **eleji** ve **idil** olarak kendi içinde yeniden ayrılır; birincisi öznel-olan, ikincisi nesnel-olan

olarak oluşur. Görece-öznel şiir alanı (yani onun tasvir olduğu yer), **öğretici-eğitici şiir** ve **satir** diye betimlenmiştir; ilki öznel-olan, diğeri nesnel-olandır."[243]

Didaktik şiirin esası, onda şiirin bilgiye geri dönmesidir ve bilgi daima özneldir. Bir yandan eleji ile idil, diğer yandan didaktik şiir ile satir, birbirine benzer. İki benzer türün benzerliği, onların diğer iki benzer türle olan ayrımını gösterir. Bu da şöyle ifade edilir: Eleji ile idil, erek ve niyet olmaksızın, yalnız kendi kendileri uğruna varolan türlerdir. Oysa diğer ikisi daima bir ereğe sahiptir. Erekli olmaları, onların yine öznelliğin alanında olduklarını gösterir. Öte yandan, eleji ile idil, nesnelerinde veya konularında sınırlıdırlar ve istenirse olurlar; ama tasvirin yeri genel ve nesneldir. Buna karşın didaktik şiir ve satirde konu ya da nesne geneldir; ama bunun için olan tasvir veya onların hareket ettiği ilke özneldir. Didaktik şiir ile satir, bir yandan, içerik bakımından aynı oldukları için birliktedirler; öte yandan yine içerik yüzünden öznel ve nesnel olarak birbirlerinin karşısında bulunurlar. Öğreti şiirinin içeriği bilgide bulunduğu için özneldir. Satirin içeriği, satir, bilgiden daha nesnel olan eylemle ilgili olduğu için nesneldir. Ama tasvir ilkesi her ikisinde de özneldir. Bu ilke, ilkinde akılda, diğerinde daha çoğu duyguda ve ahlâksal karakterde bulunur.[244]

Schelling, modern epikte elejinin hemen hemen tümüyle feryat-figan şiirleri olduğu kanısındadır. Burada egemen ruh, duygu dolu üzüntüdür. Bu şiirde eleji, özellikle, ölüler üzerine olan feryat şarkılarıdır. Aslında eleji, epik şiir tarzı olarak, doğası bakımından **tarihsel**dir. O, feryat şarkısı olarak da bu karakterini yok etmez. O, tıpkı epos gibi geçmişe dönük olmaya yetili olmakla, üzüntülü olmaya da yetilidir. Goethe, kendisinin Roma tarzındaki elejileri yoluyla halis biçimi yeniden meydana getirdi. Bu elejiler, yaşam ve neşe uyarımını terennüm ederler; ama gerçekten epik bir tarzda kendi çevresinin büyük nesnesi üzerine yayılarak.[245]

İdil, elejiye göre daha nesnel türdür. Bu dört tür içinde en nesnel olanıdır. İdil kendi nesnelerini yalnızca genellikle sınırlı bir dünyadan almakla kalmaz; aynı zamanda o, bu dünyada daha keskin biçimde bireysel olmak, hatta, ahlâk, dil, karakter ve bunun gibi bir ülkedeki insansal oluşumlar bakımından yerel olmak zorundadır. Schelling'e göre, İtalyanlar ve İspanyollar, idilde romantik ilkeyi geçerli kıldılar. Romantiğin özü, karşıtlar yoluyla ereğe varmaktır, özdeşliği bütünlük olarak tasvir etmek değil. Bu hususta Schelling, Guarini'nin "Pastor fido"su ile Cervantes'in "Galatea"sını örnekler.[246]

Epik biçimler içinde öznelliğin ağır bastığı biçim didaktik şiirdir. Burada şiirden bağımsız olarak bilgiden istenen şey, onun kendi başına bü-

tünün bir resmi olmasıdır. Bu olanak, şiir biçimi olarak kendi başına bilgide bulunur. Didaktik şiirdeki öğreti, ya ahlâksal ya da kuramsal, spekülatif doğa olabilir. Birinciye örnek, antiklerin theogonik şiiridir. Burada insan yaşamı, nesnel olan olarak öznel olanın, yani bilgeliğin ve pratik bilginin yansısı yapılır. Ahlâksal öğretinin doğa nesnelerine ilişkin olduğu yerde, Hesiodos'un **yapıtında** olduğu gibi, çiftçilik vb. üstüne olan şiirlerde doğa resmi, asıl nesnel olan olarak bütünün içinden geçer gider ve öznel olanı yansıtan şey olur. Karşıt konulmuş olan şey, asıl kuramsal öğreti şiirinde vukubulur. Burada bilgi, bir nesnel olanın yansısı için yapılır."[247] Schelling, aslında bu tarz bir poetik yapıtın, yani gerçek bir öğreti şiirinin asla meydana gelemeyeceğini söyler. Çünkü ona göre, nasıl ki eleji'de tasvir edilecek olan şey, kendi başına ve kendisi için poetik ise, didaktik şiirde de tasvir edilecek olan şey daima bir bilgi olduğundan, bu bilginin kendi başına ve kendisi için poetik olması gerekir. "Ama bu, yalnızca mutlak bir bilgide, yani idelerden çıkan bir bilgide olanaklıdır."[248] Öyle bir şiir, ancak "şeylerin doğasının" şiiri olurdu. "Öğretici şiirin khai eksokhen'i (en güzidesi) ancak evrenin ya da şeylerin doğasının bir şiiri olabilir. Onun evrenin yansısını bilgide ortaya koyması gerekir. O halde, evrenin yetkin resminin bilimde erişilir olması gerekir."[249] Bu nedenle Schelling, mutlak öğretici şiirin ya da spekülatif eposun kaynağının bilimin tamlığıyla birlikte bir şeyde olduğunu söyler.[250]

Burada ele alınacak sonuncu tür olan satir ise, epik şiirin öznel alanında bulunan daha nesnel biçim olarak görülür. "Çünkü onun nesnesi real olan, nesnel olan şeydir ve özellikle **eylem**dir."[251] Satir daha çok drama'ya yakındır. "Satir esasında ikili bir türe sahiptir: ciddi ve komik tür."[252] Bu tür için Yunanlılar halis temsilcilere sahiptiler: Aeschylos satir oyunları da yazmıştı, daha sonra Euripides. "Komik satirin yasası bu kökende sanki söylenmiş gibidir. Eğer ciddi satir ayıp olanı, özellikle edepsiz olanı zorla kat kat edepli biçime sokarsa, buna karşın komik satir, kendi nesneleri için olabildiğince çok suçu ve istihkakı üstlenmelidir; bunları tamamen istemsiz, olabildiğince çok hayvansal ve büsbütün duyusal kılmayı aramalıdır, tıpkı Satyr'ler ve Faunus*lar gibi. Fenalık ve habislikle birleşmiş olan kabasabalık, yalnız iğrençlik ve tiksindirici duyumu uyandırır, bu nedenle o, asla poetik tadın nesnesi olamaz."[253]

Anlaşıldığına göre Schelling, hem didaktik şiiri hem de satiri, özellikle bunun komik olanını, esas bakımından poesi dışı sayar. Birincisi için

*"Klasik çağlarda Faunus bir tanrı olmaktan çıkmış ve Yunan Satyr'leri gibi keçi ayaklı, sakallı, boynuzlu yaratıklar olarak dağda, ormanda, su kenarlarında nympha'ları kovalar gösterilmişlerdir." (A. Erhat, Mitoloji Sözlüğü, S. 122)

neden, bilimle eş olmak, ikincisi için ise poetik tad vermemek olarak gösterilir.

Böylece sıra, "ussal epik biçimlerin alanı"na girmeye geldi. Yani şimdi "modern" ya da "romantik" eposdan söz edilecektir.

Bb.b.bb Romantik (modern) Epos

Antik-modern karşıtlığı, söylendiği gibi, epik şiir için de söz konusudur. Yine yukarıda değinildiği gibi, Schelling, bu karşıtlıktan önce, bunun bir hazırlayıcısı durumunda olan Lâtin ve Yunan epos'u arasındaki karşıtlıktan söz etmişti. Bu amaçla o, Vergillius ile Hemeros'u örnek göstermişti. Homeros epos'unda, başka bir deyişle hakiki epos'da belirleyici olan, epos'un başlangıcı ve sonunun belirsizliği, zamana karşı kayıtsızlık, yüce rastlantısallık gibi özellikler, Vergillius'un **Aeneis**'inde ortadan kalkmıştı. Artık burada şair, nesnesini kendi başına hareket edecek biçimde serbest bırakmış değildi; tersine şairin kendisi, kendi istemi öne çıkmış, belirleyici olmuştu. Çünkü "Aeneis'in belirli bir amacı vardı: Roma devletinin kuruluşunu Troya'ya dayandırmak ve böylece Augustus'u övmek. Bu erek, başlangıçta nerede ise belirgin olarak açık edilmiştir ve şiir de maksada nail olunduğu biçimde sonuçlanır. Şair, burada nesneyi kendi kendisinin hareketine terketmez, tersine o, ondan bir şey yapar. Zamanın ele alınışındaki kayıtsızlık tamamen yok olur; hatta şair sabitlikten kaçınır ve sanki, kendisinin oluşturduğu döngü durumunu sürekli göz önünde bulundurur; bu döngü durumunu o, hikâyenin yalınlığı yoluyla rencide etmek istemez."[254] Aeneis'deki bu özellikler, onu hakiki epos'-dan, nesnellikten uzaklaştırıp, lirik'e, yani öznelliğe yaklaştırır. Ama öznelliğin asıl belirleyici olarak ortaya çıktığı epik tür, modern epos'dur. Çünkü modern ya da romantik epos, öznenin asıl ortaya çıktığı modern dünyanın şiiridir. Ve o, böyle olmakla antik epos'a karşı durur.

Modern dünyanın bir göstergesi olarak Schelling, burada "mucize"nin olmasını öne sürer. Yine söylendiği gibi mucize, Yunanlılara ve antik epos'a yabancıydı. Çünkü onların Tanrıları onlarla birlikte bu dünyanın içinde idi. Daha doğrusu, modernin anlamında, dünyanın dışı, ötesi diye bir kavram yoktu. "Mucizevi-olan kavramı" diyor Schelling, "epos'un yeni bir ayrıntısıdır; çünkü daha Aristoteles, Homeros epos'unun **thaumason*** undan söz ederse de, bu onda modern mucizevi-olandan, yani genelde ancak olağan-üstü-olan'dan tamamen başka bir

* hayret edilecek olan, şaşılacak olan.

anlama sahiptir. Homeros'da mucizevi olan hiçbir şey yoktur, tersine halis doğal olan vardır; çünkü onun Tanrıları da doğaldır. Mucizevi olanda, şiir ile düzyazı çatışma içinde görünür; mucizevi olan, yalnızca düzyazının önünde ve **parçalanmış** bir dünyanın içindedir."[255]

Mucize, özellikle, batı düşüncesini etkilemesi bakımından Hıristiyanlığın eseridir. Hristiyanlıkla başlayan yeni dünya'da, artık Tanrılarla (Tanrı ile) insanlar birlikte değildirler. Tanrılar, insanların dünyasından kovulmuşlardır. Mucize, bu dünyadan "kovulan" Tanrı'nın yeniden bu dünyaya gelişinin işareti olarak anlaşılır. Ama Tanrı, bu gelişinde artık insanla birlikte, ortak nesnel bir hayatı paylaşmaz. O, olsa olsa bir "Oğul" olarak dünyaya gelebilir. Buna göre mucize, "Oğul"un başı dara düştüğünde "Baba"sını çağırmasıdır.

Yeni dünya ile birlikte, epos'un gereksediği ortak nesnel hayat Kilise sayesinde henüz tamamen ortadan kalkmadığı için, epos da yok olmamıştı. Ama bu dünyada epos, belirtilen yeni durumlardan dolayı, doğal olarak ilkinden farklı biçimde ortaya çıkacaktır. Epos'un bu yeni tarzı, yani romantik (modern) epos, kendi içinde özel biçimlerde görünür. Şimdi bu biçimler ele alınacaktır.

Bb.b.bb.a Şövalye Şiiri

Hristiyanlığın yayılmasıyla epos, yeni bir karakter kazanır. Burada mucize'nin ortaya çıkmasıyla şair, keyfi hareket edebiliyor. Modern dünyada ön plana çıkan birey, modern epos'da da aynı yeri alır. Eski epos'un mutlak nesnelliği artık kaybolmuştur. Modern biçimler, az ya da çok irrasyonel olanı içerirler.

Schelling, modern epos'un ilk yaratıcısı olarak İtalyan şairi L. Ariosto (1474-1553)'yu gösterir. "Ariosto, sahip olduğu çok ünlü mitolojik bir dünyada hareket eder."[256] Onun epos'u, şövalye destanları olarak karşımıza çıkar. O, çağdaşları gibi, şövalyelik ülkülerine saygı göstermekle birlikte, burada ortaya çıkan aykırılıklara da dokunmaktan kendini alamaz. Bu, ciddilikle alaycılığın birbirine karışması anlamına gelir.

Antik-modern epos arasında bulunan, belirtilen ayrılıklara karşın, ikisinin birbiriyle uyuştuğu yanlar da yok değildir. İlkin Ariosto'da görülen ciddilikle alaycılığın birbirine karışması, romantizmin temel bir karakteridir. Bu özellik, tüm romantik yapıtlarda, özellikle Cervantes (1547-1616)'in **Don Kişot**'unda açıkça görülür. Ciddilikle alaycılığın bu birbirine karışması, antik epos'daki kayıtsızlığın romantik epos'daki örneğini oluşturur. Gerek Cervantes'in gerek Ariosto'nun kahramanları, bu kayıtsızlıkla donatılmıştır. İki epik tür arasındaki başka bir ilgi de şuradadır:

Kahraman, her zaman göz önünde değildir, sık sık sahneden çekilir; dahası modern epos'da çok sayıda kahraman vardır. Kahramanın hikâyesi felâketlerle doludur. Homeros'da istenen her şey var olduğu için mucizeye gerek yoktu. Ariosto, bu bakımdan ara yerde bulunur. onda mucize, ironi ile karışmış olarak, doğal bir şey haline getirilmiştir.[257] Onun şövalye şiiri, konu bakımından epiktir, yani konu az ya da çok evrenseldir; fakat biçim özneldir. Şairin bireyselliği ön plana çıkar. Düşünce, yalnızca onun anlattığı olaylara eşlik etmekle kalmaz, aynı zamanda bütünün düzenlenişinde de vardır. Bu düzenleniş, nesnenin kendisinden doğrudan doğruya çıkmış değildir; tersine o, şairin işidir. Burada istemli güzellikten başka, genelde hiçbir güzellik, hayranlık uyandırmaz.[258]

Bb.b.bb.b Roman

Romantik epos, konu bakımından evrensel, biçim bakımından bireysel olmakla, bir karşıtlığı içinde bulunduruyordu. Buradan başka bir tür ortaya çıkar: bu türde, kısmi ya da sınırlı bir konuda, genel geçer ve sanki ayrımsız ifade denenir. "Bu tür **roman**dır." diyor Schelling ve devam ediyor: "Bizim ona verdiğimiz bu konumla biz, aynı zamanda onun doğasını da belirledik."[259]

Romantik epos'un konusu, gerçi evrenseldi. Ama bu Schelling'in deyimiyle "görece" bir evrenseldi. Çünkü o, kendisini fantastik bir zemine yerleştirmek için, daima özneye ilişkin savı ortaya koyar. Ki eski epos bunu yapmadı. "Şövalye şiirinin tüm mitolojisi, mucizevi olanda, yani parçalanmış bir dünyada temelini bulur. Bu parçalanmışlık, zorunlu olarak tasvirin içine işler; çünkü şair, mucizevi olanı böyle bir şey olarak göstermek için, mucizevi olanın **mucizevi olan olarak** göründüğü bu dünyada bizzat kendisi için olmalıdır."[260] Şövalye şiirinin bu konumunun üstüne Schelling, romanı yerleştirir. Ve ona göre, bu bakımdan roman, şövalye şiirinden çok, asıl epos'a daha yakındır. Roman'ın ifade biçim bakımından nesnel ve genel geçer olması, yine onu epos'a yaklaştırır.

Epos'da sınırlanmamış bir eylem vardı. Bu eylem, başlamıyor ve bitmiyordu. Bu bakımdan ise roman, sınırlanmış bir eylem olan dram'a yakındır. Bu nedenle roman, epos ile dram'ın bir karışımı olarak tanımlanabilir. O, bu iki türün özelliklerini paylaşır. "Tüm yeni sanat, burada da daha çok resim sanatına ve renklerin ülkesine benzer görünür, çünkü öte yandan plastik çağ ya da biçimlerin ülkesi, her şeyi birbirinden ayırmıştı."[261] Schelling'in "plastik çağ" dediği, antik çağdan başkası değildir.

"O halde, daha sınırlanmış konu içinde epos'un nesnelliğine biçimde erişmek isteyen romanın payına, en yüksek ayrımsızlık olan düzyazıdan başka bir şey düşmez. Ama kendi en yüksek yetkinliğinde düzyazıya, alçak sesli bir ritm ve düzenli periyodlu bir yapı eşlik eder; bu yapı gerçi kulağa ritmik hece ölçüsü gibi gelmez, fakat yine de öte yandan hiçbir yapmacıklık izine de sahip değildir ve bu nedenle özenli oluşum talep eder."[262] Schelling, bu sesin en iyi duyulduğu iki örnek olarak yine Cervantes'in "Don Kişot"u ile Goethe'nin "Wilhelm Meister"ini verir. Ona göre, bu romanlardaki düz yazının bu ritmini hissetmeyen kişi, bu düzyazıdan bir şey anlamış olmaz.

Romanın en güzel ve en uygun biçimi, Schelling'e göre, hikâye edici biçimdir. Bunun nedeni olarak o, romanın bir yandan dramatik* olamamasına karşın, öte yandan ifade biçiminde epos'un nesnelliğini arıyor olmasını gösterir.[263]

O halde roman neyi hikâye eder? Bu sorunun yanıtını Schelling, Goethe'nin "Wilhelm Meister"indeki bir roman-dram karşılaştırmasında bulur: "Romanda, özellikle, **zihniyetler** ve **olaylar**, dramda **karakterler** ve **eylemler** tasvir edilmelidir."[264] Zihniyetler ve olaylar, elbette, doğrudan doğruya anlatılmayacaktır. Onlar, romanda, dünyanın ya da dünyadan bir kesitin tasvirleri olarak sunulacaktır. Schelling, şöyle diyor: "Roman, dünyanın, en azından dönemin bir aynası olmalıdır."[265] Böylece roman "kısmi mitoloji" olur. Romanda insanı harekete geçiren her şey olmalıdır, tutku da. Onda trajik olana da komik olana da izin vardır. Ama yazar ("Schelling "şair" diyor.), kendisini bu ikisinden de uzak tutar Bu da romanın eposla olan benzerliğini, yani nesnelliği arayışını gösterir. Romanın epos'dan ödünç aldığı bir şey daha var: rastlantı. Ama bu özellik, öte yandan romanı drama yaklaştırır. Romanda, aynı zamanda zorunluluk demek olan karakter ile rastlantı birlikte yürür. Birbirine karşıt bu iki şeyi, birlikte ortaya koymak, yaratıcının "bilgeliğini ve buluşunu" gösterir.[266]

Olayların romanda yerleştirilmesini de Schelling, sanatın başka bir gizi olarak niteler.[267]

Romanın epos'dan daha çok drama akraba olması, onun karşıtlıklara dayanmasından ileri gelir. **Don Kişot**, bunun tipik örneğidir. Don Kişot, hiç de mükemmel olmayan, tam tersine deli bir kahraman tipini canlandırır. Ama bu kahraman, aynı zamanda soylu bir doğaya sahiptir. Roman'ın bütün romantik ilkeleri kendisinde toplayan bir temeli vardır: Şö-

Schelling, "drama" kavramını sözcüğün asıl anlamında kullanır. "Drama", Yunanca'da ve Latince'de eylem, sahne oyunu, piyes demektir. Burada "dramatik olmak"tan sözün canlandırılması, eylem olarak sahnede ortaya konması ile ilgili olmak kastedilir.

valyece soyluluk, aşk, kötülüğe karşı savaş. Ama bu değerler, zamanın Avrupa'sında artık yitirilmiştir. İşte burada ironi'nin temsilcisi olarak Sancho Pansa'yı görüyordu. Böylece ciddilikle alaycılığın bir karışımı elde edilmiş olur. Bu "karışım"ın verilmesi ise özgür bir toplumsal ortama ihtiyaç duyar: "Bütün roman, kendi ikliminin sıcak havasında ve yükselen güneyli renkler içinde, özgür bir gökkubbe altında cereyan eder."[269]

Schelling, "Wilhelm Meister"de de başka tür bir karşıtlık bulur. Bu, ideal olan ile real olanın savaşıdır. Burada, Don Kişot'ta olduğu gibi, çeşitli biçimlerde sürekli yenilenen bir ve aynı şey söz konusu değildir. Tersine, çatışma çok yönlü kırıcı ve daha çok parçalayıcıdır. Burada romantik olan, karakterde verilmiştir. Romanda zamanın ve zeminin suçu yoluyla bütünde adım adım ilerleyen şey, tek tek figürlerde konulmuş olmalıdır. "Bu, Wilhelm Meister kompozisyonundaki en önemli gizdir."[269]

Roman, insansal şeylerin ve yaşamın genel sürecinin bir aynası da olmalıdır. O, toplumsal ilişkilerin dar çevresini aşamayan, yalnız kısmi bir töresel tablo değildir.[270]

Schelling, modern-romantik epos hakkında yaptığı bu çözümlemeler, belirlemeler sonunda bir sorunun arta kaldığını söyler: Antik-epik biçimin olanağı sorusu, modern çağın şairi için neyi ifade eder? O, ya bizzat antik konuyu seçecek ya da en azından epik mitoloji çevresine ait olacak. Veya yeni çağın bir konusunu seçmek zorunda kalacak. Konuyu tarihten almak, şu nedenlerle olanaksızdır: Aksi halde; 1. Tarihin de epik olarak ayırdığı şey, daima yalnız rastlantısal olarak ayrılmış görünürdü. 2. Motiflerin, törelerin, geçmişe ilişkin âdetlerin zorunlu olarak modern olması gerekecekti. Belki de en iyisi, epik konu bakımından antik ve modern çağı birbirinden ayırmaktır. Gerçi yeni konularla bazı epik denemeler yapılmıştır. Fakat bunlarla epos'un hakiki ide'sine erişilmemiştir. Çünkü modern dünyada artık hakiki epos yoktur. Homeros, antik sanatta ilk idi, modern sanatta sonuncu oldu.[271]

Ancak modern dünya da epos'un temel özelliği olan evrenselliğe kendi tarzında sahiptir. Bunun için onun bilimi, dini, hatta bizzat sanatı vardır. Bu öğeler, modern çağın hakiki eposu olması için hiç de tarihten daha az önemde değildir. Bu öğelerin iç içe geçmesinin ürünü, tamamen başka bir şey, kendine özgü bir şey olarak ortaya çıkar. Bu tarz bir deneme, modern poesinin tarihini başlattı. Bu, Dante'nin **Tanrısal Komedi**'sinden başkası değildir.[272]

Homeros, antik sanat için ne ise, Dante modern sanat için odur. Schelling, epik şiir sanatının yapılanışının sonunda "Tanrısal Komedi"den

söz eder. Ama diğer türler için geçerli olan kuramların onun için yetersiz olacağını, onun kendi başına ele alınması gerektiğini söyler. "O, kendine özgü kuramı gerektirir; o, kendine özgü bir türün bir özüdür, kendi başına bir dünyadır. (...) Bu şiirin henüz hiçbir kuramı, hiçbir yapılanışı yoktur. (...) O, diğer hiçbir şiirle bir araya getirilemez, diğer türlerin hiçbiri altına konamaz; o epos değildir, didaktik şiir değildir, asıl anlamda roman değildir; o, bizzat Dante'nin adlandırdığı gibi komedi ya da dram değildir; o, en çözülmez karışımdır, her şeyin en yetkince iç içe girmesidir. (...) O, tek bir şiir değil, tersine tüm şiirlerin şiiri, bizzat modern poesinin poesisidir."[273]

Sanat dünyasının ideal yanını oluşturan söz sanatlarının ele alınışında, edebiyat türleri içinde bulunan üç ana-biçimden ilk ikisinin, yani lirik ve epik poesinin yapılandırılması böylece tamamlanmış oldu. Şimdi sonuncu türe, yani dramatik poesi'ye geliyoruz.

Bb.b.c Dramatik Edebiyat

Epik ve lirik şiirin oluşturduğu karşıtlık, kendi meyvasını daha yüksek bir basamakta, daha yüksek bir özdeşlik olarak verir. "Bu daha yüksek özdeşlik, her iki karşıt türün doğalarını kendisinde kavrayan, tüm sanatın kendi başınalığının ve özünün en yüksek görünüşü olan **dram**'dır."[274] Şimdi ilkin bu dram sanatının temel özellikleri, genel çerçevede ele alınacak, daha sonra onun iki biçimi olan trajedi ve komedi araştırılacak ve en sonunda da modern dramatik poesinin yapılanmasıyla sanat dünyasının tam bir kuruluşu gerçekleşecektir.

Bb.b.ca Genellikle Dramatik Şiir Kavramı

Schelling'in tüm sanat dünyasının yapılanmasında en yüksek yer, dram sanatına verilir. Bunun nedeni, genelde sanatın içinde bulunan sonsuz-sonlu karşıtlığının bu sanatta en yüksek potens olarak zorunluluk-özgürlük karşıtlığı ile ortaya konması ve her ikisinin özdeşliği olarak ifade edilmesidir.[275]

Bu çatışma ve çatışmanın ortadan kaldırılması, lirik şiirde yalnızca öznede idi. Ve o, lirik şiirin bütününde bilhassa özgürlük karakterinde idi.[276]

Epik şiirde genelde hiçbir çatışma yoktu. Burada zorunluluk, özdeşlik olarak hükmediyordu. Zorunluluk, alınyazısı olarak değil, fakat özgürlükle özdeşlik içinde, hatta kısmen rastlantı olarak görünüyordu.[277]

Bu iki karşıt biçimin bireşimi, bütünlüğü olan şiirde, yani dramda bu iki biçimin ve özgürlük ile zorunluluğun gerçek ve nesnel bir çatışması olmalıdır. "Bu şiirde, ne yalnızca öznel bir çatışması olmalıdır. "Bu şiirde, ne yalnızca öznel bir çatışma ne de **salt** bir zorunluluk değil (...) tersine, özgürlük ile gerçek savaş içinde kavranan bir zorunluluk ve ama her ikisinin bir dengesi ancak ortaya konulabilir."[278] Şimdi bunun nasıl olanaklı olacağı sorulur.

Gerçek bir çatışmada, çatışan taraflar arasında birinden birinin galip gelme olanağı yoktur. "Çünkü ikisinden hiçbiri gerçekten üstün değildir. Zorunluluk üstün değildir; çünkü o üstün gelseydi, o zorunluluk olmazdı. Özgürlük üstün değildir; çünkü o, üstün gelemediği için, tam da bu nedenle özgürlüktür. Ama bizzat, birincisinin veya ikincisinin altta kalması, kavramsal olarak olanaklı olsaydı, öylece bu, poetik olarak olanaklı olmazdı; çünkü bu, mutlak disharmoni olmaksızın olanaklı olmazdı."[279]

Bunun anlamı şudur: Ne özgürlük ne de zorunluluk, bir diğerini ortadan kaldıracak biçimde birbirine üstün gelemez. Çünkü her biri, kendi karşıtı ve kendi sınırı olan bir diğeri yoluyla ancak var olur. Eğer özgürlük, zorunluluğu ortadan kaldırsaydı, ortada hiçbir yasalılık olmazdı. Özgürlük, keyfilik demek değildir; onun keyfilik olmaması, yani bir yasalılık olması, ancak onun karşıtı zorunlulukla olanaklıdır. Geriye bir olasılık kalıyor: Zorunluluk ile özgürlüğün her ikisi de bu çatışmadan aynı zamanda galip ve mağlup olarak çıkar; başka bir deyişle, ortada ne galip ne mağlup vardır. "Ama işte bu, hiç kuşkusuz, sanatın en yüksek görünüşüdür: özgürlük zorunluluk ile aynılığa yükselir ve öte yandan, özgürlük böylece bir şey kaybetmeksizin, zorunluluk özgürlükle aynı olarak görünür."[280] Özgürlük ile zorunluluk, genellikle sanatın temelinde bulunan karşıtlığın en yüksek ifadeleridir ve bu da sanatın en yüksek görünüşüdür. Şimdi de özgürlüğün altta kalmaksızın zorunluluğun galip olmasının ve zorunluluğun yenik olmaksızın özgürlüğün galip olmasının nasıl olanaklı olacağı sorulacaktır.

"Zorunluluk ile özgürlük, genel kavramlar olarak, sanatta zorunluca simgesel olarak görünmelidirler. Ve yalnızca insan doğası, bir yandan zorunluluğa tabi olmak suretiyle öte yandan özgürlüğe yetili olduğu için, bu ikisi insan doğasında ve insan doğası yoluyla simgeleşebilmeli, ki bizzat bu doğa, bireyler yoluyla yeniden oluşturulabilmeli; o bireyler ki, doğalar olarak kendilerinde özgürlük ile zorunluluk birleşmededir, **kişiler** diye adlandırılırlar. Ama tam da yalnız insan doğasında, özgürlüğün altta kalmaksızın zorunluluğun galip gelmesinin ve öte yandan zorunluluğun yok olup gitmeksizin özgürlüğün galip gelmesinin olanağının ko-

şulları bulunur. Çünkü zorunluluk yoluyla altta kalan kişi, düşünüş tarzı yoluyla kendisini yenilen onun üstüne yükseltebilir; öyle ki her ikisi, kendilerinin en yüksek ayrımsızlığında aynı zamanda yenilen ve yenen olarak görünürler."[281]

Zorunluluk ile özgürlüğün insan doğasında aynı zamanda galip ve mağlup olarak görünmesinin olanağı böylece ifade edildikten sonra, şimdi bu olanağın sanatta hangi tarz ve biçimde ifade edileceği sorulacaktır.

"Epik şiirde salt zorunluluk oluşur, bu salt zorunluluk bu yüzden **bizzat** zorunluluk olarak görünmez; çünkü zorunluluk ancak karşıt yoluyla belirlenebilir olan bir kavramdır; — epik şiir, salt özdeşliği **böyle bir şey olarak** tasvir eder."[282] Hep eşbiçimli akıp giden bir özdeşliğin şiiri olarak epik şiir, ruhta hiçbir harekete neden olmaz. Ancak gerçek bir çatışmanın olduğu yerde ruh hareket eder. Bu şiirde çatışma nesneldir, öznel değil; aksi halde şiir lirik olurdu. Gerçi lirik şiirde çatışma özneldi, ama ruh, bu sırada yine dingin ve hareketsiz kalıyordu. Çünkü lirik şiir, eylemin hikâyenin içinde değil, tersine bizzat ve gerçekten göz önüne konulduğu şiirdir. Her ikisi birden, ancak, tüm poesinin son bireşimi olan dramda ortaya konur:

Epik şiiri söyleyen, eylemde bulunan kişilere yabancıdır. Bu nedenle dinleyenler açısından durum, yalnızca olayın salt nesnelliğinin algılanmasından ibarettir. Oysa dramatik şiirde, olaya katılmanın dışında kişilerle özdeşleşme söz konusudur. Burada olaylar, kişilere katılmak suretiyle eylem olurlar. Ama nasıl ki, ruhu daha dingin yapması için olayların anlatılması gerekiyorsa, aynı şekilde ruhu harekete geçirmek için eylemlerin idrak edilmesi gerekir. Eylemler, kısmen, düşüncenin, tutkuların vb.nin iç durumlarından ortaya çıkarlar. İç durumlar, kendilerinde özneldirler. Oysa olaylar, iç durumları daha az gösterir ve onlara daha az dokunurlar.

Bu nedenle dram, ilkin doğrudan doğruya trajedi olarak ortaya çıkar. Trajedi, dramın ilk biçimi olmakla zorunludur. "Çünkü genelde dram, özgürlük ile zorunluluk, ayrım ile ayrımsızlık arasındaki doğru ve gerçek bir çatışmadan ancak doğabilir: şüphesiz böylece, özgürlüğün **hangi tarafta** ve zorunluluğun hangi tarafta olduğu söylenmiş değildir; ama bu çatışmanın kökensel ve mutlak görünüşü, yine de, zorunluluğun nesnel olan, özgürlüğün öznel olan olduğu yerdeki görünüştür ve bu trajedi bağıntısıdır. O halde trajedi ilk-olan, komedi başka-olan'dır; çünkü o, trajedinin düpedüz bir tersine çevrilmesiyle meydana gelir."[283]

Böylece şimdi öz ve biçim bakımından trajedinin yapılanmasına geçilecek. Daha sonra komedi ele alınacak. Ve görülecek ki, komedi trajedi-

nin bir tersine çevrilmesi olması itibariyle, trajedinin biçimine ilişin çoğu şeyler, komedi için de geçerlidir.

Bb.b.cb Dramın Bölümleri
Bb.b.cb.a Trajedi

"**Trajedinin** esası, o halde, öznenin özgürlüğü ile zorunluluk arasındaki, birinin veya diğerinin altta kalmaması, tersine her ikisinin aynı zamanda yenen ve yenilen olarak yetkin ayrımsızlıkta görünmesi yoluyla sona ermeyen, nesnel çatışma olarak gerçek bir çatışmadır. Zorunluluğun **felâketi** kapladığı yerde ancak" diyor Schelling, "zorunluluk, özgürlükle gerçekten çatışma içinde görünebilir."[284]

Her kötülük, trajediyi trajedi yapan felâket değildir. O halde ilk soru şudur: Trajedinin ölçüsü olacak kötülük, nasıl bir kötülük olmalıdır? Düpedüz "dışsal" bir kötülük, gerçek trajik çatışmayı ortaya çıkaracak bir felâket değildir. İnsanın yapabileceği bir şeyin olmadığı yerdeki bir kötülük, örneğin, amansız bir hastalık, sağlığın yitirilmesi gibi fiziksel fenalıklar dışsaldırlar ve onlar hiçbir trajik ilgiye sahip değildirler.

Schelling, trajik felâketin ne olduğunu görmek amacıyla Aristoteles'in "Poetika'sını ele alır ve buradaki talih değişimleri durumlarını üç başlık altında toplar: 1. Doğru bir adamın mutlu durumdan mutsuz duruma düşmesi. Aristoteles haklı olarak bunun ne korkunç ne de acınacak bir durum olmadığını, tersine yalnızca tiksinti uyandırdığını ve dolayısıyla trajik konu olarak elverişsiz olduğunu söyler. 2. Doğru olmayan birinin kötü talihten iyi duruma geçmesi. Bu ise hiç de trajik olmazdı. 3. Doğru olmayan veya ahlâksız birinin mutlu durumdan mutsuz duruma düşmesi. Bu da ne bir acıma ne de korku uyandırır. Böylece geriye trajik konu için yalnız bir durum kalıyor: Bu durumdaki kişi, ne erdemle ne özellikle doğrulukla olağan üstü olmayan ne de ahlâksızlık ve suç işleme yüzünden mutsuz duruma düşmüş olmayan, tersine bir **hata** yüzünden, bu hata ile karşı karşıya gelmiş, örneğin Oidipus, Thyestes v.d. gibi daha önce büyük talihe ve takdire mazhar olmuş kişilerden biridir.[284]

Schelling, Aristoteles'in genellikle şiir sanatını olduğu gibi özellikle de trajediyi akıl yönünden çok, anlama yetisi yönünden gördüğünü söyler. O, anlama yetisi yönü bakımından trajedinin biricik en yüksek durumunu mükemmelce göstermiştir. Burada daha yüksek bir görünüş de vardır. Trajik kişi, cürümü, suçu zorunlu olarak işlemiştir. Suç bir alınyazısıdır. Oidipus'da olduğu gibi, suç ne denli büyükse o denli trajik ya da karmaşıktır. Bu, gerçek suç olmaksızın karabaht yüzünden suçlu olunan, düşünülebilir en yüksek mutsuzluktur.[285]

Oidipus'un "suçu" alnına yazılmıştır. Bu zorunluluğu ifade eder. Oidipus'un alınyazısıyla savaşmaya karar vermesi, özgürlük demektir. Böylece trajik çatışma, özgürlükle zorunluluk arasında olur. Başka bir deyişle "özgürlüğün zorunlulukla gerçekten çatışması, ancâk, zorunluluğun istencin kendisinin altına koyulduğu ve özgürlüğün kendine özgütuştuğu yerdedir."[286]

Schelling, özgürlüğün sırf özel bir şey olarak var olamayacağını söyler. Bunun için özgürlüğün genelliğe yükselmesi gerekir. Zorunlulukla birlikte suçun sonucu üstüne yükselinir. Kaçınılmaz olandan kaçınılamaz. Böylece sonuç bizzat kendi üstüne katlanır; yani suç kendi kendisiyle örtülmüş olur. "Trajedideki biricik gerçek **trajik olan** da budur. Yalnızca mutsuz sonuç değil. Çünkü sonuca genelde mutsuz nasıl denebilir, eğer kahraman, artık onurla sürdüremeyeceği yaşamdan isteyerek vazgeçiyorsa veya o, kendi suçsuzluğunun suçunun başka sonuçlarını bizzat kendisine zorla çekip getiriyorsa, tıpkı Sophokles'in Oidipus'unun yaptığı gibi, —ki o, bütün korkunç örgünün kendisini açtı ve tüm korkunç kör talihin kendisini gün ışığına çıkardı?"[286]

Mutluluk ile mutsuzluğu aynı biçimde elinin tersiyle geri iten birine nasıl mutsuz denebilir? Onun için ikisinden hiçbiri ötekinden daha fazla değildir. O halde trajik etki, asla mutsuz son diye adlandırılacak şeye dayanmaz. "Trajedi, yalnız kaderle değil, fakat bizzat hayatla yetkin uzlaşmayla da sona eremez, Aiskhylos'un Eumenid'lerinde Orestes'in uzlaşmaya varması gibi."[287] Orestes de tıpkı Oidipus gibi alınyazısı yüzünden ve Tanrı Apollon'un istemi yüzünden suçlu olmuştu. Fakat Erinyslerden kurtulmak için Apollon tapınağına sığınan Orestes'e Apollon, Atina'ya gitmesini tavsiye eder ve o da bu tavsiyeye uyar. Erinysler de arkasından gelir. Orestes yargılanır ve beraat eder. Athena da bu durıma öfkelenen Erinysleri yatıştırır. Bundan böyle Erinyslere saygı gösterilmesini sağlar ve onların adı da Eumenides (iyi niyetliler) olur.[288] Böylece sonundaki uzlaşmaya varılmıştır. "Yunanlılar, hukukun ve insanlığın, zorunluluk ile özgürlüğün böyle bir dengesini de trajedilerinde aramışlardır. (...) Bu denge de trajedinin ana sonunudur. Takdir edilmiş ve boşlanmış suçun ödetilmesi trajik değildir. Suçsuz birinin alınyazısı yüzünden kaçınılmaz olarak suçlu olması, söylendiği gibi, kendi başına düşünülebilir en yüksek talihsizliktir. Ama bu suçsuz suçlunun isteyerek cezayı üstlenmesi, işte bu, trajedideki yüce olan'dır, böylelikle özgürlüğün zorunlulukla en yüksek özdeşliğe varması ilk olarak aydınlatılmış olur."[289] Böylece Schelling, trajedide trajik olanın yanında ikinci bir kategori olarak "yüce olan"a varır. Bu çözümlemeler trajedinin iç yapısına ilişkindir. Bundan sonra trajedinin dış biçiminin ele alınmasına sıra gelir.

Trajedinin dışsal biçimi, başlıca olarak, trajedide işlenen olaylardır. Bu olaylar alınyazısının gerçekleşmesi için zorunludur. Ama bu zorunluluk, yalnızca bu bakımdan görülmelidir. Onlar trajedinin esas parçası değildir. Tüm bu zorunluluklar, yalnızca empirik zorunluluk olarak görüldüğü ve kendi başına bakış açısından onlar rastlantı olarak nitelendikleri için, hakiki trajedi empirik zorunluluk üstüne temellenemez. Empirik zorunluluk, rastlantıyı ortadan kaldırmaz. Ama trajedide görülen bu tarz empirik zorunluluk, daha yüksek ve mutlak zorunluluğun aracı olarak görünmelidir. O, görünüş olarak vukubulan şeyi ortaya çıkarmaya hizmet edecek biçimde olmalıdır. Bu da öznenin eyleminin bir nedeni, temeli olarak ve dışsal araç olarak nitelenecek olan motiflerdir. Bu motiflerin tümü önceden belirlenmiştir. Ama bu motiflerin kurgulanması, kahramana doğru ve engin genişlikte bir karakter vermelidir. Bu nedenle kahramanın zayıf gösterilmesi trajik etki yapmaz. Kahraman, karakterin bir mutlaklığına sahip olmalıdır. Öyle ki, onun için bu dışsal motifler yalnızca malzemedir. Onun davranışı hakkında hiçbir zaman bir kuşkuya yer verilmemelidir. Dışsal malzeme ne olursa olsun, eylem daima kahramanın kendisinden çıkmalıdır.[290]

Bireşimci düşünür Schelling, aynı tutumunu burada da gösterir: Trajedide eylem, bir-olan olarak ve sürekli olarak görünmeli. Çeşitli tarzdaki motifler (olaylar), eylemin bu birlik içinde ortaya çıkmasını zorlaştırmamalı. "Malzeme ile ateş, öylesine eş olarak kombine edilmeli ki, bütün, kendi kendine ateş alsın. (...) Eylemi kendi sonuna doğru götürmek için şairin oyuna koymak istediği yardımcı öğeler de sonunda bizzat yeniden bütün üzerinde duran karabahttan ileri gelmeli ve araçların karabahta ait olduğu görünmeli. Aksi halde nih, sürekli olarak şeylerin daha yüksek düzeninden daha aşağı düzenine düşer ve tersi."[291] Trajedideki gergin nih, zorunluluk ile rastlantının bütün çatışmalarının uyumu olarak bir mutlaklığa varır. Esasen bu mutlaklıkta rastlantı da zorunluluktur; özgürlüğün zorunluluk, zorunluluğun özgürlük olması gibi.

"Trajedinin ahlâkı" denen şey nedir? Schelling'in yanıtı şu: "Bir dramatik eserin sınırlanmasının, eserde ahlâksal-olanaklı olanla ilgi içinde olması."[292] Bu, bir dramın kişilerinin üstüne oturtulduğu ahlâksal oluşumun basamaklarından başka bir şey değildir. Böylece kişilerin eylemlerinin belli biçimleri dışarda bırakılır, buna karşın vukubulanlar zorunlu kılınmış olur. Schelling, Aristotoles'in trajik olan için biricik olarak öngördüğü seçeneğin trajedide ilk sav olduğundan kuşku duymaz. Bu, soylu birinin alınyazısı yüzünden mutluluktan mutsuzluğa düşme durumu idi. Schelling'e göre, gerçek, ama karakter yüzünden büyük olan bir suçlunun tasarlanması, ancak apaçık haksız bir insanın mutluluktan mutsuzlu-

ğa düştüğü başka trajik durumda olanaklı olurdu. Fakat Yunanlılardan kalan metinlerde bu tarz bir trajedi yoktur. Orada suç eğer gerçek ahlâksal trajedide tasarlanmışsa, o daima kader tarafından takdir edilmiş görünür. Belirtilen yeni durumda ise kişi haksız olmakla birlikte suç ona ait değildir. Schelling'e göre bu durum trajediye uygun olurdu. Burada "suç" ile kişinin haksız oluşu arasında bir bağın olmaması gerekir. Modernde alınyazısı yoktur; en azından Yunandaki gibi değildir."Yunan trajedisi tamamen ahlâksal olarak ve en yüksek ahlâksallıkta başlıca olarak temellendiği için, onda asıl ahlâksal uyum üstüne, en azından son merciide hiçbir soru da arta kalamaz."[293] Modernlerin büyük suçu ortaya koymak için, ahlâk soyluluğunu ortadan kaldırmaksızın ve bu yüzden, örneğin Shakespeare'de olduğu gibi suçun zorunlu oluşunu zaptedilmez bir karakterin gücü içine yerleştirmek için sık sık bu duruma başvurduklarının nedeni de buradadır. Hamlet "suçsuz suçlu" değildir. Çünkü o insan öldürmüştür; yani haksızdır Bu haksız oluşun ortadan kaldırılması ve böylece trajik olanın ortaya çıkması için onun zaptedilmez, meczup ama büyük bir karakter olması gerekiyordu.

Epos'da hiçbir çatışma olmadığı için henüz "kader" yoktu. Orada Tanrıların bile uymak zorunda olduğu bir "alınyazısı" vardı. Oysa antik olsun modern olsun trajedinin esası çatışma olduğundan burada karşı konulabilir bir "alınyazısı" olarak "kader"i görürüz.

Trajik kahraman nerede olursa olsun mutlak bir karaktere sahiptir. Onun dış görünüşü, mutlak karakterinin yalnızca maddesidir. Davranışlarının nasıl olacağından hiçbir durumda şüphe edilemez. O, şaşırtıcı davranışlarda bulunmaz. Çünkü onun dışsal görünüşü hangi tarzda olursa olsun, davranışı bizzat kendisinden, kendi karakterinden gelmek zorundadır. Bu karakter de mutlaktır.

Trajedi kahramanı, savaşa yalnızca kendi başına karar vermek zorundadır. O, yalnızca ruhunun ahlâksal büyüklüğüyle savaşı var kılar. Deux ex machina, Tanrıların yardıma çağrılması, trajedinin özüne zarar verir. O komedi içindir. Trajik kahramanın eylemi içten kaynaklanan bir ayaklanma gibidir. Ancak bu ayaklanmanın içsel uzlaşmacla tam olması gerekir. Yoksa o, zoraki sürdürülmüş bir eylem olarak kötü şiirlerin ortaya çıkmasına neden olur.[293]

Schelling'in trajediye dışsal biçimden bakışı şöyle sürer: Trajedi bir hikâye, bir anlatı değildir; tersine o, gerçek-nesnel eylemin kendisi olmalıdır. Bu, onun ilk kavranışından çıkar. Ama buradan dışsal biçimin geri kalan yasallığı kesin zorunlulukla da çıkar. Nesnel-gerçek olarak tasarlanan eylem, idrak yasalarını da izlemelidir. Ama bu, zorunlu olarak sabitliği gerektirir Eylemin sabitliği, kararlılığı, her ussal dramın zorunlu özel-

liğidir. Trajedideki diğer dışsal biçimler de mekân ve zamanla ilgilidir. Zamanın sabitliği, asıl egemen olandır. Mekân birliği, zaman sabitliği için zorunludur.[294]

Schelling, koroyu, Yunan trajedisinin en mükemmel buluşu olarak niteler. Çünkü koro, kaba saba duyguyu körüklemez ve seyirciyi gerçek sanatın, simgesel tasvirin yüksek alanına yüceltir. Yunan trajedisinde koronun gerçi çok çeşitli etkileri vardır. Ama bunlar içinden en önemlisi, onun eşlik eden rastlantısallıkları ortadan kaldırmasıdır. Çünkü koroda doğallıkla hiçbir eylem öne geçemez. Bu suretle Yunanlılar trajedilerinde hakiki zorunluluğu ortaya koydular.[295] Her şeyden önce koro, kuşkusuz bir kişiden değil, çok kişiden oluşur. O, bir kişiden oluşsaydı, seyirciye hitap etmek zorunda olacaktı ya da kendi kendine konuşacaktı. Ama koro, çok kişiden oluşmuş olmasına karşın bir kişi olarak tasavvur edilmelidir. Böylece koronun tamamen simgesel oluşumu yetkin biçimde ortaya çıkmış olur. İkincisi, koro, Yunanda eylemin içinde olan bir şey olarak kavranmadı. Çünkü o, asıl eyleyen olsaydı, seyircilerin ruhlarını bir araya getirme etkisini yapamazdı. (Kendiliğinden anlaşılırdır ki, Schelling, bu tür saptamaları tipik olarak yapar. O da bunların istisnaları olduğunu her zaman söyler.)[296]

Koro, şairi bir yığın öteki rastlantı zorluklarından kurtarır. Modern şairler, eylemi ihtiyacı oldukları harekete geçirme araçlarının yükü altında sanki boğmuşlardır. Bu da koro sayesinde ortadan kaldırılmıştır. Çünkü koro, zorunlu olanı, kaçınılmaz olanı tıpkı kaçınılan şey gibi görür.[297] Demek ki koro, sonuç olarak, hem antik hem modern trajedide trajedinin esası olan zorunlu olanı vermek bakımından aynı işleve sahip olur. Bu zorunluluk ilkinde aslı idi.

Schelling, tragedia'dan söz edince, bundan asıl olarak anladığı Grek trajedisidir; dolayısıyla da Aeschylos, Sophokles ve Euripides'dir. O, Grek trajedisinde tam bir rasyonalite bulur. Gerçi Grek epos'unda da bu izlere rastlanır; fakat epos'un rasyonal karakterinde rastlantısallık bulunduğu için, bu izler orada kesin çizgilerle gösterilemez. Ayrıca epos'da belirli bir başlangıç ve son olmamasına karşın tragedia'da başlangıcı ve sonu kesin çizilmiş, salt ve rasyonel bir eylem vardır. Tragedia'da tatmin edilmemiş herhangi bir şey "artık" kalmaksızın, böyle salt bir hareket noktası ve mutlak bir varlık aranır. Sophokles ve Aeschylos'un her ikisinin de kanaati, "eylem hiçbir zaman dışsalı değil, fakat içsel ve dışsalı aynı zamanda gerçekleştirir" düşüncesinden daha ötededir: Eylemin ruh üzerine etkisi, tutkuları uyandırmak yerine, ruhu tutkulardan arındırmaktır; dahası, ruhu kendinde yetkinleştirmek ve tamlaştırmaktır. Bu da Aristoteles'in "katharsis" ("arındırma, temizleme") kuramıyla yakından ilişkili-

dir. Aristoteles şöyle diyordu: "Tragedia (...) acıma ve korku uyandırmakla, bu tür ruh durumunu temizleme işini görür."[298] Gerçi Schelling, tutkuların, bu tür duyguların uyandırılmamasını, fakat ruhun bunlardan arındırılmasını söylüyor, ama kendiliğinden açıktır ki onların ortadan kaldırılması için daha önce ortaya çıkarılması gerekir.

Schelling'e göre, Euripides'in tragedia'larında durum, Aeschylos ve Sophokles'e oranla çok daha başkadır. Orada yüksek ahlâki ses kaybolur, başka motifler ortaya çıkar. Trajedi'nin eski konuları ona yeterli gelmez. Böylece o, mitosları sık sık gereğinden çok değiştirmek zorunda kalır ve aynı nedenle prologları da tiyatroya sokar. Bunlar, kendi içine gömülmüş trajik sanatın başka bir kanıtıdır. Schelling, bu konuda Lessing'in de aynı öneride bulunduğunu söyler.[299]

Sonuç olarak, Schelling'e göre, Euripides bilhassa tutkuların tasvirinde büyüktür; ama ne Aeschylos'un büyük olduğu sert ama dingin güzellikte; ne de Sophokles'in asıl başarılı olduğu güzel-iyi eşleşmesinde ve tanrısallığın tınıladığı güzellikte büyük değildir.[300]

Bb.b.cb.b Komedi

Trajedi, dramdan doğruya doğru çıkmış, onun ilk ve asıl biçimidir. Fakat dramda bir ikinci biçim daha vardır, ki bu da trajedinin tersine çevrilmesiyle elde edilen komedi sanatıdır. Şimdi bu sanatın özünün aydınlatılmasına girişilecektir. Böylece, iki biçimiyle dram sanatının yapılanması gerçekleşmiş olacaktır.

Trajedide zorunluluk nesne, özgürlük özne olarak verilmişti. Zorunluluk, nesnel olan olması bakımından, doğrudan doğruya kader olarak görünür ve bu bakımdan o, korkunçtur. Trajedinin tersi olan komedide ise bu bağıntı tersine çevrilmiştir: Burada zorunluluk özne, özgürlük de nesne olarak görünür. Komedinin özü, trajedi bağıntısının tersine çevrilmesinden ortaya çıkan uyumsuzluktan ve anlamsızlıktan ibarettir. "Asıl olanın olanaklı her tersine çevrilmesinin komik etki yaptığı yadsınmaz." diyen Schelling, bunu şöyle örnekler: "Ailede kadının evde erkeğin rolünü, erkeğin de kadının rolünü oynaması komik olanın bir tarzıdır."[301] Komedide tasvir edilen bağıntı, tersine çevrilmiş bir bağıntı olarak anlamsız olduğu için anlaşılabilirliğini yitirmiştir. Anlaşılabilirliğini yitiren bu çarpıklığın seyircide komik etkiyi olabildiğince yaygın olarak vermesi için, karakterlerin halkın daha çok ilgilendiği özelliklerle donatılması gerekir. "O halde zorunlu olarak **kamusal** karakterler, komedinin en yüksek görünüşüne hizmet eder ve böylece algısallığın en yüksek derecesine erişildiği için, komedicle tasvir edilen gerçek kişiler, kamusal karak-

terde olmalıdır."[302] Böylece, kişilerin belli, kamusal karakterlerden yapılmış olmaları, onların gerçek olduğu izlenimini verir. Bu da komedinin özgür bir toplumsal ortamda ancak ortaya çıkabileceği anlamına gelir.

Schelling'e göre, komedinin biricik en yüksek türü eski Grek ya da Aristophanes türüdür. O, komediyi Aristophanes adıyla özdeşleştirir.[303] Bu komedi, gerçek kişilerin ortak karakteri üzerine kurulur. Ve o, sanki bu gerçek kişilere kendi yarattığı tiple biçim verir. Öyle ki o gerçek kişileri halk, bundan böyle komedinin biçimlediği tip olarak görür.

Grek trajedisi, kendi yetkinliğinde en yüksek ahlâkiliği nasıl ifade etmişse, Grek komedisi de devlette düşünülebilir en yüksek özgürlüğü aynı şekilde ifade eder. Bu özgürlük, en yüksek ahlâkiliğin kendisidir ve onunla içsel olarak birdir. "Aristophanes, tinsel bakımdan Sophokles'le gerçekten aynıdır. Her ikisi, tıpkı aynı iki ruhun farklı bedenlerde oluşu gibidir. Sophokles'in onaylamadığı ahlâk dışı durumları, Aristophanes de kabul etmez."[304]

Aristophanes, **Bulutlar** adlı oyununda Sokrates'i ve sofistleri hedef almıştır. Sokrates'in hicvedildiği bu oyun karşısında Schelling'in tutumu şöyledir: "Sokrates, filozof olarak kamusal bir karaktere sahipti; ama Aristophanes'in tasvir ettiği Sokrates'in gerçek Sokrates olması, hiçbir Atina'lının aklına gelemezdi. [...] Sokrates, Aristophanes için bir **ad**dır ve o bu **ad**dan öç alır; kuşkusuz Sokrates Euripides'in dostu olarak bilindiği için; öyle ki Euripides, haklı olarak Aristophanes'in canına okumuştu. Aristophanes, Sokrates'in kişiliğinden hiçbir şekilde öç almadı. Onun tasvir ettiği, simgesel bir Sokrates'dir."[305]

Komedi, kendi doğası bakımından ortak, kamusal yaşayışı tasvir eder. Trajedi için trajik bir dönem olmasına karşılık, komedinin ifade edilmiş belirli bir çevresi ve bir motolojisi yoktur. Komedi, kendi mitolojisini kendi çağından ve ortak yaşamdan yaratmak zorundadır. Komediye izin verecek politik bir ortamın gerekliliği açıkça ortadadır. Bu izin, yalnız konu bakımından değil, komedinin kullanılması bakımından da gereklidir.[306] Dendiği gibi, komedi ancak özgür toplumda var olabilir.

Schelling, antik komediden söz ederken, antik Roma komedisinden söz etmeyi gerekli görmez. "Çünkü o, hiçbir zaman Yunan komedisinin kamusallığına sahip olmadı."[307]

Antik komedi, trajedi ile olan bağıntısı bakımından böylece ortaya konduktan sonra, şimdi modern dramatik poesinin yapılanmasına geçilecek ve sanat dünyasının ideal yanının konstrüksiyonu tamamlanmış olacaktır. Başka bir deyişle, universumun formunda tasarlanan sanat dünyası, tüm biçimleriyle göz önüne konacak ve sistem tamamlanmış olacaktır.

Bb.b.cc Modern Dramatik Edebiyat

Schelling, burada söze şöyle başlar: "Şimdi, modern trajedi ve komedinin tasvirine geçiyorum. Bu engin denizde tamamen batmamak için modern dramın antik dramdan ayrımının bazı büyük esas noktalarına dikkatimi çevireceğim. [...] Bu nedenle, temel noktalar bakımından, özellikle Shakespeare'i anacağım."[308]

Karşı karşıya konulmuş olanın karışımı, yani trajik ve komik olan'ın karışımı, modern dramın temelinde bulunan ilkedir. Trajik ve komik olanın yalnız bütünde değil, aynı zamanda ayrıntılarda da şairin emrinde olması, bu karışım için zorunludur. Örneğin Shakespeare komikte hassas, maceracı ve aynı zamanda Hamlet'te olduğu gibi alaycıdır. Buna karşılık o, trajedide (Kral Lear) yırtıcıdır, Macbecht'e cezalandırıcıdır. Romeo Juliette'de ise yumuşatıcı, etkileyici ve teskin edicidir.[309]

Schelling'e göre, Shakespeare'in eski trajedi karşısında büyüklüğünü bir sözcükle ifade etmek istersek, onu "karakteristik olan"daki en büyük yaratıcı diye adlandırmamız gerekecektir. O, en yüksek güzelliği sadece bireysel karakter olarak bilir.[310]

Antikler, tragedia'larında ebedi olanı sınırlı bir bütün olarak ifade etmişlerdi. Shakespeare ise bir modern olarak, ebedi olanı sınırlamada değil, tersine sınırsız olanda kavrar.[311]

Shakespeare'in insanda temas etmediği hiçbir şey yoktur. Fakat o, buna Greklerin "bütünlük"te temas etmiş olmalarına karşılık, bireyselde temas eder. En yükseğinden en bayağısına dek insan doğasının tüm öğeleri Shakespeare'in eserlerinde yayılmış olarak bulunur. O, tutkunun, mizacın her çeşidini, gençliği ve yaşlılığı, kralı ve çobanı tanır. Shakespeare, ne ideal ne de uzlaşımsal bir dünyayı değil, fakat, claima gerçek dünyayı ifade etmiştir. İdeal olan, onun eserlerinin yapısında dayanağını bulur. Böylece o, gerçek ve ideal olanı tam yetkinlikte ortaya koyar.[312]

Schelling'e göre, Shakespeare'in Alman edebiyatındaki karşılığı Goethe'dir. O, Faust'u trajedi ile komedi arasında görür. Faust'un bu yapısı, trajedi ile komedinin içinde bulundukları ortamlar bakımından esîr (aether) ile hava benzetmesiyle gösterilmesine izin verir: "Trajedinin ortak töreselliğin esîrinde olmasına karşılık, komedi ortak özgürlüğün havasında yaşar."[313] "Yenilerin" diyor Schelling, "trajedisinden komedisine geçişte, hiç kuşkusuz anılmaya en uygun olan, Almanca'nın en büyük şiiri, Goethe'nin Faust'udur."[314] O, Faust'u trajedi ile komedi arasında görmekle kalmaz, onu komediye daha yakın bulur: "Bu şiir, kendi iç yönelimi bakımından trajikten daha fazla Aristophaniktir."[315] Bu yargının doğruluğunu görmek için Faust'u genel bir bakışla, bütünlüğünde kavramak

gerekir. Bu amaçla Schelling söze şöyle başlar: "Burada yalnızca bir kader, eylemle ilgili bir kader söz konusu değildir. Bireyselliğin bireyselliği olarak **bilgi** de universumun ve aşılmaz bir zorunluluk olarak doğanın kendi-başınalığı burada egemendir. O halde Faust'ta ebedi bir çelişki vardır. Bu, sanki kaderin daha ideal bir olanağı gibidir."[316] "Hareket noktası tatmin edilmemiş arzudur, şeylerin özünü görmek ve özne olarak tatmin olmaktır. Doymak bilmeyen arzunun, aklın ereği ve ölçüsü dışında birkendinden geçme ile tatmini olan ilk yön Faust'ta şöyle söze gelir:

> Aklı, bilimi, insanın en yüksek gücünü hor gör bakalım!
> Göz bağlayıcı ve büyücülükleriyle yalanın ruhundan medet um.
> Şimdiden avucumun içindesin."[317]

Tatmin edilmemiş arzuyu tatmin etme çabasının diğer çıkış yolu da şudur: Kendini dünyaya açmak, acıyı ve mutluluğu yeryüzünde tatmak. "Burada da sonlu olarak sonsuzluğa katılmanın hiçbir zaman olanaklı olamayacağı şu sözlerle dile getirilir:

> Kader ona öyle bir ruh vermiş ki, içi içine sığmaz,
> daima ileriyi özler, acele hamlelerle dünya sevinçlerinin
> üstünden atlar geçer. Bayağı önemsizlik ve kendi
> doyumsuzluğuyla onu vahşi hayatın içinde sürükleyeyim,
> yiyecek ve içecek iştahlı dudaklarının önünde savrulsun,
> O, boş yere tatmin olmayı niyaz edecek."[318]

Faust'ta birlikte konulmuş bu iki yön, trajik ve komik öğeyi birlikte kendisinde bulundurur. "Faust'un içine düştüğü vahşi hayat, zorunlu bir sonçla cehenneme dönüşür."[319] Sonuç bekleniyordu, zorunluydu. Bu, Faust'un trajik yanını gösterir. Öte yandan Faust, kendinden geçerek, asıl-olmayanı (dünya nimetleri) asıl-olan olarak görüp tatmin olmayı istemekle de komik öğeyi de özünde bulundurmuş olur. "Goethe'nin Faust'u zamanın bütün malzemesinden oluşmuş olmakla en yüksek stilde modern bir komedi olarak adlandırılabilirdi."[320] Kuşkusuz zamanla ilgili olmak, komedinin bir öğesi ise de o, bir yapıtın komedi olması için tek başına yeterli değildir. Bu nedenle Faust'u salt komedi olarak görmek olanaklı değildir.

Schelling'e göre, modern dramatik sanatta asıl komedinin ortaya çıkması, ilkin İspanyol şair ve tiyatro yazarı Calderon (1600-1681)'la olmuştur. "Yeni dünya ile birlikte" diyor Schelling, "toplumsal yaşam kayboldu.

(...) Devlet, kilise tarafından yerinden edildi.[321]" Bu komedi için gerekli olan temel şeyin ortadan kalkması demektir. Fakat devletin yerini alan kilise de bir toplumsal yaşamdı: "Ancak burada (kilisede) bir ortak yaşam henüz kalmıştı. Sadece, bu yeni dünyanın örf ve âdetlerinden, ortak eylemlerinden kendi mitolojisi çıkabildiği gibi komedi de çıkabildi."[322] Calderon'un komedisi İncil hikâyelerinin tasavvurlarından çıkmıştır. Demek ki trajedi için olduğu gibi komedi için de "ortak (kamusal) yaşam" vazgeçilmez kaynaktır. Ama bu aynı kaynak, komedide "özgür hava" olarak teneffüs edilmesine karşın, trajedide "esir" olarak içe çekilir.

Böylece ideal sanatın, başka deyişle söz sanatlarının yapılanmasının sonuna gelindi. Bu son noktada Schelling ilginç bir tutum takınır: Real olandan hareket eden, gittikçe daha ideal olana doğru ilerleyen genel anlamda sanat, bu son noktada, yani en ideal noktada, real olana, geri döner. Demek ki, şimdiye dek üstünde yürüdüğümüz bu sanat yapılanmasının çizgisi, düz değil, fakat başladığı noktaya geri gelen bir daire çizgisi gibidir. Trajedi ve komedi sanatının tam bir sentezi olan "dram, iki biçimiyle en yüksek bütünlüğe eriştikten sonra, söz sanatı, ancak o zaman yeniden plastik sanatlara doğru geri gitmeye çaba gösterebilir. Şiir şarkıda müziğe dönüşür, dansta resime. Dans, kısmen bale, kısmen pandomimdir. Şiir sanatı,kendine özgü plastiğe, canlı bir plastik sanat olan tiyatro sanatında varır."[323] Bu "geri dönüş"le sanat dünyasının ideal yanı ile real yanı başlangıçtaki birliğine yeniden kavuşur. Bu geri gidişle meydana gelen, şarkı, dans gibi biçimleri Schelling, yalnızca anmakla yetinir ve bu sanatların yasalarının empirik-teknik kurallara dayanmasından ötürü, onları kendi konstrüksiyonunun dışında bıraktığını ifade eder.

NOTLAR

1 SW, I, V, 380-381.
2 SW, I, V, 382.
3 SW, I, V, 385-6.
4 SW, I, V, 382
5 Bkz. Kant. K. d. U. [174-175].
6 Kant, a.g.y. [180-181].
7 Bkz. a.g.y. [182-183] vd.
8 SW, I, III, 616.
9-10 SW, I, III, 623
11 Bkz. Kant, K. d. p. V [225-226].
12 SW, I, VII, 300.
13 SW, I, V, 460.
14 SW, I, V, 349.

15 Bkz. not: 13.
16-17 Bkz. SW, I, V, 461-2.
18 SW, I, V, 468.
19 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için "Türkiye'den Felsefe Manzaraları" (Yapı Kredi Yay., İst. 1993) adlı kitabımıza (S. 128 vd.) bakılabilir.
20-21 SW, I, V, 442-4.
22-23-24 Bkz. SW, I, V, 471.
25-26 Schillers Werke, Achter Band, S. 228-9, Meyers Klassiker=Ausgaben, Leipzig und Wien.
27 Bkz. SW, I, V, 470.
28 SW, I, V, 473.
29 SW, I, V, 472.
30 Bkz. SW, I, V, 470.
31 Bkz. SW, I, V, 473.
32 Bkz. SW, I, V, 472-3.
33 Bkz. SW, I, V, 472.
34 SW, I, V, 472.
35-36 SW, I, V, 473.
37 SW, I, V, 470-471.
38 Bkz. SW, I, V, 474.
39-40 Bkz. SW, I, V, 475.
41-42-43-44 Bkz. SW, I, V, 476-7
45 Bkz. SW, I, II, 98, 101.
46 Bkz. SW, I, II, 107-108.
47-48-49 SW, I, V, 491. "Musica est raptus numerare se nescientis animae": "Müzik, ruhların coşkunluklarının bilinçsizce (bir) sayımıdır."
50 Bkz. SW, I, V, 502.
51 W. Kranz, Antik Felsefe, Kısım I, S. 56.
52-53 Bkz. SW, I, V, 503.
54 SW, I, V, 504-5.
55 SW, I, V, 491.
56-57 SW, I, V, 491-2, 492.
58 SW, I, V, 494.
59 Bkz. SW, I, V, 496.
60 SW, I, V, 494-5.
61 SW, I, V, 494.
62-63 Bkz. SW, I, V, 495
64-65 Bkz. SW, I, V, 496
66 SW, I, V, 497.
67-68-69 SW, I, V, 498
70 SW, I, V, 500
71 Bu yazıklanmalar için en yeni bir örneği, Almanca felsefe dünyasının yaşayan en ünlü filozofu Habermas, "modern" kavramını felsefece belirlemenin ilk onurunu yanlış yere Hegel'e vermekle oluşturur. Oysa eldeki kitapta ikinci ana-bölümde görüldüğü gibi, Schelling, tüm sanat dünyasını "antik-modern" karşıtlığı içinde ele alır. Bu konuda başkaca bilgi için "Türkiye'den Felsefe Manzaraları" (S. 128 vd.) adlı kitabımıza bakılabilir.

72 Bu tartışma ile ilgili görüşler, basında ve TV'de gördüğüm birkaç konuşma ve daha çoğu, genç besteci dostum Hasan Uçarsu ile yaptığım özel sohbetlere dayanıyor.
73 SW, I, V, 498-9.
74 SW, I, V, 388.
75 SW, I, V, 504-5.
76 SW, I, V, 506.
77 SW, I, V, 507
78 Bkz. SW, I, V, 508.
79 SW, I, V, 509.
80 SW, I, V, 510.
81 Bkz. SW, I, V, 510
82-83-84 SW, I, V, 517, 519, 520
85 Bkz. SW, I, V, 519.
86-87 SW, I, V, 518.
88-89-90 SW, I, V, 519
91-92-93 SW, I, V, 519, 519, 520
94-95 SW, I, V, 522.
96-97-98 SW, I, V, 522-3, 524
99 SW, I, V, 524-5
100-101 SW, I, V, 525, 528.
102-103-104-105-106-107-108 SW, I, V, 529, 530, 531, 532, 533, 534.
109-110 SW, I, V, 540
111 Bkz. SW, I, V, 540-1.
112-113-114-115 SW, I, V, 542, 543.
116 SW, I, V, 543-4.
117 SW, I, V, 545-6.
118 SW, I, V, 546.
119 Bkz. SW, I, V, 547-8.
120 SW, I, V, 548-9
121-122 SW, I, V, 549.
123 SW, I, V, 550.
124 Bkz. SW, I, V, 550-554
125-126-127 SW, I, V, 554-5, 555, 564.
128-129 SW, I, V, 566-7.
130 SW, I, V, 560.
131-132-133-134 SW, I, V, 567-8.
135-136 SW, I, V, 569-70, 570-71.
137-138 SW, I, V, 571, 572-3.
139 Bkz. SW, I, V, 573-4.
140 Kant, Kr. d. U. [33-34]. Bu konudaki yorumumuz için Felsefe Dünyası, sayı: 2'de yayınlanmış olan "Sanatın Kaynağı Sorunu" adlı yazımıza bakılabilir
141-142-143 SW, I, V, 574, 574-5, 576.
144 Bkz. SW, I, V, 576
145-146 SW, I, V, 576-7, 577-8.
147-148 SW, I, V, 580.

149-150 SW, I, V, 587, 590.
151 Bkz. SW, I, V, 591-596.
152 SW, I, V, 596-7.
153 Bkz. SW, I, V, 597-8.
154-155-156 SW, I, V, 601, 599.
157-158-159-160-161 SW, I, V, 602.
162 "O (Tanrı, yaratıcı) insana yukarıya çevrilmiş bir yüz verdi ve ona dik durup bakışını göğe kaldırmasını buyurdu." Alıntı: SW, I, V, 604'de.
163-164-165-166 SW, I, V, 604-605, 605-607, 609, 614.
167 Bkz. SW, I, V, 615
168-169-170 SW, I, V, 616-617, 617.
171-172-173-174 SW, I, V, 617-618, 618-619, 621, 622.
175 Bkz. SW, I, V, 618.
176-177-178 SW, I, V, 626, 627, 623.
179 Bkz. A. Erhat, Mitoloji Sözlüğü.
180-181-182 SW, I, V, 623, 631, 483.
183-184 SW, I, V, 484.
185-186-187-188 SW, I, V, 484-5, 485, 486, 631.
189-190-191 SW, I, V, 631-2, 632, 633.
192-193-194 SW, I, V, 634.
195 Bkz. SW, I, V, 634.
196 Bkz. SW, I, IV, 227 vd.
197-198-199 SW, I, V, 635, 637, 637-8.
200 Kant, Kr. d. U. [15-16].
201-202 Bkz. SW, I, V, 638.
203 SW, I, V, 639.
204 Bkz. SW, I, V, 639.
205-206-207-208 SW, I, V, 640.
209-210 Bkz. SW, I, V, 641.
211-212-213-214 SW, I, V, 641, 644, 644, 641-2.
215 Bkz. SW, I, V, 639.
216 SW, I, V, 644-5.
217-218 Bkz. SW, I, V, 643, 645.
219 SW, I, V, 646.
220 Bkz. SW, I, V, 639-643.
221 SW, I, V, 646.
222 Bkz. SW, I, V, 647-8.
223-224-225 SW, I, V, 648, 650, 650.
226-227 Bkz. SW, I, V, 651, 651-2.
228 SW, I, V, 652.
229-230-231 Bkz. SW, I, V, 652-3, 653, 653-4.
232-233-234 SW, I, V, 654.
235 SW, I, V, 655.
236 Bkz. SW, I, V, 655-6.
237-238-239 SW, I, V, 656, 657
240 Bkz. Güler Çelgin, Eski Yunan Edebiyatı, S. 42.
241 Bkz. Menge-Güthling, Langenscheits Grosswörterbuch Griechisch-De-

utsch 1973.

242 Bkz. not: 240'da S. 183.

243 SW, I, V, 658.

244-245-246-247 Bkz. SW, I, V, 658-9, 660-1, 661-2, 663.

248-249 SW, I, V, 664, 666-7

250 Bkz. SW, I, V, 667

251-252-253 SW, I, V, 667, 668.

254-255-256 SW, I, V, 655, 670-1, 669.

257-258 Bkz. SW, I, V, 671, 672.

259-260-261-262 SW, I, V, 673, 674.

263 Bkz. SW, I, V, 675.

264-265 SW, I, V, 676.

266-267 Bkz. SW, I, V, 677, 678.

268-269 SW, I, V, 680-1, 682.

270-271-272 Bkz. SW, I, V, 678, 683-5, 685-6.

273-274 SW, I, V, 686-7, 687.

275-276-277 Bkz. SW, I, V, 687-8, 688.

278-279-280-281 SW, I, V, 689, 689-690, 690, 690-1.

282-283 SW, I, V, 691, 693-4

284-285 Bkz. SW, I, V, 694-5, 695.

286-287 SW, I, V, 697, 698.

288 Bkz. G. Çelgin, a.g.y. S. 77

289 SW, I, V, 699.

290 Bkz. SW, I, V, 699-70.

291-292 SW, I, V, 701.

293-294 Bkz. SW, I, V, 703, 704.

295-296-297 Bkz. SW, I, V, 705, 706, 707.

298 Aristoteles, Poetika, 1449b.

299-300 Bkz. SW, I, V, 710.

301-302 SW, I, V, 712, 713-714

303 Bkz. SW, I, V, 714.

304-305 SW, I, V, 714, 715.

306 Bkz. SW, I, V, 716.

307-308 SW, I, V, 717, 718.

309-310-311-312 Bkz. SW, I, V, 719. 722-3.

313 SW, I, V, 733-4.

314-315-316 SW, I, V, 731.

317-318 SW, I, V, 732.

319-320 SW, I, V, 733.

321-322 SW, I, V, 734.

323 SW, I, V, 735.

GERİYE BAKIŞ

Burada bizden elbette eldeki çalışmanın bir özetini vermek beklenmeyecektir. Birkaç genel noktanın anımsanması ve bu arada birkaç söz. Hepsi bu.

Şchelling felsefesinin yöntemi, hem genel olanda hem tek tek olanda daima diyalektik ve bireşimcidir. Bir başka deyişle o, her nesneyi, her kavramı bir karşıtlık içinde ele alır ve bu karşıtlığı bir bireşime götürür. Sürecin sonunda varılan bireşimin teminatı da sürecin başlangıcında, kendisinden ilk yola çıkılan kökensel noktada, mutlak varlıkta henüz hiçbir ayrımlaşmanın olmaması, bir mutlak birliğin, özdeşliğin olmasıdır. Schelling'e göre, varlık ve düşünme bir olduğu için, varlığın bu diyalektik yapısına, onun düşünülmesi demek olan felsefe de sahiptir.

Schelling, felsefede birbirine karşıt yönde hareket eden iki yol görür: ya nesneden yola çıkılacak ve bu takdirde bir doğa felsefesi yapılacak ya da öznel olan ilk olan olarak alınacak ve bu durumda özgür eylemin olanağının araştırılması demek olan transzendental felsefeye varılacak. Birincisi "kuramsal felsefe", ikincisi "eylem felsefesi" adlarını da alan bu iki felsefe tarzı "sanat felsefesi"nde bireşime varacaktır. Filozofun son gayesinin sanat felsefesi olduğunu söyleyen Schelling için doğa da bir "şiir"dir: "Doğa dediğimiz şey, bir şiirdir; gizemli, mucizevi yazının içinde saklı bulunan şiir."[1] Schelling için tüm sistem, biri zihinsel, diğeri estetik görü ile nitelenen iki aşırı uç arasına denk gelir. "Sanattan —denebilirse— nesnelliği alın, öylece o, olduğu şey olmakta son bulur ve felsefe olur: felsefeye nesnellik verin, öylece o, felsefe olmakta son bulur ve sanat olur. Felsefe, gerçi en yüksek olana erişir, ama o bu nokaya değin yalnız sanki insanın bir kırıntısını getirir. Sanat **bütün insanı** olduğu gibi getirir oraya, yani en yüksek olanın bilgisine ve bunun üstüne ebedi ayrım ve sanatın mucizesi dayanır."[2]

Varlık ve sanat biçimleri bağıntısı, Schelling'i doğrudan doğruya bir sanat felsefesine götürür: "Sanatın biçimlerinin, mutlak veya kendi başına şeylerin biçimleri olması gerekir."[3] demekle o, varlık ve sanat arasındaki ilgiyi biçim bakımından kurmuş oluyordu. Varlık biçim olarak düşünül-

mekle, o bir "ide" olarak alınmış olur. Demek ki, varlık ve sanat arasındaki birlik, ilksel olarak, bir "ide"cle kurulmuş olan birliktir. İdle, kendi mutlaklığında birdir. Ama gerçeklik dünyasının var olabilmesi için idenin kendisini bu gerçeklik dünyasında, bu görünüş dünyasında açması gerekir. İdenin bu kendini açmasına, Tanrı'nın kendini bu dünya olarak açımlaması da denebilir. Bu dünyada real olarak kendisi görünüşe çıkan ide, sanatta ise dahi sanatçı eliyle görünüşe çıkar.Sanat, idenin görünüşe çıkmasıdır. Sanatçı da Tanrısallığı, Tanrı'dan ödünç alan kişidir.

Sanatın son amacı mutlak güzelliğe varmaktır. Mutlak güzellik de mutlak varlıkla bir ve aynıdır. Mutlak varlık kendisinde üç ide'yi —hakikat, iyilik, güzellik— nasıl bir bütün olarak bulundurursa, mutlak güzellik de bir görünüş olarak sanat eserinde bu üçlü birliği temsil eder.Ancak sanattaki mutlak güzelliği görmek, yani sanatı bilmek için filozof olmak gerekir; o, ne sıradan bir göz için ne de sanatçının kendisi için bilinecek olan değildir.

NOTLAR

1 SW I, III, 628.
SW I, III, 630.
3 SW I, V, 388

YAŞAM VE YAPIT

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 27 Ocak 1775 tarihinde Württenberg bölgesinde Leonberg'de bir rahibin oğlu olarak doğdu. İlk öğrenimini babasının vaaz ve manastır profesörü olarak görev yaptığı Tübingen'de gördü. On yaşını doldurduktan sonra, Nürtingen'deki latince okuluna gitti. Orada bir yıl bile geçmeden öğretmenleri onun bu okulun sınırlarını çoktan aştığını söylediler. Bunun üzerine babası onu Tübingen'e geri getirdi ve rahipliğe hazırlık için yapılan seminerlere katılmasına izin verdi. O, çok genç olmasına rağmen, kendinden çok büyük arkadaşlarıyla rahatlıkla tartışabiliyordu. Başarıları herkeste genel bir hayret uyandırıyordu. Üç yıl sonra rahipliğe girmesi için gerekli olgunluğa erişmişti. Fakat genç olmasından ötürü, babası onu 1790 ekimine kadar burslu öğrenci olarak alıkoydu.

Bu üç yıllık teoloji kurslarından sonra iki yıllık felsefe eğitimi yapması planlanmıştı. Friedrich Schnurrer yönetiminde Tevrat ve semitik diller tahsil etti. Bu arada felsefeyi de ihmal etmiyordu. Feder'in Mantık ve Metafizik'ini, daha sonra Leibniz'in Monadoloji'sini ve bir dizi kısa felsefi makaleleri büyük bir hevesle okuyordu. Bu sırada Schulz'un şerhlerini yaptığı Salt Aklın Eleştirisi'ni tanıdı ve böylece Kant felsefesine yönelmiş oldu. Schelling'in ilk çalışmaları, tarihi-kritik açıdan İncil araştırmaları alanındadır.

1792 eylülünde "İnsandaki kötülüğün kaynağı üzerine felsefi bir risale" adlı teziyle doktorasını yaptı.

1793 yılında yayınladığı Paulus'un Hatıraları'nın beşinci kısmında, "Mitler, tarihi efsaneler ve eski dünyanın felsefece sözleri" adlı bir makale yazdı. Bu yazıda İncil hikayelerinden çıkardığı görüşleri teorik bir düzene koymayı ve temellendirmeyi deniyordu. Bu efsanelerden bilimsel sonuçlar çıkarma amacındaydı.

Schelling, bulunduğu çevrede önde olacağından emindi. Hölderlin, Hegel, Renz ve Pfister onun tahsil arkadaşları idiler. Genç Schelling, Tübingen'i terketmeden önce babası onun için hoca olabileceği bir yer aramıştı. Fakat o, seyahat etmek, yabancı dünyayı tanımak istiyordu. Bu amaçla Fransa ve İngiltere'ye gitmek için iyi bir fırsat buldu.

Genç Schelling, Almanya içinde de pekçok seyahatler yaptı ve bu seyahatlerden çok etkilendi. Jena'da Schulz ve Griesbach'ı tanıdı; o sırada Halle'de olan Fichte'yi göremedi, ama Schiller'le karşılaştı. Schiller'in üzerindeki etkisini annesine yazdığı bir mektupta şöyle ifade eder: "Schiller'i gördüm ve onunla çok konuştum. Fakat uzun zaman ona tahammül edemedim. Bu meşhur yazarın böyle korkak olabilmesi hayrete şayandır. O ürkektir ve gözlerini yere çeviriyor, onun yanında bir başkası nasıl olur? Konuştukça daha da ürkekleşiyor. Fakat aynı adam yazarken despotlaşıyor, hükmediyor. Schiller ilginç olmayan hiçbir şey söylemiyor. Söylediği şey çabasına değiyor. İnsan onu bu durumdan sarsacağından çekiniyor. Onun çevresinde rahat olunmuyor."

Schelling'in gelişmesinde Leipzig'deki ikameti çok önemlidir. Burada bilim öğretisinden doğa felsefesine geçiş gerçekleşti. Buradaki çalışmalarını Schelling, daha sonra "Bilim öğretisi idealizminin açıklanması hakkında risaleler" adı altında yayınladı. Üniversite'de matematik, fizik ve bilhassa tıp etüdleri yaptı ve böylece onun ilk doğa felsefesi yazılarına bir temel atılmış oldu. 1797'de "Bir doğa felsefesi hakkında düşünceler" ve bir yıl sonra da "Dünya ruhu hakkında" adlı yazılarını yayınladı. Leipzig'li profesörlerden, özelliklé de Hindenburg'dan matematik ve fizik öğrendi. Fakat bu sıralarda Schelling bir hocalık elde edemedi. Nihayet Goethe'nin tavsiyesiyle Jena'dan bir davet aldı. Schelling bu yeni mesleğine başlamadan önce Dresden'de altı haftalık bir ikamette bulundu. Burada romantizmin temsilcileriyle tanıştı. Yine Goethe'nin aracılığıyla bu sıralarda Jena'da bir profesörlük elde etmiş olan A. W Schlegel'i tanıdı. Bunun bazı estetik çalışmaları vardı ve Shakespear çevirisiyle ünlüydü. Küçük kardeşi Friedrich Schlegel "Athenaeum" dergisini yayınlıyordu. Burada dul bayan Karoline Schlegel'le ilk kez karşılaştı. Karoline Schlegel, kızı Auguste ile birlikte 1798 mayısından beri Dresden'de yaşıyordu. Freiberg'de Wermer'den jeoloji tahsil eden Hardenburg (Novalis) de sık sık buraya ziyarete geliyordu. Gries de ünlü Tasso çevirisine burada başlamıştı. Nihayet Fichte de Dresden'e geldi ve romantikler çevresine katıldı. Gries, Schelling hakkında şöyleyazar: "Schelling, yazılarının iyi etkilerini çevresindekilerin yücelttiği nadir insanlardan biridir. O, henüz 24 yaşındadır, dış görünüşü güzel değil, güçlü ve enerjik, tıpkı ruhu gibi. Düşüncelerinin büyüklüğü beni sık sık büyülemiştir. Ben kendimi onun sayesinde yücelmiş hissediyorum, politik düşüncelerimiz çoğu zaman uyuşuyor. Eğer o şair değilse bile, ruhunun canlılığı en yüksek derecede şiirseldir." Schelling, Gries'le birlikte Jena'ya gelir ve orada ekimin 5'inde yeni mesleğine girer.

Hocalığa başlarken ümitler, beklentiler büyüktü; fakat görevler, çalışmalar da büyüktü. Jena o vakitler bir kültür merkezi idi. 1793'ten beri Fichte burada ders veriyordu. 1801 Ocağında Hegel de Schelling'in yanında habilitasyon yapmak üzere buraya gelmişti. Aydınlanma'nın büyüsünün bozulmasından sonra, birliğe ve evrenselliğe doğru bir gidiş her yerde farkediliyordu. Jena'da da böyle bir çevre oluşmuştu. Fichte, kendine has orijinalitesiyle başı çekiyordu. Onun idealizminde tasavvur dünyası, pratik Ben'in özgür bir eyleminden çıkmış olarak açıklanıyordu. Schelling, hemen hemen unutulmuş olan Spinoza'yı gündeme getiriyor ve tasavvur ile eylemin birliğine dayanan Fichte'nin subjektif idealizmini sanat alanına kaydırıyordu. Friedrich Schlegel Grek şiiri üzerine çalışıyor, kardeşi Shakespear'i, Thieck Don Kişot'u, Gries Tasso'yu çeviriyordu. Schleiermacher, monologlarında birlik ve içsellik arayışını dinsel özleyiş biçimine yöneltiyordu. Schelling, romantiklerin dinsel yönelişlerinden uzak durdu. Onun kendine has bir kişiliği vardı, kuvvetli iradeli bir karaktere sahipti. Karoline Schlegel, onu çok kısa ama çok doğru bir biçimde "hakiki granit" diye tanımlar. Schelling'in sağlıklı bir görünümü vardı. Yine Karoline'in yazdığına göre o, ele avuca sığmayan bir karaktere sahipti.

1798/99 kış sömestresindeki derslerinde Schelling "doğa felsefesi" ve "transzendental idealizme giriş"e başlar. Aynı zamanda da "Bir doğa felesfesi sisteminin ilk taslağı"nı kaleme alır. O, bu sırada felsefi olgunluğuna erişmişti. Daha önce, Leipzig'deki öğreniminde gerekli empirik materyalleri elde etmişti.

Bu sırada Schelling, onun Jena'ya gelmesini sağlayan Goethe'yle dostluk kurar. Goethe'ye göre Schelling, zamanının biricik filozofudur. Schelling, Goethe'nin evinde sevilen bir misafir oldu. Goethe, Fichte, Schelling 1800 yılı yılbaşısını üçü birlikte gün ağarıncaya dek geçirdiler ve yeni bir yüzyılın başlayışını kutladılar. Schelling'in Jena'daki bu zamanı çok yoğun faaliyetle geçti. "Bir doğa felsefesi taslağı"na 1799 yazında bir "Giriş" yazdı. 1799/1800 kışında transzendental idealizm derslerinde sanat felsefesine kadar geldi. Ve doğa felsefesinin ilkelerine göre organik fiziği ele aldı. Aynı zamanda "Dinamik süreçlerin genel decluksiyonu veya fiziğin kategorileri"nde şimdiye kadarki doğa felsefesinin temel öğretisini yazdı ve kurucusu olduğu "spekülatif fizik dergisi"nin ek sayısında bu yazıyı yayınladı. Mart 1800'de "Transzendental idealizm sistemi" yayınlandı. Bu yılın kış sömestresinde Schelling, sanat felsefesi, doğa felsefesi ve transzendental idealizm derslerini verdi. Böylece yaz sömestresisi için bütün sistemin bir ortaya konmasını hazırlamış oldu. Hemen arkasında identite sisteminin hazırlıklarını tamamladı; bu üçlü bir formda idi:

1. Bütün felsefi sistemin tasviri, 2. Platon'un diyaloglarını, özellikle Timaios diyaloğunu örnek alarak yazdığı "Bruno veya nesnelerin tanrısal ve doğal ilkesi üzerine" ve 3. olarak metodolojik bir görüşle ele aldığı "Akademik eğitim üzerine dersler."

Schelling'in Jena'daki bu etkenlikleri pekçok öğrenciyi cezbetti. Yalnız şairleri değil, doğa araştırıcılarını da etkiledi. Doğa hakkındaki empirik araştırmaların belirli bir bütün içinde evrensel bir bakışla toplanması gerekiyordu. Schelling de bunu yapıyordu ve bu, zamanının bir ihtiyacını karşılıyordu. Ne var ki Schelling'in unutulmasının başlıca nedeni de onun bu doğa görüşü idi. Çünkü 19. yy.ın başlarında doğa bilimlerindeki gelişmeler, bu spekülatif fiziği tamamen geçersiz yapacak ve hatta onunla alay edilmesine neden olacaktı.

1802 Haziranında Schelling'e tıp fakültesi, onursal doktor payesini verir.

Schelling'in Jena'daki bu yıllarında ünü her tarafa yayılmıştı. Bunun bir sonucu olarak, daha önce zaten tanıştığı Karoline Schlegel'le dostluğunu ilerletti. Karoline Schlegel, romantik edebiyat tarihinde önemli bir şahsiyetti. Ve Göttingen'li ünlü oryentalist David Michaelis'in kızı idi. Gençliğinde çok iyi yetişmişti. Birinci evliliğini bir köy doktoru olan Böhmer'le yapmıştı. Bu evlilik onu tatmin etmekten uzaktı. Buna rağmen, 1788 kışında kocası ölene dek ona sadık kaldı.

K. Schlegel 1796 yılında, arkadaşı Therese Förster'in uyarılarına rağmen August Wilhelm Schlegel'le evlendi. Onun çalışmalarına yardımcı oldu. Fakat bu evliliğinde de isabetli bir karar vermemişti. Karoline, ilk tanışmalarından beri Schelling'le yakın dosttu. Bu dostluğu pekiştirmek için kızı Auguste'nin Schelling'le yakınlaşmasını sağladı. Schelling'le Auguste tam evleneceklerdi ki Auguste hastalanır ve ölür. Bu ölüm Schelling'de derin üzüntü etkisi bırakır. Schelling, Auguste'nin ölümünden kendini sorumlu tutar ve kendisini suçlar. Bunda annesi Karoline'e olan sağlıksız aşkı rol oynar Jena'da yalnız ve mutsuz bir kış geçirir

Karoline'nin Schelling üzerindeki etkisi artar. Schelling onu bir ilham perisi olarak görür. Onun Schelling'in başarılarına katkısı büyüktür. Onun Schelling'e etkisi, Helene Fourmant'ın Rubens'e, "taştan bir kadın"ın Goethe'ye etkisine benzetilebilir. Karoline, Schelling'le olan ilişkisini kocası Schlegel'den gizlemiyordu. Schlegel, zamanına göre hoşgörülüydü, Karoline'in Schelling'e eğilimini anlıyordu. 17 Mayıs 1803'de Karoline'in isteği üzerine ayrılırlar. Karoline Schelling'le evlenir. Fakat Schelling'in Jena'dan ayrılmasıyla bu ilişki sona erer. 1803'de Schelling, Würzburg üniversitesinden davet alır, sonra Münih'ten de bir davet alır ve

Münih'e gider. 1803/1804 kış sömestresinde derslere başlar. Bu, "Felsefeye Giriş"e ilişkin bir hazırlık dersleri idi. Esas tema "bütün felsefe sistemi ve özellikle doğa felsefesi"dir. Aynı zamanda yazılar da yazıyordu. Marcus'la birlikte "Bilim olarak tıp yıllığı"nı çıkarıyordu. Bu üç cilt yayınlandı. Bu dergideki 5 Temmuz 1805 tarihli bir önsöz'e göre "Doğa felsefesine giriş hakkında özdeyişler" adlı bir yazı yayınladı. Ertesi yıl da "Doğa felsefesi üzerine özdeyişler"i yayınladı. O sıralar Würzburg'da hocalık yapan Eschenmayer "Felsefeden doğa felsefesine geçiş" adlı bir yazı yayınladı. Bu yazıda düşünme, anlam, dini inanç alanı ile karşılaştırılıyordu. Schelling bu yazıya karşı ilgisiz kalmadı ve 1804'de "Felsefe ve din" adlı bir makale yayınladı. Bu arada daha önce yayınladığı "Dünya ruhu"nun bir ikinci baskısı da gerekliydi. Schelling, bunu identite sistemiyle birleştirerek "Doğadaki real ve ideal olanın bağıntısı üzerine risale veya ağırlık ve ışığın ilkelerinde doğa felsefesinin ilk temellerinin geliştirilmesi" adıyla yayınladı. 1804'de Kant'ın ölümü üzerine bir anma yazısı yazdı. Artık Schelling'in yıldızı yavaş yavaş sönmeye başlıyordu. Eschenmayer, Schelling'e karşı Jacobi'nin hareket noktasını tercih ediyordu ve Schelling'in sisteminin zayıflığından söz ediyordu. Schelling gittikçe taraftarlarını yitiriyordu. Hatta Jena'da Schelling ile Paulus arasında oluşmuş olan çok sıkı görüş bağlılıkları bile Würzburg'da yavaş yavaş kopuyordu. Schelling'in düşmanları arasında Franz Berg adlı karaktersiz biri vardı. Münih'teki karşıtları arasında da Kajetan Weiler ile Jakob Salat zikredilir. Bütün bu karşıtlar Schelling'in çöküşüne yardımcı oluyordu. Nihayet "Tinin Fenomenolojisi"nin yayınlanması üzerine Hegel'le de bozuştu. Öyle ki, vaktiyle Jena'da birlikte ders veriyorlardı ve Hegel "Fichte ve Schelling sisteminin farkı üzerine" adlı yazısında kendini Schelling felsefesinin müteşekkir bir öğrencisi olarak görüyor ve Schelling de Hegel hakkında en iyi şeyleri söylüyordu ve onu çok önemli bir kafa olarak adlandırmıştı.

Schelling, kralın ad gününde akademinin başkanı olarak bir konuşma yaptı (12 Ekim 1807). Konuşma, "Plastik sanatların doğa ile bağıntısı" üzerine idi. Schelling, geleceği için hala umutluydu. Bu umudun verdiği huzurla felsefi yazılarının bir toplu basımına girişti. İlk cilt 1809'da yayınlanır. Bir önsöz'de açıkça ifade ettiğine göre, gelecek için tasarladığı büyük plan şudur: "Felsefenin ilkesi olarak Ben", "Dogmatizm ve kritisizm üstüne mektuplar", "Bilim öğretisi idealizminin açıklanması hakkında yazılar", "Plastik sanatların doğayla bağıntısı üstüne" ve yeni bir eser: "İnsan özgürlüğünün özü üzerine felsefi yazı ve bununla ilgili olan konular" Bu yazı, Schelling'in de farkına vardığı gibi, uzun zamandan beri yazdıklarının en önemlisiydi.

Karoline, Schelling'le dinlenmek üzere birlikte oldukları Maulbronn'da hastalanır, 7 Eylül 1809'da kızının hastalığından ölür. Aralarındaki cisimselliken uzak sevgi bağı, tinsel ve entelektüel bir bağdı.

Karoline'nin ölümüyle Schelling'in yaratma gücü artık bitmişti. Bundan sonra o artık hiçbir büyük eser yayınlamadı. Umutlar ve planlar ancak yavaş yavaş artıyordu. Kışı zahmetle ve hastalıkla Münih'te geçirdikten sonra, yazı Stuttgart'ta geçirir. Burada o, kendi felsefesine ilgi duyan bir çevre bulur. Sonunda o, felsefesini sözel olarak anlatma fırsatını bir kez daha elde eder. Burada başka bir bütün-tasviri•verilmiş olsa gerektir ki onda evrenin tek tek momentleri Tanrı'nın tecellileri olarak, son asıl nedenin kendisinin açınımındaki evreleri olarak görünürler. "Clara veya doğanın tin dünyası ile bağıntısı üzerine" adlı konuşma bu döneme aittir. Her şeyin temelini insanın ölümsüzlüğü oluşturur; ölüm yalnızca daha yüksek bir imkana geçiştir.

Ekimin sonunda Schelling, Münih'e geri döner. Bu 1811 sonbaharında Jacobi'nin "Tanrısal şeyler ve onların vahyi hakkında" adlı, Schelling'in öğretisine saldırı içeren yazısı yayınlanır. Schelling, 1811 yılı sonunda, "Bay Friedrich Heinrich Jacobi'nin tanrısal şeyler ve onların vahyi hakkında yazı anıtı" adlı yazıyla Jacobi'ye yanıt verir. Bu polemik onun felsefesine ilgi uyandırır ve ona birçok dost kazandırır.

Karoline'nin ölümünü müteakip yalnızlık ve terkedilmişlik zamanında Schelling, Karoline'in arkadaşı Luise'nin evinde Tanrı sevgisiyle dolu anlayış ve kalpten katılım bulmuştu. Özellikle evin küçük kızı Pauline, Schelling'in acısını kendinde hissediyor ona içten mektuplar yazıyordu. Bu mektuplaşmalar onları tamamen birbirine yaklaştırdı.

Pauline o vakit gençlikle dolu olduğu zamanıydı. Schelling ondan 23 yaş büyüktü. 1812'de evlendiler. Pauline ona mükemmel aile mutluluğunu tattırdı. Bu beraberlikten üçü erkek, üçü kız altı çocukları oldu. Ama Pauline ona yitirilmiş yaratma gücünü yeniden veremedi.

Schelling 1820 sonbahar sonlarında Erlangen'e gitti. Burada 1821/23 yıllarında dersler verdi. Konusu şu idi:

Felsefeye Giriş, Mitoloji Felsefesi, Yeni Felsefe Tarihi. Bu derslerinde şair August v. Platen, E. F. Puchta, Dorfmüller gibi dinleyiciler hazır bulunmuştu. 1821 yazında Schelling, eski mitoloji üstüne dersler verdi. Bu sırada mitolog Creuzer'le ve Alman felsefesini Fransa'da en iyi tanıyan filozof Victor Cousin'le de mektuplaşıyordu.

Bu sırada Münih'te Schelling hakkındaki kanaatler çok iyileşmişti. O, burada kendi felesfesini öğretmek için tekrar fırsat elde etmişti. Max Joseph 1825'de ölmüştü. Kral Ludwig, yeni parlak bir devir başlatmıştı. Ye-

niden kurulan Münih üniversitesinde 11 Mayıs 1827'de Schelling yüksek görevlere getirildi. O burada 14 yıl ders verdi.

Üniversite'deki derslerinde o, kendi sistemini üç ana bölümde ele aldı: Birincisi giriş niteliğinde, ikincisi mitoloji felsefesi ve üçüncüsü vahiy felsefesi idi. Giriş, felsefi empirizm ile yeni felsefenin tarihi hakkındaki derslerden oluşuyordu.

Hegel, dargınlıklarına rağmen onu 1829 yaz sonunda ziyaret eder. Bu ziyaretten ikisi de memnun ayrılırlar.

Hegel 14 Kasım 1831'de Berlin'de öldü. Kral Schelling'i onurlandırıcı sözlerle Berlin'e davet eder. Schelling 1841 sonbaharında Berlin'e gelir, 15 Kasımda ilk dersini verir.

1842 yılı kış sömestresinde mitoloji ve vahiy felsefesi üstüne dersler verdi ve buna bir şeytanbilim tasviri'ni ekledi. Mitoloji felsefesini 1843, 1844, 1845 yıllarında tekrar etti. 1843/44 kış sömestresinde "Doğa süreçlerinin tasviri"ni anlattı. Bu son yıllar derslerinde başlıca şu konuları işledi: İnanç, objesinin olanağına nüfuz eden bakış olmaksızın kör olur; bu bakışla o aydınlanır. Doğa felsefesi gerçek doğanın yerine nasıl geçemezse, aynı şekilde din felsefesi dinin yerini alamaz; nasıl doğa felsefesi doğanın kendisini değiştiremezse, bilim de inanç alanına sirayet edemez, ama o inancı aydınlatabilir, ona içerik ödünç verebilir, ama asla onun yerine geçemez.

Schelling, 20Ağustos 1854 akşam Ragaz'da öldü. Bavyera Kralı Maximilian II mezar taşına "Almanya'nın ilk düşünürü" ibaresini yazdırdı.

NOTLAR

1 Drews, Arthur; Zum Geleit! "F W J. v. Schelling, Werke. Auswahl in drei Bänden" içinde, Fritz Eckardt Verlag, Leipzig 1907.

Jaspers, Karl; Schelling, Piper, München 1955.

3 Schellingiana Band 1, frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989.

4 Weiss, Otto; Schellings Leben; Schellings Lehre, (Bkz. Kaynakça no: 1).

ZAMANDİZİN

27.01.1775 **Friedrich Wilhelm Joseph Schelling**, Leonberg (Württemberg)'de, kentin protestan rahip evinde, kentin diyakoz ailesi Joseph Friedrich Schelling ile rahip kızı Gottliebin Maria Cless'in çocukları olarak doğdu.

1790-1795 Tübingen Üniversitesi'nde felsefe ve ilâhiyat öğrenimi. Buradaki protestan vakıf yurdunda kaldı; zaman zaman Hegel ve Hölderlin ile birlikte.

1796-1798 Leipzig'de özel öğretmenlik.

1798-1803 Jena Üniversitesi'nde felsefe profesörü.

1803 Karoline Schlegel'le Murrhard'ta evlenir.

1803-1806 Würzburg Üniversitesi'nde doğa felsefesi profesörü.

1806-1820 Münih'te ilk ikamet.
Bavyera Bilimler Akademisi üyesi.
Plastik Sanatlar Akademisi genel sekreteri.

1809 Karoline Schlegel'in ölümü.

1812 Pauline Gotter ile Gotha'da evlenir.

1813 İlk oğul Paul'un doğumu.

1820-1827 Schelling Erlangen'de.
Zaman zaman buradaki üniversitede ders verir.

1827-1841 Münih'te ikinci ikamet.
Münih Üniversitesi'nde felsefe profesörü.
Bavyera Bilimler Akademisi Başkanı.
Bavyera bilimsel toplantılar baş-memuru.
Krallık İçişleri Bakanlığında kültür politikası işleri.
Daha sonra kral olacak olan Maximilian II'nin felsefe öğretmeni.

1841-1854 Schelling Berlin'de.
Zaman zaman Berlin Üniversitesi'nde ders verir.

1842 Prusya Bilimler Akademisi üyesi.

20.08.1854 Schelling, Bad Ragaz'da bir kaplıca ziyareti sırasında ölür.

ZAMAN SIRASINA GÖRE SCHELLING'IN YAZILARI*

Erste Periode (Rationalismus). / Birinci Dönem (usçuluk)

A. Subjektiver Idealismus (Fichte). / Öznel İdealizm

	Genellikle felsefenin bir biçiminin olanağı üstüne	1794
I, 1-96	Vom Ich als Prinzip der Philosophie./ Felsefenin ilkesi olarak Ben üstüne	1795
	Dogmatizm ve Kritisizm üstüne felsefi mektuplar	1795
	Doğa-hukukunun yeni tümden gelimi. Bilim-öğretisi idealizmini açıklama yazıları	1795
1796/97		
	Felsefe dergisinde [Fichte-Niethammer'in] felsefi edebiyatın genel görünümü'nden.	
1797/98		

B. Objektiver Idealismus (Naturphilosophie) / Nesnel İdealizm (Doğa-felsefesi)

I, 97-439	Ideaen zu einer Philosophie der Natur / Bir doğa felsefesi üstüne düşünceler	1789
	İkinci baskı için ekler	1803
I,441-679	Von der Weltseele / Evren-ruhu üstüne	1798

Bu liste, **Otto Weiss**'ın yayınladığı "F. W. J. v. Schelling, Werke. Auswahl in drei Bänden. Fritz Eckardt Verlag. Leipzig 1907."den alındı. Yayıncının her biri üçer alt-bölümlü olmak üzere iki döneme ayırdığı Schelling felsefesi, çevirimizde olduğu gibi verildi. Başlıklar, konularına uygun olarak yayıncı tarafından konulmuştur. Alt-başlıkların yalnız Türkçeleri burada verilmiş, diğerleri Almancalarıyla birlikte yazılmıştır. Sol marjda bulunan romen rakamları ve arap sayıları kitapların özgün baskı sayfa numaralarını gösterir. Schelling'den yapılan alıntılarda yalnızca bu numaraları vermek, âdet olduğu veçhile yeterlidir. Çevirilerimizde, yeni baskısı yapılan "Einleitung in die Philosophie" dışında biz de yalnızca bu numaraları verdik. Sağ marjdaki tarihler de anlaşılacağı gibi yazılara ilişkindir. ---Çev

İkinci baskı için ekler:

I,453-474 Über das Verhältnis des Realen und Idealen in der Natur / Real ve ideal olanın doğadaki bağıntısı üstüne 1806

Bir doğa felsefesi sisteminin ilk tasarımı 1799

C. Dualismus von Naturphilosophie und transzendentaler Idealismus. / Doğa-felsefesi ile transzendental idealizmin ikiciliği

I,681-737 Einleitung zum ersten Entwurf / İlk tasarım için giriş 1799

II, 1-307 System des transzendentalen Idealismus. / Transzendental idealizm sistemi 1800

I,736-816 Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses. / Dinamik sürecin genel tümdengelimi 1800

Doğa-felsefesinin doğru kavramı üstüne 1801

D. Identitätssystem. / Özdeşlik-sistemi

II,309-415 Darstellung meines Systems der Philosophie / Benim felsefe sistemimin tasviri 1801

II,417-535 Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. / Bruno ya da nesnelerin tanrısal ve doğal ilkesi üstüne 1802

Felsefe sistemi'nden öteki tasvirler 1802

Mutlak özdeşlik-sistemi ve onun en son (Reinhold'cu) ikicilikle bağıntısı üstüne

Doğa-felsefesinin genellikle felsefe ile bağıntısı üstüne 1802

Felsefede yapılama üstüne 1803

II,537-682 Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums / Akademik araştırma yöntemi üstüne dersler 1803

III, 1-384 Philosophie der Kunst / Sanat felsefesi 1802/03

Immanuel Kant 1804

Felsefe ve Din 1804

Felsefeye giriş ["Propaedeutik"] 1804

Bütün felsefe sistemi ve özellikle doğa-felsefesi 1804

Doğa-felsefesinin düzeltilmiş Fichte-öğretisi ile

doğru bağıntısının açıklanması 1806
Doğa-felsefesine girişe ilişkin özdeyişler 1806

Zweite Periode
(Freiheitslehre, Theismus).
İkinci Dönem
(Özgürlük-öğretisi, Tanrıcılık)

A. Persönlichkeit Gottes und individuelle Unsterblichkeit. / Tanrı'nın kişiliği ve bireysel ölümsüzlük
Doğa-felsefesi üstüne özdeyişler 1806
Eleştiri parça-yazıları 1806
Doğa-felsefesinin ilkeleri bakımından tıp biliminin bakış açısının geçici belirlenimi 1806
III,385-425 Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. / Plastik sanatların doğa ile bağıntısı üstüne 1807
III,427-512 Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit / İnsan özgürlüğünün özü üstüne felsefe araştırmaları 1809
Stuttgart özel dersleri 1810
Bay Jacobi'nin tanrısal nesneler üstüne yazı anıtı 1812
Eschenmayer'le özellikle özgürlük üstüne yazının mektuplaşımı 1813
Dünyanın yaşı
1811/15
Doğanın tin dünyası ile bağıntısı üstüne
1816/17
Bilim olarak felsefenin doğası üstüne 1821

B. Negative (Rationale) und positive Philosophie. / Olumsuz (usal) ve olumlu felsefe
Çağdaş felsefenin tarihi üstüne 1827
Bay Victor Cousin'in felsefe bir yazısına önsöz 1833
III,515- Darstellung des philosophischen Empirismus. / Felsefi empirizmin tasviri 1827
Antropolojik şema ?
Doğa-sürecinin tasviri
1843/44
Steffen'in kalıt yazılarına önsöz 1845

C. Philosophie der Mythologie und Offenbarung. / Mitoloji ve vahiy felsefesi
Mitoloji felsefesine tarihsel-eleştirisel giriş 1842
Salt-ussal felsefenin tasviri
1847/52

Über die Quelle der ewigen Wahrheit / Ebedi hakikatin kaynağı üstüne 1850
Mitoloji felsefesi 1842
Vahiy felsefesine giriş ya da olumlu felsefenin temellendirilmesi
1841/42

Vahiy felsefesi, birinci bölüm
1841/42

Mitoloji felsefesinin kısa tasviri
1841/42

Vahiy felsefesi, ikinci bölüm
1841/42

KİŞİ ADLARI DİZİNİ

Adorno, Th. W., 86
Aeschylos, 191, 192
Archelaos, 169
Ariosto, 122, 169, 180, 181
Aristophanes, 193
Aristoteles, 9, 77, 78, 83, 86, 127, 179, 187, 189, 200

Baumgarten, A., 105
Berg, F., 207
Bergson, H., 9, 67
Boccaccio, 170

Calderon, 195
Cervantes, 177, 180, 182
Cless, G. M. (Schelling'in annesi), 211
Correggio, 123, 142, 143, 145, 147
Cousin, V., 208
Creuzer, 208

Çelgin, G., 199

Dante, 141, 169, 170, 183, 184
Delacroix, 101
Descartes, 9, 40, 72, 80
Dorfmüller, 208
Drews, A., 209

Erhat, A., 199
Eschenmayer, 207
Euripides, 178, 191-193

Feder, 203
Fichte, 9, 11-15, 26, 36, 39, 65, 83, 204, 205, 207
Fischer, K., 59, 87
Fourmant, H., 206
Förster, Th., 206

Goethe, 12, 23, 65, 136, 144, 174, 177, 182, 194, 195, 204-206
Gotter, P., 211
Gries, 204, 205
Griesbach, 204
Guarini, 177

Habermas, J., 197
Hartmann, N., 67
Hegel, G. W. F., 9, 13, 14, 45, 46, 55, 69, 81, 82, 86, 93, 96, 197, 203, 205, 207, 209
Heidegger, M., 9
Herakleitos, 59, 165
Hesiodos, 178
Hobbes, 17
Homeros, 22, 59, 107, 169, 172-175, 179, 181, 183
Hölderlin, 203, 211

İnam, A., 86

Jacobi, F. H., 39, 207, 208
Jaspers, K., 13, 14, 31, 67, 81, 82, 84, 88-90, 209
Joseph, M., 208

Kallinos, 169
Kant, I., 9, 11-14, 25, 27, 38, 40-43, 48, 49, 70, 71, 83-85, 87, 88, 93, 96, 101, 105, 109, 115-117, 151, 153, 166, 167, 196, 198, 200, 207
Kepler, 128

Kierkegaard, S., 71
Klopstock, 176
Kopernik, 101
Kranz, W., 197

Leibniz, 9, 13, 18, 40, 41, 43, 80, 81, 97, 127, 203
Ludwig (Kral), 208

Marx, K., 14, 45, 55, 86, 93, 96
Maximilian II (Kral), 209, 211
Michaelis, D., 206
Michelangelo, 123, 141, 142, 147, 159
Milton, 175, 176

Newton, 9, 12, 18, 40, 61, 80, 81, 96, 97, 116, 137
Nietzsche, F., 29

Ovidius, 28, 157

Parmenides, 36-38, 50, 85
Paul (Schelling'in oğlu), 211
Paulus, 207
Petrarca, 169, 170
Pfister, 203
Pindaros, 169
Platen, A. v., 208
Platon, 9, 26, 27, 36, 37, 39, 66, 77, 78, 82, 104, 107, 109, 114, 128, 206
Plotinos, 37, 46
Puchta, E. F., 208
Pythagoras, 127

Raphael, 147
Reinhold, 11
Renz, 203
Rousseau, J. J., 130
Rubens, 206

Salat, J., 207
Sartre, J. P 74, 88
Schelling, J. F. (Schelling'in babası), 211
Schiller, 12, 14, 119-121, 197, 204
Schlegel, A. W., 174, 204, 206
Schlegel, F., 204, 105
Schlegel, K., 204-206, 208, 211

Schleiermacher, 205
Schmidt, H., 86
Schnurrer, F., 203
Schopenhauer, A., 9
Schulz, 203, 204
Shakespeare, W., 121, 122, 190, 194, 205
Sokrates, 77, 128, 193
Sophokles, 122, 188, 191-193
Spinoza, 9, 13, 26, 37, 40, 41, 46-50, 59, 60, 80, 82, 86, 87, 118, 205

Tizian, 143, 147
Tunalı, İ., 109

Uçarsu, H., 198

Vergillius, 175, 179
Vinci, L. da, 145

Weiler, K., 207
Weiss, O., 209, 213
Windelband, 11, 14
Winkelmann, 124, 147, 158
Wittgenstein, L., 28, 39, 85

KAYNAKÇA

I. SCHELLING'İN YAPITLARI*

1. Erster Hauptband: Jugendschriften (1793-1798), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Dritte Auflage: 1979.
2. Zweiter Hauptband: Schriften zur Naturphilosophie (1799-1801), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Dritte Auflage, 1977
3. Dritter Hauptband: Schriften zur Identitätsphilosophie (1801-1806), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Dritte Auflage 1977
4. Vierter Hauptband: Schriften zur Philosophie der Freiheit (1804-1815), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Dritte Auflage 1978.
5. Fünfter Hauptband: Schriften zur geschichtlichen Plilosophie (1821-1854), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Dritte Auflage 1979.
6. Sechster Hauptband: Schriften zur Religionsphilosophie (1841-1854), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Dritte Auflage 1979.
7. Erster Ergänzungsband: Zur Naturphilosophie (1792-1803) C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1972.
8. Zweiter Ergänzungsband: Zur Identitätsphilosophie (1804), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1972.
9. Dritter Ergänzungsband: Zur Philosophie der Kunst (1803-1817), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1984.
10. Vierter Ergänzungsband: Persönliches, Nachlass (1810-1850), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1971.
11. Fünfter Ergänzungsband: Philosophie der Mythologie (1842), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Vierte Auflage 1984.
12. Sechster Ergänzungsband: Philosophie der Offenbarung, Erstes und zweites Buch (1858), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Vierte Auflage 1983.

*"Schellings Werke" başlığı altında Manfred Schröter'in yeni bir düzenlemeyle yayınladığı özgün baskıdan alınmıştır

13. Nachlassband: Die Weltalter, Fragmente, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, Zweiter Auflage 1979.
14. F. W J. Schelling, Einleitung in die Philosophie, Schellingiana, Band 1, Herausgegeben von Walter E. Ehrhardt, frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989.

II. SCHELLING ÜSTÜNE

1. v. Aster, Ernst; Geschichte der neueren Philosophie, Dritter Teil, Die Philosophie des 19. Jahrhunderts. In: Lehrbuch der Philosophie, herausgegeben von Max Dessoir, Berlin 1925.
2. Benjamin, Walter; Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Frankfurt a. M. 1973.
3. Cohen, Hermann; Kants Begründung der Ästhetik, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1889.
4. Coreth, Emerich u. a.; Philosophie des 19. Jahrhunderts, Grundkurs Philosophie 9, Verlag W Kohlhammer, Stuttgart Berlin Köln Mainz (1984).
5. Erdmann, J. Eduard; Die Entwicklung der deutschen Spekulation seit Kant, zweiter Band, Stuttgart 1931.
6. Fischer, Kuno; Schellings Leben, Werke und Lehre, Dritter Auflage, Heidelberg 1902.
7 Gökberk, Macit; Felsefe Tarihi, Bilgi yay. Ankara 1967
8. v. Hartmann, Eduard; Die deutsche Aesthetik seit Kant, Hermann Haacke, Leipzig 1886.
9. Heidegger, Martin; Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit (1809), Gesamtausgabe, II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944, Band 42, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1988.
10. Henningfeld, Jochen; Mythos und Poesie. Interpretation zu Schellings "Philosophie der Kunst" und "Philosophie der Mythologie", Meisenheim a. Glan 1973.
11. Jaehnig, Dieter; Schelling. Die Kunst in der Philosophie, I. Schellings Begründung von Natur und Geschichte II.Die Wahrheitsfunktion der Kunst, [2Bdel, Pfullingen 1966 und 1969.
12. Jaspers, Karl; Schelling, Grösse und Verhängnis, Piper, München 1955.
13. Jacobs, Wilhelm G.; Geschichte und Kunst in Schellings "System des transcendentalen Idealismus", In: Früher Idealismus und Frühromantik, Herausgegeben von Walter Jaeschke und Helmut Holzhey, Felix Meiner Verlag Hamburg.
14. Lotze, Hermann; Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München,

Literarisch-artistische Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1868.
15. Ovsjanikov, M. F.; Die ästhetische Konzeption Schellings und die deutsche Romantik, In: Natur-Kunst-Mythos Beiträge zur Philosophie F. W J. Schellings, Hg. v. Steffen Dietzsch, Berlin (Akademie-Verlag) 1978.
16. Schasler, Max(Dr.); Kritische Geschichte der Ästhetik Erste Abtheilung, Von Plato bis zum 19. Jahrhundert, Berlin, Nicolaische Velagsbuchhandlung 1872.
17 Weiss, Otto; Schellings Lehre, In: F. W J. v. Schelling, Werke, Auswahl in drei Bänden, Erster Band, Fritz Eckardt Verlag, Leipzig 1907
18. Windelband, W Die Geschichte der neueren Philosophie Zweiter Band, Dritte durchgesehene Auflage, Leipzig 1904.
19. Windelband-Heimsoeth; Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Verlag von J. C. B. Mohr,Tübingen 1948.

III. DİĞER KAYNAKLAR
1. Alcock, Richard; Kısa Dünya Edebiyatı Tarihi, Çev. Ülkü Tamer, Varlık yay. İstanbul 1961.
2. Aristoteles; Onganan I, Kategoryalar, Çev. H. R. Atademir M.E.B. Ankara 1963.
3. Aristoteles; Metaphysik, Uebertragen von Paul Gohlke.
4. Aristotoles; Ueber die Seele, neu übersetzt von Adolf Busse.
5. Aristoteles; Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963.
6. Cassirer, Ernst; Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken, Darmstadt 1977
7 Çelgin, Güler; Eski Yunan Edebiyatı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990.
8. Diels, Hermann; Die Fragmente der Vorsokratiker, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1922.
9. Erhat, Azra; Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978.
10. Fichte, J. G.; Einleitung in die Wissenschaftslehre, Verlag von Felix Meiner in Leipzig.
11. Fichte, J. G.; Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre Verlag von Felix Meiner in Leipzig.
12. Fischer, Kuno; Immanuel Kant und seine Lehre, Heidelberg 1909.
13. Goethe, J. W.;Faust, In: Goethe Werke, Siebenter Band, Müller&Co., Verlag, Postdam.
14. Hesse, Hermann; Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Auf-

sätzen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1970.
15. Jacobs, Wilhelm G.; Johann Gottlieb Fichte, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1984.
16. Kant, Immanuel; Kritik der reinen Vernunft, Herausgegeben von Ingeborg Heidemann, Reclam, 1966.
17 Kant, Immanuel; Kritik der praktischen Vernunft, Herausgegeben von Joachim Kopper, Reclam, 1963.
18. Kant, Immanuel; Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Herausgegeben von Theodor Valentinen, Reclam, 1963.
19. Kant, Immanuel; Kritik der Urteilskraft, Herausgegeben von Gerhard Lehman, Reclam, 1963.
20. Kranz, Walter; Antik Felsefe, Çev S. Y. Baydur, İ. Ü. Ed. Yay. Sayı: 317, İstanbul 1948.
21. Leibniz, G. W Monadoloji, Çev. S. K. Yetkin, M.E.B. Ankara 1962.
22. Menge-Güthling, Langenscheits Grosswörterbuch, Griechisch-Deutsch 1973.
23. Platon, Der grössere Hippias, übersetzt von Otto Apelt Leipzig 1918.
24. Platon, Gastmahl, übersetzt von Otto Apelt, Leipzig 1926. (Şölen, Çev. A. Erhat-S. Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961).
25. Platon, Phaidon, übersetzt von Otto Apelt, Leipzig 1923. (Phaidon, Çev S. K. Yetkin-H. R. Ataclemir, M.E.B. İstanbul 1989.
26. Platon (Eflâtun), Devlet, Çev. S. Eyüboğlu-M. A. Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul 1962.
27 Platon, Timaios, übersetzt von Otto Apelt, Leipzig 1922. (Timaios, Çev. E. Güney-L. Ay, Maarif Matbaası, İstanbul 1943.
28. Sartre, J. P Materyalizm ve Devrim, Düşün yay Çev E. Elçin, İstanbul 1962.
29. v Schiller, J. C. F.; İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup, Çev M. Özgü, M.E.B. İstanbul 1965.
30 v. Schiller, J. C. F.; Über naive und sentimentalische Schillers Werke, Achter Band, Herausgegeben von Bellerman, Leipzig.
31 Schmidlt, H.; Philosophisches Wörterbuch, Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1931.
32. Soykan, Ö. N.; Metin Okuma, Ara Yay. İstanbul 1991.
33. Soykan, Ö. N.; Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk, AraYay. İstanbul 1991.
34. Soykan, Ö. N.; Türkiye'den Felsefe Manzaraları, Yapı Kredi Yay. İstanbul 1993.
35. Sözer, Vural; Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, (2 cilt), Remzi

Kitabevi, İstanbul 1986.
36. Spinoza, Die Ethik, übersetzt von J. Stern, Leipzig 1909. (Etika, Çev. H. Z. Ülken, M.E.B., İstanbul 1965.
37 Tunalı, İsmail; Estetik, Cem yay. İstanbul 1984.

EK: SEÇİLMİŞ METİNLER

Vom Ich

als Prinzip der Philosophie

oder

über das Unbedingte

im menschlichen Wissen.

1795.

(Zweiter Abdruck 1809.)

Felsefenin ilkesi olarak

Ben Üstüne

ya da

insan bilgisindeki

Mutlak olan şey üstüne

1795.

(İkinci Baskı 1809.)

S1.

Bir şeyi bilmek isteyen, aynı zamanda, bilgisinin gerçekliği olmasını ister. Bir bilgi, gerçeklik olmaksızın hiçbir bilgi değildir. (...)

Kayıtsız şartsız bir bilgi varsa, bir başka bilgi ile yeniden kendisine ulaşmayacağım ve onun sayesinde ancak tüm diğer bilginin bilgi olduğu bir bilgi var olmalıdır. Bu önermeye varmak için özel bir bilgi tarzı var saymak zorunda değiliz. [I, I, 162]. Eğer biz bir şeyi yalnızca kayıtsız şartsız biliyorsak, öylece biz de kendisine bir başka bilgi ile tekrardan varmadığımız Bir-şeyi en azından bilmeliyiz ve bunun kendisi bizim tüm bilgimizin gerçek temelini içerir. [I, I, 162-3].

(...) Tüm gerçekliğin son temeli, demek ki, yalnız kendi kendisiyle, yani kendi varlığıyla düşünülebilir olan bir Bir-şeydir; bu, yalnızca düşünülmesi bakımından var olan olarak var olan, kısacası, **kendisinde varlık ve düşünme ilkesinin birlikte bulunduğu** şeydir. İmdi sorunumuz artık tamamen belirli olarak dile getirilebilir ve araştırma, asla terkedemeyeceği bir kılavuza sahip olur.

S2.

Ancak bir başka bilgi ile edinebildiğim bir bilgiyi **koşullu** bir bilgi diye adlandırıyorum. Bilgimizin zinciri bir koşullu olandan diğerine uzar gider. [I, I, 163].

(...) Nesne, ona kendi gerçekliği başka bir şey yoluyla belirlenmiş olması bakımından ancak **nesne**dir: elbette nesne olmak bakımından, **nesnenin** ilişkide olduğu bir şey, yani bir özne zorunlu olarak varsayılır.

Özneyi, öncelikle, **karşı-olun**da, ama artık konulmuş bir **nesne** ile **ilişkide** ancak belirlenebilir olan şey diye adlandırıyorum. [I, I, 165].

S.3

(...) **Koşullu olmak**, bir şeyin o sayede şey olduğu, şey **yapılmış** olan şeye **mucip olan** eylem demektir; hiçbir şeyin **kendi kendisini şey olarak** koymuş olamayacağı, yani koşulsuz (mutlak) bir şeyin bir çelişki olduğu buradan aynı zamanda açıkça anlaşılır. Demek ki **koşulsuz** [mutlak], asla şey yapılmış olmayan, asla şey olamayan şeydir.

O halde, çözmek için ortaya attığımız sorun, imdi, **kesinlikle şey olarak düşünülemeyecek bir şeyi bulma** gibi daha belirgin soruna dönüşüyor. [I, I, 166].

Koşulsuz olan şey, o halde ne genellikle şeyde ne de şey olabilen şeyde bulunabilir; öznede, demek ki ancak asla hiçbir şey olamayan şeyde, yani eğer mutlak bir **BEN** varsa, ancak **mutlak Ben**'de bulunabilir. [I, I, 166-7]. O halde **mutlak Ben**, her şeyden önce, **kesinlikle asla nesne olamayan şey** olarak belirli olurdu. O, **daha fazla** önceden henüz belirlenmemelidir.

(...) Ben'in **kendi kendisi ile** gerçekleşmiş olmaması gerekseydi, öylece, kendi varlığını dile getiren cümlenin şu olması gerekirdi: **eğer Ben** isem, **öyleyse** Ben im. Yalnız bu cümlenin koşulu, kendisi artık koşullu olmuş şeyi içerir; koşul, bizzat koşullu olan şey olmaksızın **düşünülebilir** değildir; kendimi artık varolan olarak düşünmeksizin benim varlığımın **koşuluna** bağlı olarak **kendimi** düşünemem. Demek ki o cümlede koşul, koşullu olanı gerektirmiyor, fakat tersine koşullu olan koşulu gerektiriyor; yani cümle koşullu cümle olarak kendi kendisinin üstüne çıkıyor ve koşulsuz cümle oluyor: **Ben im, çünkü ben im.**

Ben im! Benim Benim, tüm düşünme ve tasarımı önceleyen bir varlığı içerir. [I, I, 167]. (...)

O halde Ben, ancak **kendi kendisi yoluyla** koşulsuz olarak verilmiştir. [I, I, 168].

(...) Nesnenin kendisi, demek ki, asli olarak ancak mutlak Ben'e karşı karşı-olumda, yani doğrudan doğruya Ben'e karşı-konulmuş-olan olarak, **Ben-Olmayan** olarak belirlenebilirdir: ve özne ile nesne kavramları, mutlak, koşullu olabilir olmayan Benin bizzat kefilleridir.

S4.

Eğer Ben, bir kez, koşulsuz olan olarak insan bilgisinde belirli olursa, öylece, tüm bilginin bütün içeriği Ben'in kendisi ile ve Ben'e karşı karşı-koyum ile belirlenebilmelidir: ve öylece a priori koşulsuz olanın tüm olanaklı kuramlarının da tasarlanabilmeleri gerekir.

Demek ki Ben mutlak-olan ise, Ben-olmayan şey, ancak Ben'e karşı karşıtta, yani ancak Ben'in varsayımına bağlı olarak belirlenebilir ve mutlaka **konulmuş, karşıda konulmuş** olmayan bir Ben-olmayan bir çelişkidir. Buna karşın Ben, mutlak-olan olarak varsayılmazsa, Ben-olmayan ya tüm Ben'den önce ya da Ben'le aynı zamanda konulabilir. Üçüncü bir şey olanaklı değildir.

Bu iki aşırı uç, dogmatizm ile kritisizmdir. Dogmatizmin ilkesi, tüm Ben'den önce konulmuş bir Ben-olmayan'dır; kritisizmin ilkesi, tüm Ben-olmayan'dan önce olan ve tüm Ben-olmayan'ın dışlanmasıyla konulmuş bir Ben'dir; ikisinin tam ortasında bir Ben-olmayan'la koşullu Ben'in ilkesi bulunur, ki bu, bir Ben'le koşullu Ben-olmayan'ın ilkesiyle aynı şeydir. [I, I, 170].

(...)

S5.

(...)

Kendi başına şey, tüm Ben'den önce konulmuş Ben-olmayan'dır. (...) **Görünüş,** Ben ile koşullu Ben-olmayandır. [I, I, 172].

S6.

Bilimin tam sistemi mutlak, tüm karşı-karşıya konulmuş olanı dışarda bırakan **Ben**'den hareket eder. Bu, koşulsuz olabilen bir şey olarak bilginin bütün zincirine mucip olur, tüm düşünülebilir olanın alanını niteler ve bilgimizin tüm sistemi

yoluyla mutlak her şeyi kavrayan gerçeklik olarak hüküm sürer. Yalnızca bir mutlak **Ben** ile, yalnızca, kendisini muhakkak koymuş olan bu şey ile, bir Ben-Olmayan'ın ona karşı konulmuş olması ve elbette felsefenin kendisinin olanaklı olması olanaklı olur. Çünkü kuramsal ve kılgısal felsefenin bütün işi, salt ve empirik-koşullu Ben arasındaki çatışmanın çözümünden başka hiçbir şey değildir. Demek ki felsefe, bu çatışmayı çözmek için sentezden senteze gider, içinde Ben ile Ben-Olmayanın özdeş konulduğu en yüksek olanaklı senteze (Tanrı) dek; o zaman orada zira kuramsal akıl halis çelişkilerde son bulur; kılgısal akıl oraya düğümleri gerçi çözmek için değil ama mutlak taleplerle parçalamak için girer. [I, I, 176]. (...)

Mutlak Ben hiçbir görünüş değildir; çünkü mutlak olan kavramı artık onunla çelişir; ama o, ne görünüş ne kendi başına şeydir; çünkü o **kayıtsız şartsız** hiçbir şey değil, tersine muhakkak Ben ve tüm Ben-Olmayanı dışarda bırakan doğrudan doğruya **Ben**dir.

Biim bütün bilgimizin ve koşullu olanın tüm dizisinin bağlı olduğu son noktanın, kesinlikle, hiçbir şeyle daha öte koşullu olmaması gerekir. Bilgimizin tamamı, kendisini bir güç ile taşıyan herhangi bir şeyle verilmiyorsa hiçbir duruşa sahip değildir ve bu, özgürlük yoluyla gerçek olan şeyden başka bir şey değildir. Tüm felsefenin başı ve sonu **özgürlük**tür! [I, I, 177].

S7.

(...)

Kendi kendisi ile olan şey, ancak kendi kendisine özdeşliğin biçimini verir; çünkü var olduğu için muhakkak olan şey, ancak kendi kendisinin varlığına özdeşlikle, yani kendi kendisiyle bağlıdır; zira buna karşın varolan diğer herbir şeyin varlığı doğrudan doğruya kendi özdeşliğiyle değil, tersine bu özdeşliğin dışındaki bir şeyle belirlidir. Ama yalnızca kendi kendisiyle olan bir şey, özdeşliği kendi **varlığının** biricik koşulu olan bir şey var olmasaydı, hiçbir yerde de kendi kendisiyle özdeş hiçbir şey olmazdı; çünkü yalnızca kendi özdeşliği yoluyla olan şey, var olan diğer her şeye özdeşliği ödünç verebilir; yalnızca bir mutlak olanda, kendi varlığıyla kendisi özdeş konulmuş olarak var olan her şey, kendi özünün birliğine gelebilir. [I, I, 178]. (...)

Ben bizat kendi özü bakımından, kendisinin doğrudan doğruya varlığıyla, mutlak özdeşlik olarak konulduğu için, en yüksek ilkenin **şöyle** dile gelip gelmeyeceği eş değerdedir:

Ben im ben ya da şöyle: **Ben im!** [I, I, 178-9].

S8.

(...)

Benin özü özgürlüktür; yani başka türlüsü düşünülebilir değildir; çünkü şu bakımdan ki, yalnızca bu öz, kendisini, mutlak öz-güçten herhangi **bir şey** olarak değil, tersine doğrudan doğruya **Ben** olarak koyar. Bu özgürlük **olumlu** diye belirlenebilir; çünkü biz, kendi başına şeye değil, tersine salt, kendi kendisiyle

konulmuş, kendisini yalnız şimdileştiren, tüm Ben-Olmayanı dışarda bırakan Ben'e özgürlük atfetmek isteriz. (...) Tümüyle bağımsızlık olarak, hatta tüm Ben-Olmayanla hepten uyumsuzluk olarak özgürlük, **olumsuz** belirlenebilirdir. [I, I, 179]. (...)

Ben, hiçbir yalın **kavramla** verilemez. Çünkü kavramlar, yalnız koşullu olanın alanında, yalnız nesnelerin kavramları olarak olanaklıdırlar. Ben bir kavram olsaydı, o, kavramın kendi birliğini onda edineceği daha yüksek bir şey-kavramın kendi çokluğunu onda edineceği daha aşağı birşey olmak zorunda olacaktı; kısaca: Ben basbayağı koşullu olacaktı. Böylece Ben yalnızca bir görüde belirli olabilir. Ama Ben, asla nesne olamamak suretiyle ancak Bendir; böylece o, hiçbir duyusal görüde, o halde ancak asla hiçbir nesneyi görmeyen, asla duyusal olmayan bir görüde, yani zihinsel bir görüde belirlenebilir olabilir. Nerede nesne varsa, orada duyusal görü vardır ve tersi. O halde nerde **hiçbir** nesne yoksa, yani mutlak Bende, orada hiçbir duyusal görü yoktur; o halde ya asla hiçbir görü ya da **zihinsel** görü. **O halde Ben, kendi kendisi için katıksız Ben olarak zihinsel görüde belirlidir.** [I, I, 181]. (...)

S9.

Ben muhakkak birliktir. (...)

Özgürlükle belirli koşulsuzluk nerede ise orada Ben vardır. **O halde Ben muhakkak Bir-şeydir.** Çünkü daha fazla Benin, Benin dışında bir Benin var olması gerekseydi, bu ayrı Ben'ler, herhangi bir şey yoluyla ayrılmak zorunda olacaktı. Yalnız Ben, sırf kendi kendisiyle koşulludur ve yalnız zihinsel görüde belirlenebilirdir... [I, I, 182].

Not. (...)

Felsefenin, şimdi bizim varsaydığımız koşulsuz olandan hareket etmesi gerekiyorsa, öylece o, genel olan hiçbir şeyden hareket edemez. Çünkü genel olan, tek tek olanla **koşullu**dur ve yalnızca koşullu (empirik) bilgi ile ilgi içinde genellikle olanaklıdır. [I, I, 184]. (...)

S10.

Ben bütün varlığı, bütün gerçekliği içerir. İmdi ama Ben **tüm** kendi gerçekliğini yalnızca koşulsuzlukla içerir. [I, I, 186]. (...)

S11.

Ben tüm gerçekliği içerdiği için sonsuzdur. (...) Buna göre, **Benin tüm öznitelikleri de sonsuz olmalıdır.** (...) **O halde Ben bölünemezdir.** (...) Ben, ama daima kendi kendisiyle aynı ve tüm değişmenin dışında, mutlak konulmuş birlik olmalıdır.

S12.

Eğer **töz** koşulsuz olan ise, **öylece Ben biricik tözdür.** Çünkü birden çok töz var olsaydı, Benin dışında bir Ben var olurdu ki, bu saçmadır. Buna göre,

var olan her şey Bendedir ve Benin dışında hiçbir şey yoktur. Çünkü Ben tüm gerçekliği içerir (S8) ve var olan her şey gerçeklik yoluyla vardır. O halde her şey Bendedir. [I, I, 192]. - Gerçeklik olmaksızın hiçbir şey yoktur, imdi Benin dışında hiçbir gerçeklik yoktur, o halde Benin **dışında** hiçbir şey yoktur. Ben biricik töz ise, **öylece var olan her şey, Benin salt ilineğidir.**

Biz tüm bilginin sınırında duruyoruz, bu sınırın ötesinde tüm gerçeklik, tüm düşünme ve tasarımlama kaybolur. Her şey yalnızca Bende ve Ben içindir. Benin kendisi yalnızca kendi kendisi **için**dir. Herhangi başka bir şeyi bulmak için önceden artık bulunmuş bir şeye sahip olmalıyız; nesnel bir doğruluğa ancak bir başka doğrulukla varırız - ama Bene yalnızca Ben ile...

Doğruluğu bulmak için tüm doğruluğun bir ilkesine sahip olmalısın: onu istediğin kadar yükseğe koy, ama o doğruluğun ülkesinde bulunmalı, ilk olarak aramak istediğin ülkede. Ama sen tüm doğruluğu kendi kendinle ortaya çıkarıyorsan, tüm gerçekliğin bağlı olduğu son nokta eğer Ben ise ve bu yalnızca kendi kendisi **ile** ve kendi kendisi **için** ise, öylece tüm doğruluk ve tüm gerçeklik sana doğrudan doğruya halihazırdır. Sen kendi kendini Ben olarak koymakla, aynı zamanda, doğruluğun bütün alanını betimliyorsun, ancak senin **ile** ve senin **için** doğruluk olan doğruluğun bütün alanını. Her şey yalnız Bendedir ve Ben içindir. Bende felsefe kendi "En khai pan" [Bir ve her şey] ını buldu, buna göre o, şimdiye dek zaferin en yüksek ödülü için çabaladı." [I, I, 193].

S13.

Benin dışında hiçbir şey yoksa, öylece Ben her şeyi kendi içinde, **yani kendisiyle özdeş** koymalıdır. (...)

Koyan şeyi, başka hiçbir sözcüğümüz olmadığı için **neden** olarak ve kendisinin **dışına** hiçbir şey koymayan, her şeyi kendi içinde, kendisiyle özdeş koyan bir **nedeni içkin** neden olarak adlandırmak istediğimizden, var olan **her şeyin içkin nedeni Ben**'dir. O halde, ne ki vardır, o ancak gerçekliğe sahip olmak yoluyla vardır. Onun **özü (Essentia)** gerçekliktir; çünkü o, kendi varlığını **(Esse)** yalnızca sonsuz gerçekliğe borçludur; o, tüm gerçekliğin ilk-kaynağı, ona gerçekliği bildirdiğinde, ancak bu takdirde olandır. O halde Ben, yalnız **varlığın nedeni değil, aynı zamanda var olan** her şeyin **özünün de nedenidir.** (...)

S14.

Mutlak tözün (Benin) **nedenselliğini** ifade eden en yüksek ide, **mutlak güç** iderisidir.

Salt olan şey, empirik ölçütle ölçülebilir mi? Hayalgücünüzü size sağlayan o idenin tüm empirik belirlenimlerinden kendinizi kurtaramıyorsanız, yanlış anlamanızın suçunu idede değil, tersine kendi kendinizde arayın. Bu ide, tüm empirik olandan öylesine uzaktır ki, o yalnızca empirik olanın üstüne çıkmaz, fakat onu yok eder bile. [I, I, 195]. (...)

" Tüm buradaki-varlık, benim Ben'ime dayanır: benim Ben'im her şeydir: var olan her şey onda ve onun içindir: benim Ben'imi kaldırıyorum ve var olan her şey hiçbir şeydir. (Birinci baskıya ek)

Mutlak Ben zira muhakkak ister ki, sonlu Ben **ona** özdeş olsun, yani o, tüm çokluğu ve tüm değişmeyi kendisinde yok etsin. **Ahlâk** yasası, bir Ben-Olmayanla sınırlanmış **sonlu** Ben için ne ise, sonsuz **doğa yasası** için odur; yani o aynı zamanda hem kendi salt **varlığıyla** hem kendi salt **varlığında verilmiş**tir. (...) Sonsuz Ben o halde asla hiçbir ahlâk yasası tanımaz ve kendi nedenselliği bakımından mutlak, kendi kendisiyle özdeş **güç** olarak katıksızca belirlidir. Ama ahlâk yasası, yalnız sonlu olanla ilişkide vukubulmasına karşın, eğer o tüm çabanın son ereği olarak Benin sonsuzluğunu ve Benin salt bir **doğa yasasının** içine doğru kendisinin kendine özgü değişimini ortaya koymazsa, kendisinin hiçbir anlamı ve önemi olmaz. [I, I, 198]. Sonlu özdeki ahlâk yasası, demek ki her şeyden önce **doğa yasasının şeması**dır, bununla sonsuz olanın varlığı belirlidir; bununla **varolan** olarak tasarımlanan şeyi, öteki [sonlu özdeki ahlâk yasası -çev.] **istenen şey** olarak tasarımlamalıdır. [I, I, 198-9]. İmdi sonsuz Benin **varlığını** belirleyen en yüksek yasa, onun özdeşliği yasası olduğu için (S7), ahlâk yasası sonlu özde bu özdeşliği varolan olarak değil, fakat istenen olarak tasarımlamalıdır ve sonlu öz için en yüksek yasa, buna göre şudur: **Mutlak ol - kendi kendinle özdeş**. [I, I, 199].

(...) Bilincin birliği, yani kişilik, sonlu Bendedir. Sonsuz Ben ama asla hiçbir nesne tanımaz, o halde hiçbir bilinci ve bilincin hiçbir birliğini, kişiliği de. Böylece tüm çabanın son ereği de kişiliğin sonsuz olana uzatılımı, yani onda yok edilmesi olarak tasarımlanabilir. Sonlu Benin en son ereği hem Ben-Olmayanın son ereği, yani **dünyanın** son ereği olarak dünyanın **yok edilmesi**dir hem de bir dünyanın, yani sonluluğun bir mecmuunun (sonlu Benin ve Ben-Olmayanın) son ereği olarak dünyanın **yok edilmesi**dir. [I, I, 200]. Bu son erek için yalnızca sonsuz yaklaşma vukubulur - demek ki Benin sonsuz sürüp gitmesi, **ölümsüzlüktür**.

Kuramsal anlamda Tanrı, Ben = Ben Olmayan'dır, kılgısal anlamda, tüm Ben-Olmayanı yok eden **mutlak** Bendir. [I, I, 201].

S15.

(...)

O halde felsefe, mutlak Benin ilke olarak ortaya konulmasıyla tüm görünüşün önünde tam güvencede olur, çünkü Ben, nesne olarak, tıpkı bizzat bizim gösterdiğimiz gibi, yalnızca diyalektik görünüşle olanaklıdır; ama mantıksal anlamda Benin hiçbir anlamı yoktur, sırf o düşünmenin birliğinin ilkesi olması bakımından olmalı, demek ki düşünmenin kendisiyle birlikte kaybolur ve salt düşünülebilir gerçeklik olarak aslâ hiçbir gerçekliğe sahip olmaz. Ya da tüm felsefenin ilkesinin bir Ben-Olmayan olması gerekirse, o zaman tüm felsefeden vazgeçilmelidir. [I, I, 208]. Çünkü Ben-Olmayan'ın kendisi, yalnız Bene karşı karşıolumda olarak asla asli olarak belirlenebilir değildir ve hiçbir gerekliği yoktur, eğer mutlak Benin hiç gerçekliği yoksa. (...) Kim mutlak Benden söz edebiliyor: **gerçek**tir ki, onun hakkında hiçbir şey bilmez. [I, I, 209]. (...) Benin kendisi hakkında söyleyebileceği her şey, Ben im! dir (...) Nerede duyusal görü varsa, orada

Ben-Olmayan **zihinsel** olarak görülmez, tersine salt Ben görülür. O halde, Tanrı kendi başına şeyleri görür denemez. Elbette Tanrı hiçbir görünüşü, ama keza kendi başına şeyleri, fakat asla hiçbir şeyi görmez, sırf **kendi kendisini ve kendisiyle özdeş olarak konulmuş tüm gerçekliği** görür (Tanrının, onu yalnızca sonsuz olana doğru ilerleyerek gerçekleştirmeye çaba gösterebileceğimiz Birşey olduğu buradan açıkça anlaşılır.) [I, I, 210] (...) **Kendi başına şeyleri** bilmeyişimizin insan aklının **zayıflığının** suçu olduğu (öteden beri çok yanlış kullanılan bir söz) gerçi vaktiyle de söyleniyordu; zayıflığın bizim **kayıtsız şartsız** nesneleri bilmeyişimizde bulunduğunu söylemek daha çok tercih edilebilirdi.

[**İdealizmin** ve **realizmin** kavramları, mutlak Bene karşı karşı-olumdaki Ben-Olmayan kavramı belirlenebilir olduktan sonra ancak ilk olarak kendilerinin di elde ederler. Her ikisi **empirik** ve **salt** anlamda karıştırılır. **Salt** idealizm ve realizm sarlanmış nesnenin **empirik** özne ile bağıntısının belirlenimiyle asla hiçbir ilgisi yok Her ikisi, **bundan dolayı** yalnız şu sorunun çözümü ile uğraşır: Bene genellikle bir şeyin asli olarak karşı konulması, yani onun **genellikle empirik olması** nasıl olanaklı olur. İmdi bunun yanıtı **idealistlerce** yalnızca şu olabilirdi\$ **Ben asla empirik** olmaz; o halde öyle bir durumda, bir şeye kesinlikle karşı konulması için o şeyin zorlayıcılığı, böylece genellikle kuramsal felsefenin yetkisi yadsınmış olurdu. Ama bu idealizm, **kılgısal** maksatta (kılgısal iç tüzük olarak) yalnızca ide (en son ereğin idesi) olarak düşünülebilirdir; çünkü kuramsal idealizm olarak o, kendi kendini ortadan kaldırır [kendi kendisinin üstüne çıkar çev.]. Böylece hiçbir salt kuramsal idealizm var olmaz ve empirik idealizm **hiçbir** idealizm olmadığı için kuramsal felsefede **genellikle** hiçbir idealizm var olmaz.

Salt **realizm,** Ben-Olmayanın **buradaki-varlığını** genellikle koyar ve bu, belki Berkeley'in idealizminde gösterilebileceği gibi **ya salt mutlak Benle özdeştir**— (kendi kendisini ortadan kaldıran realizm). [I, I, 211].

Ya da Leibniz ve çok yanlış olarak idealistler arasında sayılan **Berkeley**'deki (**aşkın** realizm) gibi genellikle Benden **bağımsızdır**. [I, I, 212]. (...)

Empirik idealizm ya anlamsızdır ya da o yalnızca salt aşkın realizmle ilgi içinde düşünülebilirdir. [I, I, 213].

Mutlak, değişebilir olmayan varlığı koşullu, değişebilir herbir varlıktan ayırabilmek için Platon'un veya onun tinsel akrabası Jacobi'nin diline sahip olmak isterdim. Fakat görüyorum ki bu adamların kendileri, değişebilir olmayandan, duyulur üstü olandan söz etmek istediklerinde kendi dilleriyle savaşıyorlar ve düşünüyorum ki, bizdeki o mutlak olan şey, insansal bir dilin hiçbir yalın sözüyle ele geçmez ve ancak, bizdeki zihinsel olanın kendi çabasıyla edindiği görüşü, bizim dilimizin yarım yamalak haline yardıma gelir. [I, I, 216]. (...)

S16.

(...)

Salt Ben demek ki yalnız Bende düşünülebilirdir. Ben muhakkak konulmuş olandır. Ama Ben-Olmayan- Bene karşı konulmuştur; böylece o kendi ilk-biçimine **salt olanaksızlığa** göre konulabilirdir, yani kesinlikle Bende konulabilir de-

ğil. İmdi ama o, yine de Bende konulmuş olmalı ve Ben-Olmayanın Bene bu konulması demek ki **şöylelikle senteze** aracılık eder ki, sentez, Ben-Olmayanın biçimini Benin biçimiyle özdeşleştirmeye, yani Ben-Olmayanın varlık-olmayanını Benin varlığıyla belirlemeye çabalar. [I, I, 223].

Öyle sanıyorum ki, bu sentezin tüm sürecini bir çizelgede ortaya konulması okuyucu için daha anlaşılır olur. İşte bir çizelge:

Tüm Biçimlerin Çizelgesi
I.

1. **Tez**	2. **Antitez**
Mutlak **Varlık,** salt Bende ve **Ben** ile asli olarak belirli **mutlak konulabilirlik.**	Mutlak **Varlık-Olmayan,** Benden mutlak bağımsızlık ve yalnız Bene karşı karşı-olumda belirlenebilir, **mutlak konulamazlık.**

3.
Sentez.

Koşullu olan, Ben'in içine **kabul** ile belirlenebilir konulabilirlik, yani Ben-Olmayan'ın **olanağı.** (Bu olanak, Ben-Olmayan yalnızca Benin içine kabul ile **nesne** olduğu için ve Benin içine bu kabul yalnızca önceden olmuş sentez ile [kategoriler sayesinde] olanaklı olduğu için, nesnel-mantıksal olanak demek olur, **genellikle senteze** [kategorilerel uygunluk, genellikle zamanda **buradaki-varlık.**

Modalite Çizelgesi
II.

1. **Tez**	2. **Antitez**
Genellikle sentezle koşullu varlık, yani Ben'in içine nesnel kabul ile. **Nesnel-mantıksal olanak, genellikle zamanda buradaki-varlık.**	**Nesnel olan, doğrudan doğruya** Ben ile belirli koşullu varlık değil, belirli sentezde (zaman) buradaki-varlık, yani **gerçeklik.**

3.
Sentez

Genellikle sentezde konulmuş varlık (Ben ile belirli) yoluyla **belirli** sentezleki konulmuş varlığın (**nesne** ile belirlenmiş) koşullu varlığı. — Gerçekliğin nesnel-mantıksal olanak yoluyla belirlenimi — **Zorunluluk.** (Böylece sentezin tüm ilerleyiş süreci, 1. varlık ve varlık-olmayandan olanağa; 2. olanak ve gerçeklikten zorunluluğa doğru gider.) [I, I, 225-7].

(...) O halde tüm felsefenin götürdüğü yerde son ilke, hiçbir nesnel ilke değil, tersine önceden kurulmuş uyum'un bir **içkin** ilkesidir; ki onda **özgürlük** ile **doğa** özdeştir ve bu ilke, tüm felsefenin kendisinden hareket ettiği mutlak **Ben**'den başka hiçbir şey değildir.

Sonsuz Ben için hiçbir olanak, hiçbir zorunluluk ve rastlantılılık var olmadığı için, öylece o, dünyanın içinde hiçbir **erek bağıntısı** da tanımaz. [I, I, 241]. (...)

[Schelling, 1796 yılında, bir eleştiriye verdiği yanıtta, yukarıdaki yazısının ereği hakkında şöyle der:]

Yazarın ereği, şundan başka bir şey değildi: **Felsefenin bir ilk ilkesi** üstüne yapılan talihsiz araştırmalar yüzünden onun önlenemez olarak içine düşmek zorunda kaldığı dermansızlıktan felsefeyi kurtarmak, doğru felsefenin yalnız özgür eylemlerle başlayabileceğini ve bu bilimin doruğundaki soyut ilkelerin tüm felsefe yapmanın ölümü olduğunu kanıtlamak. Felsefenin hangi **(soyut?)** temel ilkeden başlaması gerektiği sorusu, ona, kendi kendisini duyan özgür bir insana yakışmaz görünüyor. [I, I, 242]. -O, felsefeyi özgür insanın salt ürünü için, sanki özgürlüğün Bir edimi için saymakla, Fransız İhtilali'nin dehşetini ve insanlığın tüm talihsizliğini meslekdaşlarının anlaşmazlıklarından çıkaran bazı gözü yaşlı filozoflar gibi özgürlük hakkında daha yüksek kavramlara sahip olunacağına inanıyordu; ama o tüm felsefeyi sanki bir kutunun içine kilitlenmiş düşünmek suretiyle bu talihsizliğe hiçbir şey söylemeyen boş bir temel ilke ile çare bulmayı istemiş oluyordu.- [I, 1, 242-3]. O (yazar), insanın spekülasyon yapmak için değil, **eylem** için doğduğuna, o halde onun felsefedeki ilk adımının da özgür bir özün başlamasını ilân etmesi gerektiğine inanıyor. Tam da bu nedenle o, yazılı felsefeyi çok az, bilimin tepe noktasındaki spekülatif bir önermeyi çok daha az, ama, felsefesi tıpkı Lessing'in yel değirmeni gibi tüm 32 rüzgârla dostluk içinde yaşayan bir bilginin ancak boşu boşuna öveceği genel geçer felsefeyi ise en az elde bulundurdu. Ama felsefe kamuoyu bir kez yalnızca ilk temel ilkelere kulak kabartmış göründüğü için, okuyucuya ilişkin onun [yazarın] ilk temel ilkesi yalnızca bir **postulat** olabilirdi, ona göre, sayesinde ilkin felsefe yapmanın başlayabildiği ayrı özgür eylem istemi postulatı. Tüm felsefenin kendisinde kendisini özgür kılacak ilk postulatı, bir doğru çizgi çizmek için olan geometrinin ilk postulatı kadar ona zorunlu göründü; geometrici çizgiyi ne denli kanıtlıyorsa, filozofun da özgürlüğü o denli kanıtlaması gerekirdi.

Bununla birlikte, gerçekleşmesini filozofun yalnızca kılgısal ustan bekleyebildiği, ama kendisi yalnız bir ide olan felsefe, idelere yükselmede başarısız olunması halinde uzun zaman anlaşılmaz ve hatta gülünç olarak kalır ve kalmalıdır; genellikle idelerin boş bir spekülasyonun nesneleri değil, tersine özgür eylemin nesneleri olması gerektiğini, tüm ideler ülkesinin ancak insanın ahlâksal etkinliği için gerçekliği olduğunu ve insanın artık hiçbir **nesne** bulmaya izinli olmadığı yerdebizzat kendisinin yaratmaya, gerçekleştirmeye başladığını Kant bile söylemiş değildir. [I, I, 243]. (...)

Ideen

zu einer

Philosophie der Natur

als

Einleitung in das Studium

dieser Wissenschaft.

1797

Zweite Auflage 1803.

Bir

Doğa Felsefesi

üstüne

Düşünceler

bu bilimi

araştırmaya giriş

olarak..

1797.

İkinci Baskı 1803.

BİRİNCİ BASKI İÇİN ÖNSÖZ

Çağımızın şimdiye kadarki felsefe araştırmalarının salt soncu olarak elde kalan şey, kısaca şudur: "Şimdiye kadarki kuramsal felsefe (metafizik adı altında), tamamiyle ayrı cinsten ilkelerin bir karışımı idi. Bunların bir bölümü, **deneyin** olanağına ilişkin yasaları (genel **doğa yasaları**), diğer bir bölümü, tüm deneyi aşan ilkeleri (aslında metafizik ilkeler) içeriyordu."

"İmdi ama, bu sonuncılardan kuramsal felsefede yalnız bir **düzenleyici** kullanımın yapılabilmesi anlaşılmıştır. Bizi yalnız görünüş dünyası üstüne yükselten şey, bizim ahlâki doğamızdır ve **kurucu** kullanımın ideleri ülkesinde olan yasalar, demek ki böylece **kılgısal** yasalar olurlar. O halde şimdiye dek kuramsal felsefede metafiziksel olan ne var idiyse, bundan böyle ancak ve ancak kılgısal felsefeye devrolur. Kuramsal felsefe için arta kalan şey, yalnızca bir olanaklı deneyin genel ilkeleridir ve o, fiziği **izleyen** bir bilim (metafizik) olmak yerine, gelecekte fiziği **önceleyen** bir bilim olacak." [I, II, 3].

İmdi ama kuramsal ve kılgısal felsefe (öğretim amacıyla aşağı yukarı ayrılabilirler, ama insan zihninde asli ve zorunlu olarak birleşiktirler), **salt** ve **uygulanımlı** felsefe diye ayrılır. [I, II, 3-4].

Salt kuramsal felsefe, yalnızca, **genellikle** bilgimizin gerçekliği üstüne araştırma ile uğraşır. Ama **uygulanımlı** felsefeye, bir doğa felsefesi adı altında, bilgimizin bir **belirli** sistemini (yani tüm deney sistemini) ilkelerden çıkarmayı elde etmek düşer.

Kuramsal felsefe için **fizik** ne ise, **kılgısal** felsefe için **tarih** odur ve felsefenin bu iki anabölümünden empirik bilgimizin iki ana dalı böyle çıkar.

Doğa felsefesi ile **insan felsefesinin** bir uyarlaması ile oradan tüm **uygulanımlı** felsefeyi kuşatmayı umuyorum. Birincisi ile doğa öğretisi, ikincisi ile tarih, bilimsel bir temel elde eder.

Eldeki yazı, bu planın bir gerçekleştiriminin yalnız başlangıcı olabilir. Bu yazının temelini oluşturan, bir doğa felsefesi **idesi** üstüne Giriş'te açıklamada bulunacağım. O halde bu yazının felsefi ilkelerinin sınanmasının bu Giriş'ten yola çıkacağı beklentisinde olmam gerekir.

Ama **gerçekleştirmenin** ne olduğunu başlık zaten söylüyor; öyle ki bu yazı hiçbir bilimsel sistemi değil, fakat yalnızca bir doğa felsefesine ilişkin **düşünceleri** içeriyor. O, bu konu üstüne tek tek yazıların bir dizisi olarak görülebilir.

Bu yazının şu anki ilk bölümü, empirik ve felsefi olmak üzere iki bölüme ayrılıyor. Yazı boyunca fizik ve kimyanın yeni buluş ve araşırmaları çok sık göz önünde tutulacağı için birinci bölümü başa koymayı zorunlu buluyorum. Ama böylelikle de ancak daha sonraki felsefi ilkelerden çıkarıp kesinleyebileceğimi sandığım bazı şeylerin kuşkulu kalmak zorunda olması nahoş durumu ortaya çıktı. [I, II, 4]. (...)

Ereğimin felsefeyi doğa öğretisinde **kullanmak** olmadığı Giriş'te görülecektir. Soyut ilkelerin daha önce var olan empirik bir bilime bu tür bir uygulanışından daha acındırıcı bir gündelikçi uğraşını kendim için düşünemiyorum. Benim amacım, daha çoğu, doğabiliminin kendisinin öncelikle felsefi olarak **meydana gelmesini** sağlamaktır ve benim felsefemin kendisi, doğabilimden başka hiçbir şey değildir. Kimyanın bize **öğeleri,** fiziğin **heceleri,** matematiğin **doğayı okumayı** öğrettiği doğrudur; ama okunmuş olanın açıklanmasının felsefeye ait olduğu unutulmamalıdır. [I, II, 6].

GİRİŞ

Felsefenin genellikle ne olduğu, öyle doğrudan doğruya yanıtlanmaya izin vermez. Felsefenin belirli bir kavramının üstesinden gelmek öyle kolay olsaydı, hemen bir genel geçer felsefe kazanımının görülmesi için yalnızca bu kavramın çözümlenmesine gerek olurdu. Mesele budur. Felsefe, zihnimize, onun katkısı olmaksızın asli olarak ve doğaca konulan bir şey değildir. O, tamamen özgürlüğün bir eseridir. O, her kim onu bizzat ne için yapmışsa, o kimse için yalnızca odur ve bundan dolayı felsefe idesi de yalnızca, sonsuz bir bilim olarak aynı zamanda kendi kendisinin bilimi olan felsefenin kendisinin sonucudur.*

Genellikle felsefenin ya da özellikle doğa felsefesinin herhangi bir kavramını daha sonra kendi bölümlerine ayırmak amacıyla ondan başlamak yerine, her şeyden önce böyle bir kavramın kendisinin okuyucunun gözü önünde **meydana getirilmesine** çaba göstereceğim.

Ne var ki, herhangi bir şeyden hareket edilmesi gerektiğinden, yine de, bir doğa felsefesinin bir doğanın, yani tüm görünüş dünyasının olanağını ilkelerden çıkarması **gerektiğini** varsayıyorum. Ama bu kavramı çözümsel olarak ele almayacağım veya onu doğru olarak varsaymayacağım ve ondan sonuçlar çıkarmayacağım, tersine her şeyden önce, ona genellikle gerçekliğin verilip verilmediğini ve onun, kendini de **gerçekleştir**ebilen bir şeyi ifade edip etmediğini araştıracağım. [I, II, 11].

Bir Doğa Felsefesinin Çözeceği Sorunlar Üstüne

Doğayı araştıran ve onun zenginliğinin salt tadına varan biri, bir doğanın ve bir deneyin olanaklı olup olmadığını sormaz. Onun için doğanın burada olması yeterlidir; o onu **eylemin** kendisiyle gerçek kılmıştır ve gerçekliği kendi **elinde** tuttuğuna inanmayan kimse ancak neyin olanaklı olduğu sorusunu ortaya koyar. Bütün çağlar, doğanın araştırılması üstünden akıp gitti ve henüz insan bundan yorulmadı. Bazıları bu uğurda yaşamını yitirdi ve gizemli tanrıçalara da tapınmanın sonu gelmedi. Büyük kafalar, pervasızca kendi buluşlarının ilkeleri için kendi dünyalarında yaşadı. Kafasında bir dünyayı ve hayalgücünde tüm doğayı taşımış bir adamın yaşamına karşı kılı kırk yarıcı kuşkucunun tüm onuru nedir?

* Birinci baskı: Felsefe idesi yalnız felsefenin kendisinin sonucu, ama genel geçer bir felsefe yüzkarası bir kuruntu.

Bizim dışımızdaki bir dünyanın, bir doğanın ve onunla olan deneyin nasıl olanaklı olduğu sorusunu biz **felsefeye** borçluyuz ya da daha çoğu, bu soru ile felsefe meydana geldi. Önceleri insanar, doğa-durumunda (felsefi) yaşamışlardı. Vaktiyle insan, kendi kendisiyle ve onu çevreleyen dünya ile birleşmişti. En yolunu şaşırmış düşünür bile bu durumu karanlık anımsamalarla henüz göz önüne getirir. Birçokları onu asla terketmedi ve eğer kötü örnek onları yoldan çıkarmasaydı, onlar kendi kendilerinde mutlu olurlardı; çünkü doğa hiç kimseyi istemli olarak kendi velâyetinden çıkarmaz ve özgürlüğün **doğmuş** çocukları hiç yoktur.* [I, II, 12]. İnsanın günün birinde muzaffer olarak ve kendi kendisini bilmeden usunun çocukluğunu geçirdiği o duruma kendi çabasıyla geri dönmesi için, öğesi **özgürlük** olan insan tininin **kendi kendisini** özgür kılmaya çaba gösterdiğini bilmeseydik, insanın vaktiyle o durumu nasıl terk etmiş olduğu da anlaşılmaz olurdu. [I, II, 12-13].

İnsan kendi kendisini dış dünya ile çelişkiye sokar sokmaz (onun bunu nasıl yaptığına daha sonra gelinecek), felsefeye giden ilk adım atıldı. Bu kopma ile ilkin kendi üstüne katlanan düşünme başlar. Bundan böyle o, doğanın her zaman birleştirmiş olduğu şeyi ayırdı, nesneyi görüden, kavramı imgeden ayırdı, sonunda (böylece o kendi kendisinin **nesnesi** oluyor) kendi kendisini kendi kendisinden.

Ama bu ayırım yalnızca **araç**tır, **amaç** değil. Çünkü insanın özü eylemdir. Ama o, kendi kendisi üstüne ne denli az düşünürse, o denli etken olur. Onun en soylu etkenliği, kendi kendisini bilmeyen etkenliktir. O kendi kendisini nesne yapar yapmaz, artık **tam** insan olmaz; o etkenliğinin bir bölümünü, başka bir bölümü üstüne düşünebilmek için ortadan kaldırdı. İnsan, hayali bir dünya kuruntusuna karşı savaşta kendi tinsel gücünü yok etmek için doğmadı; tersine onu etkileyen, gücünü ona hissettiren ve kendisinin tüm güçlerini uygulamak üzere tepkide bulunabileceği bir dünya karşısında doğdu. O halde onunla dünya arasında hiçbir uçurumu pekiştirmemeli; ikisi arasında temas ve karşılıklı etki olanaklı olabilmeli; çünkü insan ancak böyle insan olur. Güçlerin ve bilincin mutlak bir dengesi, insanda asli olarak vardır. Ama o, bu dengeyi özgürlük yoluyla ortadan kaldırabilir, özgürlük yoluyla yeniden kurmak için. Fakat yalnızca güçlerin dengesinde sağlık vardır.

O halde, kendi üstüne katlanan **sırf** düşünme insanın bir zihin hastalığıdır; üstelik o, bütün insan üstüne egemenliğini koyduğu yerde, insanda çekirdek halinde bulunan daha yüksek buradaki-varlığını, yalnızca özdeşlikten ortaya çıkan onun tinsel yaşamını kökünden öldürür. [I, II, 13]. O, insanın kendisine yaşamda eşlik eden bir beladır ve düşünmenin daha sıradan nesneleri için de insanın tüm görüşünü mahveder. [I, II, 13-14]. Onun bozguncu uğraşı, yalnız görünüş dünyasını kapsamaz; o, tinsel ilkeyi görünüş dünyasından ayırmak suretiyle tinsel dünyayı kuruntularla doldurur; o tüm aklın ötesinde bulunduğu için ona karşı bizzat

* En büyük filozoflar, daima, bu noktaya geri dönmüş, ilk filozoflardı ve Sokrates (Platon'un anlattığına göre), bütün geceyi derin düşüncelere dalmış olarak geçirdikten sonra, sabah gün doğarken güneşe yakarırdı. (Birinci baskıya ek).

hiçbir savaş olanaklı değildir. O, en son ayrımı ne görünün ne hayalgücünün, ne anlayış yetisinin ne aklın erişebileceği kendi başına bir şey olarak addetmek suretiyle insan ile dünya arasındaki bu ayrımı kalıcı kılar.

Onun karşısında, genellikle kendi üstüne katlanan düşünmeyi sırf araç olarak gören doğru felsefe durur. Felsefe o asli ayrımı varsaymak **zorundadır**; çünkü onsuz felsefe yapmak için hiçbir gereksinmemiz olmazdı.

Bundan dolayı felsefe, kendi üstüne katlanan düşünmeye yalnızca olumsuz değer itlıaf eder. Felsefe, insan tininde ilksel ve zorunlu olarak birleşik olan şeyi özgürlükle yeniden birleştirmek için, yani söz konusu ayrımı temelli ortadan kaldırmak için yine bu ilksel ayrımdan hareket eder. Felsefenin kendisinin yalnızca bu ayrım yoluyla yapılmış —bizzat yalnızca zorunlu bir başbelâsı— olması kertesinde felsefe, yolunu şaşırmış usun bir ana dalı olmuş olduğundan, böylece o, bu bakımdan kendi kendisinin yok olmasına çalışır. [I, II, 14]. (...) —Karmaşık sorunların en yalın deyimi, daima en iyi deyimdir. Kim ki, kendisini dışsal nesnelerden, böylece kendi tasarımlarını nesnelerden ve tersine olarak nesneleri tasarımlardan ayırabilmeye ilkin dikkat etti ise, o ilk filozoftu. İlk önce o, kendi düşününe mekanizmini durdurdu, özne ile nesnenin içsel olarak birlikte olduğu bilincin denge durumunu ortadan kaldırdı.

Nesneyi tasarımlamam suretiyle, nesne ile tasarım bir ve aynı şey olmuştur. Ve bizzat tasarım esnasında nesneyi tasarımdan ayırmadaki yalnız bu yetisizlikte, genel anlayış yetisi için dış nesnelerin, ama yalnızca tasarımlar yoluyla onun tarafından bilinecek olan dış nesnelerin gerçekliği üstüne olan kanı bulunur.

İmdi filozof, nesne ile tasarımın özdeşliğini, dış nesnelerin tasarımlarının bizde nasıl meydana geldiğini sormak suretiyle ortadan kaldırır. Bu soruyla nesneleri bizim **dışımıza** koyarız, onları bizim tasarımlarımızdan bağımsız olarak varsayarız. Bununla birlikte, onlarla bizim tasarımlarımız arasında bağıntı olmalıdır. Ama imdi biz, **çeşitli** nesneler arasında **neden** ile **etki** bağıntısından başka hiçbir **gerçek** bağıntı bilmiyoruz. O halde felsefenin ilk denemesi de şudur: Nesne ile tasarımı neden-etki bağıntısına koymak. [I, II, 15].

Ama imdi biz, nesneleri **bizden bağımsız** olarak açıkça ortaya koymuştuk. Buna karşılık biz, **kendimizi** nesnelere bağlı olarak duyumluyoruz. Çünkü bizzat bizim tasarımımız, biz zorunlu olduğumuz takdirde, onun ile nesneler arasında uygunluğun kabul edilmesi için ancak **gerçek**tir. O halde nesneleri bizim tasarımlarımızın etkileri yapamayız. Buna göre geriye, tasarımları nesnelere bağlı kılmaktan, nesneleri nedenler, tasarımları etkiler olarak görmekten başka hiçbir şey kalmaz.

Ama imdi, bu denemeyle istediğimiz şeye aslında erişmediğimiz ilk bakışta görülebilir. Biz, nesne ile tasarımın bizdeki bölünmez birliğinin nasıl oluştuğunu açıklamak istiyorduk. Çünkü dış nesnelere ilişkin bilgimizin gerçekliği ancak bu birlikte bulunur. Ve filozofun asıl bu gerçekliği kanıtlaması gerekir. Ancak eğer nesneler, tasarımların **nedenleri** iseler, öylece onlar tasarımlardan **önce** gelirler. Anıı böylelikle ikisi arasındaki ayrım sürekli [kalıcı -ç.] olur. Fakat biz nesne ile tasarımı özgürlükle ayırdıktan sonra, her ikisini yeniden özgürlükle birleştirmek

istiyorduk; ve ikisi arasında **asli** hiçbir ayrımın niçin olmadığını bilmek istiyorduk.

Dahası biz, nesneleri ancak bizim tasarımlarımızla ve tasarımlarınızda biliriz. O halde onların tasarımımızı önceleyeneleri, yani tasarımlanmamış olmaları bakımından ne oldukları hususunda asla hiçbir kavrama sahip değiliz.

Dahası, benim tasarımlamam nasıl meydana geliyor sorusunu sormakla ben, kendi kendimi tasavvurum **üstüne** çıkarıyorum. Bizzat bu soru sayesinde ben, tüm tasarımlamadan dolayı kendini asli olarak **özgür** duyumlayan bir öz olurum; tasarımın kendisi ile kendi tasarımlarının tüm bağıntısını kendisine **bağlı** olarak gören bir öz. Bizzat bu soru ile ben, dış nesnelerden bağımsız bir öz olurum, **kendi kendisinde** bir **varlığa** sahip bir öz.

O halde ben, bu sorunun kendisi ile benim tasarımlarımın dizisinden dışarı çıkarım, nesnelerin bağıntısını terk ederim, artık dışsal hiçbir gücün bana ulaşmadığı bir bakış noktasına erişirim; şimdi iki düşman öz olan **ruh** ile **madde** ilk olarak birbirinden ayrılır. [I, II, 16]. Her ikisini, aralarında artık hiçbir bağıntının olanaklı olmadığı ayrı dünyalara koyarım. [I, II, 16-17]. Ben, benim tasarımlarımın dizisinden dışarı çıkmakla, neden ile etki kavramlarının kendileri bana bağlı olarak gördüğüm kavramlar olurlar. Çünkü bizzat her ikisi de terk etmiş olduğum tasarımlarımın zorunlu ard-arda-oluşunda ancak meydana gelir. O halde ben, bizzat bu kavramları kendime yeniden nasıl bağlı kılabilirim ve benim dışımdaki nesnelerin beni etkilemesini nasıl sağlayabilirim?

Ya da tersini deneyelim; dış nesneler bizi etkilemiş olsun ve imdi açıklansın: Buna rağmen bizdeki tasarımların nasıl olanaklı oldukları sorusuna nasıl varıyoruz?

Gerçi, nesnelerin **beni** (özgür bir varlığı) nasıl etkilediği asla anlaşılır şey değildir. Ben yalnızca nesnelerin nesneleri nasıl etkilediğini kavrarım. Ama ben **özgür** olduğuma göre (ve ben, kendimi nesnelerin bağıntısı üzerine çıkarıp, bu bağıntının kendisinin nasıl olanaklı olmuş olduğunu sormak suretiyle olanım.), ben asla hiçbir **şey,** hiçbir **nesne** değilim. Ben, tümüyle kendime özgü bir dünyada yaşıyorum; ben, başka öz için değil, tersine **kendi kendisi için** burada olan bir özüm. Bende ancak yapıp etme ve eylem var olabilir; benden yalnız etkiler çıkabilir; bende hiçbir **elem** var olamaz; çünkü elem, yalnız, etki ile karşı etkinin olduğu yerdedir ve bu yalnız, kendimi üstüne çıkardığım nesnelerin bağıntısındadır. [I, II, 17]. (...)

Felsefe yapabilmek için, tüm felsefenin kendisiyle başladığı o soruyu sormaya **yetkili** olunmalıdır. Bu soru insanın kendi çabası olmaksızın başkalarına sorabileceği bir soru değildir. O özgürce ortaya çıkmış, kendi kendisini soran bir sorundur. Benim bu soruyu ortaya koyma yetisinde olmam, benim bu olarak dış nesnelerden bağımsız olmamın yeterli kanıtıdır; çünkü, bu nesnelerin **benim için,** benim tasarımımda nasıl olanaklı olduklarını başka nasıl sorabilirdim. O halde düşünülmelidir ki, ancak bu soruyu ortaya atan, kendi tasarımlarını dış nesnelerin etkisiyle açıklamaktan da aynı şekilde vazgeçer. (...)

Bir kimse ki, o, şeylerin ve durumların ondan yaptığı şeyden başka bir şey değildir, o kendi başına hiçbir şeydir. Kim kendisinin kendine özgü tasarımları üstüne gücü yetmeksizin neden ile etkilerin akıntısınca ele geçirilir ve sürüklenirse, o, nereden geldiğini, nereye gittiğini ve o ne ise nasıl bu şey olduğunu ama nasıl bilmek ister? Akıntıya kapılan dalga, bunu biliyor mu? O, kendisinin dış nesnelerin karşılıklı etkisinin bir sonucu olduğunu söylemekte bir kez haklı değildir; çünkü bunu söyleyebilmek için, onun kendi **kendisini** bildiğini, yani onun **kendi kendisi için** bir şey olduğunu varsayması gerekir. Ama o bu değildir. O, yalnız başka ussal öz için buradadır kendi kendisi için değil; dünyadaki düpedüz bir **nesne**dir; ve bu onun için ve bilim için yararlıdır, ki o başka bir şey hakkında hiçbir şey duymaz, daha başka bir şey kendini bir şey sanır. [I, II, 18].

Uzun zamandır insan ruhu (henüz gençken güçlü ve tanrılardan itibaren taze) mitolojilerde ve şiirlerde dünyanın kaynağı üstüne kendini yitirmişti; bütün halk dinleri ruh ile madde arasındaki o çatışma üstüne temellenmişti, talihli bir deha —ilk filozof— kavramları bulmadan önce; -ki bu kavramlarda tüm sonra gelen çağlar, bilgimizin iki ucunu kavradı ve sıkıca tuttular. [I, II, 19-20]. Eski çağın en büyük düşünürleri bu çelişmeyi asmaya yeltenmediler. Platon bile maddeyi Tanrı karşısında başka bir şey olarak* koyar. Ruh ile maddeyi, tam bilinçle, bir olan olarak düşünce ile uzamı aynı ilkenin yalnızca değişkeleri olarak gören **ilk** filozof **Spinoza** idi. Onun sistemi, yaratıcı bir hayalgücünün ilk cesur taslağı idi, sonsuz olanın idesinde, böyle birşey olarak salt, doğrudan doğruya sonlu olanı kavrayan ve bunu yalnız sonsuz olanda bilen taslak. **Leibniz** karşıt yola girdi ve o yolda ilerledi. Onun felsefesinin yeniden ortaya konulabilmesi zamanı gelmiştir. Onun tini okul zincirlerine hor bakar. Onun aramızdaki yalnızca az sayıda akraba ruhlarda yaşamış olması ve geri kalanlar için çoktan beri bir yabancı olmuş olması, şaşılacak bir şey değildir. O, bilimi de özgür uğraş olarak ele alan az kişilerdendi. O, en çeşitli biçimlerde kendini açımlayan ve vardığı yerde yaşamın genişlediği genel **dünya ruhuna** kendisinde sahipti. [I, II, 20]. (...)

(...) Leibniz, tin-dünyası sistemini önceden kurulmuş uyumda temellendirirken Newton, bir maddi dünya sistemini dünya-güçlerinin dengesinde bulmuştu. [I, II, 24]. Ama bilgimizin sisteminde başka türlü birlik varsa ve bu, bunun son aşırı uçlarının da birliğine herhangi bir zamanda varacaksa, öylece biz, Leibniz ile Newton'un birbirinden ayrıldıkları tam bu yerde günün birinde kuşatıcı bir ruhun orta noktayı bulacağını ümit etmeliyiz; bu orta noktada **bilgi evrenimiz** —iki dünya, aralarında şu anda bilgimizin henüz bölünmüş olmasına neden olur— ve Leibniz'in önceden kurulmuş uyumu ile Newton'un yerçekimi sistemi bir ve aynı şey olarak veya bir ve aynı şeyin yalnızca ayrı görünüşleri olarak görünecek. [I, II, 25]. (...)

Düşüncelerimizin dışımızdaki nesnelerle bağıntısına, daha gençliğinde ilgi duyan **Spinoza,** öyle görünüyor ki, bu ikisi arasına tesis edilmiş ayrıma katlanamıyordu. O, ideal olan ile real olanın (düşünce ile nesnenin) bizim doğamızda

* Kendi başına bir öz olarak. (Birinci baskı)

en içten birleşmiş olduklarını kavramıştı. [I, II, 35]. O, dışımızdaki nesnelerin tasarımlarına sahip olmamızı, bizzat tasarımlarımızın bu nesneleri **aşmalarını** yalnızca bizim ideal doğamızdan çıkarabilirdi; ama bu tasarımların gerçek **nesnelere** karşılık olmasını o, bizdeki ideal olanın **etkimeleri** ve **belirlenimlerinden** çıkarmalıydı. O halde biz, ideal olana karşı çelişkideki real olanın bilincine varamayacaktık, aynı şekilde yalnızca real olana karşı çelişkideki ideal olanın bilincine de. Böylece gerçek nesnelerle onların bizdeki tasarımları arasında hiçbir ayrım vuku bulamazdı. Ona [Spinoza'ya] göre kavramlar ile nesneler, düşünce ile uzam bir ve aynı şeydi; her ikisi bir ve aynı ideal doğanın yalnızca değişkeleri idi. [I, II, 36].

(...) Sonsuz ve sonlu olanın **bizim dışımızda** değil, tersine **bizim içimizde —meydana gelmiyor,** tersine— asli olarak aynı zamanda ve ayrılmamış olarak burada olduklarını, ve bizim tinimizin ve bizim tüm tinsel varoluşumuzun doğasının tam da bu asli birleşmeye dayandığını bilmek için bu sistemi [Spinoza'nın sistemi -ç.] kendi içimizde kavramış, kendimizi onun sonsuz tözü yerine koymuş olmamız gerekir. [I, II, 36-7]. Çünkü biz dolaysız olarak yalnız bizim kendi varlığımızı biliriz ve yalnız biz kendimiz bizce anlaşılırdır. Benim dışımdaki bir mutlak olanda etkimelerin ve belirlenimlerin nasıl olduklarını ve olabilmelerini ben anlamam. Ama benim içimde, aynı zamanda bir **sonlu olan** olmaksızın, **sonsuz olan** hiçbir şeyin de olamayacağını anlarım. Çünkü **benim içimde** ideal ve real olanın, mutlak etki ve edilginin [acının] o zorunlu birliği (bunu Spinoza benim dışımdaki sonsuz bir töze koyar) benim katkım olmaksızın asli olarak vardır, burada ve tastamam burada **benim doğam** oluşur.

Leibniz bu yoldan gider ve onun Spinoza'dan ayrıldığı ve onunla birleştiği nokta buradadır. Bu noktayı saptamaksızın Leibniz'i anlamak olanaksızdır. **Jacobi,** onun tüm sisteminin **bireysellik** kavramından yola çıktığını ve yeniden bu kavrama geri döndüğünü gösterdi. Tüm geri kalan felsefenin ayırdığı şey, olumlu olan ile olumsuz olan, doğamızın etkin olanı ile edilgin [acı çeken] olanı bireysellik kavramında asli olarak birleşiktir. Spinoza, bizim dışımızdaki sonsuz olanda **belirlenimlerin** nasıl olabilmesini anlaşılır kılmayı bilmiyordu ve o, sonsuz olandan sonlu olana bir geçişten sakınmayı boş yere aradı. Bu geçiş, yalnızca burada, sonlu ile sonsuz olanın **ilksel olarak** bir oldukları yerde bulunmaz ve bu **ilksel** birleşme, bir bireysel doğanın varlığında olduğundan başka hiçbir yerde değildir. Demek ki Leibniz, ne sonsuz olandan sonlu olana ne de sonlu olandan sonsuz olana geçmiştir; tersine ona göre her ikisi bir defada —sanki doğamızın bir ve aynı gelişimi yoluyla— tinin bir ve aynı eylem tarzı yoluyla gerçek kılınmış idi. [I, II, 37].

Bizdeki tasarımların birbiri ardı sıra **gelmesi,** bizim sonluluğumuzun zorunlu sonucudur; ama bu sıralanımın **sonsuz** olması, onun, doğasında sonluluk ile sonsuzluğun bir olduğu bir özden yola çıktığını kanıtlar. [I, II, 37-38].

Bu ard-arda-oluşan **zorunlu** olduğu, Leibniz felsefesinde şuradan çıkar: Nesneler aynı zamanda tasarımlarla birlikte, doğamızın yalın yasaları gereğince, bizdeki bir içsel ilkeye göre, kendine özgü bir dünyadaki gibi meydana gelirler. (...)

İmdi, tasarımların tüm ard-arda-oluşu sonlu tinin **doğasından** çıktığı için, deneyimlerimizin tüm dizisi de buradan çıkartılmalıdır. Çünkü bizim türümüzdeki tüm canlıların dünya görünüşlerini aynı zorunlu ard-arda-oluş-dizisinde tasarımlamaları, ancak ve ancak bizim ortak doğamızdan anlaşılabilir. Ama doğamızın bu uyumunu önceden kurulmuş bir uyum yoluyla açıklamak, gerçekte açıklama demek değildir. Çünkü bu söz, yalnızca böyle bir uyumun vukubulduğunu söyler, ama nasıl ve niçin olduğunu değil. [I, II, 38]. (...) Demek ki Leibniz, önceden kurulmuş uyum ile, bu suretle alışkanlıkla bağlanan ideyi bağlayamadı. Çünkü o, hiçbir ruhun **meydana gel**emeyeceğini, yani neden ile etki kavramlarının bir ruha asla uygulanamayacağını açıkça öne sürdü. [I, II, 39].

İmdi ama doğanın oluşturduğu şey, en geniş çerçevede yalnız mekanizm değildir. **Organik doğanın** alanına girer girmez neden ile etkinin tüm mekanik bağıntısı bizim için sona erer. Her organik ürün **kendi kendisi için** meydana gelir; onun varoluşu başka hiçbir varoluşa bağlı değildir. Ama demek ki neden, etki ile **aynı şey** değildir, yalnız tümüyle **ayrı** şeyler arasında bir neden ile etki bağıntısı olanaklıdır. Ama örgenleşme **kendi kendisini** meydana getirir, **kendi kendisinden** çıkar; her tek bitki, **kendi türünün** bir bireyinin yalnız ürünüdür ve her tek örgenleşme yalnız **kendi türünü** sonsuza doğru öylece üretir ve yeniden üretir. O halde hiçbir örgenleşme **ileri** gitmez, tersine sonsuzca daima kendi içinde **kendisine** geri döner. O halde böyle bir örgenleşme, buna göre, kendi dışındaki bir şeyin ne nedeni ne sonucudur; o halde mekanizm bağlamında kavranacak bir şey değildir. Her örgensel ürün, kendi varoluşunun nedenini **kendi kendisinde** taşır; çünkü o, kendi kendisinin neden ve sonucudur. [I, II, 40]. (...) Buna göre, örgenleşme yalnız örgenleşmeden oluşur. Örgensel üründe tam bu nedenle biçim ile madde ayrılmazdır; bu belirli madde yalnızca aynı zamanda bu belirli biçim ile birlikte ve tersi, oluşabilir ve meydana gelebilirdi. O halde her örgenleşme bir **bütün**dür, onun **birliği** kendi **kendisinde** bulunur, onu bir-olan ya da çok-olan olarak düşünmek bizim keyfimize bağlı değildir. Neden ile etki geçici bir şeydir, giderek yok olabilen bir şeydir, (sözcüğün alışılmış anlamında) düpedüz **görünüş**tür. Ama örgenleşme düpedüz görünüş değil, tersine nesnenin **kendisi**dir, ve bu da kendi kendisiyle meydana gelen, kendi kendisinde bütünlüklü, ayrılabilir olmayan bir nesnedir; ve onda maddenin biçimi ayrılamaz olduğu için, böyle bir şey olarak bir örgenleşme **kaynağı**, maddenin kendisinin kaynağı olarak mekanik biçimde açıklanamaz. [I, II, 41].

(...) Burada [ide ile madde arasında ---ç.] üçüncü bir şey sayesinde olandan başka hiçbir bağıntı olanaklı değildir ki, her ikisi, madde ile kavram onun tasarımlarına aittir. Ama böyle bir üçüncü şey, yalnız gören ve düşünen bir tindir. O halde teslim ve kabul etmelisiniz ki, genellikle örgenleşme yalnızca bir **tin**'e ilişkin olarak tasarlanabilirdir. [I, II, 42]. (...)

Kavram ile maddenin bu birliğini kavramak için, daha yüksek, tanrısal bir anlayış yetisi kabul ediyorsunuz, kendi yaratmalarını ideal olanda tasarlamış ve bu ideal olana uygun olarak doğayı meydana getirmiş bir anlayış yetisi. Fakat kendisinde eylem kavramının, gerçekleştirme tasarısının **önceden bulunduğu** bir töz,

meydana getiremez, yalnızca, artık burada olan maddeye biçim verebilir, onu düzenleyebilir, anlayış yetisinin ve erekselliğin damgasını maddeye yalnızca dışardan vurabilir; onun meydana getirdiği şey, kendisinin **kendi içinde** değil, tersine yalnız sanatçının anlayış yetisi ile ilgi içindedir, **ilksel** ve **zorunlu** değil, tersine rastlantısal tarzda erekseldir. [I, II, 44]. (...) Genellikle doğa nesnelerinin erekli oldukları, keza her sanat yapıtının da erekli olduğu değil, tersinebu erekliliğin onlara dışardan asla katılamayacak bir şey olduğu, onların kökensel olarak **kendi kendileri yoluyla** erekli oldukları, işte bu, bizim açıklamak istediğimiz şeydir. [I, II, 44-5].

(...)

O halde bu felsefe, yaşamın basamaklı bir silsilesinin doğada var olduğunu kabul etmelidir. Yalın örgenleşmiş maddede de **yaşamın** olduğunu, ancak daha sınırlı biçimde bir yaşamın. [I, II, 46]. Bu düşünce çok eskidir ve şimdiye değin girdiği en çeşitli biçimler içinde günümüze kadar kendisini aynen öylece korudu (daha en eski çağlarda, dünya-ruhu denen, canlı bir ilke bütün dünyanın içine nüfuz ettirilir ve daha sonraki Leibniz çağı, her bitkiye kendi ruhunu veriyordu.) bizzat insan ruhunda bu doğa inancının bir temeli bulunması gerektiği, peşinen zannedilebilir. [I, II, 46-7].

(...) Ben kendim doğa ile **özdeş** oldukça, canlı bir doğanın ne olduğunu, kendi öz yaşamımı anladığım kadar iyi anlarım; doğadaki bu genel yaşamın nasıl en çeşitli biçimlerde, basamaklı gelişimlerde, derece derece yaklaşımlarla kendisini özgürlüğe açtığını kavrarım; ama ben kendimi ve kendimle birlikte tüm ideal olanı doğadan ayırdıkça, ölü bir nesneden başka hiçbir şey bana geri kalmaz ve benim **dışımda** ve **yaşamın** nasıl olanaklı olduğunu kavramaktan vazgeçerim. [I, II, 47-8].

(...) O halde burada biz, bir ve aynı özdeki doğa ile özgürlüğün o birleşmesi ile yeniden karşılaşıyoruz, canlı örgenleşme **doğanın** ürünü olmalıdır, ama bu doğa ürününde düzenleyici, bir araya getirici bir **tinin** hükmetmesi gerekir; onda bu iki ilkenin asla ayrılmış olmaması, tersine en içten birleşik olması gerekir; her ikisi görüde asla ayrılamazlar, ikisi arasında hiçbir **önce olan** ve hiçbir **sonra olan** olmaması, tersinemutlak aynı zamanlılık ve karşılıklı etki olması gerekir. [I, II, 48].

Felsefe, bu içsel bağıntıyı ortadan kaldırır kaldırmaz, tamamiyle birbiri karşısına konulmuş iki sistem meydana gelir, onlardan hiçbiri diğerini çürütemez, çünkü onların her ikisi de uzaklaştıkça ona yaklaştıklarını zannettikleri yaşamın tüm idesini temelden yok ederler. [I, II, 49].

(...) İmdi ama biz, yaşam-gücünü tinsel ilke olarak kavramak istediğimizde, böylelikle bu kavramı tamamen ortadan kaldırırız. Çünkü **güç,** doğabilimin tepe noktasına en azından **ilke** olarak koyabileceğimiz şey demektir ve onun kendisi gösterilebilir olmamakla birlikte, yine de o, onun **etki-tarzına** göre fiziksel yasalar yoluyla belirlenebilirdir. Ancak bir tinin fiziksel olarak nasıl etkide bulunabileceği konusunda en küçük kavrama bile sahip değiliz: o halde tinsel bir ilke de **yaşam-gücü** diye adlandırılamaz, kendisi yoluyla daima en

azından ümit ima edilen bir deyimi, bu ilkeyi fiziksel yasalara göre etkili kılmak için. [I, II, 50].

(...)

Yaşam ilkesi olarak **tin, ruh** adını alır. Düalist felsefeye karşı uzun zamanden beri yöneltilmiş itirazları yinelemeyeceğim.(...) Ruh ile beden arasında bir bağıntının genellikle nasıl olanaklı olduğunu sormuyoruz (onu sorunun kendisi onu anlamadığı için o haklı bir soru değildir), tersine anlaşılabilir ve yanıtlanması gereken şey, ancak genellikle böyle bir bağıntı tasarımının **bizde** nasıl meydana gelmiş olduğudur. (...) **Var oluyor** (düşünüyor, istiyor vb.) olmam, bilmem gereken bir şeydir, eğer yalnızca genellikle bir şey biliyorsam. O halde benim kendi varlığım ve yaşamım hakkında bende bir tasarımın nasıl meydana geldiğini anlarım; çünkü eğer ben yalnız genellikle anlıyorsam, bunu anlamam gerekir. [I, II, 51]. (...) Fakat ben, **benim dışımdaki** nesnelere **varlık, yaşam** vb. atfetmeye nasıl varıyorum. Çünkü bu olur olmaz, benim dolaysız bilgim hemen **dolaylı** bir bilgiye dönüşür. İdi ama ben, varlık ile yaşam hakkında yalnız **dolaysız** bir bilginin olanaklı olduğunu ve **var olan** ve **yaşayan** şeyin, yalnız var olması ve yaşaması bakımından, öncelikle ve tüm diğer şeylerden önce **kendikendisi için** burada olduğunu, onun yaşamı yoluyla kendi yaşamının bilincinde olacağını öne sürüyorum. (...) Benim dışında bir yaşam ve öz-bilinç hakkında yalnızca **pratikte** kanaatim olacağı da apaçıktır. [I, II, 52]. (...)

(...) Ve yalnız orada, etkilerin çeşitliliğini ve ortamın birliğini gördüğümüz yerde biz, kendi dışımızda bir doğaya inanırız.* [I, II, 55].

(...)

Doğa görülebilir tin, tin görülebilir olmayan doğa olmalıdır. O halde **burada,** bizim **içimizdeki** tin ile bizim **dışımızdaki** doğanın mutlak özdeşliğinde, bizim dışımızda bir doğanın nasıl olanaklı olduğu sorunu çözülür olsa gerektir.

Bunlar, çözümleri bu yazının ereği olması gereken ana sorunlardır.

Ama bu yazı, **yukardan** (ilkeler koymakla) değil, tersine **aşağıdan** (deneyimler ve şimdiye kadar ki sistemlerin sınanmasıyla) başlar.

Başlangıçta, eğer ben önüme koyduğum ereğe ulaştıysam, süre giden yolu geriye doğru yinelemeye bana izin verilecek. [I, II, 56].

* Etkilerin **sonsuzluğunu** ve araçların **sonluluğunu** gördüğümüz yerde. (Birinci baskı.)

GİRİŞ'E EK

Genellikle felsefenin ve bunun zorunlu ve bütünleyici bölümü olarak özellikle doğa felsefesinin genel düşüncesinin betimlemesi.

(...)

Felsefe için ilk adım ve onsuz felsefeye bir kez bile varılamayacak koşul şu kavrayıştır: mutlak-ideal olanın mutlak-real de olması, genellikle mutlak-ideal olanın dışında yalnızca duyusal ve koşullu, ama hiçbirmutlak ve koşulsuz gerçeklik olmaması. (...)

Biz, bir kimsenin bu kavrayış için yücelteceği olanaklı tarzlardan birini gösteriyoruz. Felsefe, bir mutlak bilimdir. [I, II, 57-58].

Tek sözcükle: Mutlak-ideal olanın mutlak-real olduğu kavrayışı, tüm daha yüksek bilimlerin koşuludur; yalnız felsefede değil, aynı zamanda geometri ve tüm matematikte. İkincil anlamda matematiksel bilimlerin ortadan kaldırdıkları, real ile ideal olanın bu ayrımsızlığını yalnız felsefe en yüksek ve en genel anlamıyla yapar, [ama] tüm duyusal ilginin ondan uzaklaşmasından sonra, demek ki kendi kendisinde geçerli olarak. Daha yüksek bilimlere özgü olan o apaçıklık felsefeye dayanır; yalnız bu zeminde, mutlak gerçeklik için mutlak idealiteden başka hiçbir şeyin gerekmediği yerde geometrici, pekâlâ ideal bir şey olan kendi yapısına mutlak gerçekliği katabilir ve bu yapıda biçim olarak geçerli olanın nesne hakkında da ebedi ve zorunlu geçerli olduğunu öne sürebilir. [I, II, 60].

(...)

Aşağıda tüm ortaya konulan şeyde, kendisi bir mutak bilgi olan, mutlak-ideal olan ile mutlak-real olanın ayrımsızlığının bu bilgisini varsayıyoruz ve biz herbir kimseye, eğer o bunun dışında bir başka mutlak olanı da düşünür veya isterse, bizim ona bu hususta yalnız hiçbir bilgi temin etmemekle kalmadığımızı, aynı zamanda mutlak olan hakkındaki bizim kendi bilgimizde de bu hususu anlaşılır kılabilmemizin olanaksız olacağını garanti etmeliyiz.

Biz, **mutlak-ideal** olanın bu idesinden yola çıkıyoruz; bunu **mutlak bilgi,** mutlak bilgi-edimi olarak belirliyoruz.

Bir mutlak bilgi, orada öznel ve nesnel olan karşı karşıya konulmuş olarak birleşik olduğu değil, tersine orada tüm öznel olanın tüm nesnel olan ve tersi olduğu bir bilgidir ancak. [I, II, 61]. (...)

(...) Felsefe mutlak olanın bilimidir; ama mutlak olan kendi ebedi eyleminde, biri real, biri ideal diye iki yanı bir olarak nasıl zorunluca kavrarsa, öylece felsefe, biçim bakımından, kendisini zorunluca iki yana ayırır, onun özü, iki yanı mutlak bilgi ediminde bir olarak görmekten ibaret olmasına karşın. [I, II, 66].

Bu ebedi eylemin real yanı, doğada aşikâr olur. Kendi başına doğa ya da ebedi doğa, tıpkısına, biçim içine girmiş Tanrı özü olan nesnel olanda doğmuş tindir, hiç değilse bu giriş, **onda** [Tanrı'da] doğrudan doğruya diğer birliği [ideal yanı] kavrar. [I, II, 66-7]. Buna karşılık görünen doğa, biçim almış özün böyle bir şey olarak imgelemi veya özel olanda görünen imgelemidir; o halde o, kendi kendisine beden verdiğinde ve böylece kendi kendisini kendi kendisi yoluyla özel biçim olarak ortaya koyduğu takdirde ebedi doğadır. Doğa, şayet o **doğa** olarak, yani bu **özel** birlik olarak göründüğü takdirde, buna göre böyle olarak artık mutlak olanın **dışında**dır, mutlak bilgi-ediminin kendisi olarak doğa (Natura naturans*) değil, fakat sırf beden veya bunun simgesi olarak doğa (Natura naturata**)dır. Mutlak olanda o, ideal dünyanın birliği olan karşı karşıya konulmuş birlikle bir-olan birlik olarak [varlık]dır, ama tam bu nedenle ötekinde ne doğa olarak doğa ne ideal dünya olarak ideel dünyadır, tersine her ikisi bir-olan dünya olarak [var]dır. [I, II, 67].

(...)

Doğa felsefesinin genellikle Yeniçağ ve modern dünyaya ilişkin daha yüksek ilgisi üstüne bazı düşüncelerle sözlerimizi bitiriyoruz.

Spinoza, yüzyılı aşkın bir zamandır bilinmeden kaldı. Onun felsefesinin bir yalın nesnellik-öğretisi kavrayışı olarak kavranması, onda hakiki mutlak olanı bilmeye izin vermedi. [I, II, 71]. (...)

Her şeyden önce özne-nesnelliğin genel biçimini felsefenin bir ve her şeyi olarak yeniden geçerli kılan Fichte felsefesi, kendi kendisini ne denli çok açtıkça, bu özdeşliğin kendisini yeniden o kadar çok öznel bilinçte bir özellik olarak sınırlar görüntüyor, onu mutlak ve kendi başına olarak ama sonsuz bir **ödevin nesnesi** için mutlak **talep** yapıyor görünüyor ve böylelikle spekülasyondan tüm tözün çıkarılması bakımından, özdeşliğin kendisi boş süprüntü olarak geride bırakılmış görünüyordu; buna karşın, nasıl Kant öğretisi, mutlaklığı eylem ve inanma yoluyla yeniden en derin öznelliğe bağlıyor görünüyordu ise.

Felsefe, daha yüksek talepleri gerçekleştirmeye, ve ister inançta ister inanmamada olsun, rezil ve doyumsuz olarak yeterince uzun zaman yaşamış olan insanlık, sonunda bakmanın içine girmeye hazırdır. Tüm modern çağın karakteri idealisttir; egemen olan ruh, kendi içine geri-dönüştür. [I, II, 72]. İdeel dünya, ite ka-

* Natura naturans: doğuran doğa. -Çev.

** Natura naturata: doğmuş doğa. -Çev.

ka, güçlü olarak aydınlığa gidiyor; ama o, doğanın gizem olarak geri çekilmiş olması suretiyle henüz alıkoyuluyor. Doğada bulunan gizler, doğanın ifade edilmiş gizlerinde olarak gerçekten nesnel olamıyorlar. İdeel dünyaya neden olan, henüz bilinmeyen Tanrılıklar, onların doğayı ele geçirebilmesinden önce, Tanrılıklar olarak ortaya çıkamazlar. Tüm **sonlu** biçimler yok olduktan sonra ve engin doğada insanların ortak görü olarak birleştirdiği artık hiçbir şey olmadığında, mutlak özdeşlik görüsü en yetkin nesnel bütünlükte ancak var olabilir, bu bütünlüğü bu özdeşlik görüsü yeniden ve dine ilişkin en son oluşumda ebediyen birleştirir. [I, II, 73].

Von der Weltseele

Dünya-ruhu üstüne

Yalnız bizim doğa idesi üstüne düşüncemiz, bir **bütünün** idesi olarak kendisini ortadan kaldırır kaldırmaz, mekanizm ile doğa biliminin ilerlemesini yeterince uzun zaman durdurmuş olan ve bizim denememizde de bazılarının hoşuna gitmeyebilecek olan organizm arasındaki karşıtlık kaybolur.

Örgenleşme ve yaşamın doğa ilkelerinden açıklanabilir olmadığı eski bir kuruntudur. [I, II, 348].

Mekanizm kendi başına varolan bir şey midir ve o, daha çok, organizmin bizzat yalnızca olumsuzu değil midir? Organizmin mekanizmden, olumlu olanın olumsuz olandan daha önce var olmaması mı gerekirdi? (...) Hiçbir mekanizmin olmadığı yerde, organizm vardır değil, fakat tam tersine, hiçbir organizmin olmadığı yerde mekanizm vardır.

Örgenleşme, bence genellikle, neden ile etkilerin durdurulmuş akıntısından başka bir şey değildir. Ancak, doğanın bu akıntıyı engellemediği yerde, akıntı ileri akar (aynı çizgide). Onun onu engellediği yerde, o (bir daire çizgisinde) kendi kendisinde geri döner. [I, II, 349].

Bir ve aynı ilkenin cansız ve canlı doğayı birleştirmesi. [I, II, 350].

Über das Verhältnis des Realen und Idealen in der Natur

Real ve İdeal Olanın Doğadaki Bağıntısı Üstüne

Tüm nesnelerin en karanlık olanı, hatta bazılarına göre, karanlığın kendisi maddedir. Bununla birlikte o, tamı tamına, doğanın tüm koşullarının ve canlı görünüşlerinin onun yükselmesinden meydana geldiği bu bilinmeyen köktür. Onun bilgisi olmaksızın, fizik bilimsel temelsizdir; usbilimi, sayesinde idenin gerçeklikle aracılı olduğu bağdan yoksundur. Maddeyi ne mutlak birlikten bağımsız var olan bir şey —ki bu, bir madde kavramı altına konularak düşünülebilirdi— kabul ediyorum; ne de onu salt hiçbir şey olarak görüyorum, tersine Spinoza'nın şu sözüyle genellikle uzlaşıyorum: Bu söz, onun bir mektubunda, cisimsel nesnelerin çeşitliliğinin uzamın salt kavramından (kartezyen anlamda) **a priori** çıkarılıp çıkarılamayacağı sorusunu şöyle yanıtlar: Ben maddeyi, daha çok, sonsuz ve ebedi özlüğü kendisinde ifade eden bir öz-nitelik sayarım. Esasen maddenin her bir bölümü, kendisi için tüm evrenin kopyası olması gerektiğinden madde, sonsuz özlüğü ifade eden yalnız bir-olan öz-nitelik olarak görülemez, tersine o bu tür öz-niteliklerin bir tecessümü olarak görülmelidir. [I, II, 360]. (...) Doğaya daha ilk bakış, son bakışın bize öğrettiği şeyi öğretir; çünkü madde de başka hiçbir bağı, —usta olan o bağdan, sonsuz ile sonlu olanın ebedi birliğinden daha önemsiz hiçbir bağı ifade etmez. Biz nesnelerden ilkin, daha fazla açıklanamayan, fakat kendi kendisini açıklayan salt özlüğün kendisini biliriz. Ama biz bu özlüğü asla kendisi için değil, tersine daima ve her yerde, kendi kendisince var olamamış olan şeyle hayret verici bir birlikte gözlemleriz ve o şey, hiçbir zaman kendi kendisi için esaslı bir şey olmaksızın yalnızca varlıkça aydınlanmıştır. Bunu biz sonlu olan veya biçim diye adlandırıyoruz.

Sonsuz olan, o halde, sonlu olana ulaşamaz; çünkü aksi takdirde onun kendi kendisinden sonlu olana geçmesi gerekecekti, yani o sonsuz bir şey olmayacaktı. Ama, sonlu olanın sonsuz olana varması, aynı şekilde düşünülemezdir; çünkü o bundan önce her yerde var olamaz ve genellikle ilkin, sonsuz olanla özdeşlikteki bir şeydir.

O halde her ikisinin, eğer onlar genellikle bağlı olarak görünüyorsa, belli bir kökensel ve mutlak zorunluluk yoluyla birleşmiş olmaları gerekir.

Bu zorunluluğu, onun başka bir deyimini bulunca dek, mutlak bağ veya kopula [= koşaç] diye adlandırıyoruz.

Ve gerçekte, bu bağın sonsuz olanın kendisinde, ilk olarak hakiki ve reel sonsuz olan oduğu açıktır. [I, II, 360]. O [sonsuz olan -ç.], kayıtsız şartsız asla olmazdı, eğer sonlu olanın veya onun karşısında hiçbir şey bulunmasaydı. [I, II, 360-1]. O, ancak, hiçliğin mutlak hayırlaması olarak, kendi kendisinin tüm biçimlerde mutlak evetlemesi olarak, böylelikle yalnızca bizim sonsuz kosaç diye adlandırdığımız şey olarak mutlaktır. [I, II, 361].

(...)

Asıl olandaki bağı, onun kendisinin sonsuz sevgisi (tüm nesnelerde en yüksek olan şey) olarak dile getirebiliriz, kendi kendisine sonsuz arzu olarak açıkça göstermek için; ancak, mutlak olanın özünün bu arzudan ayrı düşünülmemesi, tersine tamamiyle bu kendi-kendisini-isteme olarak düşünülmesi kaydı ile.

Mutlak olan ama yalnız kendi kendisini bir isteme değildir, fakat sonsuz tarzda bir istemedir, o halde gerçekliğin tüm biçimlerinde, derece ve potenslerinde.

Bu ebedi ve sonsuz kendi-kendini-istemenin kopyası dünyadır.

Ama biz gözümüzü kaldırıp, dünyanın bu kopyasındaki, onun bağa ilişkin sahip olduğu ve sayesinde onun bağla aynı olduğu şeye, ondaki olumlu olan şeye baktığımızda ve önemsiz özellikleri gözardı ettiğimizde: öylece dünya mutlak olanın kendisinden ayrı değil, tersine yalnızca, tam ve sürekli ilerleyen gelişimde açılmış koşaçtır.

Ve tam burada biz, dünyanın yayılımının ilk ve en önemli noktasında duruyuruz.

Evren, yani kendilerinde ebedi bağın kendi kendisini evetlediği biçimlerin sonsuzluğu, ancak bağ sayesinde, yani çokluktaki birlik sayesinde evrendir, gerçek tümlük (totalitas)tür. Buna göre tümlük, birliği (identitas) ister ve bu birlik olmaksızın hiçbir tarzda düşünülemez. [I, II, 362].

(...)

Kendilerinde ebedi istemenin kendi kendisini istediği biçimler, kendi kendileri bakımından bir çokluktur; buna göre çokluk, bağ bir yana, yalnız nesnelere ait, nesnelerin bir özelliğidir; özellik de tamamen bundan dolayı, nesnelerin gerçekliğine bu amaçla hiçbir şey yapmaz ve olumlu hiçbir şeyi kendi içine almaz. Bağ, nesnelerin çokluğundaki birliktir ve çokluğun olumsuzlamasının kendisi için görmesi bakımından.

Tanrı üstün İlkçağın bir sözü şöyle der: o her yerde orta nokta olan tözdür, dairede de; ve buna göre hiçbir yerde olmayan daire. Buna karşın biz, uzamı her yerde salt daire olan, hiçbir yerde orta noktası olmayan şey olarak açıklamak istiyoruz.

Böyle bir şey olarak uzam, bağ olmaksızın nesnelerin, güç-veren olmaksızın güçlü olanın salt biçimidir: buna göre, o salt güçsüzlük ve tözsüzlüğün kendisinden başka hiçbir şey diye gösterilmek suretiyle, onun ilinekselliği de onun ken-

disi sayesinde apaçıktır. Uzamı açıkladığımız iddia edilmiyor; çünkü onda açıklanacak hiçbir şey yoktur ya da onun nasıl yaratılmış olduğunu söylediğimiz öne sürülmüyor; çünkü bir olmayan-öz yaratılamaz. [I, II, 363].

Bağlanmış olanın çokluğundaki eşit olan ve bir olan olarak bağ, bu çokluğu kendisi için varolan olarak olumsuz kılar; buna göre o, aynı zamanda uzamı bu kendisi-için-varolanın biçimi olarak olumsuz kılar. [I, II, 363-4].

Bütün nesneleri bağlayan ve bütünlükte bir olanı yapan bu bağ, her yerde hali hazır olan, hiçbir yerde çizilmemiş orta nokta, doğada ağırlık olarak olandır.

Ama ağırlıktaki bağın uzamı kendisi-için-varolanın biçimi olarak olumsuz kılması suretiyle, o [bağ -ç.] sonluluğun diğer biçimini, başka hiçbir şey olmayan [çünkü o, kendisi-için-varolanın olumsuzlamasıdır) zamanı koyar ve o, uzam gibi nesnelerin özelliğinden ortaya çıkıyor değil, daha çoğu, çokluğun, ebedi-olmayan ile çelişmedeki ebedi olanın karşıtında bir olanın bir deyimidir. [I, II, 364].

(...)

Uzam ile zaman, birbirlerinin iki görece olumsuzlamalarıdır: buna göre, ikisinden hiçbirinde mutlak hakiki bir şey var olamaz, fakat şimdi her birinde hakiki olan şey yoluyla öteki berikini hayırlar. Uzam eşzamanlılığa kendi başına sahiptir ve o, zamanın karşıtı olmaya ne derece uzaksa, kendişindeki hakikatin bir görünüşüne de tam o derece uzaktır. Tersine olarak zaman, karşı karşıya olanı ortadan kaldırır ve onu nesnelerin iç özdeşliğine koyar; buna karşın o, uzamın olumsuz olanını olumsuz kılarak olumsuz bir şeyin kendisini birlikte getirir, yani ard-arda-oluşu nesnelere getirir. [I, II, 368].

(...)

(...) Doğa, bir kavranamaz yaratmanın salt ürünü değil, fakat bu yaratmanın kendisidir; ebedi olanın yalnız görünüşü veya açınımı değil, daha çoğu, aynı zamanda bu ebedi olanın tam kendisidir.

Tek tek nesneleri ne denli çok bilirsek, Tanrı'yı da o denli çok biliriz, diyor Spinoza ve hiç durmadan artan inançla biz de şimdi, ebedi olanın bilimini arayanlara şöyle seslenmeliyiz: Fiziğe gelin ve ebedi olanı bilin!

Doğanın düzenini ve bağlanışını, yalnız salt anlamla ve daha parlak hayalgücü ile doğayı gözlemleyen bir kimse de başka türlüsünü söyleyemezdi; evet, o, bu dünyanın özünü sözlerde yakalamayı ve doğru olarak dile getirmeyi isterdi; o, sat gören olarak bizim bulduğumuzdan başka hiçbir deyimi bulmazdı. [I, II, 378]. (...)

Über die erste Kraft der Natur.

Doğanın İlk Gücü Üstüne

Kendi kendisini geri döndüren her hareket, kendi olanağının koşulu olarak, hareketi **ateşleyen** (sanki başlangıcı çizgi biçiminde yapar) bir **olumlu** gücü (**içtepi** olarak) ve hareketi **kendi kendisinde geri döndüren** (veya o düz bir çizgiye dönüşümü engeller) bir **olumsuz** gücü varsayar.

Doğada her şey sürekli **ileriye** doğru çabalar; bunun böyle olması, burada bizim bir ilk ilkedeki nedeni aramamızı gerektirir; **olumlu** gücün yaratılmamış bir kaynağı olan bu ilke, hareketi daima yeniden ateşler ve artsız arasız sürdürür. Bu **olumlu** ilke, **doğanın** ilk **gücü**dür.

Ama görülebilir olmayan bir yetke, dünyadaki tüm görünüşleri ebedi daire hareketinde döndürür. Bunun böyle olması, burada bizim bir **olumsuz** güçteki son nedeni aramamızı gerektirir; o, olumlu ilkenin etkilerini sürekli sınırlamak suretiyle genel hareketi kendi kaynağına geri döndüren güçtür. Bu **olumsuz** ilke doğanın **ikinci** gücüdür.

Aynı zamanda birlik ve çatışma içinde tasarımlanmış, bu çatışan iki güç, evreni **sistem** yapan bir **örgenleştirici ilke** idesine doğru yol alır. Böyle bir ilkeyi eskiler belki de **dünya-ruhu** diye göstermek isterlerdi. [I, II, 381].

Bütün hareketin **olumlu** nedeni uzamı **dolduran** güçtür. Hareketin sürdürülmesi gerekiyorsa, öylece bu gücün uyarılması gerekir. Her güç fenomeni, buna göre, bir **madde**dir. Hareketi ateşlemiş ve sürdürmüş olan genel doğa gücünün ilk fenomeni **ışık**tır. [I, II, 395].

Doğadaki bir genel çaba dengeye doğru olduğu için her uyarılmış ilke zorunluca ve genel bir yasaya göre **karşı konulmuş** ilkeyi uyarır, bu ilkeyle denge sağlanır. [I, II, 433].

Einleitung

zu dem

Entwurf eines Systems

der

Naturphilosophie.

Oder

über den Begriff der spekulativen Physik

und

die innere Organisation eines Systems

dieser Wissenschaft.

1799.

Doğa Felsefesinin
Bir Sisteminin Tasarısına
Giriş

ya da

nazarî fizik kavramı

ve

bu bilimin
bir sisteminin iç örgütlenimi üstüne.

1799.

S1.

Doğa felsefesi diye adlandırdığımız şey,
bilgi sisteminde zorunlu bir bilimdir.

Zekâ çift katlı biçimdedir; ya kör ve bilinçsiz ya da özgür ve bilinçle yaratıcı; dünya-görünüşünde bilinçsiz yaratıcı, bir ideal dünyanın yaratımında bilinçli.

Felsefe, bilinçsiz etkinliği bilinçli ile asli olarak özdeş ve sanki aynı kökten doğmuş varsaymak suretiyle bu çelişkiyi ortadan kaldırır: bu özdeşlik, **deha** ürünlerinde kendisini dışlaştıran, aynı zamanda bilinçli ve bilinçsiz bir etkinlikte **doğrudan doğruya**; doğa ürünlerinde, bunların hepsinde ideal ve real olanın en yetkin birleşiminin algılanması bakımından, **dolaylı olarak,** bilincin **dışında** felsefece kesin bir biçimde gösterilir.

Felsefe, bilinçsiz ya da reel de denebilecek olan ekinliği, bilinçli veya ideel etkinlikle özdeş olarak koyduğu için, felsefenin eğilimi, reel olanı her yerde ideel olana geri götürmeye doğru gidecek, böylelikle transzendental felsefe diye adlandırılan şey meydana gelir. [I, III, 271]. (...)

İmdi, transzendental felsefenin ödevi, real olanı ideal olanın altına koymak ise, buna karşın doğa felsefesinin ödevi, ideal olanı real olandan açıklamaktır: her iki bilim o halde birdir. Yalnız kendi ödevlerinin karşı karşıya konulmuş yönleri yoluyla kendini ayıran bilim. Dahası, her iki yön, yalnız eş olanaklı değil, aynı zamanda eş zorunlu olduğu için her ikisinin payına da bilgi sisteminde aynı zorunluluk düşer. [I, III, 272-3].

S2.

Doğa felsefesinin bilimsel karakteri

Transzendental felsefenin karşısına konulmuş olan olarak doğa felsefesi, ilkinden başlıca şöylelikle ayrılır: o, doğayı (yalnız ürün olması bakımından değil, ama aynı zamanda üretici ve ürün olması bakımından doğayı) başlı başına olan olarak koyar; buna göre doğa felsefesi, en kısa yoldan ***fiziğin Spinoza'cılığı*** olarak nitelenebilir. Buradan, bu bilimde hiçbir idealist açıklama tarzı bulunmadığı kendiliğinden çıkar, böylesini transzendental felsefe pekâlâ verebilir, zira onun için doğa, öz-bilincin aracından başka hiçbir şey değildir ve doğadaki her şey yalnız bundan dolayı zorunludur, çünkü yalnız böyle bir doğa yoluyla öz-bilinç

temin edilebilir; ama fizik için ve onunla aynı bakış açısında duran bizim bilimimiz için hangi açıklama tarzı, eski erekbilimsel açıklama tarzları ve nedenlerin genel bir erekliliğinin böylece bozulmuş doğabilime girişi kadar anlamsızdır. [I, III, 273]. (...)

§3.
Doğa felsefesi nazari* fiziktir.

Bizim bilimimiz, şimdiye dek yapılmış olana göre, tümüyle ve baştan başa gerçekçidir; demek ki o fizikten başka bir şey değildir; o yalnız **nazari** fiziktir. [I, III, 274].

Bizim denememizin şimdiye dek yeltenilmiş tüm benzeri denemelerden ne yolla ayrıldığını açık kılmak suretiyle, aynı zamanda nazari fiziğin empirik denilen fizikten ayrımını gösterdik; ki bu ayrım başlıca şuna indirgenir: nazari fizik biricik ve yalnızca doğadaki asli hareket nedenleriyle, yani dinamik görünüşlerle uğraşır, buna karşın empirik fizik, doğadaki bir son hareket-kaynağına varmadığı için, yalnız ikincil hareketlerle ilgilenir ve bizzat asli hareketlerle yalnız mekanik (demek ki matematik kurgularla da yetili) olarak uğraşır; madem ki, birincisi genellikle **içsel hareket ettirici mekanizmaya** yönelir ve bu, doğada **nesnel-olmayan** şeydir; buna karşın ikincisi yalnız doğanın **yüzeyine** yönelir ve bu doğada **nesnel** ve sanki **dışsal olan yan**dır.

§4.
Nazari bir fiziğin olanağı üstüne

Araştırmamız, ne doğa görünüşlerinin kendisine ne de onların son nedenlerine yönelmiş ve işimiz, ne ikincileri birincilerden ne de birincileri ikincilerden çıkarmak olmadığından, ödevimiz şundan başka bir şey değildir: sözcüğün en keskin anlamında bir **doğa bilimi** ortaya koymak. Ve nazari bir fiziğin olanaklı olup olmadığını denemek için, bilim olarak bir doğa öğretisinin olanağına ilişkin olan şeyi bilmemiz gerekir. [I, III, 275].

a) Bilgi kavramı, burada onun en keskin anlamında alınır ve bundan sonra, sözcüğün bu anlamında esasında ancak bu tür nesnelerin, **bil**inebilmesini, onlardan onların olanağının ilkelerinin kavranmasını anlamak kolaydır; çünkü bu kavrayış olmaksızın, nesneye, örneğin yapısını bilmediğim bir makineye ilişkin tüm bilgim, düpedüz bir görmedir, yani onun varoluşu hakkında düpedüz bir kanı-varlığıdır; buna karşın, bu makinenin mucidi, ona ilişkin en yetkin bilgiye sahip

"Nazari" sözcüğünü "teorik" değil, fakat "spekülatif" karşılığı kullanıyoruz. Schelling, "Spekülation"u "seyretme", "bakma", "nazar etme" anlamında ve olumlu olarak kullanır. Esasında biri ("teorik") Yunanca, diğeri ("spekülatif") Latince kaynaklı olan bu sözcüklerin her ikisi de aynı "bakma-görme" anlam alanında birleşir. Ancak Türkçe'de "teorik" karşılığı "kuramsal" denmesine —bu "kuram" sözünde hiçbir "bakma-görme" olmamasına karşın— alışıldığı için, "spekülatif"e de kuramsal deseydik, ondaki asıl vurgulanmak istenen "bakma" anlamını hiç veremeyeceğimizden, onu pek kullanılmayan eski bir sözcük olan "nazari ile kaşıladık. -Çev.

tir, çünkü mucit bu yapıtın sanki ruhudur ve çünkü mucit makineyi gerçekleştirmeden önce, makine onun kafasında ön-varolmuştu. [I, III, 275-6].

Doğaya özgürlükle bir müdahale olanaklı olmasaydı, doğanın iç yapısını kavramak, o halde elbette olanaksız olurdu. Doğa, gerçi açık ve özgür olarak edimde bulunur; ama o asla izole edilmiş olarak eylemez; tersine onun edimi, salt bir sonuç elde etmek için ilkin kapanması gereken nedenlerin bir yığınının açılıp yayılmasına bağlıdır. O halde doğa, onda olağan biçimde ya hiç ya da yalnızca diğerleri yoluyla değiştirilmiş olarak var olan belirli koşullar altında eylemde bulunması için zorlanmalıdır. Doğaya böyle bir müdahale deney adını alır. Her deney, yanıtlanması için doğanın zorlandığı, doğaya yönelen bir sorudur. Ama her soru bir gizli **a priori** yargı içerir. Deney olan her deney, kehanette bulunmadır; deney yapmanın kendisi görünüşlerin bir meydana getirilmesidir. O halde bilime ilk adım, en azından fizikte, bu bilimin kendisinin nesnelerinin ortaya çıkarılmaya başlanması yoluyla olur.

b) Biz yalnızca kendi-meydana-çıkmış-olanı **biliriz**; sözün **en keskin** anlamında bilgi, demek ki **a priori salt** bir bilgidir. Deney aracılığıyla olan yapı, her defasında bile, görünüşlerin hiçbir mutlak kendi-meydana-getirmesi değildir. [I, III, 276]. (...)

Doğabilim tüm kendi cümlelerini **a priori** çıkarımlayabilmeli cümlesi, kısmen şöyle anlaşıldı: doğabilim, deneyden büsbütün uzak kalmalı ve deneyin tüm aracılığı olmaksızın kendi cümlelerini kendi kendisinden çıkartabilmeli; ki öyle bir cümle, itirazların kendileri ona karşı acunacak durumda oldukları biçimde saçmadır. **Biz yalnız bunu veya şunu bilmiyor değiliz, fakat biz deney sayesinde ve deney aracılığıyla olandan başka hiçbir şeyi genellikle asli olarak bilmiyoruz;** ve bu bakımdan bizim tüm bilgimiz deney cümlelerinden oluşur. [I, III, 278]. (...) **Demek ki biz doğayı biliyor değiliz,** tersine doğa **a prioridir**, yani ondaki tüm tek tek olan, bütün yoluyla veya genellikle bir doğa idesi yoluyla önceden kararlaştırılmıştır. Ama doğa **a priori** olduğu için, öylece onun **a priori** olan bir şey olarak **bilinmesinin** olanaklı da olması gerekir ve bizim savımızın anlamı esasen budur.

Böyle bir bilim, her bilim gibi varsayımsal olana katlanmaz, sırf olasılıklı olana da; tersine o, apaçık ve kesin olana yükselir. [I, III, 279]. (...) —Ama artık hiçbir şey, bu bilimin sonsuz olana giden ilerleme sürecini, uydurmaların keyfiliği kadar engellemedi; ki onlar yüzünden temellendirilmiş kavrâmdaki eksiklik uzun zaman gizli kalmış olsa gerekti. [I, III, 279-280]. Bilgimizin bu parçalılığı, sırf varsayımsal olan bilimin salt ürününden ayrıldığında ve bundan sonra, doğanın büyük bütününün o parçalarını yeniden bir sistemde toplamak üzere yola çıkıldığında, ilkin o zaman anlaşılır. Bundan sonra, **nazari fiziğin** (doğru deneyin ruhu) öteden beri doğadaki tüm büyük keşiflerin anası olduğu anlaşılırdır.

§5.

Genellikle nazari fiziğin bir sistemi üstüne

Şimdiye dek, bir nazari fizik idesi çıkarımlandı ve geliştirildi; bu idenin nasıl

gerçekleştirilmesi ve gerçekten nasıl uygulanması gerektiğini göstermek, başka bir iştir. [I, III, 280].

(...)

§6.
Nazari fizik sisteminin iç örgütlenimi

I.

Nazari fiziğin **ilkesi** üstüne araştırma, genellikle nazari ve empirik olan ayrımı üstüne araştırmaları öncelemelidir. Buradan esasen, deney ile kuram arasında böyle tam bir karşıtlığın olduğu, ikisinin birleşeceği üçüncü bir şeyin var olamadığı, o halde bir **deney-bilimi** kavramının, kendisinde bağlantılı hiçbir şeyin düşünülemediği veya daha doğrusu genelde düşünülemeyen bir ersenik kavram olduğu kanısı ortaya çıkar. Salt deney olan şey, bilim değildir ve tersi, bilim olan şey deney değildir. (...) Yalnız tarih deneydir. [I, III, 282].

Deney olarak fizik, olguların, gözlem anlatılarının, doğal veya düzenlenmiş durumlara bağlı olayların anlatılarının toplamından başka bir şey değildir. Şimdi fizik denen şeyde, deney ile bilim karmakarışık bir biçimde koşuşur durur ve tam bu nedenle o ne deneydir ne bilim.

Bizim amacımız, tamı tamına, bu nesne dolayısıyla bilim ile deneyi, tıpkı ruh ile beden gibi ayırmaktır ve bu suretle biz, deneyi tüm kuramdan soyacak ve onun kökensel çıplaklığını, yeniden verecek bir **a priori** yapıya yetili olmayan hiçbir şeyi bilimin içine sokmuyoruz.

Deney ile bilim arasındaki karşıtlık tamamiyle şuraya dayanır: birincisi kendi nesnesini **varlık**ta bitmiş bir şey ve meydana getirilmiş bir şey olarak görürken, buna karşın bilim nesneyi **oluş**ta ve henüz meydana getirilecek bir şey olarak görür. Bilim, ürün, yani nesne olan hiçbir şeyden yola çıkamadığı için, öylece o koşulsuz olandan yola çıkmalıdır; nazari fiziğin ilk araştırması, doğabilimdeki koşulsuz olan üstüne araştırmadır.

II.

Bu araştırma tasarısı, en yüksek ilkelerden yola koyulduğu için, aşağıdaki ilke yalnızca bu araştırmaların aydınlatımı olarak görülebilir.

Kendisinden söz edilebilen her şey, —ki o [vardır— koşullu doğanın olduğu için, öylece yalnız **varlığın kendisi** koşulsuz-olan olabilir. Ama koşullu bir varlık olarak tek tek varlık, yalnız üretici etkenliğin belirli sınırlaması (tüm gerçekliğin biricik ve son taşıyıcısının belirli sınırlaması) olarak düşünülmeye izin verdiği için, öylece **varlığın kendisi, kendi** [üretici etkenliğin -ç.] **sınırlanmamışlığında** bu aynı üretici etkenlik diye düşünülür olandır. O halde doğabilim için doğa asli olarakyalnız üreticiliktir ve bilim, kendi ilkesi olarak bu ilkeden yola çıkmalıdır. [I, III, 283].

Nesnelerin bütününü ancak varlığın toplam bütünü olarak bilmemiz bakımından, bu bütün bizce düpedüz bir dünya, yani düpedüz bir ürün olarak vardır.

(...)

Nesnelerin bütününü yalnız ürün olarak değil, fakat zorunluca aynı zamanda üretici olarak koyduğumuza göre, bizim için bu bütün **doğaya** yükselir ve **ürün ile üreticiliğin** bu **özdeşliği** ve başka hiçbir şey, bizzat genel dil kullanımında doğa kavramı yoluyla gösterilen şeydir.

Yalnız **üretilen** olarak doğayı (natura naturata) **nesne** olarak adlandırıyoruz (tüm deney yalnız bu doğada geçerliktedir.) **Üreticilik olarak doğayı** (natura naturans) **özne olarak doğa** diye adlandırıyoruz (tüm kuram yalnız bu doğada geçerliktedir).

Nesne asla koşulsuz olmadığı için, mutlaka nesnel olmayan bir şey doğaya konulmalıdır; bu mutlak nesnel olmayan şey, tamamiyle, doğanın o asli üreticiliğidir. O, sıradan bakışta, ürün üstünde ortadan kaybolur; felsefi bakışta, tersine olarak, ürün üreticilik üstünde ortadan kaybolur.

Doğanın **asli** kavramında üreticilik ile ürünün o özdeşliği, doğanın alışılmış görünüşleri yoluyla bütün bir şey olarak dile getirilir, ki bu bütünün kendisinden, kendi (tüm görünüşler yoluyla geçip giden) ikiliğinde aynı zamandan neden ile etki özdeştir. Dahası, ideel olan ile her doğa ürünü kavramında düşünülür olan reel olanın özdeşliği bu kavramla uzlaşır ve bu kavramdan dolayı ancak doğa da sanatın karşısına konulabilir. Çünkü eğer sanatta eylem, gerçekleştirme, kavramı önceliyorsa, öylece doğada daha çok kavram ile eylem eşzamanlı ve birdirler, kavram doğrudan doğruya ürüne geçer ve kendisinin ondan ayrılmasına izin vermez. [I, III, 284]. (...)

IV

(...)

Doğa felsefesi, doğadaki üretici şeyi açıklayacak değildir; çünkü eğer o, bunu doğaya asli olarak koymazsa, öylece o, onu asla doğaya getirmeyecek. [I, III, 289]. O [doğa felsefesi -ç.], sürekli olanı açıklayacaktır. [I, III, 289-290]. Ama doğada bir şeyin sürekli olması, bizzat ancak doğanın **tüm sürekliliğe karşı** o savaşımından açıklanabilirdir. (...)

Her ürün sonlu bir üründür. Ama doğanın sonsuz üreticiliği, üründe kendini yoğunlaştırdığı için ürün, sonsuz gelişme için dürtüye sahip olmalıdır. (...)

Doğa denilen şeyde (yani tek tek nesnelerin bu toplamında) ilk-ürünün kendisini değil, fakat onun evrimini (buna göre ket vurma noktası **bir nokta** olarak kalamaz) görürüz. [I, III, 290]. (...)

Bizim savımız kısaca şunu der: Doğanın sonsuz evrimi **tamamlanmış** (bu olanaksızdır) olsaydı, o asli ve basit **edimlerde** veya eğer söyleyemesine izin olursa, basit üreticiliklerde yok olurdu. [I, III, 292]. (...)

Ürün (sabitleşmiş) ve üretici (özgür) kavramı, kendi kendisiyle karşı karşıya konulmuş değildir. [I, III, 299]. (...)

Üretici olmayan (anorganik) bir dünyanın varoluşu olduğundan, üretici dünyayı açıklamak için, her şeyden önce sırf koyutlandığından, öylece böyle bir dünyanın koşulları da yalnız varsayımsal olarak ortaya konabilir ve biz bu aynı

dünyayı her şeyden önce genellikle yalnız üretici dünyaya karşı zıtlıktan dolayı bildiğimiz için, öylece o koşullar dayalnız bu zıtlıktan çıkartılmalıdır. [I, III, 305]. (...)

Nazari fiziğin en genel ödevi, şimdi şöyle dile gelebilir: **canlı ve cansız ürünlerin yapısını ortak bir ifadeye getirmek.** [I, III, 306]. (...)

Özdeşliğin ortadan kaldırılması çelişkidir. Ama doğa **asli olarak** özdeştir. [I, III, 308]. (...)

Ve her halis doğabilimin ulaşması gereken sonuç da işte şudur: demek ki organik ve anorganik doğa arasındaki ayrım yalnız nesne olarak doğada vardır ve asli-**üretici** olarak doğa, her ikisi üzerinde salınır durur. [I, III, 326].

Allgemeine Deduktion
des
dynamischen Prozesses
oder der
Kategorien der Physik.
1800.

Dinamik sürecin
genel tümdengelimi
ya da
Fiziğin kategorileri
1800

S1.

Doğabilimin biricik ödevi şudur: **maddeyi yapılandırmak.** Bu ödev çözülebilir, bu genel çözümce yapılan uygulamanın asla yetkin bir uygulama olmamasına rağmen. (...) [I, IV, 3].

S2.

İmdi ama iddia ediyoruz ki, dinamik süreç adı altında kavradığımız, doğanın biricik ilksel görüntüşleri olan bu görüntüşlerin maddenin yalnızca çeşitli basamaklarında yinelenen sabit bir öz-yapılanımından başka bir şey olmadığı kanıtlandı. Demek ki, maddenin kendisinin tam bir yapılanımının dinamik sürecinin bir tümdengelimi de eş değerdedir ve o halde bütün doğabilimin en yüksek ödeviyle bir ve aynıdır.

S3.

Canlı doğanın kendisi, daha yüksek potensde kendisini yineleyen cansız doğadan başka bir şey olmadığı için genellikle maddenin yapısının kategorileriyle canlı ürünün yapısı için olanlar da bize aynı zamanda verilmişlerdir. Şimdi yapılacak olan araştırma, demek ki aynı zamanda tüm doğabilimin en genel araştırmasıdır. [I, IV, 4].

S59.

(...) Dinamik doğa sürecinin doğru basamaklı-silsilesi:

1. **Mıknatıs** - şeması **çizgi.**
2. **Elektrik** şeması **açı.**
3. **Galvanizm** - şeması **üçgen.**

O halde her üçü sanki doğanın asal sayısıdır, bunlar doğanın hiyerogliflerıdir. Sayı dizisinin ilk üç potensi nasıl ki bir diğerine indirgenemezse, öylece bu üç süreçten hiçbiri diğerine ve doğanın tüm geri kalan süreçleri bu üç sürece indirgenmez.

Bu üç sürecin tam kuramı, şu orantıyla gösterilebilir:

Mıkn. Elk. = | ∟. Elk. Galv. = ∟ Δ .

[I, IV, 73].

S63.

Dinamiğin doğası üstüne ve doğa felsefesinin idealizmle bağıntısı üstüne birkaç genel düşünce ile sözlerimi bitiriyorum.

Atomistik açıklama tarzı ile daima yalnızca şu öğrenildi: bu veya şu fizikçi doğa olsaydı veya onun, örneğin manyetik veya elektrik görünüşlerini meydana getirmesi gerekseydi, bunu nasıl yapardı. Dinamik açıklama tarzının söz konusu uygulaması ile **doğanın kendisinin** bunu nasıl yaptığı öğrenilir. [I, IV, 75].

Felsefe için transzendental olan ne ise fizik için dinamik olan aynı şeydir ve felsefede transzendental açıklama ne demekse, fizikte dinamik açıklama aynı şey demektir. [I, IV, 75-76]. (...)

Transzendental idealizm sistemimde gösterdim ki, maddenin yapısındaki üç moment, salt fizik yoluyla da çıkarımlanabildikleri gibi, onlara —öz-bilincin tarihindeki üç moment karşılık gelir. (...) İnsan yalnız filozofun gözünde idealist değildir, bizzat doğanın gözünde de— ve doğa, akıl yoluyla vardığı bu yükseklik için planı önceden yaptı.

Bizzat filozof bunu yalnızca kavrar, çünkü o nesnesini ilk edimle artık en yüksek potensde, –**Ben** olarak, bilinçle ihsan edilmiş **Ben** olarak yukarı kaldırır ve yalnız fizikçi o aldanmanın arkasına geçer. Buna göre, felsefede şimdi şüpheli olan ve gözlerini nedene çevirmeyen bütün insanlara şu çağrı yapılmalı: Fiziğe gelin ve doğruyu bilin! [I, IV, 76].

Tüm doğa, kendisini bilince dek yükseltiğinde veya eğer o, içinden geçtiği çeşitli basamaklardan kendi ardında hiçbir şey —hiçbir anıt— bırakmasaydı, akıl ile, transzendental belleği, bilindiği gibi, görülebilir nesneler yoluyla canlandırılması gereken akıl ile kendisini kendi kendisine yeniden üretmek olanaksız olurdu. Tüm felsefenin anımsama olduğu biçimindeki Platon'cu düşünce, bu anlamda doğrudur; tüm felsefe yapma, içinde bizim doğa ile bir olduğumuz durumun bir anımsamasından ibarettir. [I, IV, 77].

(...)

System
des
transzendentalen Idealismus

Transzendental İdealizm
Sistemi
(1800)

Giriş

§1.

Transzendental-Felsefe Kavramı

1. Tüm bilgi, bir nesnel olanın bir öznel olanla uyumuna dayanır. Çünkü yalnızca doğru olan **bilinir;** ama doğruluk, genelde tasarımların kendi nesneleriyle uyumu içine konuludur.

2. Bilgimizdeki tüm salt **nesnel olanın** cisimlenmesini **doğa** diye adlandırabiliriz; buna karşın tüm **öznel olanın** cisimlenmesi **Ben** veya **zekâ**adını alır. Her iki kavram, karşı karşıya konulmuştur. Esasen, zeka salt tasarlayan olarak, doğa salt tasarlanabilir olan olarak, birincisi bilinç, ikincisi bilinçsiz olan olarak düşünülür. İmdi ama her **bilgide** her ikisinin (bilinçli olanın ve kendi başına bilinçsiz olanın) bir karşılıklı buluşması zorunludur; ödev şudur: bu buluşmayı açıklamak.

3. Bilginin kendisinde —**bu suretle** biliyorum— nesnel ile öznel olan öyle birleşiktir ki, yeğlik hakkının ikisinden hangisine ait olduğu söylenemez. Burada hiçbir ilk ve hiçbir ikinci olan yoktur; her ikisi aynı zamanlı ve birdirler. Bu özdeşliği **açıklamayı istediğim** esnada, onu artık **ortadan kaldırmış** olmalıyım. [I, III, 339]. Bilginin o iki etkeni dışında (açıklama ilkesi olarak) bana başkaca hiçbir şey verilmediği için, bu özdeşliği açıklamak üzere, zorunlu olarak onlardan birini diğerinden **önce koymam,** birinden diğerine varmak için birinden **yola çıkmam** gerekir; ikisinin **hangisinden** yola çıkıyor olmam ödevce belirli değildir. [I, III, 339-40].

4. O halde yalnız iki durum olanaklıdır.

A. Ya nesnel olan ilk olan yapılır ve onunla uyuşan bir öznel olanın ona nasıl varacağı sorulur. [I, III, 340].

(...)

B. Ya da öznel olan ilk olan yapılır ve ödev, onunla uyuşan bir nesnel olana nasıl ulaşılacağı sorunu olur. [I, III, 341].

(...)

Nesnel olanı ilk olan yapmak ve öznel olanı buradan çıkarmak, az önce gösterildiği gibi, **doğa-felsefe**sinin ödevidir.

O halde eğer bir **transzendental-felsefe** varsa, ona yalnız **karşıt konulmuş yön arta kalır, ilk ve mutlak olan olarak öznel olandan hareket etmek ve nesnel olanı ondan meydana çıkarmak.** (...) [I, III, 342].

§2.
Çıkarımlar

(...)

1. Eğer transzendental-felsefeye göre, **öznel olan - ilk olan** ise ve tüm gerçekliğin biricik nedeni, diğer her şeyin biricik açıklama ilkesi ise (§1), öylece o, zorunlu olarak, nesnel olanın gerçekliğine ilişkin genel kuşkuyla başlar.

(...) [I, III, 343].

2. İmdi ama ortak akıl kullanımının kendisi için şu cümle dışında doğrudan doğruya kesin hiçbir şey yoktur: **Ben im.** (...) Demek ki transzendental-filozof için de **Bizim dışımızda nesneler vardır** cümlesi, onun şu cümle ile özdeşliği sayesinde ancak kesin olacak: **Ben im**; ve onun kesinliği de yalnızca, kendi kesinliğini iktibas ettiği cümlenin kesinliğine **eş olacak.** (...) [I, III, 344].

3. Eğer transzendental-filozofa göre yalnız öznel olan asli gerçekliğe sahipse, öylece o da yalnız öznel olanı bilgide doğrudan doğruya kendine nesne yapacak: nesnel olan onun için yalnız dolaylı olarak nesne olacak. (...) O halde transzental bilgi, salt öznel olması bakımından, bilginin bir bilgisidir.

(...) Sıradan eylemde, eylemin nesnesi yüzünden **eylemin kendisi** unutulur; felsefe yapma da bir **eylem**dir, ama yalnız bir eylem değil, aynı zamanda bu eylemdeki sürekli bir **kendini-görme**dir. (...) [I, III, 345].

§3.
Transzendental-Felsefenin Geçici Bölümlenimi

Bu bölümleme **geçici**dir, çünkü bölümleme ilkeleri ancak bilimin kendisinde çıkarılabilir.

Bilim kavramına geri dönelim. (...)

Ama bütün bilgi, bazı temel kanılara veya temel önyargılara indirgenir; bu tek tek kanıları transzendental felsefe bir tek esas kanıya geri götürmelidir; tüm diğerlerinin kendisinden çıkarıldığı, bu bir tek kanı, **bu felsefenin ilk ilkesinde** dile gelir ve böyle bir ilkeyi bulmak olan ödev, tüm diğer kesinliğe aracı olan mutlak-kesin şeyi bulmaktan başka bir şey demek değildir.

(...) Demek ki ortak kanının bakış noktasına geri dönüldüğünde, aşağıdaki kanılar, insanın anlama yetisinde derin gömülü olarak bulunur.

A. Nesneleri tasarımladığımız zaman, nesnelerin bir dünyası, bizim dışımızda bizden bağımsız olarak var olmakla kalmaz, aynı zamanda tasarımlarımız, nesnelerde **başkaca hiçbir şey** olmayacak biçimde onlarla uyuşur. [I, III, 346]. (...)

B. Keza ikinci temel kanı, düşünme dünyasından gerçek dünyaya geçebilen ve nesnel gerçeklik kazanabilen tasarımların **zorunluluk olmaksızın özgürlükle** bizde meydana gelmesidir. (...)

Bu ikinci kanı ile ikinci bir sorun belirlenmiştir; bu sorun, sırf düşünülmüş şey yoluyla bir nesnel olanın nasıl değişken olduğu, böylece, onun düşünülmüş şeyle nasıl tam uyuştuğu sorunudur.

Tüm özgür eylemin olanağı bu varsayıma dayandığı için, bu ödevin çözümü **kılgısal felsefe**dir.

C. Ama bu iki sorun ile biz kendimizi bir çelişkinin içine düşmüş görüyoruz. B'ye göre düşünmenin (ideel olanın) duyu dünyası üstüne bir egemenliği isteniyor; ama, eğer (A'ya göre) tasarım kendi kaynağında artık yalnızca nesnel olanın kölesi ise, böyle bir egemenlik nasıl düşünülebilirdir? - Öte yandan gerçek dünya bizden tamamen bağımsız bir şey ise, tasarımımız (A'ya göre) oraya (gerçek dünyanın asluna olarak) yönelmesi gerektiğine göre, buna karşın gerçek dünyanın bizdeki tasarımlara doğru nasıl yönelebileceği (B'ye göre) kavranabilir değildir. [I, III, 347-8]. Bir sözcükle, kuramsal kesinliğe geçince kılgısal kesinliği[kılgısal kesinliğe geçince kuramsal kesinliği yitiriyoruz; bilgimizde doğruluğun ve istemimizde gerçekliğin aynı zamanda olması olanaksızdır.

Genellikle bir felsefe varsa, bu çelişki çözülmelidir ve bu sorunun çözümü veya şu sorunun yanıtlanması, transzendental felsefenin **ilk** ödevi değil ama **en yüksek** ödevidir: **tasarımlar, kendilerini nesnelere yönelten olarak ve nesneler kendilerini tasarımlara yönelten olarak aynı zamanda nasıl düşünülebilirler?**

Bu sorunun ne kuramsal ne kılgısal felsefede çözülemeyeceğini, fakat her ikisini bağlayan ortadaki eklem olan ve ne kuramsal ne kılgısal, tersine aynı zamanda **ikisi** olan daha yüksek bir felsefede çözülebileceğini görmek kolaydır. [I, III, 348]. (...)

D. Şimdiye dek, doğayı meydana getiren bilinçsiz etkenlikle istemede kendini dışlaştıran bilinçli etkenliğin özdeşliği, bu etkenliğin ilkesinin doğada mı, bizde mi olduğuna karar vermeksizin, yalnız genellikle talep edildi.

(...)

Böyle bir etkenlik, yalnız **estetik** etkenliktir ve her sanat yapıtı, böyle bir etkenliğin ürünü olarak ancak kavranılacak olan şeydir. Sanatın ideal dünyası ile nesnelerin reel dünyası, o halde, bir ve aynı etkenliğin ürünleridir; her ikisinin (bilinçli ve bilinçsiz dünyanın) bilinç **olmaksızın** bir araya gelmesi gerçek dünyayı, bilinç **ile birlikte** bir araya gelmesi estetik dünyayı verir.

Nesnel dünya, sadece, tinin ilk, hatta bilinçsiz yaratmasıdır; felsefenin genel aracı —ve tüm felsefe kubbesinin mihenk taşı— **sanat felsefesi**dir. [I, III, 349].

§4.
Transzendental-Felsefenin Aracı

1. (...) Şüphesiz, felsefenin nesnesi ne denli bilginin **dışında** değilse, matematiğin nesnesi de o denli değildir. Matematiğin tüm varoluşu görüye dayanır, o halde o da yalnız görüde var olur, ama bu görünün kendisi dışsal bir görüdür. Şu da var ki, filozof yalnızca, mutlak bir içsel edim olan **yapının kendisinin**

edinine dikkatini verirken, buna karşın matematikçi, asla doğrudan doğruya görünün (yapının) kendisiyle değil, tersine yalnızca, doğrusu dışsal olarak ortaya konulabilen yapılarınış olanla uğraşır.

2. Dahası, transzendental-filozofun nesneleri, özgürce meydana getirilir olmaları dışında asla var değildirler. (...) Felsefe yaparken insan yalnız nesne değil, aynı zamanda daima düşünmenin öznesidir. [I, III, 350]. Felsefeyi anlamak için o halde **iki** koşul gereklidir, **birincisi,** sürekli içsel bir etkenlikte olmak, zekânın o ilk eylemlerinin sürekli bir yaratmasında bulunmak, **ikincisi,** bu yaratma üstüne katlanan sürekli bir düşünmede kavrayışlı olmak, bir sözcükle, daima hem görülmüş olan (yaratıcı) hem gören olmak. [I, III, 350-51].

3. Yaratmanın ve görmenin bu sürekli ikiliği yoluyla, **başka türlü hiçbir şey yoluyla düşünülmeyen şey nesne** olmalıdır. (...) Felsefe, tıpkı sanat gibi yaratıcı yetiye dayanır ve ikisinin ayrımı yalnızca yaratıcı gücün farklı yönündedir. Çünkü sanattaki yaratma, bilinçsiz olanı türün yoluyla yansıtmak için kendisini dışa doğru yönlendirdiği yerde felsefi yaratma, onu zihinsel görüde yansıtmak için kendisini doğrudan doğruya içe doğru yöneltir. Felsefenin bu tarzıyla kavranması gereken başlıca anlam, o halde, **estetik** anlamdır ve tam bu nedenle sanat felsefesi, felsefenin doğru aracıdır (83).

Sıradan gerçeklikten yalnızca iki çıkış yolu vardır: bizi ideal bir dünyaya götüren poesi ve gerçek dünyayı önümüzden tümüyle yok eden felsefe. (...) [I, III, 351].

4. (...)

Sıradan anlayış yetisi, felsefe konularında, araştırmanın herbir nesnesinde olan savlardan asla hiçbirini **tam açıklayacak** durumda değildir. [I, III, 351-52].

Onun doğru saydığının doğru olduğunu kanıtlamak, hemen hiç önemli değildir, tersine yalnızca önemli olan, onun aldatmalarını sergilemektir. [I, III, 352].

(...)

BİRİNCİ ANABÖLÜM
Transzendental İdealizmin İlkesi Üstüne

Birinci Bölüm
Zorunluluk ile bilginin en yüksek bir ilkesinin doğası üstüne

1. Şu var ki, genellikle bilgimizde **gerçeklik** olduğu varsayılır ve bu gerçekliğin koşullarının ne oldukları sorulur. Bilgimizde gerçek realitenin olup olmadığı, bu ilk türetilmiş koşulların daha sonra gerçekten gösterilebilir olup olmadığına bağlıdır. [I, III, 353]. (...)

2. Bilgimizde bir sistem, yani kendi kendisini taşıyan ve kendi kendisiyle uyumlu bir bütün olduğu **hipotez** olarak kabul edilir. [I, III, 353-4]. (...)

Her doğru sistem (örneğin dünya-yapısı sistemi gibi), **kendi kendisinde** kendisinin varolmasının nedenine sahip olması gerektiği için, eğer bilginin bir sistemi varsa, bunun ilkesi **bilginin kendi içinde bulunmak** zorundadır.

3. **Bu ilke yalnız bir ilke olabilir.** Çünkü tüm doğruluk kendisiyle mutak özdeştir. (...)

4. Bu ilke, her bilimin dolaylı veya doğrudan ilkesidir; ama dolaylı veya doğrudan olarak yalnızca **tüm bilginin biliminin** ya da transzendental-felsefenin ilkesidir. [I, III, 354]. (...)

Transzendental-filozof (Giriş, S1), her hususta yalnız öznel olanı kendine nesne yaptığı için, yalnızca da öznel, yani **bizim için** herhangi bir **ilk bilginin** var olduğunu öne sürer; bu **ilk** bilginin ötesinde, bizden soyutlanmış, genellikle bir şeyin daha var olup olmadığı, her şeyden önce onu asla ilgilendirmez ve o, bu konuda sonucu bir karara bağlamalıdır.

Bu **ilk bilgi,** şimdi bizim için kuşkusuz kendi kendimizin veya öz-bilincin bilgisidir. [I, III, 355]. Öz-bilinç, bize **varlığın** bir tarzı değil, tersine **bilginin** bir tarzıdır ve bu da bizim için genellikle var olan en yüksek, en dışsal tarzdır. [I, III, 356]. (...)

5. (...)

İmdi ama her bilim, **belirli biçime** bağlı cümlelerin bir bütünüdür. O halde, bilimin tüm sisteminin o ilke yoluyla temellendirilmesi gerektiği için, onun yalnızca **içeriği** değil, aynı zamanda bu bilimin **biçimini** de belirlemesi gerekir.

(...)

Genellikle **bilimsel biçim** nedir ve onun kaynağı hangi şeydir? Bu soru, bilgi-kuramı yoluyla tüm diğer bilimler için yanıtlanmalıdır. Ama bu bilgi-kuramının kendisi artık **bilim**dir; demek ki bilgi-kuramının bir bilgi-kuramına ihtiyaç duyulsaydı, lakin bunun kendisi yeniden bilim olurdu ve böylece sonsuza doğru giderdi. Bu döngünün, o açıkça çözümsüz olduğu için, nasıl açıklanabilir olduğu sorulur.

Bilim için bu kaçınılmaz döngü, eğer o, **bilginin** kendisinde (bilimin nesnesinde) asli olarak kendi yerine sahip değilse, yani onda, bilginin **asli içeriğinin asli biçimi** ve tersi yönden söylendikte, **bilginin asli biçiminin** bilginin asli içeriğini şart koşması ve her ikisinin karşılıklı olarak birbiri içine karışmış biçimde birbiriyle bağıntılı olması yoksa, o zaman o, açıklanacak döngü değildir. O halde bu maksatla zekânın kendisinde, asli bilginin bir ve aynı bölünemez edimi yoluyla içerik ve biçimin aynı zamanda meydana geldiği bir nokta bulunmalıydı. Bu noktayı bulma ödevi, tüm bilginin ilkesini bulma ödeviyle özdeş olmalıydı. [1, III, 359].

O halde felsefenin ilkesi öyle bir ilke olmalıdır ki, onda içerik biçim ile ve buna karşın biçim içerik ile koşulludur ve biri diğerini değil, fakat her ikisi karşılıklı olarak birbirleri şart koşar. [I, III, 360]. (...)

İkinci Bölüm

İlkenin kendisinin tümdengelimi

En yüksek ilkenin bir tümdengeliminden söz ediyoruz. (...)

Bu tümdengelim, çok çeşitli biçimlere götürülebilir. Biz, en kolay olan ve aynı zamanda ilkenin anlamını en doğrudan doğruya görmemizi sağlayan biçimi seçiyoruz.

1. Genellikle bir bilginin olanaklı olmasına bu veya şu belirli bilginin değil, tersine herhangi bir bilginin, en azından bilgi-olmayanın bir bilgisinin olanaklı olmasına septik de rıza gösterir. Herhangi bir şeyi biliyorsak, öylece bu bilgi ya koşullu ya da koşulsuz bir bilgidir. Koşullu mu? öyleyse, biz onu, o koşulsuz bir şeyle bağıntılı olması nedeniyle yalnızca biliriz. O halde biz, her durumda koşulsuz bir bilgiye varırız. (...) [I, III, 361].

Acaba neyin koşulsuz bilindiği, yalnızca sorulur.

2. Ben yalnızca, bilgisi bir nesnel olanla değil, öznel olanla biricik olarak koşullu olan şeyi **koşulsuz** bilirim. O halde **özdeş** cümlelerde dile gelen ancak böyle bir bilginin yalnızca öznel olanla koşullu olduğu öne sürülür. (...)

3. Fakat tüm bilgide bir **nesnel olan,** bir öznel olanla bir araya gelmiş olarak düşünülür. Ama **A** A cümlesinde böyle hiçbir bir araya gelme yoktur. Bütün temel bilgi, o halde, düşünmenin **özdeşliğini** aşar ve **A = A** cümlesinin kendisi böyle bir bilgiyi var saymak zorundadır. Ben A'yı düşündükten sonra elbette onu **A** olarak düşünürüm; ama acaba ben A'yı düşünmeye nasıl varırım? O, öz-

gürce ortaya atılmış bir kavram ise, öylece o hiçbir bilgiyi temellendirmez; o zorunluluk duygusuyla meydana gelen bir kavramsa, öylece o nesnel gerçekliğe sahip olmalıdır.

(...)

4. İmdi ama sentetik cümleler **koşulsuz** değildir. [I, III, 362]. (...) O halde sentetik cümlelerde —ve böylece bütün bilgimizde— kesinlik olması gerekiyorsa, öylece onlar bir **koşulsuz kesinliğe, yani düşünmenin özdeşliğine** geri götürülmelidirler, ama bu çelişiktir. [I, III, 362-3].

5. Bu çelişki, **kendisinde özdeş ve sentetik olanın bir olduğu herhangi bir nokta bulunsaydı,** ancak bu şekilde **veya özdeş olmakla aynı zamanda sentetik olan ve sentetik olmakla aynı zamanda özdeş olan herhangi bir cümle** yoluyla ancak çözülürdü. (...) [I, III, 363].

6. Böyle bir noktayı bulma sorununu çözebilmek için, hiç kuşkusuz, özdeş ve sentetik cümleler arasındaki çelişkiye daha derinden nüfuz etmeliyiz.

(...) Tasarım ile nesnenin nasıl uyuşabildiği, eğer bilginin kendisinde, bu ikisinin **esasen bir** olduğu veya **varlık ile tasarımın en yetkin özdeşliğinin olduğu** bir nokta yoksa kesinlikle açıklanabilir değildir.

7. İmdi tasarım öznel, ama varlık nesnel olan olduğu için, ödev tam tamına şu demektir; **özne ile nesnenin aracısız olarak** bir oldukları **noktayı bulmak.** [I, III, 364].

8. (...) Özne ile nesnenin aracısız özdeşliği ancak, **tasarımlanmış olanın** aynı zamanda **tasarımlayan da olduğu, görülmüş olanın gören** de olduğu yerde var olabilir. [I, III, 364-5]. Ama tasarımlanmış olanla tasarımlayanın bu özdeşliği yalnızca **öz-bilinç**tedir; o halde aranılan nokta öz-bilinçte bulundu. [I, III, 365].

Açıklamalar

(...)

O halde, düşünme ile nesnenin, görüntüş ile varlığın aradığımız ve aksi halde asla karşılaşılmayan o özdeşliği buradadır. Ben, düşünmenin o sayede kendi, kendisinin nesnesi olduğu o edimden asla ***Önce*** değil**dir**; o halde onun kendisi, kendi nesnesi olan düşünmeden başka bir şey değildir ve bundan dolayı düşünme dışında mutlak hiçbir şey değildir. [I, III, 306]. (...)

Ben'in ne olduğu, onun meydana getirilmesi yoluyla ancak öğrenilir; çünkü yalnızca Ben'de varlık ile yaratmanın özdeşliği asli olarak vardır. [I, III, 372]. (...)

Doğabilim, **yaratan ile yaratılanın istemli** bir arada olması olarak doğadan hareket eder, tek tek olanı bu kavramdan çıkarmak için. Bilginin aracısız nesnesi, yalnızca, aracısız bilinçteki o özdeşliktir, transzendental filozofun hemen başlangıçta kendisini istemli değil ama **özgürlük**le koyduğu, kendi-kendini-nesneleştirmenin en yüksek potensindeki o özdeşliktir ve doğadaki temel ikilik, sonunda, doğanın zekâ olarak kabul edilmesinden ancak bizzat açıklanacaktır. [I, III, 373].

Genel Notlar

(...)

i. Şimdiye dek bizi dikkatle izlemiş olan herkesin kendi kendisinden kavradığı şey, bu felsefenin başından sonuna **özgürlük** olduğu, yalnız kendi kendisiyle kanıtlanabilir şeyin mutlak kanıtlanabilir-olmayan olduğudur. Tüm diğer özgürlük sistemlerindeki çöküş tehlikesi, bu sistemde kapı dışarı edilir. Bu sistemde varlık, yalnızca **ortadan kaldırılmış özgürlüktür.** Varlığı ilk olan ve en yüksek olan yapan bir sistemde bilgi, yalnız, bir temel varlığın sûf kopyası değil, fakat aynı zamanda tüm özgürlük, yalnızca zorunluca aldanma olmalıdır çünkü hareketleri kendisinin görünebilir dışlaşımları olan ilke bilinmez. [I, III, 376].

ÜÇÜNCÜ ANABÖLÜM

Transzendental İdealizmin İlkelerine Göre Kuramsal Felsefe Sistemi

Ön-anımsama

1. Kendisinden yola çıktığımız öz-bilinç **Bir-olan mutlak edim**dir ve bu Bir edimle yalnızca Ben'in kendisi tüm kendi belirlenimleriyle değil, fakat, önceki bölümde yeterince açık kılındığı gibi, genellikle Ben için konulmuş olan diğer her şey de konulmuştur. O halde kuramsal felsefedeki ilk işimiz, bu mutlak edimin tümdengelimi olacak.

(...)

Bu tümdengelimin yöntemi şudur:

Öz-bilinç edimi, aynı zamanda ve tamamen ideel ve reeldir. Bu edimle reel konulmuş olan doğrudan doğruya ideel de konulmuş olur ve ideel konulmuş olan reel de konulmuş olur. [I, III, 388]. (...)

Bu yöntem, bizim nesnemiz ve ödevimiz yoluyla zorunluca yapılmıştır, çünkü biz, öz-bilincin mutlak ediminde mutlak olarak birleşik olan şeyi —özne ile nesne— felsefe yapma maksadıyla, yani o birleşimin gözlerimizin önünde meydana gelmesini sağlamak amacıyla, sürekli birbiri karşısında tutmalıyız.

Araştırma, öncekinde olduğu gibi, iki bölüme ayrılıyor. Her şeyden önce, öz-bilinç ediminde içerilen mutlak sentezi çıkarımlayacağız; bu sentezin ara öğelerini bu suretle aramamız gerekecek.

I.

Öz-bilinç ediminde mutlak olarak bulunan sentezin tümdengelimi

1. Daha önce kanıtlanmış cümleden yola çıkıyoruz: Sınır, aynı zamanda ideel ve reel olmalıdır. (...) [I, III, 389].

2. Ama böyle bir edim yalnızca öz-bilinçtir; o halde tüm sınırlılık da ilkin öz-bilinç yoluyla konulmalı ve özbilinçle verilmiş olmalıdır.

a) **Öz-bilincin asli edimi aynı zamanda ideel ve reeldir.** (...).

b) Sınır, yalnız öz-bilinç yoluyla konulur, o halde o, öz-bilinç yoluyla elde ettiği gerçeklikten başka hiçbir gerçekliğe sahip değildir. Bu edim, daha yüksek olandır, sınırlanmış varlıktır, türetilmiş olandır. (...)

3. Bu eylem tamı tamına öz-bilinçtir. Öz-bilincin öte yanında Ben, **salt** nesnellik tir. Bu 'salt nesnel olan (tam da bu yüzden nesnel-olmayan-olan, çünkü nesnel bir şey, öznel bir şey olmaksızın olanaksızdır), var olan **kendi başına** biricik olan şeydir. (...) Sınırlılık, benden bağımsız olarak görülmelidir; çünkü ben yalnız benim sınırlı varlığımı kavrayabilirim, bunun o sayede konulduğu etkenliği asla. [I, III, 390].

4. Sınırlayan ve sınırlanan arasında bu ayrımın varsayılması, bizim adlandırdığımız **ne sınırlayan ne sınırlanan etkenlik**tir. Çünkü ben yalnız öz-bilinçtedir, ama öz-bilincin Ben'i ne birinci etkenlikle ne ikincisiyle yalıtık düşünülmüş olarak bize vukua gelmez.

a) **Sınırlayan** etkenlik, bilince varmaz, nesne olmaz; demek ki o, salt öznenin etkenliğidir. Ama öz-bilincin Ben'i salt özne değil, tersine aynı zamanda özne ve nesnedir.

b) **Sınırlanan** etkenlik, yalnızca, nesne olan etkenliktir, öz-bilinçteki **salt** nesnel olandır. Ama öz-bilincin Ben'i ne salt özne ne salt nesnedir, tersine aynı zamanda ikisidir.

(...)

5. Sınırlanan ve sınırlayan etkenlik arasında dalgalanan, sayesinde Ben'in ilk olarak meydana geldiği bu üçüncü etkenlik, Ben'in yaratan şeyi ve varlığı bir olduğu için, **öz-bilincin kendisinin** Ben'inden başka bir şey değildir.

O halde Ben'in kendisi, bir birlikte konulmuş etkenlik, öz-bilincin kendisi bir sentetik edimdir. [I, III, 391].

6. (...)

Kendimize bilinçli kıldığımız en yüksek şey, özne ile nesnenin özdeşliğidir; ancak bu, kendi başına olanaksızdır, o ancak bir üçüncü şeyle, aracı olanla var olabilir. (...)

Asli olarak karşı karşıya konulmuş olan şey, özne ile nesne Ben'dedir; her ikisi **kendilerini ortadan kaldırırlar ve ama üçüncü şey olmaksızın hiçbir şey olanaklı değildir.** [I, III, 393]. (...)

7. **Bir mutlak antitezden mutlak senteze doğru, şimdiye dek çıkarımlanmış olan süreç, imdi tamamen biçimsel olarak da tasarlanmaya izin verir. Nesnel Ben'i (tez) mutlak gerçeklik** olarak tasarımlarsak, ona karşı konulmuş olan şeyin mutlak **olumsuzluk** olması gerekecek. (...)

Tezden antiteze ve buradan senteze doğru giden süreç, demek ki, tinin mekanizminde asli olarak temellenmiş ve sırf biçimsel olması bakımından (örneğin, bilimsel yöntemde) transzendental-felsefenin ortaya koyduğu asli, içeriksel süreçten soyutlanmıştır. [I, III, 394].

II.
Mutlak sentezin aracı örgenlerinin tümdengelimi

Ön-anımsama

Bu tümdengelim için şimdiye dek olan sayesinde aşağıdaki veriler bize verilmiştir.

1. **Öz-bilinç, sayesinde Ben için her şeyin konulduğu mutlak edimdir.** (...) [I, III, 395].

Genellikle felsefe, demek ki, özgür kopyalamadan, öz-bilincin Bir-olan edimi-nin kendini içinde geliştirdiği eylemlerin asli silsilesinin özgür yinelenimin-den başka bir şey değildir. (...) [I, III, 397].

2. **Öz-bilinç (Ben) mutlak karşı karşıya konulmuş etkenliklerin bir çatışmasıdır.** (...)

3. **Her iki etkenlik, aslında aynı olarak sonsuzca konulur.** (...) [I, III, 398].

4. (...) Felsefe, demek ki, öz-bilincin tarihinde sanki çığır açan eylemleri ancak sayıp dökebilir ve kendi bağıntısında birbirleriyle birlikte ortaya koyabilir. [I, III, 398-9]. (...)

Felsefe, demek ki, çeşitli dönemleri olan bir öz-bilinç tarihidir ve bu yolla o Bir-olan mutlak sentez gitgide oluşturulur.

5. Bu tarihteki ilerletici ilke, sınırlanamaz olarak varsayılmış ideel etkenliktir. Kuramsal felsefenin ödevi, sınırın **idealitesini** açıklamaktır = şimdiye dek sınırlanamaz olarak kabul edilen ideel etkenliğin de nasıl sınırlanabilmesini açıklamak. [I, III, 399].

Birinci Dönem

Asli duyumdan yaratıcı görüye dek

A.

(...)

B.

(...) [I, III, 399-426].

C.

Yaratıcı Görü Kuramı

Ön-anımama

Descartes fizikçi olarak söylüyordu: bana maddeyi ve hareketi verin ve ben size bundan evreni yapacağım. Transzendental-filozof söylüyor: biri sonsuza giden, diğeri bu sonsuzlukta kendini idrak etmeye çabalayan karşı karşıya konulmuş etkenliklerin bir doğasını bana verin ve ben size buradan zekânın, kendi tasarımlarının bütün sistemiyle birlikte meydana gelmesini sağlarım. Her diğer bilim zekâyı artık tamam olarak varsayar, filozof onu oluşumda tetkik eder ve kendi gözlerinin önünde sanki meydana getirir. [I, III, 427].

İkinci Dönem

Yaratıcı görüden kendi üstüne katlanan düşünceye dek (...) [I, III, 454-499].

Üçüncü Dönem

Kendi üstüne katlanan düşünceden mutlak isteme-edimine dek (...) [I, III, 505-531].

DÖRDÜNCÜ ANABÖLÜM

Transzendental İdealizmin İlkelerine Göre Kılgısal Felsefe Sistemi
[I, III, 532] - [I, III, 606]

Birinci Önerme. Mutlak soyutlama, yani bilincin başlangıcı, yalnızca, bir öz-belirlemeden veya zekânın kendi kendisi üstündeki bir eylemden açıklanabilirdir. [I, III, 532].

İkinci önerme. Öz-belirlenim edimi veya zekânın kendi kendisi üstünde özgür eylemi, ancak, kendi dışında bir zekânın belirli eyleminden açıklanabilirdir. [I, III, 540].

(...) **İsteme,** o sayede görüntün kendisinin tamamen bilince konulduğu eylemdir [I, III, 557].

Üçüncü Önerme. İsteme, asli olarak, bir dış nesneyi zorunluca yönelir. [I, III, 557].

(...) **Eyleyen** Ben, **gören [idrak eden]** Ben'den ayrılır; bununla birlikte her ikisi nesne ile ilgide özdeş olmalıdır; eyleyen yoluyla nesneye konulan şey, idrak edene de konulmalıdır, eyleyen Ben idrak eden Ben'i belirlemelidir. [I, III, 564].
(...)

Tarih Felsefesi Kavramı

Tarihin bir felsefesinin haklı olarak yapılabilmesine ilişkin birinci soru, hiç kuşkusuz, genellikle bir tarihin nasıl düşünülebilir olduğu sorusudur; çünkü, var olan her şey herkes için yalnızca kendi bilinci yoluyla konulmuşsa, bütün geçmiş tarih de herkes için yalnızca kendi bilinci yoluyla konulmuş olabilir. [I, III, 590]. (...)

Özgürlük ile yasaya uygunluğun özdeşliğinin açıklaması (Tarihin ana-karakterinin açıklaması olarak)

Şimdi ama tarihin ana-karakterine geçiriyoruz, ki tarihin özgürlük ile zorunluluğu birleşmede ortaya koyması ve ancak bu birleşme yoluyla olanaklı olması gerekir. (...)

Özgürlüğün koşulu, genel hukuk durumudur; çünkü o olmaksızın özgürlük uğruna hiçbir yurttaş var olmaz. (...). Özgürlük, doğa düzeni gibi açık ve değişmez bir düzen tarafından temin edilmiş olmalıdır. [I, III, 593].

Özgürlük zorunluluk, zorunluluk özgürlük olmalıdır. İmdi ama özgürlüğe karşı çelişkideki zorunluluk, bilinçsiz-olandan başka bir şey değildir. Bende bilinçsiz olan şey, istemsizdir; bilinçle olan şey, benim istemem yoluyla bendedir. [I. III, 594].

Transzendental İdealizmde ahlâksal dünya-düzeni kavramı (Tanrısal kayra)

İnsanın, gerçi eylemin kendisine ilişkin olan bakımından özgür, ama onun eylemlerinin sonlu sonucuna ilişkin olan bakımından bir zorunluluğa bağlı olması, yani onun üstünde olan ve onun özgürlüğünün oyununda bizzat eli olan bir zorunluluğa bağlı olması, demek ki bir koşuldur. İmdi bu koşulun, transzendental olarak açıklanması gerekir. Onu Tanrısal kayradan veya kaderden açıklamak, onu hiç açıklamamak demektir; çünkü Tanrısal kayra veya kader, tam da açıklanması gereken şeydir. Tanrısal kayradan kuşku duymuyoruz, onun kaderi diye adlandırdığımız şeyden de; çünkü bizim kendi eylemlerimizde, tasarılarımızın başarı ve başarısızlığında onun müdahalelerini hissediyoruz. Ama bu kader nedir acaba? [I, III, 595].

Demek ki, eylemdeki nesnel olan, burada, şimdiye dek sahip olduğundan tamamen başka bir anlam elde eder. Yani benim tüm eylemlerim, kendilerinin son ereğine doğru olarak tek başına birey sayesinde değil, fakat yalnızca **bütün tür sayesinde** gerçekleştirilebilir olan bir şeye doğru uç verirler; benim tüm eylemlerimin en azından oraya doğru uç vermeleri gerekir. [I, III, 596]. (...) Denebilir mi ki, ahlâksal dünya-düzeni, biz onu kurar kurmaz vardır; ama o nerede kuruludur? [I, III, 596-7]. O, tüm zekâların ortaklaşa etkisidir, yani hepsinin doğrudan veya dolaylı olarak tam böyle bir düzenden başka bir şeyi istememeleri koşuluy-

la. Bu olmadıkça o da var olmaz. Her tek zekâya, Tanrı'nın veya ahlâksal dünya-düzeninin tamamlayıcı bir parçası olarak bakılabilir. Her akıllı varlık kendi kendisine şöyle diyebilir: benim etki-alanımda yasanın gerçekleştirilmesi ve hakkın kullanılması bana da tevdi edilmiştir ve ahlâksal dünya-yönetiminin bir parçası bana da aktarılmıştır, ama ben çok parçalar karşısında neyim? Bu düzen, ancak şu noktada vardır: tüm diğerleri benimle aynı düşünür ve her biri kendi tanrısal hakkını kullanır, haklılık egemen kılınır.

O halde: ya bir **ahlâksal** dünya-düzenine dayanırım, öylece ben onu mutlak olarak nesnel düşünemem ya da eylemlerin sonucunu **özgürlükten** mutlaka bağımsız olarak en yüksek erek için sağlayan ve sanki garanti eden mutlaka nesnel olan bir şeyi isterim, öylece ben, istemedeki biricik nesnel-olan bilinçsiz-olan olduğu için, sayesinde tüm eylemlerin dış sonucunun sağlanmış olması gereken bir **bilinçsiz-olan**'a kendimi sürerim. [I, III, 597].

Transzendental İdealizm İçinde Din

İmdi ama her yerde yalnızca kendini **açımla**yabilen [vahyedebilen] mutlak olan, tarihte gerçekten ve tam olarak kendisini açımlamış olsaydı veya herhangi bir zamanda kendini açımlasaydı, tam da böylelikle o, özgürlüğün görüntüşünden dolayı vukubulmuş olurdu. [I, III, 601]. (...) O halde biz hiçbir çağ düşünemeyiz ki, onda mutlak sentez, yani eğer biz kendimizi empirik olarak dile getirirsek, Tanrısal kayranın planı, tamamen kendisini geliştirmiş olsun. [I, III, 602].

İmdi, hangi tarih görüntüşünün biricik doğru olduğu, şimdiye kadarkilerden kendiliğinde çıkıyor Bütün olarak tarih, mutlak olanın ilerleyen, gitgide örtüsünü kaldıran bir açınımıdır. O halde tarihte, Tanrısal kayranın izinin veya Tanrı'nın kendisinin sözümona görülebilir olduğu tek tek yerler asla gösterilemez. Çünkü, eğer varlık, nesnel dünyada kendini ortaya koyan şey **dir** ise, Tanrı değil **dir** asla: **o olsaydı,** biz olmazdık: ama o, kendisini sürekli **açımlar.** İnsan, kendi tarihi sayesinde Tanrı'nın buradaki varlığı hakkında sürüp giden bir tanıtı, ama ancak bütün tarih sayesinde tamamlanabilen bir tanıta götürür. Herşey şu seçeneğin kavranmasına bakar. Ttanrı [var] **dır** ise, yani nesnel dünya, Tanrı'nın veya aynı şey olan, özgür-olanın bilinçsiz-olanla tam buluşmasının yetkin bir tasviri ise, öylece bunun var olmasından **başkaca** hiçbir şey var olamaz. Ama nesnel dünya elbet bu değildir. Ya da o [nesnel dünya], aşağı yukarı gerçekten Tanrı'nın tam bir açınımı mıdır? İmdi özgürlüğün görüntüşü zorunluca sonsuz olduğundan, mutlak sentezin tam oluşumu da mutlak olanın sonsuz bir açınımıdır ve tarihin kendisi, bilinçten dolayı, o halde yalnız görüntüş yüzünden de kendisini bilinçli ve bilinçsiz olana, özgür olan ve idrak eden olana ayıran ama **kendisi,** içine girilemez ışıkta, ikisi arasında ebedi özdeşlik ve uyumun ebedi nedeni olarak ikamet eden mutlak olanın asla tamamen vukubulmayan bir açınımıdır

Tarihin Üç Evresi

Bu açınımın üç evresini, o halde tarihi üç evresini de varsayabiliriz. Bu amaçla bölümleme nedenini bize iki zıtlık verir, aralarında, birinden diğerine geçişi yapan doğanın ortada durduğu kader ile Tanrısal kayra. [I, III, 603].

İlk evre, içinde, hükmeden şeyin yalnızca henüz kader olarak, yani tamamen kör güç olarak soğuk ve bilinçsizce en büyük ve en yetkin olanı bile tahrip ettiği evredir; eski dünyanın parıltısının ve mucizelerinin yokoluşu, kendilerinden geriye hemen hiçbir anımsayışın kalmadığı ve onların büyüklüğünü yalnızca yıkıntılarından çıkardığımız o büyük devletlerin çöküşü, hiç çiçek vermemiş ve yeryüzüne tekrar dönüşü yalnızca ebedi bir arzu olan en soylu insanlığın sükûtu, trajik diye adlandırabildiğimiz tarihin bu evresine girer. [I, III, 603-4].

Tarihin ikinci evresi, ilk evrede kader olarak, yani tamamen kör güç olarak görünmüş olan şeyin burada kendini doğa olarak açımladığı ve birincide hükmetmiş olan karanlık yasanın, burada, en azından özgürlüğü ve en zaptedilmez keyfiliği bir **doğa-planına** yarayacak biçimde zorlayan açık bir **doğa yasasına** dönüştürmüş göründüğü ve böylece gitgide en azından tarihte mekanik bir yasalılığı temin ettiği şeyin içinde bulunduğu evredir. Bu evrenin büyük Roma devletinin genişlemesiyle başladığı görünüyor...

Tarihin üçüncü evresi, şu evre olacak: orada, daha önceki evrelerde kader olarak ve doğa olarak görünen şey, kendisini **Tanrısal kayra** olarak geliştirecek ve kaderin veya doğanın yalın eserinin ne olduğu göründüğü şeyin kendisinin, artık, yetkin olmayan bir tarzda kendini açımlayan Tanrısal kayranın başlangıcı olduğu aşikar olacak.

Bu evrenin ne zaman başlayacağını söylemeyi bilmiyoruz. Ama eğer bu evre var olacaksa, o zaman Tanrı da var olacak. [I, III, 604].

Ben'in kendisinin öznel olan ile nesnel olan arasındaki uyuma nasıl müdrik olabileceğinin açıklaması

1. Tüm eylem, özgürlük ile zorunluluğun asli bir birleşimi yoluyla ancak kavranacak olandır. Kanıt, **bireyin** eylemi olsun, tüm **türün** eylemi olsun her eylemin eylem olarak özgür, ama nesnel sonuç olarak doğa yasası altında duran olarak düşünülmesi gerektiğidir. Demek ki öznel, içsel görünüş için eyleriz, nesnel hiç eylemeyiz, fakat başka bir şeyi sanki bizim vasıtamızla.

2. **Benim** sayemde eyleyen bu nesnel olan, o halde ama yine de ben olmalıyım. İmdi ama ben yalnız bilinçli olanım, diğer ilkine karşın bilinçsiz olanım. O halde benim eylemimdeki bilinçsiz olan, bilinçli olanla özdeş olmalıdır. (...) [I, III, 605].

Nesnel dünyayı zekânın tamamen kör bir mekanizmi yoluyla meydana getirebiliriz. İmdi ama böyle bir mekanizmin temel karakteri bilinç olan bir doğada nasıl olanaklı olduğunu kavramak güç olurdu, eğer bu mekanizm daha baştan özgür ve bilinçli etkenlik yoluyla belirli olmasaydı. (...)

İmdi ama tüm bilinçli etkenlik ereğe uygun ise, öylece, bilinçli ve bilinçsiz etkenliğin o buluşması, **ereğe uygun ortaya konmuş olmaksızın varolması için ereğe uygun olan** bir üründe gösterilebilir ancak. Böyle bir ürün doğa olmalıdır ve bu tanı tanına tüm teleolojinin ilkesidir; verilmiş sorunun çözümü yalnızca bu teleolojide aranılabilir. [I, III, 606].

BEŞİNCİ ANABÖLÜM

Transzendental İdealizmin Temel-İlkeleri Bakımından Teleolojinin Ana İlkeleri

(...)

Doğa, ereğe uygun ürün olarak [a)] görünmeli. Transzendental tanıt, bilinçsiz etkenliğin bilinçli etkenlikle zorunlu uyumundan yapılır. Deneyden edinilen tanıt, transzendental-felsefeye ilişkin değildir; buradan hemen ikinci önermeye geçiyoruz. Yani: [I, III, 607].

Doğa, yaratma [meydana getirme] **bakımından ereğe uygun değildir [b)]; yani** o, her ne kadar ereğe uygun bir ürünün tüm karakterlerini kendisinde taşısa da ama kendi kaynağında ereğe uygun değildir ve onu ereğe uygun bir yaratmadan açıklama çabası yoluyla doğanın karakteri ve yaratmanın doğa için yaptığı şey yok edilir. [I, III, 607-8]. Çünkü doğaya özgü olan şey, şuraya dayanır: o, kendi mekanizminde ve kendisi kör mekanizmden başka bir şey olmamasına rağmen, yine de ereğe uygundur. [I, III, 608] (...)

(...) [I, III, 611].

ALTINCI ANA BÖLÜM

Felsefenin Bir Genel Aracının Tümdengelimi veya Transzendental İdealizmin Temel-İlkeleri Bakımından Sanat Felsefesinin Ana-İlkeleri

S1.

Genellikle Sanat-Ürününün Tümdengelimi

Koyut olarak konulan görü, özgürlüğün görünüşünde ve doğa-ürünün görüsünde ayrılmış var olan şeyi bir araya getirmelidir, yani **bilinçli olanın bilinçsiz olanla Ben'deki özdeşliğini** ve **bu özdeşliğin bilincini.** Bu görünün ürünü, o halde bir yandan doğa-ürünüyle, diğer yandan özgürlük-ürünüyle sınırdaş olacak ve her ikisinin karakterlerini kendisinde birleştirmesi gerekecek. [I, III, 612]. (...)

(...) Tüm yaratma dürtüsü ürünün tamamlanmasıyla dingin durur, tüm çelişkiler ortadan kalkar, tüm bilmeceler çözülür. (...)

Ama bu bilinmeyen şey, nesnel ve bilinçli etkenliğin umulmadık uyuma burada koyduğu şey, bilinçli ve bilinçsiz olan arasında önceden kurulmuş uyumun tümel nedenini içeren mutlak-olan'dan başka bir şey değildir. [I, III, 615]. (...)

Koyut olarak konulmuş ürün, deha-ürününden başka hiçbir şey değildir ya da deha yalnız sanatta olanaklı olduğundan **sanat-ürünü**nden. [I, III, 616]. (...)

S2.

Sanat-Ürününün Karakteri

a) Sanat yapıtı, bize, bilinçli ve bilinçsiz etkenliğin özdeşliğini yansıtır. Ama bu ikisinin zıtlığı sonsuz bir zıtlıktır ve o özgürlüğün tüm katkısı olmaksızın ortadan kaldırılır. Sanat yapıtının temel karakteri, o halde bir **bilinçsiz sonsuzluk** [doğa ile özgürlüğün sentezi] tur. [I, III, 619]

b) Her estetik yaratma bir sonsuz çelişki duygusundan başlar, o halde, sanat ürününün tamamlanımına eşlik eden duygunun böyle bir doyum duygusu olması gerekir ve bu duygunun yeniden bizzat sanat yapıtının içine geçmesi gerekir. Sanat yapıtının dışsal ifadesi, o halde, dinginliğin ve sessiz büyüklüğün ifadesidir, burada acı veya sevincin en yüksek gerilimi ortaya konmuş olmalıdır.

c) Her estetik yaratma, her özgür yaratımda ayrılmış olan iki etkenliğin kendi başına sonsuz bir ayrımından başlar. İmdi ama üründeki bu iki etkenliğin birleşik olarak ortaya konması gerektiği için, bu sayede bir sonsuz olan şey sonlu olarak ortaya konur. Ama sonsuz olanın sonlu olarak ortaya konması güzelliktir. Her ikisi önceleyerek kendisinde kavrayan her sanat yapıtının temel karakteri, demek ki, **güzellik**tir ve güzellik olmaksızın hiçbir sanat yapıtı yoktur. [I, III, 620]. (...)

[...] sanat ürünü, canlı doğa ürününden başlıca şu yolla ayrılır: a) canlı varlık, estetik yaratmanın ayrımından sonra, ama birleşik ortaya koyduğu şeyi henüz ayrılmamış olarak ortaya koyar; b) canlı yaratım bilinçten başlamadığı gibi, estetik yaratımın koşulu olan sonsuz çelişkiden de başlamaz. [I, III, 621-2]. Canlı doğa ürünü, o halde, [eğer güzellik bir sonsuz çatışmanın tam çözümü ise] zorunlu olarak da **güzel** olmaz ve eğer o güzel ise, doğada güzelliğin koşulu var olan olarak düşünülemediğinden güzellik, mutlaka rastlantısal olarak görünür, doğa güzelliğinin genellikle güzellik olması bakımından değil, fakat belirli **doğa-güzelliği** olması bakımından, doğa-güzelliğine olan tüm kendine özgü ilgi buradan açıklanabilir. Sanatın ilkesi olarak doğanın taklidinden söz edilmesi, buradan kendiliğinden aydınlanır; burada, sırf rastlantısal güzel doğanın sanata kural koyması çok uzaktadır, daha çok, sanatı kendi yetkinliğinde meydana getiren şey, doğa-güzelliğini yargılama için ilke ve normdur. [I, III, 622].

(...) Yalnız sanatı meydana getiren şey, ancak ve **ancak** deha aracılığıyla olanaklıdır, çünkü sanatın çözdüğü her sorunda bir sonsuz çelişki birleşiktir. Bilimin meydana getirdiği şey, deha aracılığıyla meydana getirilmiş o**labilir**, ama onun böylelikle meydana getirilmesi zorunlu değildir. [I, III, 623]. (...)

§3.

Çıkarımlar

(...)

1. Bütün felsefe, mutlak özdeş olarak mutlaka nesnel-olmayan olan bir ilkeden başlar ve başlamalıdır. [I, III, 624]. (...)

Ama yalnız felsefenin ilk ilkesi ve onun hareket ettiği ilk görü değil, aynı zamanda felsefenin çıktığı ve bizzat dayandığı tüm mekanizm, ilk olarak estetik yaratım yoluyla nesnel olur. [I, III, 625-6].

Felsefe, karşı karşıya konulmuş etkenliklerin bir sonsuz iki parçalılığından başlar; ama her estetik yaratım da bu iki parçalılığa dayanır ve bu, sanatın her tek ortaya koyumu yoluyla tam olarak ortadan kaldırılır. [I, III, 626]. (...)

2. (...) Filozofun doğadan yapay olarak kendisine yaptığı tablo, sanat için asli ve doğal tablodur. Doğa dediğimiz şey, bir şiirdir, gizemli, mucizevi yazının içinde saklı bulunan şiir. [I, III, 628]. (...)

Tüm Sistem İçin Genel Not

(...)

Tüm sistem, biri zihinsel, diğeri estetik görü ile nitelenen iki aşırı uç arasına rastgelir. Filozof için zihinsel görü olan şey, onun nesnesi için estetik görüdür. (...) Sanattan ---denebilirse--- nesnelliği alın, öylece o, olduğu şey olmakta son bulur ve felsefe olur: felsefeye nesnellik verin, öylece o, felsefe olmakta son bulur ve sanat olur. Felsefe, gerçi en yüksek olana erişir, ama o bu noktaya değin yalnız sanki insanın bir kırıntısını getirir. Sanat, **bütün insanı** olduğu gibi getirir oraya, yani en yüksek olanın bilgisine ve bunun üstüne ebedi ayrım ve sanatın mucizesi dayanır. [I, III, 630].

(...)

Mutlak-nesnel-olan veya görmenin yasalılığı, Ben'in kendisine nesne olur. Ama görme, yalnızca isteme ile görene nesne olur. İstemedeki nesnel olan şey görmenin kendisidir veya doğanın salt yasalılığıdır; öznel olan şey, böylesi yasalılığa kendi kendisinde yönelmiş ideel bir etkenlik, bunun içinde vukubulduğu edim, **mutlak isteme-edimi**dir. [I, III, 633].

(...)

Darstellung

meines

Systems der Philosophie.

1801.

Benim

Felsefe Sistemimin

Tasviri

1801

S1. Açıklama. Us'u mutlak us ya da onun nesnel ile öznel olanın tam ayrımsızlığı olarak düşünülür olması bakımından us diye adlandırıyorum. [I, IV, 114]. (...)

S2. Usun dışında hiçbir şey yoktur ve her şey onun içindedir. [I, IV, 115]. (...)

S3. Us, mutlaka Bir-olandır ve mutlaka kendi kendisinde aynıdır. (...)

S4. Usun varlığı için ve usun dışında hiçbir şey olmadığından (S2) **tüm varlık için en yüksek yasa** (onun usun içinde kavranır olması bakımından), tüm varlığa ilişkin olarak A=A ile ifade edilen **özdeşlik yasası**dır. [I, IV, 116]. (...)

S5. Açıklama. Birinci yerdeki A'yı ayırmak için onu özne diye adlandırırken, ikinci yerdekine yüklem diyorum.

S6. A=A cümlesinin genellikle düşünülmesi, ne genellikle A'nın nede onun özne **veya** yüklem olarak **var olduğunu** söylemez. Fakat, **bu cümle ile konulan biricik varlık, özdeşliğin kendisinin varlığıdır; ki özdeşlik, buna göre, özne olarak A'dan ve yüklem olarak A'dan tamamen bağımsız olarak konulur.** (...)

S7. Biricik koşulsuz bilgi, mutlak özdeşliğin bilgisidir. [I, IV, 117]. (...)

S8. Mutlak özdeşlik mutlaka ve A=A cümlesinin olduğu kadar kesindir. (...)

S9. Us, mutlak özdeşlikle Birdir. (...)

S10. Mutlak özdeşlik mutlaka sonsuzdur. [I, IV, 118]. (...)

S11. Mutlak özdeşlik, özdeşlik olarak asla ortadan kaldırılamaz. (...)

S12. Var olan her şey, mutlak özdeşliğin kendisidir. (...)

S13. İlişkilik, kendi başına varlıktan meydana gelmemiştir. (...)

S14. İlişkilik, kendi başına sonsuz addedilirdir. [I, IV, 119]. (...)

S15. Mutlak özdeşlik, yalnızca A=A cümlesinin biçimine tabidir veya bu biçim, doğrudan doğruya kendi varlığı ile konulmuştur. [I, IV, 120]. (...)

S16. A=A cümlesinde özne olarak konulmuş olan A ile yüklem olarak konulmuş olan A arasında (S5), **kendi başına hiçbir çelişki olanaklı değildir.** (...)

S17. Mutlak özdeşliğin asli bir bilgisi vardır ve bu bilgi A=A cümlesiyle doğrudan doğruya konulmuştur. [I, IV, 121]. (...)

S18. Var olan her şey, öz bakımından, bu öz kendi başına ve mutlak addedilir olduğu hususunda mutlak özdeşliğin kendisidir, ama varlığın biçimi bakımından mutlak özdeşliğin bir bilgisidir. (...)

S19. Mutlak özdeşlik, yalnızca, kendi kendisiyle kendi özdeşliğinin bilgisinin biçimine tabidir. (...)

S20. Mutlak özdeşliğin kendi özdeşliğinde kendi-bilgisi sonsuzdur. [I, IV, 122]. (...)

S21. Mutlak özdeşlik, kendini özne ve nesne olarak sonsuzca koymaksızın, kendi kendisini sonsuzca bilemez. Bu cümle, kendi kendisi sayesinde açıktır.

S22. Öz bakımından olmamakla birlikte varlığın biçimine özne ve nesne olarak konulmuş olan, tıpkı ve aynı mutlak özdeşliktir. (...)

S23. Özne ile nesne arasında [genellikle] **niceliksel ayrımdan başka hiçbir ayrım olanaklı değildir.** [I, IV, 123]. (...)

S24. Özne-nesnellik biçimi, eğer her ikisinin niceliksel bir ayrımı konulmamışsa, edimsel (actu) değildir. [I, IV, 124-125]. (...)

S25. Mutlak özdeşliğe ilişkin hiçbir niceliksel ayrım düşünülebilir değildir. (...)

S26. Mutlak özdeşlik mutlak bütünlüktür. (...)

S27. Açıklama. Bütünlüğün dışında olanı, bu itibarla, bir tek varlık veya şey diye adlandırıyorum.

S28. Hiçbir tek varlık veya tek kendi başına şey yoktur. [I, IV, 125]. (...)

S29. Öznellik ile nesnelliğin niceliksel ayrımı, yalnızca tek varlık bakımındandır, fakat kendi başına varlık bakımından değil ya da mutlak bütünlük bakımından düşünülebilir. (...)

S30. Eğer niceliksel ayrım tek nesne itibariyle gerçekten vukubuluyorsa, öylece, mutlak özdeşlik var olması bakımından öznellik ile nesnelliğin niceliksel ayrımsızlığı olarak tasavvur edilecek olandır. . [I, IV, 126]. (...)

S31. Mutlak özdeşlik, yalnızca, öznellik ile nesnelliğin [ve demek ki bilmenin ve varlığın da] niceliksel ayrımsızlığının biçimine tabidir. [I, IV, 128]. (...)

S32. Mutlak özdeşlik evrenin nedeni değil, tersine evrenin kedisidir. (...)

S33. Evren, mutlak özdeşliğin kendisiyle ebediyyen aynıdır. [I, IV, 129]. (...)

S34. Mutlak özdeşlik, öz bakımından, evrenin her parçasında aynıdır. (...)

S35. Tek hiçbir şey, kendi kendisindeki kendi buradaki varlığının nedenine sahip değildir - çünkü aksi halde varlık onun özünden çıkmak zorunda olacaktı. İmdi ama her şey öz bakımından aynıdır (S12, Ek1). O halde tek hiçbir şeyin özü nedeni içeremez; ki onun bu şey olarak tek olmasıdır; o halde o bu şey olarak kendi kendisi sayesinde değildir.

S36. Her tek varlık başka bir tek varlık sayesinde belirlidir. [I, IV, 130]. (...)

S37. Öznel ile nesnel olanın niceliksel ayrımı, tüm sonluluğun nedenidir ve öte yandan, ikisinin niceliksel ayrımsızlığı sonsuzluktur. (...)

S38. Her tek varlık, böyle bir şey olarak mutlak özdeşliğin varlığının belirli bir biçimidir, ama yalnızca bütünlükte olan özdeşliğin varlığının kendisi değil. [I, IV, 131]. (...)

S39. Mutlak özdeşlik, tek-olanda, bütünde tabi olduğu aynı biçime tabidir ve öte yandan bütünde, tek-olanda tabi olduğu biçimden başka hiçbir biçime tabi değildir. [I, IV, 132]. (...)

S40. Tüm tek-olan, gerçi mutlak değildir, ama kendi tarzında sonsuzdur. (...)

S.41. Her tek-olan, kendi kendisine oranla bir bütünlüktür. (...)

S42. Açıklama. Tek-olanın bütünlüğü kendisine göre ortaya koyması bakımından onu göreceli bütünlük diye adlandıracağım; sanki o tek-olana göre mutlak olmadığından değil, tersine o, mutlak bütünlüğe göre salt göreceli olduğu için. [I, IV, 133]. (...)

S43. Mutlak özdeşlik, yalnızca, tüm güçlerin [potenslerin] biçimine tabidir. (...)

S44. Tüm güçler mutlak zamandaşdır. (...)

Not. Tüm güçler zamandaş oldukları için, birinden veya diğerinden başlamak için hiçbir neden yoktur; buna göre, A=B olan genellikle gücün genel ifadesinden başka, düşünmenin dolaysız nesnesi diye yapmak için geriye hiçbir şey kalmaz. [I, IV, 135]. (...)

S45. Ne A ne B kendi başına konulamaz, tersine ancak, bir ve aynı olan şey, ağır basan öznellik ve nesnellikle aynı zamanda ve ikisinin niceliksel ayrımsızlığıyla konulabilir. [I, IV,-136]. (...)

S46. Öznellik ile nesnellik, yalnız, karşıt yönler bakımından ağır basan olarak konulabilirler. (...)

Ek. Mutlak özdeşliğin varlığının biçimi, buna göre, genel olarak bir **çizgi** görünüşünde düşünülebilir:

$$\frac{\overset{+}{A} = B \qquad\qquad A = \overset{+}{B}}{A = A}$$

Burada herbir yöne göre aynı özdeş olan, ama karşıt yönlere göre ağır basan A veya B ile konulmuştur, ama A=A'nın kendisi denge noktasına düşer. (Birinin diğerine ağır basmasını + işareti ile gösteriyoruz.)

[I, IV, 137]. (...)

S47. Çizilen çizgi (S46, Ek), bütündeki gibi tek-olandaki mutlak özdeşliğin varlığının biçimidir. (...)

S48. Çizilen çizgi, A ile B'nin tüm güçlerde varolan olarak (aynen reel olarak) **konulmuş olmaları bakımından ancak mutlak özdeşliğin varlığının biçimidir.** (...)

S49. Çizilen çizgi, kendi başına telakki edilmiş olarak hiçbir tek gücün nedenini içeremez. (...)

S50. A=B formülü, yalnızca bir varlık bakımından, ondaki A ile B'nin her ikisini varolan olarak [aynen reel olarak] **konulmuş olarak dile getirebilir.** [I, IV, 139]. (...)

S51. İlk göreceli bütünlük maddedir.

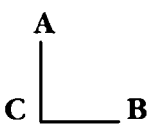
Tanıt.

a) A=B ne göreceli özdeşlik ne göreceli ikilik olarak reel bir şeydir. Özdeşlik olarak A=B, bütünde olduğu gibi tek-olanda yalnızca çizgi (S46, Ek) ile ortaya konabilir. Ama o çizgide A, genellikle **varolan** olarak konulmuştur. O halde (S50, Yorum 1) bu çizgi genellikle A=B'yi göreceli bütünlük olarak varsayar; demek ki göreceli bütünlük, **ilk varsayılmış-olan**dır ve eğer göreceli özdeşlik varsa, o yalnızca bu ilk varsayılmış-olan sayesindedir.

Aynı şey, göreceli ikilik için geçerlidir. [I, IV, 142]. Çünkü A ile B asla birbirlerinden ayrılamadıklarından, göreceli ikilik ancak şu yolla olanaklı olurdu:

A ——————— B ACB çizgisinin özdeşliğinin (Burada A'nın
C

$\overset{+}{A}$=B kutbunu, B'nin A=$\overset{+}{B}$ kutbunu, C'nin ayrımsızlık noktası göstermesi gerekir.) ortadan kaldırılmış olması ve AC ile CB'nin ayrı çizgiler olarak



şeması altına (demek ki **ilk iki** boyutun biçimi altına) konulmuş olmalarıyla. [I, IV. 142-3]. Ancak AC ile CB, her biri kendi başına yeniden bütün olduğu için, göreceli ikilik, keza göreceli özdeşlik, göreceli bütünlüğü artık varsayar ve eğer o varsa, ancak göreceli özdeşlik yoluyla var olabilir.

b) Göreceli özdeşlik ve ikilik, göreceli bütünlükte gerçi edimsel (actu) değil, ama yine de gizilgüç (potentia) olarak içerilmiştir. -Çünkü ilk ikisi, tümdengelimden (S50. Yorum) açıklandığı gibi, sonuncuyu gerçi edimsel olarak değil (a), ama gizilgüç olarak yine de öncelerler.

c) Bir ve aynı A=B, o halde, ilk boyutun (salt uzunluğun) ve ilk iki boyutun (uzunluk ve genişlik) biçimine tabi olarak ve hem de kendi kendisi için olan her biçime tabi olarak konulmuştur, ki bu çelişen şeydir. O halde, karşı karşıya konulmuş olanların her ikisi, birbirlerini karşılıklı olarak bir üçüncüde (demek ki, A ile B'nin göreceli bütünlükte hangi koşul altında konulabilir oldukları koşul olarak burada görünen şeyde) yok etmeliler. Bu üçüncü şu tarzda var olmalı ki, onunla uzunluk ve genişlik tamamen ortadan kaldırılsın, ama öyle ki A ile B göreceli ayrıma varırlar; çünkü aksi halde (S37) sonsuz olan (sillsilede görüleceği gibi sonsuz uzam) meydana getirilmiş olurdu; demek ki üçüncü salt boyut şu tarzda meydana getirilmeli ki, A ile B niceliksel ayrımda kalsınlar. Ama bu tıpkısına yalnızca maddededir; çünkü madde tek varlığın biçiminde üçüncü boyutu temsil eder. **O halde madde,** genellikle **göreceli bütünlüktür** ve o, doğrudan doğruya A=B'den, genellikle güç ifadesinden çıkarılabildiği için, öylece o, **ilk** göreceli bütünlüktür ya da genellikle gücünün konulduğu gibi ilkin konulmuş olan şeydir. [I. IV, 143].

Ek. madde ilk varolmadır. [I, IV.144].

(...)

Vorlesungen
über die
Methode des akademischen Studiums.
1803.

Akademik Araştırma Yöntemi
üstüne
Dersler
1803

[1802 yazında Jena Universitesi'nde verilen dersler. **Dersler**'in daha sonra değiştirilmeksizin yapılan baskıları 1813 ve 1830 yıllarında olmuştu.]

(...) Real olanın alanında sonluluk, ideal olanın alanında sonsuzluk hüküm sürer; birincisi zorunluluk yoluyla ne ise, ikincisi özgürlük sayesinde o olmalıdır. İnsan, genellikle akıllı varlık, dünya-görünüşünün bir tamamlaması olmak için yerli yerine konulmuştur: Tanrı'nın açınımınınbütünlüğünde eksik kalan şey, insandan, onun etkenliğinden gelişmiş olmalı; çünkü doğa gerçi tüm tanrısal özü içine alır ama yalnızca real olanda; akıllı varlık, kendi kendisinde nasıl ise öyle olan aynı tanrısal doğanın resmini, demek ki ideal olanda ifade etmeli. [I, IV, 218].

(...) Bizim için doğa, resimyazılarla (hiyeroglif) yazmış, Goethe'nin **sanatçı-ruhu**nun dediği gibi, kağıtları devâsa en eski bir yazardır. [I, IV, 246]. (...) Yeryüzü, çok ayrı çağların parçalarından ve rapsodilerinden bir araya gelmiş bir kitaptır. Her mineral halis dilbilimsel bir sorundur. [I, IV, 247]. (...)

(...) Felsefe, demek ki, idelerin ya da nesnelerin ebedi ilk-örneklerinin bilimidir.

Zihinsel görü olmaksızın hiçbir felsefe (olmaz)! [I, V, 255]. (...)

Felsefenin yararından söz etmeyi bu bilimin onuruna aykırı görüyorum. Sorularını genellikle ancak buna göre sorabilen kimse, kesinlikle henüz bir kez felsefe idesine sahip olmaya yetili değildir. Felsefe, yararlılık bağlamından kendi kendisi sayesinde aklanmıştır. O, yalnızca kendi kendisini istemedir; başka bir şeyi isteme olması için, doğrudan doğruya kendi özü kendisini ortadan kaldırırdı.

Ona [felsefeye] yapılan kınamalardan söz etmeyi büsbütün gereksiz bulmuyorum: o, yararlılık yoluyla sunulmamalı, ama ona yüklenen zararlı etkilerin aldatmalarıyla da değil, en azından dışsal bağıntılarda sınırlanmalı. [I, IV, 256].

(...)

Aydınlanma adı altındaki bu düşünce-boşluğuna felsefe, çoğunlukla karşıttır. Şu da eklenmelidir ki, akıl üstüne inin kırın eden bir anlayış yetisinin bu yücelmesinde hiçbir ulus, Fransızlar kadar onu daha öteye götürmedi [ve bu bağlamda bizim Almanlar,Fransız yazarlarla karşılaştırıldığında zavallı ve cansıkıcı hatiplerdir]. [I, IV, 258]. (...)

(...) Felsefe eğer bir ulusu büyük yapabilseydi, o büsbütün idelerde olan bir ulus olurdu; haz üstüne kafa yormayan veya yaşama sevgisini ilk gücü olarak baştacı eden, ama ölümü horgörmeyi öğreten ve büyük karakterlerin erdemlerini psikolojik olarak öğelere ayıran bir ulus. [I, IV, 260]. (...)

(...) Ama o [felsefe] canlı bir bilimdir ve şiirsel bir doğuştan yeti olduğu gibi, bir felsefi doğuştan yeti vardır. [I, IV, 264].

(...)

Gerçi esasında öğrenilemeyen, ama yine de ders yoluyla alıştırması yapılabilen, felsefeye ilişkin şey, bu bilimin teknik yönüdür. Diyalektik sanatı olmaksızın hiçbir bilimsel felsefe yoktur! [I, IV, 267]. (...)

Ahlâkilik, Tanrıca karakterdir, mutlak genel olanın ülkesine somut olan yoluyla belirlenimi aşan yükselmedir. Felsefe aynı yükselmedir ve bundan dolayı ahlâkilikle içten birdir, tabi olmayla değil, tersine özsel ve içsel aynılıkla. [I, IV, 276]. (...)

(...)

Doğadan mutlak olarak söz etmek istediğimizde, bundan zıtlık olmaksızın evreni anlıyoruz ve fakat bunda yeniden iki yanı ayırıyoruz: idelerin real ve ideal tarzda kendilerinde doğduğu yanlar. Her ikisi, mutlak yaratmanın bir ve aynı ekisiyle ve aynı yasalara göre vuku bulur; öyle ki, evrende kendi başına ve kendisi için hiçbir uyumsuzluk yoktur, tersine tam birlik vardır.

Doğayı idelerin genellikle doğuşu olarak kavramak için bizzat onun kaynağına ve anlamına geri gitmeliyiz. [I, IV, 317].

(...)

ONDÖRDÜNCÜ DERS*

Akademik araştırma ile ilgisi bakımından sanat bilimi üstüne

Sanat bilimi her şeyden önce, onun tarihsel yapılanışı anlamına gelebilir. Bu anlamda o, dışsal koşul olarak, zorunluca, varolan anıtsal yapıtların doğrudan doğruya görüsünü talep eder. Bu görü, genel şiir sanatının yapıtları dolayısıyla olanaklı olduğu için, bu bilim de belirtilen bağıntıda dilbilim olarak açıkça akdemik konuşmanın nesneleri arasında sayılır. Bununla birlikte üniversitelerde, söylenen anlamda dilbilimden daha az öğretilen hiçbir şey yoktur; ki bu şaşılacak bir şey değildir; çünkü o sanat olduğu kadar şiirdir de ve dilbilimci hiç de şairden daha az doğuyor değildir.

O halde, plastik sanat yapıtlarının tarihsel bir yapılanımı düşüncesini üniversitelerde aramak çok daha enderdir; üniversiteler söz konusu dolaysız görüden yoksun kaldıkları için ve orada zengin bir kitaplığın desteği ile aşağı yukarı fahri olarak da bu tür konuşmalar yapıldığından, onlar kendi kendilerini yalın öğrenilmiş sanat tarihi bilgisi ile sınırlarlar.

Üniversiteler sanat okulları değildirler. O halde söz konusu bilimin pratik veya teknik amaçla oralarda öğretilebilmesi daha de enderdir.

Demek ki geriye yalnızca, sanatın empirik değil tersine zihinsel görüsünün oluşumuna yönelecek tamamen nazari bilim kalıyor. Ama tam da burada, kendisine karşı hem felsefe hem sanat yönünden önemli kuşkunun ortaya çıktığı bu nazari bilimin felsefi bir yapılanımının varsayımı ortaya çıkar.

(...)

Ben daha kutsal bir sanattan söz ediyorum, eskilerin deyimlerine göre, tanrıların bir aracı, tanrısal gizlerin bir habercisi, idelerin açık edicisi olan bir sanattan, kutsallığı bozulmaz ışını yalnız saf ruhların içinde parıldayan ve biçimi aynı hakikatin biçimi olarak duyusal göz için aynı şekilde gizli ve nüfuz edilemez olan doğmamış güzellikten söz ediyorum. Filozof, sıradan anlamın sanatdediği şeyle

* Kitabı oluşturan derslerin sonuncusu. Bu dersin tamamının özgün sayfa numaraları [I, V, 344-352] ile gösterilir. -Çev

hiç uğraşmaz: onun için sanat, mutlak olandan doğrudan doğruya akıp gelen zorunlu bir görünüştür ve ancak böyle bir şey olarak gösterilebilmesi ve tanıtlanabilmesi bakımından sanatın onun için gerçekliği vardır.

"Ama bizzat tanrısal Platon, kendi devletinde öykünmeci sanatı lânetlemedi mi, şairleri yalnızca yararsız diye değil, fakat zararlı öğeler diye kendi us-devletinden kovmadı mı ve şiir ile felsefenin uzlaşmazlığı hususunda herhangi bir yetke, filozofların kralının bu yargısından daha tanıtlayıcı olabilir mi?""

Platon'un şairler üstüne söylediği bu yargısının belirli bakış açısını bilmek önemlidir; çünkü eğer herhangi bir filozof bakış açılarının ayrılığını gözlemlediyse, bu o ayrım olur ve o ayrım olmaksızın her yerde olduğu gibi özellikle burada, o filozofun ilgili olduğu alanın anlamını kavramak veya onun söz konusu nesne üstüne olan yapıtlarının çelişkilerini uzlaştırmak olanaksız olurdu. Her şeyden önce, daha yüksek felsefeyi ve özellikle Platon'un felsefesini Grek eğitimindeki yadsınamaz çelişki olarak yalnızca dinin tasarımları bakımından değil, aynı zamanda devletin nesnel ve tamamen gerçek biçimleri bakımından da düşünmek için bir karara varmalıyız. İmdi, Platon'unki gibi, tamamen ideal ve sanki ruhani bir devlette, şiir hakkında başka biçimde söz edilip edilemeyeceği ve onun şiire koyduğu o sınırlamanın zorunlu bir sınırlama olup olmadığı sorusunun yanıtlanması bizi burada konu dışına götürürdü. (...)

Tamamen yalnız idelerle uğraşan felsefe, sanattaki empirik olan şey bakımından, yalnızca görünüşün genel yasalarını ve de bunu yalnızca idelerin biçiminde göstermeye sahiptir; çünkü sanatın biçimleri, kendi başına şeylerin biçimleridir; hem de onların ilk-örneklerde oldukları gibi. O halde onların genel olarak ve kendi başına ve kendisi için olan evrenden çıkarılıp anlaşılabilmesi ölçüsünde onların tasviri, sanat felsefesinin zorunlu bölümüdür, ama bu tasvirin gerçekleştirmenin ve sanat alıştırmasının kurallarını içermesi bakımından değil. Çünkü sanat felsefesi, genellikle, mutak dünyanın sanatın biçiminde tasviridir. Ancak kuram, doğrudan doğruya özel-olan bir şeye veya bir ereğe ilişkindir ve o, bir şeyin empirik olarak kendisine göre meydana getirilebildiği şeydir. Buna karşın felsefe, kendi dışında ereği olmaksızın, tamamen koşulsuzdur. Sanattaki teknik olan şeyin sanatın o sayede hakikatin görünüşünü elde ettiği şey olduğu, yani filozofun tasarrufunda olabilen şey olduğu tanık olarak gösterilmek istendiğinde de bu hakikat yine düpedüz empiriktir: filozofun onda onu bilmesi ve ortaya koyması gereken hakikat, daha yüksek tarzda ve mutlak güzellikle bir ve aynı olan idelerin hakikatidir.

(...)

(...) Sanat felsefesi filozofun zorunlu amacıdır, burada filozof kendi biliminin iç özüne, tıpkı büyülü ve simgesel bir aynada olduğu gibi bakar; o onun için bilim olarak kendi başına ve kendisi için önemlidir; tıpkı örneğin doğa felsefesi için doğa, nasıl tüm ürünlerin ve görünüşlerin en dikkate değer olanlarının yapılanışı olarak veya kendi içinde kapalı olduğu gibi tam olan bir dünyanın yapılanışı olarak ise öyle. (...)

(...)

Philosophie der Kunst.

(Aus dem handschriftlichen Nachlass.)

Sanat Felsefesi

(el yazısı metruk evraktan)

[Kitabı oluşturan dersler, ilk kez 1802-1803 kışında Jena'da anlatıldı, 1804 ve 1805 yıllarında Würzburg'da yinelendi.)

İçindekiler

Giriş

Sanat bilimini araştırmaya götüren nedenler

Bir sanat felsefesinin olanağı

Sanat felsefesinin en genel tümdengelimi

I. Sanat felsefesinin genel bölümü

A. Sanatın başlıca ve genel olarak yapılanması

B. Sanatın içeriğinin yapılanması

1. Sanatın içeriği olarak mitoloji türetimi

2. Mitoloji ile ilgisi bakımından antik ve modern poesi karşıtlığı

Din felsefesine ilişkin gelişim

C. Özel-olanın veya sanatın biçiminin (özel sanat yapıtının) yapılanması

1. Genellikle sanat yapıtının kuramı.

Yücelik ile güzellik, çocuksuluk ile duygusallık, st.. ile maniyer arasındaki karşıtlıklar.

2. Estetik idenin somut sanat yapıtına geçişi

a) Plastik sanatın tümdengelimi

b) Söz sanatının tümdengelimi

Sonuç: Sanat felsefesi =Evrenin sanatın biçiminde yapılanması.

II. Sanat felsefesinin özel bölümü

D. Real ve ideal düzenin karşı karşıya konumunda sanat biçimlerinin yapılanması

1. Sanat dünyasının real yanı ya da plastik sanat

a) Müziğin yapılanması (ses, sada, işitim)

μ) Kendi başına müziğin biçimleri

B) Dünya cisimlerinin yaşamıyla ilişkilendirilmiş müziğin biçimleri

b) Resim sanatının yapılanması (ışık, renk, görüm)

μ) Resim sanatının biçimleri

B) Resim sanatının nesneleri ya da sanat basamakları.

c) Plastiğin ve onun biçimlerinin yapılanması

μ) Mimarlık

B) Alçak-kabartma
) Heykel

İnsan biçiminin simgesel anlamı

Genel çerçevesiyle plastik sanat üstüne genel notlar

2. Sanat dünyasının ideal yanı ya da söz sanatı (daha dar anlamda şiir sanatı)
   a) Poesinin genel çerçevede sanat ile bağıntısı
   b) Poesinin özü ve biçimi
   c) Tek tek şiir türlerinin yapılanması
      μ) Lirik poesi
      B) Epik poesi
         aa) Temel belirlenimleri bakımından epos'un yapılanması
         bb) Epik konu
            Vergilius'un Homeros'la karşılaştırılması
            Eski epos'un yeni taklitleri
         cc) Epos'un özel türlerde ayrımlaşması
            μμ) Eleji ve idil
            BB) Didaktik şiir ve satir
               Lukretius
         dd) Romantik (modern) epos
            μμ) Şövalye şiiri (Ariosto)
            BB) Roman (Cervantes, Goethe)
) Yeni konularla epik denemeler (Voss, Goethe)
         ee) Dante'nin Tanrısal Komedisi (kendi başına bir epik tür)
) Dramatik poesi
               aa) Genel çerçevede dramatik şiir kavramı
               bb) Dramın trajedi ve komedi olarak ayrımlaşması
               μμ) Trajedi
                  aaa) Trajedinin özü ve hakiki nesnesi
                  bbb) Trajedinin içsel yapılanması
                  ccc) Trajedinin dış biçimi
                     Aiskhylos, Sophokles, Euripides
               BB) Komedinin özü üstüne
                  Aristophanes
               cc) Modern dramatik poesi
                  Shakespeare
                  Calderon

Goethe'nin Faust'u
Modern komedi
Müzikte, şarkıda, dansta söz sanatının plastik sanata geriye dönme çabası.

Giriş

Yapmakta olduğum konuşmalarda, tamamiyle, onların salt bilimsel amacını göz önünde bulundurmanızı sizden rica ediyorum. Genel çerçevede bilim gibi sanat bilimi, dışsal erek olmaksızın da ***kendi başına*** ilgi çekicidir. Kısmen önemsiz pekçok nesneler, genel bilme hevesini ve bizzat bilimsel aklı üzerine çekerler; sanat, hayranlığımızın en yüksek nesnelerini hemen hemen tek başına içinde tutan bu ***bir***nesne, öyle bir çekme gücünde olmasaydı, tuhaf olurdu. [I, V, 357].

(...)

Sanatta özgür, aynı zamanda edilgin ve etkin, coşmuş ve düşünceli temaşada başarılı olmayan bir kimse için sanatın tüm etkileri, düpedüz doğa etkileridir; onun kendisi bu sırada doğa-varlığı olarak davranır ve o, sanatı sanat olarak gerçekten hiç duymadı ve tanımadı. [I, V, 358-9]. Onu hareket ettiren şey, belki tek tek güzelliklerdir; ama hakiki sanatyapıtında hiçbir tek güzellik yoktur, yalnızca bütün güzeldir. O halde ***bütünün*** idesine yükselmeyen kişi, bir yapıtı yargılama yetisinden tamamen yoksundur. [I, V, 359]. (...)

Eski sanatçıların yönelimi, merkezden çevreye doğru idi. Daha sonrakiler, görüntüşte kaldırılmış biçimi alıyor ve onu doğrudan doğruya taklit etmek için araştırıyorlar; onlar cisim olmaksızın gölgeyi alıkoyuyorlar. İmdi herkes, sanat hakkında kendisinin kendi özgü, özel bakış açılarını oluşturuyor ve varolanı buna göre bizzat yargılıyor. İçeriksiz biçimin boşluğunu ayrımlayan bunlardan bazıları, doğanın taklidi yoluyla içerikliliğe geri dönüşü öğütlüyor; biçimin o boş ve kof görüntümlü döküntüsü üstüne atılmayan diğerleri ideal olanı, önceden oluşmuş olanın taklidini öğütlüyor; ama hiç kimse, biçim ile içeriğin ayrılmamış olarak gürül gürül aktığı, sanatın hakiki ilk-kaynağına geri dönmüyor. Sanatın ve sanat yargısının zamanımızdaki durumu üç aşağı beş yukarı budur. Sanat, kendi kendisinde ne denli çok çeşitli ise, farklı yargılama bakış açıları o denli çeşitli ve ayrıdır. Tartışanlardan hiçbiri diğerini anlamaz. Onların kimi hakikat ölçüsüne, kimi güzellik ölçüsüne göre yargılıyor, bir teki hakikatin veya güzelliğin ne olduğunu bilmeksizin. [I, V, 360]. (...)

Yalnızca felsefe, yaratma bakımından büyük ölçüde kurumuş sanatın ilk-kaynaklarını düşünceye yeniden açabilir. Yalnızca felsefe yoluyla hakiki bir sanat bilimine erişmeyi umabiliriz; sanki felsefe ancak bir Tanrı'nın verebileceği anlamı verebilirdi değil, sanki o, doğadan yoksun kalmış birine yargıyı bahsedebilirdi değil, tersine o [felsefe], hakiki sanat-anlamının somut olanda gördüğü şeyi,

halis yargının sayesinde belirlendiği şeyi değişmez bir tarzda idelerde ifade eder.

(...)

Her şeyden önce, sanatın bu bilimini, şimdiye dek bu ad altında ya da başka herhangi bir ad altında estetik veya güzel sanatların ve bilimlerin kuramı olarak tüm öne sürülmüş olanların hiçbiriyle karıştırmamanızı sizden rica ediyorum. Henüz hiçbir yerde, hiçbir bilimsel ve felsefi sanat öğretisi yoktur; en çoğu böyle bir öğretinin kırıntıları vardır ve bunlar da henüz az anlaşılmıştır ve bir bütünün bağıntısında anlaşılmaktan başka türlü anlaşılamazlar. [I, V, 361].

(...)

Benim öne sürmeyi düşündüğüm sanat felsefesi sistemi, o halde, şimdiye dek var olanlardan, bizzat benim ilkelerde şimdiye dek olduğundan daha geriye gitmem suretiyle, esastan ve hem hiçim hem içerik bakımından ayrılır. [I, V, 362]. (...)

Benim felsefe sistemimi bilenler için sanat felsefesi bu sistemin en yüksek potensde yinelemesi olacak. (...)

Yapılanma, yalnız genel olanı değil, aynı zamanda bütün bir tür için geçerli olan bireyleri de kapsayacak; ben onları ve ortların şiirinin dünyasının yapısını kuracağım. [I, V, 363]. (...)

Sanat felsefesiyle sınırlı felsefenin bu özel alanında ebedi güzelliğin görüsüne ve güzel olan her şeyin ilk-örneklerinin görüsüne ulaşmak üzere, kendi başına ve kendisi için hakikatin keskin çehresini görmek, genel felsefede bizi sevindiriyor.

Felsefe her şeyin temelidir ve her şeye el atar; o kendi yapılanışını tüm potenslerde ve bilginin nesnelerinde kapsar; yalnız onun sayesinde en yüksek olana varılır. Sanat öğretisi yoluyla felsefenin kendi içinde daha dar bir çevre oluşur; bu çevrede biz doğrudan doğruya ebedi olanı sanki görülebilir biçim içinde görürüz ve böylece bu doğru anlaşılan biçim, felsefenin kendisiyle birlikte yetkin uyumda olur.

Artık şimdiye dek öne sürülenlerde, sanat felsefesinin ne olduğu iması kısmen bulunuyordu; ama şimdi bu konuda daha anlaşılır açıklama yapmam gereklidir. Soruyu en büyük genellikte şöyle ortaya koyacağım; **Sanat felsefesi nasıl olanaklıdır?** (çünkü bilimin dolayısıyla da gerçekliğin olanağının tanıtı).

Bir sanat felsefesi kavramında, karşı karşıya konulmuş şeyin bağlantılı olduğunu herkes anlar. Sanat real olan, nesnel olandır, felsefe ideal olan, öznel olandır. O halde sanat felsefesinin ödevi, daha baştan şöyle belirlenebilirdi: **sanattaki real olanı ideal olanda tasvir etmek.** Ancak sorun imdi tam olarak şu demektir: **real bir şeyi ideal olanda** tasvir etmek; ve biz bunu bilmeden önce, sanat felsefesi kavramı üstüne henüz kesinliğe varmış olmayız. O halde bütün araştırma daha derine inecektir. [I, V, 364]. Genellikle ideal olanda tasvir etme = yapı kurma. sanat felsefesi de sanatın yapısını kurma olması gerektiği için, bu araştırmanın zorunlu olarak aynı zamanda yapılamanın özüne daha derin girmesi gerekecek. [I, V, 364-5].

(...) Bizim bilimimiz felsefe olmalıdır. (...) Yalnızca Bir felsefe ve Bir felsefe bilimi vardır; çeşitli felsefe bilimleri diye adlandırılan şey, ya büsbütün yanlış bir şeydir ya da bir-olanın ve felsefenin bölünmemiş bütününün çeşitli **potenslerde** veya çeşitli ideel belirlenimler altında tasvirleridir yalnızca. [I, V, 365].

(...)

Felsefe, imdi, kendi yetkin görünüşünde ancak tüm potenslerin bütünlüğünde ortaya çıkar. Çünkü o evrenin sadık bir resmi olmalı ama bu **tüm ideel belirlenimlerin bütünlüğünde tasvir edilmiş mutlak-olan'a.** Tanrı ve evren birdir ya da bir ve aynı şeyin yalnızca ayrı görünüşleri. [I, V, 366]. (...)

İmdi şüphesiz biz, tek tek potensi bütünden çıkarabilir ve kendi başına ele alabiliriz, ama yalnızca eğer ondaki **mutlak olanı** tasvir ediyorsak, bu tasvir **felsefenin** kendisidir. Ondan sonra bu tasviri, örneğin doğa felsefesi, tarih felsefesi, sanat felsefesi diye adlandırabiliriz. [I, V, 367].

(...)

Buna göre ben, sanat felsefesinde ilkin sanatı sanat olarak, bu **özel-şey** olarak yapılandırmıyor, tersine *sanatın biçiminde evrenin yapısını kuruyorum* ve *sanatın* felsefesi, *sanatın biçimi veya olanağı içindeki her şeyin bilimidir.* İlkin bu adımla biz, bu bilimden dolayı sanatın mutlak bir biliminin alanına yükseliriz. [I, V, 368].

(...) 1. Sanat felsefesinde de sonsuz olanın ilkesinden başka hiçbir ilkeden yola çıkamayacağız; sonsuz olanı sanatın koşulsuz ilkesi olarak göstermemiz gerekecek. Mutlak-olan, felsefe için hakikatin nasıl ilk-örneği ise öylece sanat için *güzelliğin* ilk-örneğidir. Buna göre, hakikat ile güzelliğin, bir-olan mutlak olanın yalnızca iki ayrı bakış tarzları olduğunu göstermemiz gerekecek.

2. İkinci sorun, genellikle felsefe bakımından olduğu gibi, sanat felsefesi bakımından da şu olacak: kendi kendisinde muhakkak bir ve yalın olan o şey, bir çokluğa ve bölünebilirliğe nasıl geçer, yani genel ve mutlak güzel olandan özel güzel şeyler nasıl meydana gelebilir. Felsefe, bu soruyu idelerin veya ilk-idelerin öğretisi yoluyla yanıtlar. (...) Sanat da ilk-güzel-olanı yalnız idelerde, ama her biri kendisi için tanrısal ve mutlak olan özel biçimler olarak görür ve felsefenin ideleri, onlar *kendi başına* nasıl ise öyle görmesi yerine, sanat onları **real** olarak görür. Demek ki *ideler,* onlar real olarak görüldükleri takdirde, sanatın konusu ve sanki sanatın genel ve mutlak maddesidirler, ki bundan tüm özel sanat yapıtları olgun ürün olarak ilkin meydana gelir. Bu **real,** canlı ve var olan ideler Tanrılardır; genel simgecilik veya *idelerin* daha real olarak genel *tasviri,* buna göre, mitolojide verilmiştir ve yukarıda geçen ikinci sorunun çözümü, mitolojinin yapısını kurmadan ibarettir. Gerçekte her mitolojinin Tanrıları, felsefenin idelerinin yalnızca nesnel veya real olarak görülmesinden başka bir şey değildir. [I, V, 370].

(...)

Benim bütün sanat görüşüme göre sanatın kendisi, mutlak olanın bir akışıdır. Sanat tarihi, evrenin belirlenimlerine ilişkin kendi dolaysız bağıntılarını en açık olarak bize gösterecek ve böylelikle bu belirlenimlerin önceden belirlendiği yere, o mutak özdeşliğe ilişkin kendi dolaysız bağıntılarını da. Tüm sanat yapıtlarının

asıl ve içsel birliği, yalnız sanat tarihinde kendini açınlar; ki eski ve yeni sanat karşıtlıklarında da kendisini yalnızca iki ayrı biçimde gösteren bir ve aynı dehanın tüm şiirleridir. [I, V, 372].

I.
Sanat Felsefesinin Genel Bölümü

Birinci Kesim

Sanatın başlıca ve genel olarak yapılanması

Sanatın yapısını kurmak, onun evrendeki yerini belirlemek demektir. Bu yerin belirlenimi, onun hakkında var olan biricik açıklamadır. Öyleyse felsefenin ilk ilkelerine geri dönmeliyiz. (...)

S 1. Mutlak-olan ya da Tanrı, o şeydir ki, ondan dolayı varlık veya gerçeklik doğrdan doğruya, yani özdeşliğin salt yasası sayesinde ide'den meydana gelir veya: **Tanrı, kendi kendisinin doğrudan doğruya olumlamasıdır.** [I, V, 373].

Yorum. Varlık, doğrudan doğruya Tanrı'nın ide'sinden çıkmamış olsaydı, yani onun idesi, **mutlak, sonsuz** gerçekliğin idesinin kendisi olmasaydı, o [Tanrı], kendi idesi olmayan herhangi bir şey yoluyla belirlenir olurdu; yani o, kendi kavramından ayrı olan bir şeyle koşullu olurdu, demek ki esasen bağımlı olurdu, mutlak değil. [I, V, 373-4]. (...)

S2. Kendi kendisinin sonsuz olumlaması olarakTanrı, kendi kendisini sonsuz olumlayan olarak, sonsuz olumlanan olarak ve bu hususta ayrımsızlık olarak kavrar, ama onun kendisi, bunların özellikle hiçbiri değildir. [I, V, 374].

(...)

S3. Tanrı, doğrudan doğruya kendi idesi sayesinde mutlak Bütündür.

(...)

S4. Tanrı, mutlak özdeşlik olarak doğrudan doğruya mutlak bütünlüktürde ve tersi.

(...)

S5. Mutlak-olan mutlaka ebedidir. [I, V, 375].

(...)

S6. Mutlak-olan, kendi başına ne bilinçli ne bilinçsiz ne özgür ne özgür-olmayan ya da zorunlu değildir. (...)

S7. Tanrı'da kavranmış olan, bütünde kavranmıştır. (...)

S8. Tanrı'nın bütünde sonsuz olumlanmış varlığı ya da onun sonsuz **idealitesinin** gerçekliğe böyle olarak imgelemi, sonsuz doğadır. [I, V, 377]. (...)

S9. Ebedi doğa, olumlanmış varlığın, olumlayanın, her ikisinin ayrımsızlığının tüm birliklerini kendisinde yeniden kavrar. Çünkü kendi başına evren = Tanrı. (...)

S10. Böyle olarak görünen doğa, Tanrı'nın hiçbir yetkin açınımı değildir. Çünkü organizmin kendisi, yalnız özel potensdir.

S11. Tanrı'nın yetkin açınımı, bizzat kopyalanmış dünya içinde tek tek biçimlerin kendilerini mutlak özdeşlikte ayrıştırdıkları yerdedir ancak, ki bu **us**'da vukubulur. O halde us, bütünün kendi **içinde** Tanrı'nın yetkin kopyasıdır. [I, V, 378].

(...)

S12. Tanrı, tüm gerçekliği kendisinde kavrayan sonsuz özdeşlik olarak veya sonsuz olumlayan olarak Tanrı, böyle olarak, **ideal** bütünün özüdür. Bu, çelişki yoluyla artık kendiliğinden anlaşılırdır.

S13. İdeal bütün, aynı birlikleri kendinde kavrar, kendisinde real olanı da kavrayan birliği: real birliği, ideal birliği ve —ikisinin mutlak özdeşliğini değil (çünkü bu, ne ideal ne real birliğe özellikle aittir.)— fakat ikisinin ayrımsızlığını. (...)

S14. Ayrımsızlık **olarak** ideal ve real olanın ayrımsızlığı, kendisini ideal dünyada sanat yoluyla gösterir. [I, V,380]. Çünkü sanat kendi başına ne sade bir eylem ne sade bir bilgidir; tersine o, bilimin tümüyle içine işlediği bir eylem veya öte yandan, tamamiyle eylem olmuş bir bilgidir, yani o ikisinin ayrımsızlığıdır. [I, V, 380-81].

(...)

S15. Real olanın, hatta ideal olanın, hatta bizzat her ikisinin ayrımsızlığının yetkin deyimi değil (çünkü bu ayrımsızlık, şimdiye dek gördüğümüz gibi, çift katlı bir deyime sahiptir), tersine mutlak idealitenin böylesi deyim olarak yetkin deyimi veya Tanrısal olanın tüm potensleri ayrıştıran olması şartıyla Tanrısal olanın yetkin deyimi, mutlak us-bilimdir ya da felsefe.

O halde felsefe, görünen ideal dünyada tüm özelleşmelerin ayrıştıranıdır, nasıl Tanrı ilk-örnek dünyada o ise, (Tanrısal bilim). [I, V, 381]. (...)

S16. Real ve ideal dünyanın üç potensini üç ide karşılar (Tanrısal olan olarak ide keza ne real ne ideal dünyaya özellikle aittir) —hakikat, iyilik ve güzellik: ideal ve real dünyanın ilk potensine hakikat karşılık gelir, ikinci potense iyilik, üçüncüsüne güzellik— organizmde ve sanatta. [I, V, 382]. (...)

S17. Real dünyada usun organizme nispeti ne ise, ideal dünyada felsefenin sanata nispeti odur. Çünkü nasıl us doğrudan doğruya yalnız organizm yoluyla nesnel oluyor ve ebedi us-ideleri nasıl organik bedenlerin ruhları olarak doğada nesnel oluyorlarsa, öylece felsefe doğrudan doğruya sanat yoluyla nesnel olur ve öylece de felsefenin ideleri sanat yoluyla gerçek nesnelerin ruhları olarak nesnel olur. Aynı nedenle sanat da o zaman ideal dünyada, organizmin real dünyada olması gibi olur. [I, V, 383].

Bunun üzerine hemen aşağıdaki cümle gelir

S18. Doğa yapıtı, sanat yapıtını ayrım **bakımından**, ama yine ayrımsızlık olarak gösteren aynı ayrımsızlığı henüz ayrılmamış olarak gösterir.

(...)

S19. Zorunluluk ile özgürlük, bilinçsiz-olan ile bilinç gibidirler. Sanat, buna göre, bilinçli ve bilinçsiz etkenliğin özdeşliğine dayanır. (...)

S20. Güzelllik ile hakikat kendi başına veya ide bakımından birdirler. [I, V, 384]. (...)

S21. Evren, mutlak sanat yapıtı olarak Tanrı'da ve ebedi güzellikte oluşmuştur. [I, V, 385].

(...)

S22. Suretteki ilk-örnek olarak Tanrı nasıl güzellik için olursa, öylece suretteki usun ideleri güzellik için görülürler; ve usun sanatla bağıntısı, buna göre, Tanrı'nın idelerle bağıntısı gibidir. (...)

S23. Tüm sanatın dolaysız nedeni Tanrı'dır. — Çünkü Tanrı kendi mutlak özdeşliği sayesinde, tüm sanatın dayandığı real ve ideal olanın tüm iç-oluşumunun kaynağıdır. Veya: Tanrı idelerin kaynağıdır. İdeler asli olarak yalnız Tanrı'dadırlar. İmdi ama sanat ilk-örneklerin tasviridir, o halde Tanrı'nın kendisi dolaysız nedendir, tüm sanatın olanağıdır, o bizzat tüm güzelliğin kaynağıdır

S24. Sanatın doğru yapılanışı, onun biçimlerinin, kendi başına ya da mutlak olarak nasıl ise öyle olan şeylerin biçimleri olarak tasviridir. [I, V, 386]. (...)

Not. Bu önermeyle sanatın genel idesinin yapılanışı tamamlandı. (...) [I, V, 387].

İkinci Kesim

Sanatın içeriğinin yapılanması

(...)

S25. Özel biçimler, böyle olarak, töz olmaksızın, ne derece kendi içinde mutlak olanın tüm özünü özel olarak yeniden ortadan kaldırırlarsa, mutlak olanda o dereceden başkaca var olamayan salt biçimlerdir. [I, V, 388]. (...)

S26. Tüm özel şeyler, her biri kendi başına evren, her biri mutlak bütün olmak yoluyla ancak mutlak olanda gerçekten ayrılmış ve gerçekten birdirler. [I, V, 389]. (...)

S27 Özel şeyler, şayet kendi özelliğinde mutlak, şayet o halde özel olan olarak aynı zamanda evrenler iseler, **ideler** diye adlandırılırlar. (...)

S28. Genel olanın ve özel olanın aynı iç-oluşumları, kendi başına kendisi addeldilmiş, demek ki Tanrısal olanın resimleri olan ideler, real addedilmiş **Tanrılar**dır. [I, V, 390]. (...)

S29. Tanrıların mutlak gerekliği, doğrudan doğruya onların mutlak idealitesinden meydana gelir. [I, V, 391]. (...)

S30. Bir ve bölünmemiş mutlaklığın öte yandan salt sınırlanımı, bütün Tanrısal biçimlerin belirleyici yasasıdır. [I, V, 392]. (...)

S31. Tanrıların dünyası, ne salt anlayış yetisinin ne usun hiçbir nesnesi değil; tersine biricik olarak hayalgücüyle kavranacak olandır. -Anlayış gücünün değil, çünkü bu, yalnızca sınırlamaya ilişir; usun değil, çünkü bu da mutlak olan ile sınırlanımın sentezini **bilimde** yalnızca ideel (ilk-örneksel) olarak gösterebilir; o halde aynı şeyi suret olarak gösteren hayalgücünün nesnesidir. O halde vs. [I, V, 395]. (...)

S32. Tanrılar ne ahlâki ne ahlâksızdırlar, tersine bu bağlamdan kurtulmuş, mutlak bahtiyardırlar. [I, V, 396].

(...)

S33. Tüm Tanrılar-oluşumları ilkesi, güzellik yasasıdır. [I, V, 397-8]. Çünkü güzellik real olarak görülmüş mutlak olandır. [I, V, 398]. (...)

S34. Tanrılar zorunlu olarak kendileri arasında bir bütünlük, bir dünya oluştururlar (böylece iç yapılanmaya geliyorum). (...)

S35. Tanrılar kendi aralarında bir dünya oluşturmak suretiyle, biricik olarak onlar, fantazi için bir bağımsız varoluş veya bir bağımsız poetik varoluş elde ederler. [I, V, 399]. (...)

S36. Tanrılar arasında bağlılık ilgisi, öyleyse üreme ilgisinden başka türlü tasarımlanamaz (Theogonia). (...)

S37 Açıklama. Yetkin nesnelliğe veya bağımsız poetik varoluşa ulaşmaları suretiyle Tanrılar-şiirlerinin bütünü mitolojidir (Salt açıklama: o halde hiçbir kanıta ihtiyaç yok.)

S38. Mitoloji, tüm sanatın zorunlu koşulu ve ilk içeriğidir. [I, V, 405]. (...)

S39. **Özel olan içindeki** genel ile özel olanın mutlak ayrımsızlığıyla mutlak olanın tasviri, yalnızca simgesel olarak olanaklıdır. [I, V, 406]. (...)

Yorum-önermeleri.

İçinde genel olanın özel olan demek olduğu veya içinde özel olanın genel olan yoluyla görüldüğü tasvir sematizm'dir.

Ama içinde özel olanın genel olan demek olduğu veya içinde genel olanın özel yoluyla görüldüğü tasvir allegoriktir

Kendisinde ne genel olanın özel olan ne özel olanın genel olan demek olmadığı, tersine ikisinin mutlak bir olduğu, bu ikisinin sentezi, simgesel olandır [I, V, 407]. (...)

S40. Hakiki mitolojinin karakteri, evrenselliğin, sonsuzluğun karakteridir. [I, V, 413]. (...)

S41. Mitolojinin şiirleri ne kasıtlı ne kasıtsız olarak düşünülebilir. (...)

S42. Mitoloji ne tek tek insanın ne soyun veya türün yapıtı olabilir. (şayet bu yalnızca bireylerin bir bileşimi ise), tersine soyun kendisi şayet bireyle ve bir tek insanla özdeş ise ancak o zaman soyun yapıtı olabilir. [I, V, 414]. (...)

S43. Sanatın içeriğinde bir biçimsel çelişki olarak düşünülebilir hiçbir çelişki yoktur. (...)

S44. Çelişki, mutlak olan ile sonlu olanın (özel olanın) birliğinin sanatın içeriğinde bir yandan doğanın yapıtı olarak, diğer yandan özgürlüğün yapıtı olarak görünmesi yoluyla kendisini dışlaştırır. [I, V 451-2]. (...)

S45. Birlik, birinci durumda, (zorunluluk durumunda) evrenin sonlu olanla birliği olarak, diğer durumda (özgürlük durumunda) sonlu olanın sonsuz olanla birliği olarak görünür. (...)

S46. Birinci durumda sonlu olan, simge olarak, diğer durumda sonsuz olanın allegorisi olarak konulmuştur. [I, V, 452]. (...)

S47 Birinci tarz mitolojide evren doğa olarak görülür, diğer tarzda Tanrı kayrasının dünyası ve tarih olarak. (...)

S48. İlk tarzın poetik dünyasında tür, kendisini bireye veya özel olana doğru geliştirecek, diğerinde birey, genel olanı kendisi için ifade etmeye çaba gösterecek. (...)

S49. İlk tarz mitoloji, kendisini kapalı bir Tanrılar dünyasına doğru oluşturacak, diğer tarz mitoloji için, kendisinde bu mitolojinin idelerinin nesnel olacağı bütün bizzat yeniden sonsuz bir bütün olacak. [I, V, 453]. —Zorunlu sonuç. Çünkü orada hükmeden sınırlamadır, sonluluktur, burada sonsuzluk.— Hatta: orada varlık, burada oluş. Birinci dünyanın biçimleri kalıcı, ebedi, daha yüksek bir düzenin doğa-varlığı, burada geçici görünüşler.

S50. Orada çoktanrıcılık doğa-sınırlanımı (uzamda olan şeyden tedarik edilmiş) yoluyla, burada yalnız sınırlama yoluyla zamanda olanaklı olacak.

Bu kendisinden çıkar. Tanrı'nın tüm görüsü yalnız tarihte.

Not. Sonsuz olanın burada sonlu olana geldiği derecede ancak o var olacak, bunu kendi başına (kendisi) ve kendi örneğiyle olumsuzlamak için ve böylece iki dünyanın sınırlarını yapmak için. Buna göre daha sonraki dünyanın idesi zorunlu olarak şu olur: İnsan-oluş ve Tanrı'nın ölümü.

S51. Mitoloinin ilk tarzında doğa, açık-olandır, ideel dünya gizli-olandır; diğer tarzda ideel dünya açık olur ve doğa gizemciliğe geri gider. —Bu kendisinden çıkar.

S52. Orada din mitoloji üstüne, burada daha çoğu mitoloji din üstüne temellenmiştir. [I, V, 454]. (...)

S53. Nasıl orada ideler yeğ olarak yalnızca varlıkta idilerse, öylece burada onlar yalnız eylemde nesnel olabilirlerdi. (...)

S54. Sonuncu tarz tüm simgeselin temel görüsü, zorunlu olarak kilise idi. (...)

Ek. Kilise bir sanat yapıtı gibi telâkki edilecektir.

S55. Kendisinde sonsuz ile sonlu olanın birliğinin ifade edildiği dışlaşmış eylem, simgeseldir. (...)

S56. Bu aynı eylem, salt içsel olduğu bakımdan mistiktir. [I, V, 455]. (...)

Ek 1. O halde mistisizm = öznel simgesel.

Ek 2. Kendi başına ve kendi kendisi için mistisizm, poetik olmayandır —çünkü o, sonsuz ile sonlu olanın **sonlu olan**daki birliği olan poesinin karşısına konulmuş kutuptur.— (...)

S57. Sanatın ilk tarzının yasası, kendi kendisinde değişebilir olmama, diğer tarzının yasası değişimde ilerlemedir. —Bu artık, her ikisinin karşı karşıya konumundan doğa ve özgürlük olarak ortaya çıkar.

S58. Orada örneksel olan veya ilk-örneklilik, burada özgünlük hükmedendir. (...)

S59. Sanatın diğer tarzı, yalnızca geçit olarak veya ilkinin karşıtındaki mutlak-olmamadaki geçit olarak olandır. [I, V, 456]. (...)

S60. Sonuncu tarz mitoloji dolayısıyla mutlaklık istenmesi, onun tanrısal görünüşünün ard-ardalığının bir aynı-zamandalığa dönüşümünün istenmesi olurdu (S50'den açıklanır. [I, V, 456-7].

Ek. Bu, yalnız karşı karşıya konulmuş birlik sayesinde bütünleşme yoluyla olanaklıdır. Doğada aynı zamanda olma, tarihte ard arda oluş ne ise odur.

S61. İlk tarz mitoloide nasıl doğa-tanrılar, kendilerini tarih-tanrılarına doğru oluşturuyordularsa, öylece diğer tarzda Tanrılar, kendilerini tarihten doğaya ve o halde tarih-tanrılarından doğa-tanrılarına doğru oluşturmalılar. (...) [I, V, 457].

Üçüncü Kesim

Özel-olanın veya sanatın biçiminin yapılanması

Mitolojide bulunan, sanatın içeriğinin tam yapılanması ile bize göre yeni bir çelişki ortaya çıkar. Mutlak olanın real tasviri olarak sanatın yapılanmasından yola çıkıyoruz. [I, V, 458]. (...)

S62. Sanat yapıtının veya tek tek gerçek şeyin aracısız meydana getiricisi, onun sayesinde ideal dünyada mutlak olanın real-nesnel olduğu şey, bizzat ruhla bir ve bağlı olan Tanrı'daki insanın ebedi kavramı veya idesidir. [I, V, 458-9].

Tanrı. (...) Ama organizm ile usun ayrımsızlığı veya kendisinde aynı tarzda real ve ideal olarak mutlak olanın nesnelleştiği bir-olan şey insandır. O halde Tanrı, bir ide veya bir ebedi kavram yoluyla kendisini insana ilişkin kılması bakımından Tanrı'dır; yani o, Tanrı'da olan insanın kendisinin ebedi kavramıdır, ki bu sayede sanat yapıtı meydana gelir. [I, V, 459]. (...)

S63. İnsanın yaratmalarının dolaysız nedeni olarak onun Tanrı'daki bu ebedi kavramı, **deha** denilen şeydir; sanki deha insanın içindeki Tanrısal olan diye adlandırılan şeydir. [I, V, 460]. (...)

S64. **Açıklama.** Dehanın real yanı veya sonsuz olanın sonlu olana imgelemi olan birlik, dar anlamda **poesi** diye adlandırılabilir, ideal yanı veya sonlu olanın sonsuz olana imgelemi olan birlik, sanattaki **sanat** diye adlandırılabilir. [I, V, 461]. (...)

S65. Açıklama. İki birliğin birincisi, sonsuz olanın sonlu olana imgelemi olan birlik, kendisini sanat yapıtında tercihan **yücelik** olarak, sonlu olanın sonsuz olana imgelemi olan diğer birlik, **güzellik** olarak ifade eder. [I, V, 461-2].

(...)

S66. Yüce, kendi mutlaklığında güzeli kavrar, nasıl ki güzel kendi mutlaklığında yüceyi kavrarsa. [I, V, 468]. (...)

S67 Her iki birliğin aynı karşıtlığı, kendisi için addedilen poeside çocuksu ile duygulu karşıtlığı yoluyla ifade edilir. [I, V, 470]. (...)

S68. Kendi mutlaklığında poesi, kendi başına ne çocuksu ne duyguludur. [I, V, 473]. (...)

S69. Kendisi için addedilmiş sanattaki her iki birliğin karşıtlığı, yalnız stil ve maniyer olarak ifade edilebilir. [I, V, 474]. (...)

S70. (Yardımcı teorem.) Mutlak olan, görünüş içinde üç birlik yoluyla nesnel olur, şayet bu birlikler kendi mutlaklığında değil, ama kendi göreceli ayrımında

potensler olarak ortadan kaldırılır ve böylece idenin simgesi olurlarsa. [I, V, 480]. (...)

S71. (Yardımcı teorem.) Real birliği özel birlik olarak simge için sahip olması derecesinde ide, maddedir. (...)

S72. O halde sanat, sonsuz olanın sonlu olana imgeleminin biçimini özel biçim olarak yeniden ortadan kaldırması derecesinde beden için veya simge için madde olur.

Ek 1. Sanat, bu bağıntıda = genel-plastik veya plastik sanattır. [I, V, 481]. (...)

Ek 2. Plastik sanat, sanat dünyasının real yanıdır.

S73. Özelin genel içinde, somutun kavramda çözülüşü olarak ideal birlik, **konuşmada** veya **dil** de nesnel olur. [I, V, 482]. (...)

S74. Sanat ideal birliği potens olarak yeniden biçimden kaldırması ve biçime vermesi derecesinde söz sanatıdır.

Ek. Söz sanatı, sanat dünyasının ideal yanıdır. (...) [I, V, 486].

S75. Sanatın iki ilk-biçiminin her birinde, zorunlu olarak, bütün birlikler, real (vs.), ideal (vs.) birlikler ve ikisinin aynı olduğu yerdeki birlikler, geri dönerler. [I, V, 486-7]. (...)

II.
Sanat Felsefesinin Özel Bölümü

Dördüncü Kesim

Real ve ideal düzenin karşı karşıya konumunda sanat biçimlerinin yapılanması

(...)

S76. Sonsuzun sonlu olana imgeleminin ayrımsızlık olarak salt ortadan kalkması sestir. [I, V, 488]. (...)

S77. Kendisinde real birliğin salt böyle olarak potens için, simge için olduğu sanat biçimi müziktir. (...)

Çıkarım 1. Müzik sanat olarak kökence ilk boyuta tabidir. (onun yalnız bir boyutu var).

Çıkarım 2. Müziğin zorunlu biçimi ard-arda-oluş'tur. ---Çünkü zaman, sonsuz olanın sonlu olana imgeleminin genel biçimidir, şayet biçim olarak real olandan soyutlanmış görülmüşse. (...) Müzik, ruhun bir real kendini-saymasıdır— daha Pythagoras ruhu bir sayıya benzetmişti— ama tam bu yüzden yeniden bir bilinçsiz saymadır, kendi kendini yeniden unutan sayma. Bundan dolayı Leibniz şöyle der: Musica est raptus numerare se nescientis animae.* (Müziğin karakterinin geri kalan belirlenimleri, ilkin, diğer sanatlarla bağıntıda geliştirilebilir.)

S78. Biçim olarak müzik, —ki onda real birlik kendi kendisini simgeye dönüştürür— yeniden kendi kendindeki tüm birlikleri zorunlu olarak kavrar. [I, V, 491] (...)

S79. Müziğin kendisinde yeniden özel birlik olarak kavranan çokluk la birliğin imgelemi veya real birlik ritmdir. [I, V, 491-2] (...)

Eskiler en büyük estetik gücü tamamen ritme verdiler... Ama biz ritmi salt olarak kavramak için her şeyden önce, müziğin yaklaşık uyarıcı ve heyecanlandırıcılık dışında sahip olduğu her şeyi ayrı tutmalıyız. [I, V, 492]. (...)

İmdi genel olarak bakıldıkta ritm, başlıca, kendi başına önemsiz ard arda oluşun bir önemli ard arda oluşa dönüşümüdür. Salt ard arda oluş, böyle bir şey olarak, rastlantılılık karakterine sahiptir. Ard arda oluşun rastlantısallığının zorunluluğa dönüşümü = ritm; ki bu sayede bütün her şey, artık zamana tabi kılınmış değil, fakat zaman kendisinde kendisine sahip olur. Müziğin ses oluşturumu, bir

* Müzik, ruhların coşkunluklarının bilinçsizce (bir) sayımıdır. -Çev.

dizi örgen içine giren oluşumdur, öyle ki çok sayıda ton birlikte, diğerlerinden rastlantısal veya keyfi olarak ayrılmış olmayan bir örgeni yeniden oluştururlar [I, V, 493] (...)

Ek. Ritm müzikteki müziktir. —Çünkü müziğin özel-oluşu, müziğin birliğin çokluğa imgelemi olmasında tam olarak temellenmiştir. İmdi 879'a göre ritm, müziğin **içindeki** bu tahayyülün kendisinden başka bir şey olmadığı için, o müzikteki müziktir ve o halde bu sanatın doğasına uygun olarak onda hükmeden şeydir. (...)

S80. Kendi yetkinliğinde ritm, bu tabi kılışta modülasyon (en genel anlamda) olan diğer kendinde birliği zorunlu olarak kavrar. [I, V, 494] (...)

S81. İlk iki birliğin kendisinde özdeş olarak konulduğu üçüncü birlik melodidir. [I, V, 495] (...)

Ek. Mutlaklıkta düşünülmüş ritm, tüm müziktir. [I, V, 496]. (...)

S82. Melodinin karşısında, —ki o, birinci birlik altında müziğin üç birliğinin tabi kılışıdır— diğer birlikler altında üç birliğin tabi kılışı olarak armoni durur. —Melodinin bir karşıtı olarak armoni, yalın empirik kuramcılarca da genellikle kabul edilmiştir. (...)

Armoni de melodidedir, ama yalnız ritm (plastik olan) altında tabi kılışta. Burada ikinci boyuta tabi armoniden söz edilmesi, armoninin ritm altındaki tabi kılışı ne dereceye kadar dışarda tutması, kendisi ne dereceye kadar bütün olması durumundadır. [I, V, 498]. (...)

S83. Müziğin biçimleri, ebedi şeyler real yanca telâkki edilmeleri derecesinde ebedi şeylerin biçimleridirler. [I, V, 501]. (...)

S84. Yardımcı teorem. Tüm sonlu şeylerin sonsuz kavramı, o real birlikte kavrandığı takdirde ışıktır. [I, V 506]. (...)

Işık, ışık olarak yalnız ışık-olmayanla karşı konumda ve buna göre yalnız renk olarak görünebilir. [I, V, 509]. (...)

S85. Kendi ayrılabilirliğindeki ideal birliği simge için alan sanat biçimi resimdir. (...)

S86. Resmin zorunlu biçimi ortadan kaldırılmış ard arda oluştur [I, V, 517]. (...)

Çıkarım 1. Resim sanat olarak esasında yüzeye tabidir. O, yalnız yüzeyleri tasvir eder ve cisimsel olanın görünüşünü yalnız bu sınırlama içerisinde meydana getirebilir.

Çıkarım 2. Resim, biçimleri tasvir eden ilk sanat biçimidir. —Resim, özel olanı genel olanda veya özdeşlikte genellikle tasvir eder. [I, V, 518]. (...)

Çıkarım 3. Resim, nesnelerin dışında uzamı da uzam olarak tasvir etmeye sahiptir.

Çıkarım 4. Resim altlamaya [subsumtion] tabidir, nasıl bütün olarak müzik refleksiyona tabi ise. (...)

Çıkarım 5. Resim bütün olarak niteliksel bir sanattır, nasıl bütün olarak müzik niceliksel bir sanat ise. Çünkü resim gerçekliğin ve olumsuzlamanın salt niteliksel çelişkilerine dayanır.

S87 Resimde, real birlik, ideal birlik ve ikisinin ayrımsızlığı olan birliğin bütün biçimleri yinelenir. (...)

Ek. Şayet resimde geri döndüklerinde birliğin özel biçimleri, şunlardır: çizim, ışık-gölge ve kolorit. — Bu üç biçim sanki resmin genel kategorileridirler. [I, V, 519]. (...) Plastik sanat esasında bütün olarak real birliğe tabidir; real biçim, o halde, plastik sanatta ilk istenendir, nasıl ki örneğin müzikte ritm istenense. Çizim resmin ritmidir. (...) Sanatın yönü ama her yerde duyusal olana değil, fakat tüm duyusallığın üstüne yükselen bir güzelliğe doğrudur. Şeyleri mutlak bilmenin deyimi biçimdir; yalnız bu yolla o ışığın ülkesine yükselir. (...) Renk, yalnızca, kendisi sayesinde nesnelerin içeriğe benzer şeyinin de biçim için olduğu şeydir; o yalnız, biçimin daha yüksek potensidir. Ama tüm biçim çizime bağlıdır. O halde resim esasında yalnız çizim yoluyla sanattır, nasıl ki çizim yalnız renk yoluyla resim ise. [I, V, 520] (...)

(...) O [sanatçı], doğanın içinde olan şeyinin örtüsünü kaldırmalı ve o halde bilhassa en soylu nesne, insan biçimi dolayısıyla, yalnız alışılmış görünüşle yetinmemeli, fakat daha derinde gizli hakikati yüzeye getirmeli. Buna göre o, en derin bağıntıda, sinirlerin ve kasların oyununa ve titreşimlerine nüfuz etmeli ve genellikle insan biçimini göründüğü gibi göstermemeli, tersine onu, hiçbir gerçek biçimi yetkin olarak ifade etmeyen doğanın tasarımında ve idesinde olduğu gibi göstermeli. [I, V, 525].

Çizimden istenen en son ve en yüksek şey, eninde sonunda şudur ki o, yalnız güzeli, zorunluyu, asıl olanı kapsar ama rastlantısaldan ve fuzuliden kaçınır. [I, V, 526]. (...)

S88. Resim, şeylerin biçimleri olarak kendi nesnelerine, onlar ideal birlikte nasıl örneklenmiş iseler öyle tasvir etmek üzere sahiptir. [I, V, 565] (...)

S89. Resim, kendi kendisi adına tasvir edilmeyen nesnelerde allegoriktir. —Çünkü kendi kendisi adına olmayan şey, yalnız bir başka şey adına anlamlıdır. [I, V, 566] (...)

S90. Resim, manzarada salt şematize edicidir. [I, V, 566-7] (...)

S91. Resim kendi sınırları içinde simgesel olana yükselir, şayet tasvir edilen nesne ideyi yalnız göstermeyip, fakat bizzat o olursa.

S92. Simgesel olanın en aşağı türü, doğal nesnenin kendinde ve kendi kendisi için sahip olduğu simgesel olanla yetinen, yani yalnız taklit eden türdür.

Ek. İnsan biçimi dışında hiçbir doğal nesne gerçekten simgesel anlama sahip olmadığı için bu simgesel, potre durumudur.

S93. Simgesel olanın daha yüksek basamağı, doğanın simgeselinin yeniden daha yüksek bir simgeselin koşulu için yapıldığı yerdedir. Kendiliğinden açıktır.

S94. Doğanın simgeseli yalnız daha yüksek idenin allegorisi için yapıldığında, öylece daha yüksek tarzın allegorisi meydana gelir. (...)

S95. Resim eğer mutlak ideleri özel olanda, mutlak ideler ile özel olanın mutlak bir olduğu biçimde ortaya koyarsa, mutlaka simgeseldir. [I, V, 567].

S96. Açıklama. Simgeselin başka bir şeyi göstermesi suretiyle simgesel olan olarak aynı zamanda **kendisi** olması kertesinde ve o halde ideden bağımsız,

kendi başına tarihsel bir varoluşa sahip olması kertesinde mutlaka simgesel olarak resim, genellikle tarihsel olarak adlandırılabilir. [I, V, 567-8].

S97. Tarihsel tablo, ideyi tasvir etmek üzere, idenin ilk-olan olduğu ve simgenin icat edildiği yerde simgesel-tarihseldir.

Örnekler: Michelangelo'nun "Mahşer"i, Raffaello'nun "Atina Okulu" ve "Parnas"ı.

S98. Tablo, simgenin veya tarihin ilk-olan olduğu ve tarihin idenin ifadesi için yapıldığı yerde tarihsel-simgeseldir. Bu, alışılmış anlamda tarihsel tablodur.

S99. Tablodaki simgesel olan, mutlak olanın ifadesinin erişildiği bağıntıda vukubulur.

S100. Simgesel tablodan ilk istenen şey, buna göre, somut olanda idelerin uygunluğudur, karışmış olanın ortadan kaldırılmasıdır. —Winkelmann'ın yüksek sadelik dediği şey.

(...)

S101. Bu istenen şeyden, varlık ile etkenliğin nesnede bir oldukları kendiliğinden çıkar. (...)

S102. Güzellik, kendi başına ve kendisi için ve mutlak simgesel-olan olduğundan, öylece güzellik, resimsel tasvirin en yüksek yasasıdır. [I, V, 568].

S103. Resim aşağı olanı tasvir edebilir ancak aşağı olan, idenin karşıt konulmuşu olarak ama yeniden idenin yansıması olduğu ve o halde tersine çevrilmiş simgesel olan olduğu kertede. [I, V, 568-9].

S104. Yardımcı teorem. Real olanda ifade edilmiş, her iki birliğin yetkin içoluşumu veya ayrımsızlığı, öz bakımından addedildikte maddenin kendisidir. [I, V, 569]. (...)

S105. Her iki birliğin ayrımsızlığının veya maddenin özünün kendisine gövde olduğu sanat biçimi, sözün en genel anlamında **plastik**dir. (...)

Çıkarım 1. Plastik, sanat olarak kökence üçüncü boyuta tabidir. [I, V, 570].

Çıkarım 2. Nasıl bütün olarak müzik refleksiyon veya öz bilinç sanatı, resim subsumtion veya duyum sanatı ise, öylece plastik, bilhassa, usun veya görünüm ifadesidir. [I, V, 570-71].

Çıkarım 3. Sanatın üç temel biçiminin bağıntısı üstüne meramımı şöyle de dile getirebilirim. Müzik, demek ki salt biçimi, nesnelerin ilineğini töz olarak ortadan kaldırdığı kertede özü biçimde ortaya koyar ve aynı ilinek yoluyla oluşturur. Buna karşın resim, biçimi özde ortaya koyar ve ideal olanın da öz olduğu kertede nesneleri özde hazırlayarak şekillendirir. Buna göre birincisi niceliksel, ikincisi nitelikseldir. Buna karşın plastik, töz ile ilineği, neden ile etkiyi, olanak ile gerçekliği bir-olan olarak ortaya koyar. Demek ki o, bağıntı biçimlerini ifade eder (nicelik ve niteliği bir olarak).

Çıkarım 4. Plastik kendi özü bakımından simgeseldir. (...)

S106. Yalnız kendisi için plastik, tüm diğer sanat biçimlerini kendisinde özel olarak kapsar; veya: yeniden kendi kendisinde ve ayrımlaşmış biçimlerde müziktir, resim ve plastiktir. [I, V, 571]. (...)

S107 Cansız sanat biçimi veya plastikteki müzik, mimarlıktır.- Tanıt. aşağıdaki birden çok orta terimlere dayanır:

Genellikle mimarlığın plastiğin bir türü olması, onun nesnelerini niçin cisimsel şeyler yoluyla tasvir ettiğini kendiliğinden açıklar. Ama onun plastikteki müzik olması, şu tarzda anlaşılması demektir: Plastik yoluyla cansız olana geri dönme çabasında olan böyle bir sanat biçimi, plastik içinde genellikle var olmalıdır. Ama o, kendi en iç özü bakımından canlı olduğu için, bu geriye dönme çabası, doğadaki organizmin yeniden anorganik yaratıma geri dönmesinin de uyduğu temel veya yasadan başka hiçbirine göre vukubulamaz. İmdi ama organizm (Bu cümle doğa felsefesinde kanıtlandı ve burada yalnız yardımcı teorem olarak alındı.) anorganik olana yalnız hayvanların sanatsal dürtüsünün meydana getirmelerinde geri gider. [I, V, 572]. O halde cansız biçim, plastik çerçevesinde yalnız sanat dürtüsü yasası ve temeline göre vukubulabilecektir. [I, V, 572-3]. (...)

Çeşitli Notlar.

1. Mimarlık=Müzik olması, her şeyden önce yalnızca ortak anorganik kavramından çıkar. Çünkü müzik genelde anorganik sanat biçimidir.

Mimarlığın kendisinden belirtilen yapılanmasının bize zorla kabul ettirdiği bir soru şudur: kendi dışında bir ereğe tabi gereksinime hizmet eden bir sanat, ne dereceye kadar güzel sanatlar arasında sayılabilir [I, V 574]. (...)

Bu noktanın açıklanmasına hizmet eden daha başka düşünceler: [I, V, 575].

a) Güzel sanat, dışsal koşullar ve sınırlamalar yoluyla asla ortadan kaldırılmış ve olanaksız kılınmış olmaz, örneğin, belirli bir uzamın yalnız belirli büyüklükçe değil, aynı zamanda biçimce de dikte edilmiş olduğu fresk tablolarda.

b) Gereksinimin, yararlılığın büsbütün uzakta kaldığı mimarlık türleri vardır ve bizzat bu tür yapılar artık gereksinimden bağımsız ve mutlak ideların ifadesidirler, demek ki, mimarlığın simgesel bile olduğu tapınak mekânlarında (gökkubbe resmine atfen Vespa tapınağı).

c) Mimarlıkta gereksinime ilişkin başlıca şey, iç mekânsal olandır, ama bundaki güzellik istemi de dış mekândakinden daha çok rastlantısal olarak yapılır.

Çıkarım. Mimarlık, zorunlu olarak aritmetik bağıntılara göre, veya o uzamdaki müzik olduğu için, geometrik bağıntılara göre biçimlendirir. [I, V, 576]. (...)

S108. Güzel sanat olması için mimarlığın, kendisindeki ereklilik nesnel bir ereklilik olarak, yani kavram ile şeyin, öznel olan ile nesnel olanın nesnel özdeşliği olarak ortaya koyması gerekir. (...)

S109. Yardımcı teorem. Nesnel ereklilik veya öznel olan ile nesnel olanın nesnel özdeşliği, kökence yani sanattan bağımsız olarak, yalnız organizmdedir (...)

S110. Güzel sanat olarak mimarlık, organizmi anorganiğin özü olarak ve buna göre, organik biçimleri ön-biçimlenmiş olarak anorganik olanda tasvir etmeye maliktir. [I, V, 580]. (...)

S111. Güzel sanat olmak için mimarlık, gereksinim sanatı olarak, kendi kendisinden potens veya taklit olmalıdır. [I, V, 581]. (...)

Çıkarım. Organik olanın bir allegorisinin anorganik olan yoluyla ifade edildiği mimarlık biçimlerinin tümü kendi başına güzeldir; imdi bu biçimler, zorunluluğun sanatı olarak bu sanatın biçimlerinin taklidi yoluyla veya özgür yaratmayla meydana geliyordur. [I, V, 582]. (...)

S112. Mimarlık, bilhassa, bitki organizmini örnek olarak alır. [I, V, 583]. (...)

S113. Daha yüksek organik olanın allegorisi, kısmen bütünün simetrisinde, kısmen tek tek olanın ve bütünün yukarıya ve aşağıya doğru tamamlanmasında bulunur; ki bu sayede bu bütünlük, kendi içinde kapalı bir dünya olur [I, V, 587]. (...)

S114. Plastiğin müziği olarak mimarlığın, müziğin olduğu gibi ritmik, armonik ve melodik bir bölümü vardır. Bu, S107'den kendiliğinden çıkar.

S115. Mimari ritm, aynı tarzlı olanın periyodik bölümlenişinde, o halde her şeyden önce şu bölümlerde kendini gösterir: Sütunların yukarıya ve aşağıya doğru zayıflaması ve güçlenmesi, sütun ininin büyüklüğü, dorik düzende özellikle kiriş öğelerinin bağıntısı yoluyla oluşturulan bir sütun yüzeyindeki üçüz yivlerin sayısı vb. [I, V, 590]. (...)

S116. Üç sütun-düzeni, ritm, armoni ve melodi gibi bir bağıntıya kendi aralarında yeniden sahip olurlar, veya onlar kısmen yeğin olarak ritmik ilkelere, kısmen yeğin olarak armonik, kısmen sonunda melodik ilkelere göre oluşmuşlardır. [I, V, 591]. (...)

S117. Mimarlığın armonik bölümü, her şeyden önce, orantı veya bağıntıyla ilişkisidir ve bu sanatın ideal biçimidir. [I, V, 594]. (...)

S118. Mimarlığın melodik bölümü, ritmik olanın armonik olanla bağıntısından meydana gelir. [I, V, 596-71]. (...)

S119. Plastikteki resim, alçak kabartmadır. (...)

S120. Alçak kabartma, bizzat plastik çerçevesinde tamamen ideal bir sanat biçimi olarak görülecek olandır. [I, V, 599]. (...)

S121. Alçak kabartma, kendisini diğer sanat biçimlerine ve bilhassa mimarlığa bağlayacak zorunlu bir eğilime sahiptir. [I, V, 601]. (...)

S122. Plastiğin en seçkini heykel sanatıdır, şayet o kendi idelerini organik ve her yönden bağımsız, yani mutlak nesneler yoluyla tasvir ederse. (...)

Ek 1. Plastik yapıt, böyle bir şey olarak, kendi uzamı kendi kendisinde kalan ve kendi dışında hiçbir uzam olmayan evrenin bir resmidir.

Ek 2. Plastikte tüm sınırlama, belli bir bakış açısının dışındadır ve plastik yapıt, böylece, resim yapıtında olmayan bir kendi-başınalığa yükselir.

S123. Usun dolaysız deyimi olarak plastik, kendi idelerini bilhassa insan biçimi yoluyla ifade eder. [I, V, 602]. (...)

İnsan biçiminin simgesel anlamı.

Birincisi: Yerden tamamen ayrılmış, dikey durum. —Canlı doğada dikey durum yalnız bitkiye özgüdür, ama o toprağa iç-yapışık durumdadır. Bitkiden insana geçişi yapan hayvan ülkesinde çok önemli yatay durum ortaya çıkar (Bu bitkinin tedrici bir evirtimidir). Yatay durumla yere bağlılık ima edilmiştir. Beslenme araçlarının bulunduğu vücut bölümü, vücudun bütününü aşağıya çeken biçimsel

bir ağırlık oluşturur. Dikey biçimin anlamı, o halde gerçekten Ovidius'un "Metamorphoses"inde daha o zaman gösterilmiş olan anlamdır:

> Os homini sublime dedit caelumque tueri
> Jussit, et erectos ad sidera tollere voltus.*

[I, V, 604].

İkincisi: Simetrik yapı ve bu da iki yarıma ayıran çizginin de yere doğru dikey yöneldiği biçimdedir. [I, V, 604-5]. O, ortadan kaldırılmış doğu ve batı kutupluluğunun ifadesidir ve ne denli kendi başına bir organ meydana gelirse, gerçek karşı konulmuşluk olmaksızın olan o denli belli bir zıtlığa erişilmiştir. [I, V 604-5]. (...)

Üçüncüsü: Tepesinde başın bulunduğu en üst sistem altında, beslenme ve üreme ile serbest hareket iki sisteminin belirleyici bağlı kılışı. Bu ayrı sistemler, kendi başlarına simgesel bir anlama sahiptirler; ama onlar bu anlamı tam olarak ilkin insan biçiminin bağlı kılışı gibi bir bağlı kılışta elde ederler. (...) Tek tek sistemlerin anlamı şudur: İnsan, bütün organik varlıklar gibi, bir ara-varlık olması bakımından, kökence sıvı ile katı arasına konulmuş olarak bulunur. [I, V, 605]. (...)

Üç sistem, insan vücudunun temeli ve esasıdır. Bunun dışında, ayaklar ve eller altında anladığım yardımcı organlar da onun için zorunlu idiler. Ayaklar, yerden tamamiyle ayrılmış olmayı ifade eder ve onlar, yakın ile uzağı birleştirdikleri için, insanı, hiçbir şeyin kendisine ne uzak ne yakın olduğu Tanrılığın görülebilir resmi olarak nitelerler. (...) Kollar ve eller, evrenin sanat-güdüsü ve her şeyi değiştiren ve biçimleyen doğanın mutlak gücü anlamına gelir. (...)

Dördüncüsü: Kendi dinginliği içinde insan biçmi de hareketlerin kapalı ve tam tartılı bir sistemini gösterir. Dinginlikte de görülür ki, eğer o hareket edecekse, bu, bütünün en yetkin dengesiyle vukubulur. [I, V, 606]. Burada da insan biçiminin simgesel anlamı evrenin bir resmi olarak aşikâr olur. [I, V, 606-7]. (...)

S124. Plastik sanat, bilhassa üç kategori bakımından bilinebilirdir. Birincisi doğruluk veya tek tek olanda biçimlerin tasvirine açılan salt zorunlu-olanıdır. İkincisi, ölçü ve bağıntıya dayanan hoşluktur. Üçüncüsü, ilk ikisinin sentezi olarak tam güzelliğin kendisidir. [I, V, 609]. (...)

S125. Plastik sanat, sonsuz olanın sonlu olana tam tahayyülüdür. (...)

Not. (Müzik, birliğin çokluğa çokluk olarak, biçim olarak, buna göre real olarak imgelemidir; resim biçimin özün içine öz olarak, buna göre salt ideal olarak tahayyülüdür.)

Ek 1. Plastik sanata bilhassa yücelik özgü olur. [I, V, 617]. (...)

Plastiğin en seçkin nesnesi olan insan biçimi, usun gerçek, görülebilir deyimi olmak için, daha önce kanıtlanmış olduğu gibi, salt sonlu olan yoluyla usta artık sonsuz olmalıdır.

* O (Tanrı, yaratıcı) insana yukarıya çevrilmiş bir yüz verdi ve ona dik durup bakışını göğe kaldırmasını buyurdu. [Met., I, 85, 86.] -Çev.

Not. Sanatın, bilhassa plastik sanatın en yetkin etkisi şudur: kendisinde sonsuzun sonluda ele geçirildiği ve Bir bakışla ölçüldüğü veçhile mutlak büyüklük. (...)

Ek 2. Birinci cümle, şöyle de dile getirilebilir: plastik sanat, yaşamın ölümle en yüksek temasını ortaya koyar. Çünkü sonsuz olan tüm yaşamın ilkesidir ve kendi kendiliğinden canlıdır; ama sonlu olan veya biçim ölüdür. İmdi her ikisi plastik sanat yapıtlarında en büyük birliğe ulaştığı için, böylece burada yaşam ile ölüm, sanki onların birleşiminin doruğunda karşılaşırlar. Evren, tıpkı insan gibi, ölümsüz olan ile ölümlü olanla, yaşam ile ölümle karışmıştır. [I, V, 618]. (...)

S126. Plastikte, geometrik kurallılık, egemen olan olarak son bulur. (...)

S127. Plastik, bilhassa koskocaman biçimleyebilir. [I, V, 619]. (...)

S128. Plastik, kendi nesnelerini şeylerin biçimleri olarak, onların real ile ideal olanın mutlak iç-oluşumunda kavranmış oldukları gibi, tasvir eder. [I, V 620]. (...)

S129. Plastik, kendisinin en yüksek taleplerinde biricik olarak Tanrıların tasviri yoluyla kendi kendisine yetebilir. [I, V, 621]. (...)

S130. Plastik sanat yapıtları, bilhassa, idelerin karakterlerini onların kendi başına mutlaklığında taşıyacaklar. [I, V, 622]. (...)

S131. Tüm plastik oluşumların en yüksek yasası, ayrımsızlıktır, olanak ile gerçekliğin mutlak dengesidir. [I, V, 623]. (...)

Not: Resim sanatı bağlamı.- Resim salt ideal sanat biçimidir. İdeal olanın özü Etkenlik. Buna göre, resim sanatında daha çok etkenliğe ve daha çok tutku ifadesine izin vardır. [I, V, 625]. (...)

S.132.„Plastiğin içinde bir tabi oluş tarzında vukubulduğu kertede plastiğin mimari bölümü, çuhacılık veya giyimdir. [I, V, 626]. (...)

S133. Plastiğin içinde bulunabildiği kertede plastiğin resimsel bölümü, birden çok biçimlerin bir ortak eylem için gruplandırılması veya bir araya getirilmesiyle ilgili olsa gerekti. [I, V, 627]. (...)

Plastiğin yapılanmasını

genel çerçevesiyle plastik sanat üstüne

bazı

genel notlar

ile bitiriyorum.

[I, V, 628]. (...)

Tüm plastik sanat, sonsuz olanın sonlu olana, ideal olanın real olana imgelemidir. O halde o, genellikle, ideal olanın real olana dönüşümüne doğru yol aldığı için, bir real olanın görünüşü olarak ideal olanın en yetkin görünüşü, ideal

olanın real olana mutlak dönüşümü, tüm plastik sanatın doruğu diye nitelenmelidir. [I, V, 629].

(...) Eskiler ve onlardan sonra yeniler, real dünyayı **natura rerum**, nesnelerin doğuşu diye adlandırıyorlardı. Bu dünyada ebedi nesneler, yani ideler ilk olarak gerçek olurlar ve o açılmış ide-dünyası olduğu kertede, poesinin hakiki ilk-örneklerini içerir.

Tüm sanat, tüm yaratmanın veya mutak kendini-onaylamanın dolaysız kopyasıdır; plastik sanat onu yalnız ideal bir şey olarak değil, aynı zamanda bir başka şey yoluyla ve buna göre real bir şey olarak göstermeye izin verir. Buna karşın, poesi, öz bakımından plastik sanatın olduğu şeyle aynı olmak suretiyle, o mutlak bilgi ediminin doğrudan doğruya bilgi edimi olarak görünmesine izin verir. [I, V, 631]. (...)

Plastik sanat, kendi ide'lerini kendi başına somut bir şey yoluyla ifade eder; söz sanatı bunu kendi başına **genel bir şey** yoluyla, yani dil yoluyla yapar. Bu yüzden poesi, özellikle poesi adını, yani **yaratma** adını korudu; çünkü onun yapıtları bir varlık olarak değil, fakat yaratma olarak görünürler. Buradan şu çıkar; poesi, yeniden) tüm sanatın **özü** olarak görülebilir, aşağı yukarı, ruhun bedenin özü olarak görülmesi gibi. [I, V, 631-2]. (...) Eski poesi, ussal sınırlanmış olduğu gibi, kendi sanatı olarak kendi kendisiyle özdeştir. Buna karşın bütün yanları ve tüm bölümlerinde yeni poesi, öyle çeşitlice sınırsız ve genellikle kendi sanatı olması bakımından kısmen usdışıdır. Sınırsızlığın bu karakteri de plastiğin sanatın real yanı olması gibi poesinin sanatın ideal yanı olmasına dayanır. Çünkü ideal olan = sonsuz olan.

Biraz önce anılan bağıntıda antik ile modern karşıtlığı şöyle dile getirilebilirdi: eskiler plastikte konuşandırlar ve buna rağmen poeside plastik olarak. Söz, usun en sessiz ve en dolaysız deyimidir. Her diğer eylemin bedensel payı daha çoktur. Yeniler, resimlerinde, deyimi zorlu, cisimsel bir eylem içine koyarlar. Eskilerin resimleri sessizlik ifadesini taşımaları suretiyle, tam da böylece konuşarak gerçekten poetiktirler. Buna karşın ama eskilerin kendileri poeside plastiktirler ve bu tarzda onlar, söz sanatları ile plastik sanatların akrabalığı ve iç özdeşliğini yenilerden daha çok yetkince ifade ederler. [I, V, 632].

(...) Poetik anlam, tam olarak, gerçeklik için, realite için olanak dışında hiçbir şeyi gereksememekten ibarettir. Poetik için ne olanaklı ise o tamamiyle bu yüzden mutlaka gerçektir, tıpkı felsefede ideal-real ne ise. Felsefe-olmama ilkesi gibi poesi-olmama ilkesi, deneycilik ve olanaksızlıktır, doğru ve gerçek bilinecek olandan, deneyde bulunan şeyden başka bir şeydir.

Poesinin büyük nesneleri üstüne, sanat için Tanrıların dünyası olan ide-dünyası üstüne, evren, doğa üstüne mitoloji öğretisinde evvelce söz edilmişti. Orada gösterilmiş olan, tüm sanat için mitolojinin zorunluluğu ile bu zorunluluk bilhassa poesi için kanıtlanmıştır. Daha yeni çağların da ne derece bir mitolojiye sahip oldukları ve bu mitolojinin nasıl var olan içerikten daima beslenmeye veya yeni yaratmaya izin verdiği orada keza gösteriliyordu. Ama bu genel ilkelerin uygulanımı yalnızca tek tek şiir tarzları bağlamında yapılabilir.

Poesinin genel biçimi imdi genellikle, ideleri sözde ve dilde tasvir eden biçimdir. [I, V, 634]. (...)

İmdi kendi kendisi için dil kaostur; ki bu kaostan poesi kendi idelerinin gövdelerini oluşturmalı. Ama poetik sanat yapıtı, diğer her biri gibi, özel olandaki bir mutlak şey, bir evren, bir dünya-cismi olmalıdır. Bu, sanat yapıtının ifade edildiği yer olan **sözün** dilin bütününden ayırılması yoluyla olandan başka türlü olanaklı değildir. [I, V, 635]. (...)

İmdi, aşağıdaki genel şeyleri önceden belirtmek suretiyle, **tek tek şiir türlerine** geçiyorum.

Genellikle **şiir** bir **bütün**dür, kendi çağına ve canlılığına kendi kendisinde sahip olan bütündür ve böylelikle dilin bütününden ayrılmış, yetkin olarak kendi kendisinde kararlaştırılmıştır.

(...) Esasen tüm poesi, kendi kaynağında işitme için oluşmuştur; imdi o, lirik veya epik veya dramatiktir. [I, V, 637]. (...)

Buradaki bu açıklamaya eklemek üzere, genellikle düzyazı, anlama yetisince elde edilmiş ve onun ereklerine göre biçimlenmiş dildir. Poeside her şey sınırlanmadır, biçimlerin kesin ayrışmasıdır. [I, V, 638]. (...)

O halde poeside, sözün süsü için işitilen her şey, güzelliğin en yüksek ve en üst ilkesine tabidir; tam bu nedenle resimlerin, mecazların vb. kullanımı üstüne işte bu tabi kılma yasasından başka hiçbir genel yasa koyulamaz.

Tek tek şiir türlerinin yapılanması

Mutlak olanın özel olanda tasviri olarak tüm sanatın özü, bir yandan salt sınırlama ve diğer yandan bölünmemiş mutlaklıktır. (...)

Çeşitli şiir türlerini ele alışta doğal veya tarihsel düzeni izlemek isteseydik, özdeşlik eposu olarak epostan yola çıkmamız ve buradan lirik ve dramatik şiire geçmemiz gerekecekti. Ancak biz burada tamamen bilimsel düzene göre kendimizi yönlendirdiğimiz için ve potenslerin daha önce çizilen sıra düzenine göre özellik veya ayrım potensleri ilk potens, özdeşlik potensleri ikinci ve birlik ile ayrımın, genel ile özel olanın bizzat bir olduğu yerde olan üçüncü potens olduğu için, biz de burada bu sıra düzene bağlı kalacağız ve buna göre başlangıcı lirik sanatla yapacağız.

Lirik poesinin **real** biçimin üç şiir türü altına tekabül etmesi, onun işaretinin müzikle benzerliği gösterdiği, artık buradan açıklamıyor. Ancak bu, daha belirgin olarak aşağıdaki biçimde gösterilecektir. [I, V, 639].

(...) Lirik poesi, çoğunlukla ritme tabi, tamamen bağlı, hatta onun ardı sıra sürüklenmiştir. Epos da bu itibarda en yüksek özdeşlikte hareket ederken, lirik poesi eş biçimli ritmlerden kaçınır.

Lirik şiir, genellikle, sonsuz olanın veya genel olanın özel olanda tasviridir. (...)

Lirik poesi en öznel şiir türü olduğu için, zorunluca da ondaki özgürlük egemen olandır. [I, V, 640]. (...) Eposda en yetkin sabitlik hüküm sürer, lirik şiirde bu ortadan kaldırılmıştır; tıpkı, katıksız ayrımların ve bir ton ile onu izleyen ton arasında hakiki bir sabitliğin olanaksız olduğu müzikteki gibi; buna karşın renklerde tüm ayrımlar, bir yığında, bir elden çıkmış gibi yeniden birleşirler. [I, V, 640-41]. (...)

Lirik şiir, genellikle, ideal dizinin ilk potensini, yani kendi üstüne katlanan düşünmenin, bilginin, bilincin ilk potensini gösterir. İşte bu nedenle o, tamamiyle, kendi üstüne katlanan düşünmenin [refleksiyonun] egemenliği altında durur. Genellikle ideal dünyanın ikinci potensi, **eylem** potensidir, öznel olanın bilgisi gibi **kendi başına** nesnel olanın potensidir. [I, V, 645]. (...)

Eylem, mutlak veya nesnel bakımdan tarihtir. O halde ikinci tarzın ödevi şudur: **kendi başına veya mutlak olanda olduğu gibi olan tarihin bir resmi olmak.**

Bu şiir türünün, **epos** olması bildirilen karakterden çıkan tüm belirlenimlerin eposda birleşmesi ve buluşmasından en belirgin biçimde meydana çıkar.

1 Genellikle yalnız eylemin, tarihin tasvir edilmesi değil, ama onun **mutlaklığın özdeşliğinde** görünmesi, eposun nişanıdır. (...)

Özgürlük ile zorunluluğun çatışması, yalnız kader yoluyla karara bağlanır ve kaderi sanki meydana getirir. Zorunluluk ile özgürlüğün tüm karşı karşıya konuluşu, yalnız özellikte, ayrımda bulunur. (...) Mutlak özdeşliğin eylemi olarak eylemin kendi başınalığında hiçbir kader yoktur.

O halde eposun ilk belirlenimi, şöyle ele geçirilecek olandır: **Sonsuz ile sonlu olan karşıtlığı olmaksızın, çatışma olmaksızın ve tam bu nedenle kader olmaksızın epos, eylemi özgürlük ile zorunluluğun özdeşliğinde tasvir eder.** [I, V, 646].

(...) ve trajedi, çatışma ile kaderin aynı zamanda tasvir edildiği yerdir]. Eposda henüz örtük ve yumuşak güç olarak hükmeden özdeşlik, çatışmanın ona karşı durduğu yerde keskin ve zorlu darbelerle patlak verir. (...)

Eylem, kendisinin **kendi başınalığında** zamansızdır; çünkü tüm zaman, yalnızca, olanak ile gerçeklik ayrımıdır ve tüm görünen eylem, yalnızca, içinde her şeyin hep birden olduğu özdeşliğin parçalanmasıdır. Epos, bu zamansızlığın bir resmi olmalıdır. Bu nasıl olanaklıdır? —Poesi, sözün kendisi olarak zamana bağlıdır, tüm poetik tasvir zorunluca ard arda oluşludur. O halde burada çözümsüz bir çelişkinin olduğu görünüyor. O, şu biçimde ortadan kalkar. Poesinin kendisi, böyle bir şey olarak, zamanın dışında, zamanca el sürülmemiş gibi olmalı, buna göre o, tüm zamanı, tüm ard arda oluşu salt konuya koymalı ve böylece kendi kendisini sessiz tutmalı ve birbiri ardından geliş akıntısından etkilenmeksizin konunun üstünde asılı durmalı. [I, V, 648]. (...)

O halde, eposun nasıl kendisinin kendi başınalığındaki eylemin zamansızlığının bir resmi olduğu tarzı üstüne şunu dile getirebileceğiz: hiçbir zamanda olmayan şeyin kendisi tüm zamanı kendi içinde tutar ve tersi; ama bu, bu yüzden za-

mana karşı kayıtsızdır. **Zamana karşı bu kayıtsızlık eposun temel karakteridir.** (...)

3. (...) O halde eposda başlangıcın ve sonun rastlantılılığı, onun sonsuzluk ve mutlaklığının ifadesidir. [I, V, 650]. (...)

4. Zamana karşı kayıtsızlık, zamanın ele alınışında bir aldırmazlığı da zorunluca sonuçlandırır; öyle ki eposun kapsadığı zamanda her şey uzama sahip, en büyük olan en küçük olan kadar, en önemsiz olan en önemli olan kadar. [I, V 651]. Böylece, ortak görünüşte olarak mutlak olandaki tüm nesnelerin özdeşliğinin resmi, **sabitlik** çok daha yetkin bir tarzda meydana gelir. [I, V, 651-2]. (...)

5. Eylemin **kendi başınalığında** tüm nesneler ve tüm olaylar eş ağırlıktadır; hiçbiri bir diğerince defedilmez, çünkü hiçbiri diğerinden daha büyük değildir. [I, V, 652]. (...) O halde episod, eposu yaşamın yetkin bir resmi hakkında kılmak için eposun zorunlu bir bölümüdür. (...)

Yunanlılara ve özellikle eski eposa mucizevi olan tamamen yabancıdır; çünkü onların Tanrıları doğanın içindedirler.

Kendine özgü epik **içeriğe** ilişkin olan şey, mutlak olanın kendisinin bir resmi olması hakkında eposun belirlenimi üstüne artık söylenmiş olan şeyde bulunur; ki o bir **gerçek evrensel** içeriği talep eder ve **mitoloji olmaksızın** eposun düşünülemez olduğu kertede bu içerik yalnız mitoloji sayesinde var olabilir. Hatta her ikisinin özdeşliği öyle büyüktür ki, mitoloji gerçek nesnelliği eposun kendisindeki nesnellikten daha önce ele geçirmez. Epos, en nesnel ve en genel şiir türü olduğu için, o tüm poesinin içeriği ile çoğunlukla bir olur. [I, V, 654]. (...)

İmdi epik şiirde yalnız iki olanak bulunur, ki onlar kendi ayrımlaşmında iki özel türü oluşturur. [I, V, 657-8]. Eğer biz, nesnel olandan mutlak-nesnel-olanı anlıyorsak, epos en nesnel türdür. O mutlaka nesneldir, çünkü o öznellik ile nesnelliğin en yüksek özdeşliğidir. O halde bu özdeşlikten poesi, onun ya **görece**-daha nesnel ya görece daha öznel olması yoluyla ancak ortaya çıkabilir. Eposda hem özne (şair) hem konu nesneldir. İmdi bu özdeşlik, iki yan bakımından ortadan kaldırılabilir; şöyle ki, a) öznellik veya özellik nesneye, nesnellik veya genel-geçerlilik tasvirsel olana konulmuş; b) nesnellik, genellikle konuya, öznellik tasvirsel olana konulmuştur. Bu iki kutup poeside gerçekten tasvir edilmişlerdir, ama onların kendileri, öznel ve nesnel bakımlardan kendilerinde yeniden ayrımlaşırlar. Görece nesnel epik poesi alanı (yani tasvirin olduğu yer), **eleji** ve **idil** ile, —ki yeniden kendi kendisi altında— ilki öznel olan olarak, ikincisi nesnel olan olarak tutulmuştur; görece-öznel poesi alanı (yani tasvirin olduğu yer), **didaktik şiir** ve **satir** yoluyla, —ki bu sayede birincisi öznel olan, ikincisi nesnel olandır— betimlenmiştir. [I, V, 658]. (...)

Birey veya özne hemen hemen istisnasız nasıl modern dünyada daha çok ortaya çıkıyorsa, o eposda da vukubulmalıydı, öyle ki o, eski eposun mutlak nesnelliğini yitiriyordu ve o bu türle yalnızca bunun yetkin olumsuzlaması olarak karşılaştırılabilirdir ve Ariosto da ona iyi bir parça refleksiyon ve muziplik katmak suretiyle kendi konusunu kendisine göre değiştirdi. [I, V, 669-70]. Genellikle

romantik olanın bir ana karakteri ciddiliğin ve nüktenin karışımında bulunduğu için ona birinciyi fazladan vermeliyiz, çünkü öte yandan onun nükteciliği, deyim yerindeyse, yalnız eposda kayıtsızlık, şairin katılımsızlık konumunda yeniden ortaya çıkar. Şair böylece kendi nesnesinin efendisine başvurmuştur.

Mucizevi olan kavramı, daha önce belirttiğim gibi, eposun **yeni** bir ayrıntısıdır; çünkü her ne kadar daha Aristoteles Homeros eposunun "Thaumason"undan söz ederse de bu, onda modern mucizevi olandan tamamen başka bir anlama sahiptir, yani esasında olağan-üstü-olan anlamına (bundan daha fazlası dramda). Homeros, mucizevi olan hiçbir şeye sahip değildir, tersine katıksız doğal-olana sahiptir; çünkü onun Tanrıları da doğaldırlar. [I, V, 670]. Mucizevi olanda şiir, düzyazı ile savaş içinde görünür; mucizevi olan, ancak düzyazının karşısında ve **bölünmüş** bir dünyada olan şeydir. [I, V, 670-1]. (...)

Roman dramatik olamadığı ve ama diğer yandan eposun nesnelliğini tasvir biçiminde aramaya sahip olduğundan dolayı, romanın en güzel ve en uygun biçimi zorunlu olarak **anlatıcı** biçimidir, mektuplarla olan bir roman, —**bütün** olarak— dramatiğe dönüşen katıksız lirik bölümlerden oluşur. [I, V 675]. (...)

Roman dünyanın, en azından çağın bir aynası olmalıdır ve böylece kısmen mitolojiye dönüşmelidir (...)

Roman, insandaki dikkat çekici her şeyi, tutkuyu da harekete getirmeli; onda en yüksek trajik olana izin vardır, komik olana olduğu gibi, iyi ki şairin kendisi her ikisince el sürülmeden kalır. [I, V, 676]. (...)

Özgürlük ile **zorunluluk,** karşıtlığın, genellikle sanatın temelinde bulunan karşıtlığın **en yüksek** deyimleri oldukları için, o halde sanatın en yüksek görünüşü, şu görünüştür ki, orada özgürlük altta olmaksızın zorunluluk üstün gelir ve zorunluluk yenik olmaksızın yeniden özgürlük yener. [I, V, 690]. (...)

Trajedi Üstüne

Trajedinin özü, demek ki, öznedeki özgürlük ile nesnel çatışma olarak zorunluluğun gerçek bir çatışmasıdır, ki bu çatışma, biri veya diğerinin altta kalmasıyla sona ermez, tersine her ikisi aynı zamanda yenen ve yenilen olarak yetkin ayrımsızlıkta görünür. [I, V, 693]. (...)

O halde, özgürlük ile zorunluluk arasındaki çatışmanın zorunluluğun istemin kendisini harap ettiği ve özgürlükle onun kendine özgü zemininde savaşıldığı yerde ancak gerçekten olduğunu görüyoruz.

(...) Suçluyu kaderin mücrim yaptığı yerde, özgürlük ile zorunluluk arasındaki gerçek bir çatışmanın ancak belirtilen durumda vukubulabilmesi gösterildi. [I, V, 696]. Ama yalnız kaderin üstün gücüne yenilen suçlunun buna rağmen cezalandırılması, özgürlüğün zaferini göstermek için gerekli idi, özgürlüğün, ona yakışan **onurun** tanınması idi. [I, V, 697]. (...)

Tüm empirik zorunluluğun kendisi yalnızca empirik zorunluluk olduğu, ama kendi başına görüldükte rastlantılılık olduğu için, öylece halis trajedi de empirik zorunluluk üstüne temellendirilemez. [I, V, 700]. (...)

Bir dramatik yapıtın, ondaki ahlâksal-olanaklı olan şeyle bağıntısında sınırlanımı, trajedi **ahlâkı** denilen şey yoluyla ifade edilir. [I, V, 701]. (...)

O halde trajedinin bir anlatı değil, fakat gerçek-nesnel eylemin kendisi olması gerektiği, ilk kavramdan meydana çıkar. Ama bundan da kesin zorunlulukla dışsal biçimin geri kalan yasallığı çıkar. Eylem, eğer anlatılırsa, kendi doğası bakımından en özgür olan düşünmeden geçip gider ve uzak-olanın da doğrudan doğruya bitiştiği yerde. Nesnel-gerçek tasarımlanan eylem, görülür ve o halde o görünün yasalarına da boyun eğmelidir. Ama bu, zorunlu olarak sabitliği ister. Eylemin sabitliği, buna göre, her ussal dramın zorunlu özelliğidir. [I, V, 704]. (...)

Komedinin Özü Üstüne

Hangi yanda özgürlüğün ve hangi yanda zorunluluğun olduğunun genel kavram yoluyla belirli olmadığı, ama özgürlük ile zorunluluğun kökçe bağıntısının, kendisinde zorunluluğun nesne olarak, özgürlüğün özne olarak göründüğü şey olduğu, daha başlangıçta ayrımlanmıştı. Ama bu bağıntı trajedinin bağıntısıdır ve bundan dolayı da o, dramın ilk yeşanki olumlu görünüşüdür. O halde bağıntının tersine çevrilmesi yoluyla, kendisinde zorunluluk veya özdeşliğin daha çoğu **özne** olduğu, özgürlük veya ayrımın nesne olduğu biçim ortaya çıkmalı ve bu, aşağıdaki düşüncelerle gösterileceği gibi, **komedi** bağıntısıdır.

Zorunlu ve kararlaştırılmış bir bağıntının her ters-çevrimi, göze çarpan bir çelişkiyi, bu ters-çevrimin öznesindeki bir uyumsuzluğu ortaya koyar. Uyumsuzluğun belli tarzları, imdi, kısmen onlar kuramsal olarak sapık ve lütufkâr oldukları kertede, kısmen kılgısal olarak zararlı oldukları ve ciddi sonuçları oldukları kertede, **çekilmez** tarzdadırlar. Ancak, ters-çevrimin kabul edilen durumunda; 1. bir **nesnel** uyumsuzluk, buna göre esasında kuramsal olmayan uyumsuzluk konulmuştur; 2. ters-çevrimdeki bağıntı, nesnel olanın zorunluluk değil, tersine ayrım veya özgürlük olmasıdır. [I, V, 711]. Ama zorunluluk nesnel olan olduğu kertede düpedüz **kader** olarak görünür ve yalnız bu bakımdan o korkunçtur. O halde bağıntının kabul edilen ters-çevrimi ile aynı zamanda zorunluluktan **korkunun** tümü kader olarak ortadan kaldırılmış ve genellikle eylemin **bu** bağıntısında hiçbir gerçek kaderin olanaklı olmaması varsayılmış olduğu için, öylece uyumsuzlukta bir salt hoşlanma kendi başına ve kendisi için olanaklıdır ve bu hoşlanma, genellikle komik diye adlandırılabilen ve germe ile gevşetmenin serbest bir değişimi yoluyla dışsal olarak ifade edilen şeydir. Anlama yetimizle çelişen uyumsuzluğu doğru olarak gözönünde tutmak için biz geriliriz, ama bu gerilmede tam saçmalığı ve şeyin olanaksızlığını ayrımlarız, öyle ki bu gerilim bir anda bir gevşemeye geçer, bu geçit gülme yoluyla dışsal olarak ifade edilir.

İmdi eğer çelişkiye dayanan her olanaklı bağıntının ters-çevrimini genellikle bir komik bağıntı diye adlandırabiliyorsak, öylece kuşkusuz en yüksek komik ve sanki komiğin çiçeklenme zamanı, çelişkilerin en yüksek potenste, yani zorunluluk ve özgürlük olarak tersine çevrildikleri yerdedir ve bu ikisinin bir çatışması

kendi başına ve kendisi için nesnel eylem olduğu için, böyle bir ters-çevrim bağıntısı da kendi kendisiyle dramatiktir.

Asli olanın her olanaklı ters-çevriminin komik etkisi olduğu yadsınamaz. Eğer korkak cesur, cimri müsrif olmak gerekecek duruma konulursa, veya ailemizin bölümlerinden birinde, aşağı yukarı, kadın evde erkeğin rolünü, erkek kadının rolünü oynarsa, öylece bu bir komik tarzdır.

Bu genel olanağı, onun dal budak saran kollarında izleyemeyiz, kendilerinden sayısız durumların çıktığı bu kollar üstüne bizim yeni komediniz temellenir. Biz yalnız bu görünüşün doruğunu belirleme durumundayız. O halde bu doruk, özgürlük ile zorunluluğun genel bir karşıtlığının olduğu yerdedir; ama öyle ki, özgürlük özneye, zorunluluk nesneye rastlar. [I, V, 712]. (...)

Komedinin biricik en yüksek tarzı, o halde, **eski** Yunan veya Aristophanes komedisidir, şayet o gerçek kişilerin aleni karakterlerine dayanıyorsa ve bu, sanki kendi buluşunu harcadığı yerde biçim kazanır.

Yunan trajedisi kendi yetkinliğinde en yüksek ahlâkiliği nasıl ilân ve beyan ederse, öylece eski Yunan komedisi devlette en yüksek düşünülebilir özgürlüğü ilân ve beyan eder, ki bu özgürlüğün **kendisi** en yüksek ahlâkiliktir ve bununla içten birdir. [I, V, 714]. (...)

Aristophanes'in, kendi buluşlarını, inançlarını, görülerini, girişini sağlamak için, gülünçlükleri tümüyle üstüne yığabileceği ünlü bir ada gereksinimi vardı. Onun demek ki Sokrates adını seçmesi, bundan dolayı bu adın sahip olduğu tanınmışlık dışında, hiç kuşkusuz demincek söylenen neden en önemli nedendi. (...)

Komedi, kendi doğası bakımından aleni yaşama ilişkindir. Onun için hiçbir mitoloji yoktur ve onun tasvirlerinin, nasıl trajedi için trajik bir dönemin varsa, bunun gibi hiçbir sabit çevresi yoktur. Demek ki komedi, kendi mitolojisini kendi çağından ve aleni durumdan yaratmalı, içeriği yalnız gösteren değil, aynı zamanda kullanıma izin veren böyle politik bir durum elbette ne için isteniyorsa onun için. [I, V, 716]. (...)

Modern Dramatik Poesi Üstüne

İmdi, modernin trajedi ve komedisinin tasvirine geçiyorum. (...)

Bu araştırmaya kendisiyle başlamamız gereken ilk şey, **karşı karşıya konulmuş olanın,** demek ki bilhassa trajik olan ile komik olanın kendisinin **karışımının** ilke olarak modern dramın temelinde bulunmasıdır. Aşağıdaki düşünce, bu karışımın anlamını kavramaya hizmet edecek. [I, V, 718]. (...)

Şairin trajik ile komik olana yalnız çok büyük miktarlarda değil, aynı zamanda nüansda da malik olması, Shakespeare gibi, hiçbir zaman bayağıya kaçmaksızın, Hamlet'te olduğu gibi komikte nazik, maceracı ve aynı zamanda nükteli ve katı (Falstaff oyunlarındaki gibi) olması, keza onun buna karşın trajikte mahvedici (Lear'deki gibi), cezalandırıcı (Macbeth'teki gibi), Romeo ve Juliet'de ve birden

çok karışık oyunlarındaki gib tatlı, dokunaklı ve yatıştırıcı olması, sözü edilen **karışım** için zorunludur. [I, V, 919]. (...)

İnsanda Shakespeare'in dokunmadığı **hiçbir şey** yoktur; ama o buna tek tek olarak dokunur. Yunanlılar ona bütünde dokunurlarken. En yüksekten en aşağıya dek insan doğasının öğeleri Shakespeare'de yayılmış olarak bulunur: o **her şeyi** tanır, her tutkuyu, her ruhu, gençliği ve yaşlılığı, kralı ve çobanı. Onun yapıtları dizisinden yitip gitmiş dünya yeniden yaratılabilirdi. (...)

Romantik ilkenin doğasına uygun biçimde modern komedi, eylem olarak eylemi salt, yalıtılmış ve eski dramın plastik sınırlanımında tasvir etmez, tersine o kendi tüm eşliğini aynı zamanda verir. (...)

Demek ki Shakespeare aslâ ne idealist bir dünyayı ne itibarî bir dünyayı, tersine daima **gerçek** dünyayı tasvir eder. [I, V, 723]. (...)

Buna göre eğer biz Shakespeare'de başlıca olarak yalnız, sonsuz olması yoluyla us olarak görünen sonsuz **anlayış yetisine** hayran kalıyorsak, öylece Calderon'daki **usu** bilmemiz gerekir. Anlaşılması olanaksız bir anlayış yetisinin bir mutlak dünya yansısını içine koyduğu bağıntılar, salt gerçek bağıntılar değildir; mutlak bağıntılardır, mutlak dünyanın kendisidir.

Calderon, karakterlerin çizgileri büyük ve alışılmadık keskinlik ve sağlamlıkla verilmesine rağmen, fakat karakteristik olana daha az gereksinim duyuyordu; çünkü o gerçek bir kadere sahiptir. (...)

Calderon'un daha yüksek dünya sayesinde üstün olduğu şey, sonunda onun poesisinin temelinde bulunan, uzlaşımın aynı zamanda günah ile ve ayrımla doğrudan doğruya zorunluluğu da hazırlamasıdır. [I, V, 730]. O, kendi dininin mucizesini itiraz götürmez bir mitoloji gibi, buna inancı ziluniyetin yenilmez tanrılığı olarak ele alır. [I, V, 730-31]. (...)

Yeni çağın trajedisinden komediye geçişte, hiç kuşkusuz en uygunu, Almanların en büyük şiiri, Goethe'in **Faust**'unu anmaktır. Ama, bütünün ruhu üstüne yargıyı, bizim bundan sahip olduğumuz şeyden inandırıcı olarak yeterince temellendirmek güçtür. Öylece bunun hakkında alışılmış görüşün savı çok göze çarpıcı olmak ister ki, kendi niyeti bakımından bu şiir, diğerlerinden daha fazla, trajik olmaktan çok aristophaniktir.

Buna göre, bu şiir için en genel bakış açısını, onu kavradığımı sandığım derecede, vermekle yetineceğim.

Eylem için yalnız bir kader var değildir; yenilmez bir zorunluluk olarak evrenin ve doğanın kendi başınalığı, birey olarak bireyin **bilgisine** de baskın çıkar. Özne olarak özne, sonsuz olan olarak sonsuz olanı tadamaz; ama bu, onun zorunlu bir eğilimidir. Demek ki bu, ebedi bir çelişki. Bu, burada özne ile —eylemde olduğu gibi— daha az çelişkide olmayan ve savaşta bulunan kaderin sanki daha ideal bir potensidir. Ortadan kaldırılmış uyum, burada iki yan bakımından dile gelebilir ve çatışma bir çift çıkış yolu arayabilir. [I, V, 731]. Çıkış noktası, şeylerin içini görmek ve özne olarak tad almak için tatmin edilmez şiddetli arzudur ve ilk yön, usun ereği ve ölçüsü dışında doyumsuz tamah, taassupla dindirilmeye yönelir; bu, Faust'un durumunda şöyle söyledi:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Lass nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestaerken,
So hab' ich dich schon unbedingt.*

Ruhun doyum bulmaz çabasının diğer çıkış yolu, kendini dünyanın içine atan, yeryüzü acısını, yeryüzü mutluluğunu taşımaya açılan yoldur (...) Goethe'nin Faust'unda bu her iki yön tasvir edilmiştir veya daha çok doğrudan doğruya birleşmiştir, öyle ki birinden aynı zamanda diğeri meydana çıkar. [I, V, 732]. (...)

Goethe'nin Faust'u çağın tüm içeriğinden oluşmuş, en yüksek stilde modern bir komedi diye adlandırılabilirdi. [I, V, 733]. Trajedi kamusal töreliliğin esirinde nasıl yaşarsa, kamu özgürlüğünün havasında komedi öyle yaşar. [I, V, 733-4]. Yeni dünya ile kamusal yaşam ortadan kayboluyordu; devlet kilise yoluyla, genellikle real olanın ideal olan yoluyla olduğu gibi yerinden ediliyordu. Ancak birincisinde henüz bir ortak yaşam vardı; yalnızca ondan, onun geleneklerinden, teşrifatlarından, aleni eylemlerinden, keza onun mitolojisinden komedi çıkabilirdi. Buna göre, ilk komediler, İncil hikâyelerinin tasarımları idi... [I, V, 734]. (...)

Dramda onun iki biçimi bakımından en yüksek bütünlüğe erişildikten sonra, söz sanatı ancak yeniden plastik sanata geri dönmeye çaba gösterebilir; ama kendi kendisini daha kapsamlı oluşturamaz.

Poesi şarkıda müziğe geri döner; dansta şayet dans kısmen bale, kısmen pandomim ise resime geri döner, bir canlı plastik sanat olan sahne sanatında asıl plastiğe geri döner. [I, V, 735]. (...)

Tüm dram türleri gibi müzik, şarkı, dans bizzat yalnız kamusal yaşamda yaşarlar ve bunda birbirlerine bağlanırlar. Bunun ortadan kaybolduğu yerde, tüm biçimlerinde tüm halkın politik veya törel bütünlük olarak kendisine katıldığı real ve dışsal dramın yerine, bir **içsel,** ideal dram yalnız henüz halkı birleştirebilir. Bu ideal dram, Tanrı'ya tapınmadır, **gerçek** kamusal eylemin biricik **tarzı,** yeni çağın biricik tarzıdır ve bu da daha sonra yalnız çok değerinden düşürülmüş ve darlaştırılmış olarak kalmıştır.

Hor gör ama usu ve bilimi,
İnsanın en yüksek gücünü,
Yalnız gözboyama ve büyü ile
Yalan-ruhtan destek al,
Artık kayıtsız şartsız elimdesin.

Über das
Verhaeltnis der bildenden Künste
zu der Natur.

1807.

Plastik Sanatların
Doğa ile
Bağıntısı
Üstüne

1807

(...)

Plastik sanat, en eski deyime göre, dilsiz bir şiir sanatı olmalıdır. Bu açıklamanın bulucusu, bununla kuşkusuz şunu söylemek istiyordu: o, kaynağı ruh olan o tinsel düşüncelerin, kavramların benzerini, ama dille değil, tersine suskun doğa gibi şekille, biçimle, ondan bağımsız duyusal yapıtlarla ifade etmeli. O halde plastik sanat, etken bir bağ olarak açıkça ruh ile doğa arasında durur ve yalnız ikisinin canlı ortasında kavranabilir. Hatta o, ruhun diğer herbir sanatla ve her şeyden önce poesiyle olan bağıntısına ortak olarak sahip olduğu için, o doğayla bağıntılı ve buna benzer ortaya çıkan bir güç olması gerektiği sayede, yalnız ona özgü güç olarak geriye şu kalır: o halde yalnız buna bir kuram da dayanabilir; anlama yetisi için tatmin edici, sanatın kendisi için ilerletici ve elverişli olması gereken bir kuram. (I, VII, 292].

(...)

Doğa her yerde bizim karşımıza ilkin daha çok veya daha az sert biçim ve kapalılıkta çıkar. (I, VII, 298-9]. O, ciddi ve sessiz güzellik gibidir; bağırtkan işaretlerle dikkat çekmeyen, sıradan gözü ilgilendirmeyen güzellik. (...)

Ama yalnız genellikle etken ilke olarak değil, tin ve iş gören bilim olarak töz, bize biçim içinde görünür, böylece biz onu canlı olarak kavrarız. (...) O sayede doğanın eylediği bilim, elbette, düşünce ile kendi kendisine bağlı olan insan biliminin hiçbirine benzer değildir: insan biliminde kavram eylemden, hem de gerçekleştirmenin tasarımından ayrı değildir. (I, VII, 299]. Bu nedenle ham madde, sanki körcesine kurala uygun biçime göz diker ve bilmeyerek salt uzay-geometrik biçimleri benimser; ama bu biçimler pekâlâ kavramların ülkesine aittirler ve maddi olanın içinde tinsel bir şeydirler. (I, VII, 299-300]. En yüce sayı ve ölçü-sanatı, yıldızlara doğuştandır; onlar bunu, bunun bir kavramı olmaksızın icra ederler. Daha açıkçası, onlarca bizzat anlaşılmaz olmasına karşın canlı bilgi, hayvanlarda görünür, ki onları biz bu nedenle, onlar neredeyse bilinçsiz yürüyüp gittiklerinde, sayısız işler yapıyor görürüz, ki bu işler, onların kendilerinden çok daha fevkalâdedir: müzikçe mest olmuş duygulu tonlarda kendi kendisini aşan kuşu, alıştırma ve ders olmaksızın basit mimari yapıtlar yapan, sanat-yetili, küçük yaratığı, ama hepsini, bilginin tek tek kıvılcımlarında artık parlamış olan, ama henüz hiçbir yerde insanda olduğu gibi tam güneş olarak ortaya çıkmayan, üstün güçlü bir tince güdülmüş görürüz.

Bu iş-gören bilim, doğada ve sanatta kavram ile biçim arasında, beden ile ruh arasındadır. Her nesnenin karşısında, sonsuz anlama yetisinde tasarlanmış bir ebedi kavram durur; ama bu kavram, gerçekliğe ve cisimleşmeye ne yolla geçer? Yalnızca, sanatçıdaki töz gibi sonsuz anlama yetisiyle keza zorunluca bağlı olan yaratıcı bilim yoluyla; duyusal olmayan güzellik idesini kavrayan, onu duyulur kılarak tasvir eden, sanatçıdaki bu töz ile. Bu yaratıcı tini Tanrıların kendisine ödünç verdiği o sanatçı, mutlu diye adlandırılacak olan ve her şeyden önce değere lâyık olan olduğu için, öylece sanat yapıtı, yaratmanın bu katıksız gücünü

ve doğanın etkililiğini bize bir taslakta gibi gösterdiği ölçüde mükemmel görünecek. (I, VII, 300).

(...)

Tüm güzelliğin dışsal yanı ya da temeli biçim güzelliğidir. Ama özsüz biçim olamayacağı için, öylece, yalnız daima biçim olduğu yerde, görülebilir veya yalnız duyulabilir şimdide de karakter vardır. Karakteristik güzellik, buna göre, kendi köküdeki güzelliktir, bu kökten o zaman ilkin güzellik meyva olarak çıkabilir: öz pekâlâ biçimi aşar geçer, ama o zaman da karakteristik olan, güzelin hâlâ etkili temeli geride kalır. (I, VII, 307).

Doğada ve sanatta öz, ilkin gerçekleşmeye veya kendi kendisinin tek tek olandaki tasvirine çaba gösterir. Bundan dolayı biçimin en büyük keskinliği, her ikisinin başlangıçlarında kendini gösterir; çünkü sınırlama olmaksızın sınırsız olan görünemezdi; sert olan olmasaydı, yumuşak var olamazdı ve birliğin hissedilebilir olması gerektiğinden, öylece bu yalnız kendilik yoluyla, ayrılma ve çatışma yoluyla vukubulabilir. (I, VII, 310). (...)

Tam kıvamını bulmuş biçimde hoşlanmanın görüldüğü yerde yapıt, doğa yönünden tamamlanmıştır; onda artık hiçbir şey eksik değildir, tüm talepler karşılanmıştır. Burada da artık ruh ile beden yetkin uyumdadır; beden biçimdir, hoşlanma ruhtur, kendi başına ruh olmamasına karşın, ama biçim ruhu ve doğa-ruhu.

Sanat bu noktada durabilir ve olduğu yerde kalabilir; çünkü artık en azından Bir yandan onun tüm ödevi gerçekleşmiştir. Bu basamakta durdurulmuş güzelliğin salt resmi, aşk Tanrıçasıdır. Ama kendi başına ruh güzelliği duyusal hoşlanmayla kaynaşmıştır: bu doğanın en yüksek tanrılaşmasıdır.

Doğanın tini yalnız görünebilir olarak ruhun karşısına konulmuştur; kendi başına ama onun açınımının aracı: tin gerçi şeylerin karşıtını çelişkisi etkiler, ama yalnız böylece biricik öz, en yüksek yumuşaklık ve tüm güçlerin uzlaşımı olarak meydana gelebilirdi. Diğer tüm yaratıklar, düpedüz doğa-tinince güdülmüşlerdir ve onun sayesinde kendi bireyselliğini öne sürerler; yalnız insanda, orta noktada olarak insanda ruh uç verir; ruhsuz dünya, güneşsiz doğa gibi olurdu. (I, VII, 311).

(...)

İlkin ya da ilk önce elbette sanat yapıtında sanatçının ruhu icat yoluyla tek tek olanda ve eğer o birlik olarak sanatçının üstünde sakin sessizlikte salınırsa, bütünde görünür. (I, VII, 312). (...)

(...)

Sanat,yalnızca, coşkunluk diye adlandırdığımız en iç ruh ve tin güçlerinin canlı hareketinden meydana gelir. (I, VII, 326). (...) Sanat ile bilimin her ikisi yalnız kendilerine özgü kendi eksenlerinde hareket edebilirler; sanatçılar, tinsel iş yapan herkes gibi Tanrı'nın ve doğanın kalbe yazmış olduğu yasaya uyarlar, başka hiçbirine değil. Ona hiçkimse yardım edemez, o kendi kendisine yardım etmeli; onun kendi adına meydana getirmeyeceği şey, derhal geçersiz olacağı için, ona dışardan da bir fayda dokunamaz; tam bu nedenle hiçkimse de ona tavsiye-

de bulunamaz veya yürümesi gereken yolu ona buyuramaz. O, kendi çağı ile savaşmada ise, acınacak durumdadır: hor görmeye düşkünse, hor görmeyi hak eder. (I, VII, 327). (...)

Philosophische Untersuchungen

über das

Wesen der menschlichen Freiheit

und die

damit zusammenhängenden Gegenstaende.

1809.

İnsan Özgürlüğünün Özü

ve

buna ilişkin konular

üstüne

Felsefe Araştırmaları

1809

Önsöz

Yazar, aşağıdaki yazı üstüne söylenecek çok az şey bulur.

Tinsel doğanın özüne ilişkin olarak ilkin us, düşünme ve bilme hesaba katıldığı için, doğa ile tin karşıtlığına haklı olarak ilk önce bu yönden bakıldı. Sade bir insansal usa duyulan katı inanç, tüm düşünme ve bilmenin yetkin öznelliği, doğanın tüm ustan ve düşünceden yoksunluğu hakkındaki kanı, Kant sayesinde yeniden uyandırılan dinamik olanın da yeniden yalnız daha yüksek bir mekanik olana geçirilmesi ve kendi özdeşliğinde asla tinsel bir şeyle bilinmemesi suretiyle her yerde hükmeden mekanik tasarım tarzı ile birlikte, düşüncenin bu yolunu yeterince haklı çıkarır. (...)

Zaman, daha yüksek çelişkinin veya daha çoğu asıl çelişkinin, kendisiyle felsefenin en iç orta noktasının ilkin düşünülmeye değer olduğu zorunluluk ile özgürlük arasındaki çelişkinin ortaya çıktığı zamandır. (I, VII, 333).

(...)

İmdi bu yazı, bir yandan bazı ön yargıları ve diğer yandan bazı başıboş ve ucuz gevezelikleri alt etmeye hizmet etmek ister.

(...)

Münih, 31 Mart 1809

İnsan özgürlüğünün özü üstüne felsefe araştırmaları, kısmen bunun doğru kavranmıyla ilgili olabilir, bununla birlikte özgürlük olgusu, öylece doğrudan doğruya özgürlük duygusu herkese iz bırakmıştır; ama, onları yalnız sözcüklerle de dile getirmek için, anlamın alışılmış saflık ve derinliğinden daha fazlası gerekmeyecek denli bu iz, hiç de öyle pek yüzeyde bulunmaz; bu araştırmalar, bu kavramın bilimsel bir dünya görüşünün bütünüyle bağıntısına ilişkin olabilir. Bununla birlikte hiçbir kavram tek olarak belirlenemediği ve onun bütünle bağıntısının kanıtlanımı ona da ilkin son bilimsel tamlığı verdiği için, —Bu bütün, özgürlük kavramında bilhassa şu durum olmalıdır: o eğer genellikle gerçekliğe sahipse, asla sırf tabi olan veya yan kavram değil, tersine sistemin egemen orta noktalarından biri olmalıdır.— öylece buradaki araştırmanın her iki yanı, her yerdeki gibi, birleşir. Eski, ama asla kaybolmamış bir söylenceye göre gerçi, özgürlük kavramının genellikle sistemle uyumsuz olması gerekir ve birlik ve bütünlük isteğini işleyen her felsefe özgürlüğün yadsınmasıyla sonuçlanmalıdır. Bu tarzın genel onanmasına karşı onunla çarpışmak kolay değildir; çünkü hangi sınırlandırıcı tasarımların sistem sözüyle artık bağlı olduğunu, öyle ki savın gerçi çok doğru bir şeyi, ama çok da alışılmış bir şeyi söylediğini kim biliyor. (I, VII, 336) Veya bu, genellikle ve kendi başına sistem kavramının özgürlük kavramıyla çeliştiği kanısı

öylece, bireysel özgürlüğün yine de herhangi bir tarzda dünya-bütünüyle (o, ister realist ister idealist olarak düşünülmüş olsa da) bağıntılı olmasından dolayı, herhangi bir sistemin, en azından, özgürlüğün onunla birlikte meydana geldiği tanrısal anlama yetisinde var olması gerekmesi gülünçtür (I, VII, 336-7). Bu sistemin insansal anlama yetisinin kavraması için asla erişilir olamayacağının genelde öne sürülmesi, yeniden, hiçbir şey öne sürmek demek olmaz; icabında onun anlaşılması suretiyle deyim doğru veya yanlış olabilir. (I, VII, 337). (...)

Sayesinde tüm doğanın duyumda, zekada, sonunda istençte kendini aydınlattığı son yükseltici edimin özgürlükte bulunduğu öne sürüldü. —En son ve en yüksek mercide istemeden başka asla hiçbir varlık yoktur. İsteme ilk-varlıktır ve bunun tüm yüklemleri yalnız bunun üstüne oturur: temelsizlik, ebedilik, zamandan bağımsızlık, kendini onama. Tüm felsefe, yalnızca, bu en yüksek deyimi bulmaya çabalar. (I, VII, 350).

(...) Demek ki idealizm, bir yandan, özgürlüğün en genel kavramını, diğer yandan sırf biçimsel kavramını verir. Anzı, özgürlük iyi ile kötünün bir yetisi olmakla gerçek ve canlı kavramdır. (I, VII, 352).

(...) İdealizm, eğer canlı bir realizmi temel edinmezse, Leibniz'in, Spinoza'nın sistemi veya herhangi başka bir dogmatik sistem gibi boş ve kuru bir sistem olur. Başlangıcından beri (Descartes'la birlikte) bütün yeni Avrupa felsefesi, onun için doğanın var olmaması ve onun canlı temelden yoksun olması ile bu ortak eksikliğe sahiptir. Böylece Spinoza'nın realizmi Leibniz'in idealizmi kadar soyuttur. İdealizm felsefenin ruhudur, realizm bedeni; yalnızca ikisi birlikte canlı bir bütün oluşturur. (II, VII, 356). (...)

Tanrı'dan önce veya onun dışında hiçbir şey olmadığından o, kendi varoluşunun nedenine kendi kendisinde sahip olmalıdır. (II, VII, 357). Bunu bütün filozof-

lar söyler; ama onlar, bu nedenden onu real ve gerçek bir şey için yapmaksızın sırf bir kavramdan söz edercesine söz ederler. (I, VII, 357-8). Tanrı'nın kendisinde sahip olduğu, onun varoluşunun bu nedeni, mutlak nazariyle bakılmış Tanrı değildir, yani o var olduğu takdirde; çünkü o, kendi varoluşunun elbet yalnızca nedenidir; O **doğa**dır Tanrı'da; ondan gerçi ayrılamaz, ama yine de ayrı bir öz. (I, VII, 358). (...)

(...) İnsan, nedenden meydana gelmek (yaratılmış olmak) yoluyla görece Tanrı'dan bağımsız bir ilkeye kendisinde sahiptir; ama işte bu ilke — o bundan dolayı neden bakımından karanlık olmak üzere sona ermeksizin — ışıkta aydınlanmış olmakla, aynı zamanda onda daha yüksek bir şey ortaya çıkar: **Tin.** Çünkü ebedi tin birliği veya sözü söyler doğada. Söylenmiş (real) söz ama, yalnızca ışık ile karanlığın (ünlü ile ünsüzün) birliğindedir. İmdi gerçi her iki ilke tüm nesnelerdedir, ama nedenden yükselmiş olandaki eksiklik yüzünden tam ses uygunluğu olmaksızın. (I, VII, 363). O halde, tüm diğer nesnelerde henüz alıkonmuş ve tamamlanmamış söz, ilkin insanda tam olarak söylenir. (I, VII, 363-4). Fakat söylenmiş sözde tin kendisini açımlar, yani etken olarak varolan **Tanrı.** İmdi ruh, her iki ilkenin canlı özdeşliği olmakla tindir ve tin Tanrı'dadır. İmdi insanın tininde her iki ilkenin özdeşliği, Tanrı'da olduğu gibi aynı şekilde çözülmez olaydı, hiçbir ayrım olmazdı, yani Tanrı tin olarak aşikâr olmazdı. Tanrı'da bölünemez olan bu birlik, demek ki insanda bölünebilir olmalıdır, — ve bu, iyi ile kötü nün olanağıdır.

Açıkça söylüyoruz: kötünün olanağını ve bunu her şeyden önce de yalnızca ilkelerin ayrılabilirliğini kavranılır kılmak için araştırıyoruz. Kötünün gerçekliği tamamen başka bir araştırmanın nesnesidir. (I, VII, 364). (...)

Kötünün bu yalnız doğru kavramını, —ki bu kavram bakımından o, ilkelerin bir olumlu geriye dönüşüne veya tersine çevrimine dayanır— günümüzde özellikle Franz Baader yeniden ortaya attı ve derin fikirli fiziksel benzetmeler yoluyla, yani hastalık benzetmesiyle açıkladı. (I, VII, 366). Kötünün diğer tüm açıklamaları, anlama yetisini ve ahlâki bilinci aynı derecede tatminsiz bırakırlar. (I, VII, 366-7). Onlar, temelde tümüyle, olumlu [konulmuş -çev.] karşıt olarak kötünün ve onun malum metaphysicum [kötü metafizik -çev.] denilen şeye indirgenimünün yoksunmasına veya yaratmanın yetkin olmayışının olumsuzlayıcı kavramına dayanırlar. Leibniz, Tanrı'nın insanın kendisini Tanrı yapmaksızın ona tüm yetkinliği bildirmiş olması olanaksızdı der; aynı şey, genellikle yaratılmış varlık hakkında geçerlidir; bu nedenle yetkinliğin çeşitli dereceleri ve bunun sınırlanmının tüm tarzları vukubulmalıydı. Kötü nereden gelir diye sorulursa; öylece yanıt şu olur: yaratmanın ideal doğasından; şayet o, tanrısal anlama yetisinde içerilmiş olan ebedi hakikatlere bağlı ise, fakat Tanrı'nın istemine bağlı değilse. (I, VII, 367). Ebedi hakikatler alanı, iyi ve kötünün ideel ilk-nedenidir ve eskilerin madde durumuna konulmuş olmalıdır. (I, VII, 367-8). (...)

(...) İnsan, kendi-hareket-kaynağına iyi ve kötü için aynı ölçüde kendisinde sahip olduğu doruğa konulmuştur: ondaki ilkelerin bağı, hiçbir zorunlu bağ değil, tersine özgür bir bağdır. O ayrım noktasındadır; onun seçtiği şey de kendi

eylemi olur, ama o kararsızlıkta kalamaz, çünkü Tanrı zorunlu olarak kendini açımlamalıdır ve çünkü genellikle yaratmada ikircikli hiçbir şey kalamaz. Bununla birlikte, onun kendi kararsızlığından çıkamadığı da görülür, işte çünkü onun kararsızlığı budur. (...) Platon'un kötünün **kadim doğadan** geldiği sözü de böylece pekâlâ açıklanabilir; çünkü tüm kötü kaosa, yani başlangıç merkezinin henüz ışık altında olmadığı duruma dönmeye çabalar ve o henüz anlayıştan yoksun özlemin merkezinin bir kabarmasıdır. [I, VII, 374]. Ancak biz ilk ve son kez olmak üzere gösterdik ki, yalnız bu ışık ve karanlığın veya her iki ilkenin bölünebilir tarzda birleşebilmesi suretiyle, kötü olarak kötü yalnız yaratmada meydana gelebilir. (I, VII, 374-5]. Başlangıçsal temel-öz, asla kendi başına kötü olamaz; çünkü onda ilkelerin hiçbir ikiliği yoktur. Ama biz, aşağı yukarı, kendisi düşmüş, insanı düşmeye çağıran yaratılmış bir tini de varsayamayız; çünkü kötünün ilk olarak bir yaratmada nasıl meydana geldiği sorusunun aynısı burada sorulur. Buna göre, bizce kötünün açıklanması için de Tanrı'daki her iki ilkenin dışında verilmiş hiçbir şey yoktur. Tin olarak Tanrı (her ikisinin ebedi bağı) en salt sevgidir; ama sevgide kötü için bir isteme asla olamaz: ideal ilkede de durum aynıdır. Ama Tanrı'nın kendisi, var olabilsin diye, kendi dışında olmamak, tersine kendisinde olmak koşuluyla bir nedene gerek duyar ve o, bizzat ona ait olmasına karşın yine de ondan ayrı olan bir **doğaya** kendisinde sahiptir. Sevgiyi isteme ve nedeni isteme, her biri kendisi için olan iki ayrı istemedir; ama sevgiyi isteme, nedeni istemeyle çelişemez, dahası onu ortadan kaldıramaz; çünkü o, aksi halde kendi kendisiyle çelişmek zorunda kalırdı. Çünkü, sevgi olabilsin diye neden etkimeli ve sevgi gerçek olsun diye neden ondan bağımsız etkimeli. İmdi sevgi nedeni istemeyi parçalamak isteseydi, kendi kendisiyle çatışır, kendi kendisiyle bir olmayan olurdu ve artık sevgi olmazdı. Nedenin bu etki-bırakması, insana ilişkin alışılmış bağıntıda tamamen gayri meşru olan izinin biricik düşünülebilir kavramıdır. [I, VII, 375]. (...)

(...) Genel istemenin insandaki bir özel isteme ile bağıntısı artık kendi başına bir çelişki görünür, birleşmesi olanaksız değilse de güç olan bir çelişki. Yaşama korkusunun kendisi, merkezin içine yaratılmış insanı merkezden dışarı sürer; çünkü bu tüm istemenin en katıksız özü olarak her özel isteme için yiyip bitirici ateştir... [I, VII, 381]. (...)

(...) Ama rastlantı olanaksızdır, bütünün zorunlu birliğiyle çelişik olduğu gibi uslada çelişiktir; ve eğer özgürlük, eylemlerin tamamen rastlantısallığıyla kurtarılacak olandan başka türlü değilse, zaten kurtarılacak şey değildir. [I, VII, 383]. (...)

(...) Özgür eylem, doğrudan doğruya insanın zihinselliğinden çıkar. Ama o zorunlu olarak belirli bir eylemdir, örneğin gelecek olanı göstermek için iyi veya kötü bir eylem. (...) Akıllı varlık, buna göre, ne kesinlikte mutlaka özgür ve mutlak eylemde bulunursa, o kesinlikte yalnızca kendisinin kendi iç doğasına göre eylemde bulunabilir veya eylem onun içinden yalnızca özdeşlik yasasına göre ve mutlak zorunlulukla çıkabilir, ki bu zorunluluk yalnızca mutlak özgürlüktür de; çünkü, yalnızca kendi özünün yasalarına göre eyleyen ve baş-

ka hiçbir şeyce ne kendi içinde ne dışından belirlenmemiş olan şey özgürdür.

Sorunun bu tasarımıyla, tek eylemin rastlantısallığı saçmalığının kapı dışarı edilmesiyle en azından bir şey kazanıldı. [I, VII, 384]. Bu, elde tutulmalı; şu gibi her daha yüksek görüşte de: tek tek eylem özgür varlığın iç zorunluluğundan ve buna göre bizzat zorunlulukla başarılır, ancak bu zorunluluk, her zaman olduğu gibi zorlamaya dayanan empirik zorunlulukla (ama bizzat yalnız örtük zorunluluktur) karıştırılmamalı. [I,VII, 384-5]. Ama öyleyse özün kendisinin o iç zorunluluğu nedir? Burada, zorunluluk ile özgürlüğün kendisinde birleşmeleri gereken nokta bulunur, eğer onlar genellikle birleşebilir ise. O öz, ölü bir varlık ve insan itibariyle insana düpedüz verilmiş bir varlık olsaydı, eylem ondan yalnız zorunlulukla çıkabildiği için, temyiz kudreti ve tüm özgürlük ortadan kaldırılmış olurdu. Ama işte o iç zorunluluk özgürlüğün kendisidir, insanın özü esasında **onun kendine özgü eylemi**dir; zorunluluk ile özgürlük bir öz olarak iç içe dururlar, yalnızca ayrı yanlardan bakılmakla biri veya diğeri olarak görünen kendi başına özgürlüğün biçimsel zorunluluk olduğu bir öz olarak [I, VII, 385]. (...)

Kötünün genel olanağı, gösterildiği gibi, insanın kendi kendiliğini temel yapacak yerde, araç yapmaya, daha çoğu, hükmeden ve her şeyi isteyen olarak yücelmeye, öte yandan kedisinde tinsel olanı araç yapmaya çabalayabilmesinden ibarettir. [I, VII, 389]. Kendiliğinden ve öz-istemenin karanlık ilkesi insanda tamamen aydınlıkla dolu ise ve onunla bir ise, öylece, ebedi sevgi olarak veya gerçekten varolan olarak Tanrı ondaki güçlerin bağıdır. [I,VII, 389-390]. Ama iki ilke çatışmada ise, Tanrı'nın olması gerektiği yerde başka bir tin, yani tersine çevrilmiş Tanrı salınır durur. [I, VII, 390]. (...)

Yanlış imgelem yoluyla ve varolmayana yönelen insan tininin bilgisinin nasıl yalan ve yanlışlığın tinine açıldığını ve hemen onun tarafından büyülenmiş olarak başlangıçtaki özgürlüğü nasıl yitirdiğini gördük. Buradan şu çıkar: tersine olarak gerçek iyi, yalnızca tanrısal bir büyü yoluyla, yani bilinçteki varolanın ve bilginin dolaysız şimdisi yoluyla yaratılabilir. İstemli bir iyi, öylece istemli bir kötü olarak olanaksızdır. [I, VII, 391]. Gerçek özgürlük, benzerini asıl bilgide hissettiğimiz kutsal bir zorunlulukla uyum içindedir; çünkü yalnız kendilerine özgü yasa ile bağlı bulunan tin ve kalp, zorunlu olanı istemli olarak onaylar. [I, VII, 391-2]. Eğer kötü, iki ilkenin bir çatışmasından ibaretse, öylece iyi yalnız aynı şeyin yetkin uyumundan ibaret olabilir ve her iki ilkeyi birleştiren bağ, onların koşullu değil ama yetkin ve koşulsuz tarzda bir olmaları suretiyle tanrısal bir bağ olmalıdır. [I,VII, 392]. (...)

İyi ile kötünün meydana gelişini ve her ikisinin yaratmada nasıl iç içe etkidiğini, imdi, olabildiğince araştırdık; ama bu bütün araştırmanın en yüksek sorusu henüz arta kaldı. Tanrı şimdiye dek yalnız, kendi kendini açımlayan öz olarak görüldü. Ama acaba, bu açımlama için ahlâki öz olarak o nedir? Bu açımlama, kör ve bilinçsiz zorunlulukla yapılan bir eylem midir ya da o, özgür ve bilinçli bir eylem midir? Eğer o sonuncusu ise, Tanrı ahlâki öz olarak, olanağı ve gerçekliği bizatihi-açımlamaya bağlı olan kötü için nedir? [I, VII, 394]. (...)

... İsa'nın kitabında söylendiği gibi: O hükmetmeli, tüm düşmanlarını ayakların altına serene dek. Ortadan kaldırılan son düşman ölümdür (çünkü ölüm ayırım için ancak zorunlu idi; iyi çaba göstermeli, kendisini kötüden ayırmaya ve kötü kendisini iyiden ayırmaya). Ama her şey ona tabi olacaksa, o zaman Oğul'un kendisi de her şeyi ona tabi kılmış ona tabi olacak, Tanrı her şeydeki her şey olduğu için. Çünkü tin de henüz en yüksek olan değildir; o yalnız tindir veya sevginin soluğu. Ama sevgi en yüksek olandır. [I, VII, 405]. O, neden ile varolanın (ayrılmış olarak) var olmalarından önce ortada olandı, ama henüz sevgi olarak değildi, fakat biz bunu nasıl göstereceğiz? [I, VII, 406].

(...) Yalnız insan Tanrı'dadır ve tamda bu Tanrı'da-olma yoluyla özgürlüğe yetilidir. Yalnız o, bir merkez-varlıktır ve bu nedenle de merkezde kalmalıdır. Onda bütün nesneler yaratılmıştır, Tanrı'nın yalnız insan sayesinde doğayı da kabul ettiği ve kendisiyle birleştirdiği kadar. [I, VII, 411].

(...) Bizim kişiliğimizin bağı tindir ve eğer yalnız iki ilkenin işlek bağıntısı yaratan ve meydana getiren olabilirse, asıl anlamda coşku, her yaratıcı ve plastik sanatın veya bilimin etkin ilkesidir. Her coşku, kendisini belirli bir tarzda dışavurur ve bir asıl bilimsel coşku, bir de diyalektik sanat-güdüsü yoluyla kendisini dışlaştıran coşku vardır. Bundan dolayı bilim olarak belirli bir diyalektik felsefe de vardır, örneğin poesiden ve dinden ayrılmış ve tamamen kendisi için varolan bir şey, ama bu sıralar pek çok yazıda her şeyi her şeyle karıştırma uğraşında olan sürüyle kimsenin öne sürdüğü gibi onlara göre bütün olanaklı olanla bir olmayan bir şey. [I, VII, 414]. Düşünce ideye karşı düşmancadır denir; ama tam da bu hakikatin en yüksek zaferidir, ki hakikat son ayrılıştan ve ayrımdan buna rağmen zaferle ortaya çıkar. [I, VII, 414-5]. Mistiklere göre primum passivum [ilk edilgen] Tanrı'da ne ise veya bütün nesnelerin kendisinde bir arada ve ama ayrılmış, bir ve ama herbiri kendi tarzında özgür oldukları başlangıçsal bilgelik ne ise, insanda us odur. O, tin gibi etkenlik değildir, bilginin her iki ilkesinin mutlak özdeşliği değil ama ayrımsızlıktır; ölçü ve sanki hakikatin genel yeri, içinde asli bilgeliğin hissedildiği sakin yer; bu bilgeliğe göre, ilk-öneğe bakan olarak anlama yetisinin oluşması gerekir. Felsefe kendi adını bir yandan sevgiden, genel heyecanlandıran ilkeden, öte yandan kendisinin kendine özgü ereği olan bu başlangıçsal bilgelikten edinir. [I, VII, 415].

(...)

Einleitung in die Philosophie
Felsefeye Giriş

Yayınlayan: Walter E. Ehrhardt

Stuttgart- Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1989

(Schellingiana; Bd. 1)

Schelling'in tüm yapıtlarının yayımında, [I, X, 227] ile [I, X, 286] orijinal sayfa numaraları arasında, "Darstellung des philosophischen Empirismus. Aus der Einleitung in die Philosophie. Vorgetragen in München, zuletzt im Jahr 1836" (Felsefi empirizmin tasviri. Felsefeye Giriş'ten. Son kez 1836 yılında, Münih'te yapılan konuşmalar.) adlı yapıtı bulunur. Uluslararası Schelling Derneği, esasen Bavyera devlet kitaplığında Cgm 6283 işaretiyle kayıtlı bulunan nüshayı yukarıda künyesi verilen kitap olarak yayınlatır. Metin, Schelling'in 1830 yazında felsefeye giriş üstüne verdiği 34 dersten oluşuyor. Aralarında benzerlikler olmakla birlikte bu metin, yukarda anılandan farklıdır. Biz parça çevirilerimizi bu metinden yaptık. Çevirimizde yalnız kitabın sayfa numaraları verilmiştir. İlki dışında her numara, kendisinden bir önceki numaraya dek olan parça metinlere işaret eder. -Çev.

(...) Filozofların bilmesi gereken şeyler arasında, önceden, hatta bugün de hâlâ çok kez felsefenin bütünleyici bir bölümünü oluşturan mantığı anlıyorum. Mantık, felsefe için, diğer her bilim için olduğundan daha fazlası değildir ve o, felsefenin onu meydana getirmesinden başka kendisi için hiçbir şeye sahip değildir. Her bilim kendi diyalektiğine sahiptir; çünkü her birinde yanlış kavramlar vardır:

Sofistik okullarda Yunan gençliği, bu diyalektiğin tüm sanatlarını öğreniyordu, her zaman, günün birinde felsefede bizzat parlamak maksadiyle değil, daha çoğu, halk hatibi olarak mahkemeleri etkilemek için. [S. 2]. (...)

Felsefe, artık kendi adının söylediği şeydir, bilgeliğe yönelik bir isteme, bir çaba. Ama bu ilksel istemenin, insanlığın bu ilk ihtiyacının olduğu yer üstüne herhalde hiçbir kuşku yok. Söz konusu olan, bir kimsenin sandığı şeyle değil, tersine gerçek olan şeyle ilgilidir. Tanrı, insan, özgürlük ve ahlâkilik, bunlar o ilksel ihtiyacın mihverleridir... [S. 7]. (...)

Bununla birlikte eğer ben, o öznel felsefelerin onaylanır olmadıklarını söylersem, bunun aslı, sanki onlar büsbütün yerilecek şeylermiş gibi anlaşılmasını istemem; bizzat pekçok yararını gördüğüm şeyi yok etmek niyetinde olmaktan çok uzaktayım. [S. 7-8]. Eğer onlar, bir nesnelliği haksız iddia ve talepte bulunurlarsa, ancak o zaman yerilecek şeylerdirler, ama onlar düşünme-zorunluluğunun açılımlarından daha kapsamlı hiçbir şey olmak istemediklerinde değil. Bu son durumda onların aksaklığı yalnızca bir eksikliktir, kendisine bir artının daha katılması gerektiği bir eksidir. Buna göre onlar da tamamen doğru olarak olumsuz felsefe adıyla gösterilebilirler, buna karşın, yine de bizim hâlâ tarihsel felsefe diye adlandırmak istemekte olduğumuz diğerleri olumlu felsefe olarak gösterilirler. O halde olumlu, burada bize, açık bir istemenin, belirli bir niyetin, açık bir edimin türümü ne ise onu gösterir, kendisinde olumlu [konulmuş -ç.] bir yasadan, olumlu bir dinden de söz edilen bir anlamı gösterir. Buna karşın olumsuz, yalnızca edim-olmayan her bir şey anlamına gelir.

Bu olumsuz felsefenin o olumlu felsefeyle bağıntısı, demek ki, bir kez daha kısaca yinelemek üzere, karşılıklı dışarda bırakma bağıntısı değil, tersine karşılıklı sınırlama bağıntısıdır. [S. 8]. (...)

Doğru sistem, bu anlamda, eleyici, seçmeci bir sistem olurdu; yani böyle bir sistem, her ilkeyi onun ait olduğu yere koyar. Seçmeci deyimi, yalnızca, yeni-platoncu seçmecilerin de adlandırıldıkları anlamda alınamaz. Bizzat çağımızda da yenilenmiş o melankolik sistemin ilk-mucitleri. Pazarda alışverişte olduğu gibi, doğru seçmeci sistem derlenebilecek değildir, canlı bir ide bütün sistemi ruhlandırmalıdır.

(...) Olumlu felsefeyi, kısaca bir kez daha yinelemek üzere, dünyanın açıklanmasında olumlu bir şeyi, istemeyi, özgürlüğü, eylemi kabul eden felsefe diye adlandırıyorum; salt olumsuz bir şeyi kavrayıcının salt düşün-zorunluluğu yoluyla kabul eden değil. [S. 13]. (...)

(...) Felsefe deneyimleri açıklamayı aramaz, ama buradan aslı, onun tüm deneyimleri veya daha çoğu aşılabilir her şeyi aştığı sonucu çıkmaz. [S. 14]. Her ki-

şilik, yalnızca bir örneğe dikkat çekmek için, —bu, duyulur veya duyu üstü bir kişilik olabilir— tamamiyle kendi kişiliği yüzünden dolaysız deneyimin hiçbir nesnesi değildir; meğer ki o, bu deneyimin bilinebilmesi suretiyle kendini göstermesi yoluyla deneye uygun olsun. İnsanda, yani o yapmadan önce onda bulunan şeyi, gündük yaşamda öteden beri kim bilir denir. O halde her kişilik, kendi doğası bakımından yalnız deney-ölçüsünde bir şeydir, dolaysız bilinebilir olan veya salt düşünmenin konusu onun eylemindendir. Buna göre, eğer felsefe hakkında onun aradığı şey yalnız salt düşünmenin konusudur denirse, böylelikle, bunun tüm gerçek deneyimin dışında olduğu veya kendi doğası bakımından asla deneye uygun olmadığı henüz söylenmiş olmaz; ama şu da söylenmiş olmaz: bir dolaysız deneyimde gösterilebilirdi. Tam da bu yüzden felsefenin asıl nesnesi, derin düşünmenin, yani deneyi düştünüp taşınan bir düşünmenin konusudur; çünkü dolaysız deney bizzat değil, ama yalnızca bu dolaylı bilgi yoluyla dolaysız deney tarafından tasvir edilmek istenir. Felsefe, buna göre, ard arda gelen araştırmanın bir konusudur, bir kez harekete geçirilmiş, kendi kendine ilerleyen bir düşünme mekanizminin ve genellikle tüm düşünmenin bir konusu değil. [S. 15]. (...)

Demek ki ama felsefe salt düşünmenin bir eseridir; ancak, araç olarak düştünülmüş düşünmenin kendisi nesne yapılamaz, bu ifadenin doğru anlamı şudur: felsefenin ereği, yalnız salt düşünme yoluyla varılabilen gerçek bir bilgidir. Onun nesnesi, doğallıkla olumlu bir şeydir, salt düşünmeden fazla olan bir şey; bu amaca giden yola erişmeyi insan kendi anlama yetisiyle bulmalıdır. Doğanın büyük kitabı onun önüne açılmıştır; o, bu kitabı yalnız kendi anlama yetisinin yardımıyla okuyabilir ve anlayabilir; bu amaca giden yol ona verilemez, o onu bizzat yapmalıdır. [S. 16]. (...)

Felsefenin bir başka açıklaması şudur: tüm diğer bilimler belli olarak bir şeyi önceden varsayarken felsefe, yalnızca mutlak olmak, yani hiçbir varsayımdan yola çıkmamak suretiyle bilhassa ve mutlaka olan bilimdir. [S. 17]. (...)

Deneyin dolaysız nesnesi olarak ama yalnız dünya vardır; bu yüzden Tanrı a posteriori bilinecekse, ona yalnız dünya yoluyla nüfuz edilebilir. [S. 24]. (...)

Şimdiye dek olan araştırmanın sonucu esasen şudur: Biz felsefede ileriye giden veya olumlu olan bir yönün yanıda geriye giden veya olumsuz bir yönü gösterdik ve gösterdik ki, bu sonuncu bilime de felsefe adı verilebilir; ama tam da bu iki yönün gösterilmesi yoluyla bulduk ki, gerçekten tarihsel felsefe şimdiye dek olumsuz sistemlerle ortak bir şeye sahiptir ve böylelikle de uzlaşma için aranılan aracı verdik; çünkü kendisinde genellikle bir şeyin ortak olunduğu şeyle ancak uzlaşma sağlanabilir. [S. 26-27].

Şunu söylüyordum: Bizim görüştümüzün şimdiye dek olan sistemlerle ortak olduğu şeyi bulduk. [S. 27]. (...)

Kant, kendi zamanında geçerli olan metafiziğin çürütülmesini aynı zamanda tüm metafiziğin, yani duyu-üstünün bir bilgisinin bir çürütülmesi olarak düşündü; çünkü bu Aristoteles'den beri üst-fiziğin ayrımı için bu deyimle gösterilir. Eğer duyu-üstünün bir bilgisi var olsaydı, diye inanıyordu Kant, öylece onun vaktiyle

geçerli olan metafiziğin o yolu üstünde vukubulması gerekecekti. Demek ki o, daha önce söylediğim gibi, felsefenin yalnız geriye giden yönü üstüne bilgiliydi ve bundan dolayı bu metafiziğin yolunu biricik olanaklı yol sayıyordu. Bizim Kant'la bağıntımız buna göre şudur: Biz ona her okul-metafiziğine karşı hak veriyoruz; ancak, eğer o, yüksek-olana yükselmek için o metafizikte kullanılmış olan araçtan başka genellikle hiçbir aracın var olmadığına inanıyorsa, ona hak vermiyoruz.

Biz buna ayrıca, araştırmada kavranılmış olan felsefe bölümünde, hakiki önce-olanın bulunduğu yere dek, salt bir öznel bağıntının vukubulduğunu ve ilkin burada nesnel bilimin başladığında ekliyoruz. Yalnız, asıl felsefe için olan ön-bilimin öznel olduğunu bizzat bizim kabul etmemiz suretiyle olumlu bilginin kendisini kuşkuya düşürdüğümüz söylenecek, çünkü hatta bu, ona dayanır. [S. 34]. Bu itiraza verilecek yanıt: ön-bilimdeki bu düşünme, gerçi bireylerden dolayı bir düşünmedir, ama asla kendi başına ve kendisi için rastlantısal bir düşünme değildir; çünkü o yine de tamamiyle onda deneyle verilmiş bir norma sahiptir, ki o bu normda yükselebilir ve onda her zaman yolunu bulabilir. [S. 34-35]. (...) Ama yanılma insansal bir şey olduğu için, tüm bilimlerin en insansal olanı, bundan aşağı yukarı ayrı tutulabilir miydi? Fakat yanılmanın bu nesnel olanağı, yalnız, felsefenin ön-bilimsel bölümünde bulunur Yalnız burada bir şüphe vardır. Felsefe bir kez en yüksek olana erişti mi, öylece o olumlu olarak esere gider.

Eğer çoğu kez felsefeye vermek üzere aranılan o uşak kılığını felsefe kabul ederse, kendisinde hâlâ üzgün bir tini hisseden kim buna katlanabilirdi? Her felsefe verilenden yola çıkmalıdır; çünkü bir açıklamadan önce yine de açıklanacak olan ilkin bilinmelidir... [S. 35]. (...)

(...) Gerçekten doğa felsefesi, Tanrı'nın varoluşunun ilk kanıtlanımı verdi. Ben yalnız, Kant'ca doğrudan doğruya doğa felsefesine geçmeye izin verileceğine inandığımı henüz ayırmlıyorum; çünkü bizzat Fichte kendi felsefesini Kant'ın Eleştiri'sinin tamamlanması olarak bildiriyordu. Fichte, Kant'ın temellendirmelerine tam olarak inanıyordu. (...)

Deney, çok geniş kapsamlı bir kavramdır. Onu her zaman kullandığımız anlamda bu meyanda dolaysız, ham deneylerin anlaşılabilmesi olanaksızdır. Bu anlamda deney, ilkin, felsefe araştırmalarının sonucudur. Eğer Spinoza'nın sisteminin kendisi herhangi bir olguya dayanıyorsa, öylece haklılıkla pekâlâ şu söylenebilir: Tüm şimdiye kadarki sistemler doğrudan veya dolaylı olarak felsefedeki asıl olayları arayıp bulma amacına hizmet ettiler; tam bu nedenle tüm daha önceki sistemler de doğabilimdeki deneylerle karşılaştırılabilirler. [S. 37]. Felsefe dünyanın olaylarını açıklamalı; ama hakiki olay daima içsel bir şeydir; bir savaşın hakiki olayı örneğin mareşalin tininde bulunur, saldırılarda veya top atışlarında değil; bir kitabın hakiki olayını yalnızca onu anlayan bilir. [S. 37 38]. O halde ilkin olay araştırılmalıdır; biz olayı tanımadığımız için bizce doğada birçok şey bilmecelidir. Dünyanın büyük olayı yalnız felsefenin payına düşer; o bunu kendi saflığında arayıp bulmak için çaba gösterecek, buna göre o sistemler de ben onları

bu maksatla deney diye adlandırdığımda, aşağılanmış olmazlar; belki de onlar ilk olarak tam böylelikle haklı çıkarılmış olurlar: onlardan hiçbiri boşuna değildi, insan tini bulunduğu hiçbir aşamada utanılacak durumda değildir. Aşağıdaki her sistem bir adım boyu daha yukarı çıkmıştır. Salt tasvir edilmiş olay, tüm felsefi araştırmaların sonucu olacak. [S. 38].

(...) Canlı olan şey, demek ki, daima başka bir şey olan şeydir ve bu başkavarlıkta yine hep aynı şey kalır. [S. 54].

(...) Doğada tinin esintisi ve tarihte bir kurala uygunluk, doğada gözlemleneceği gibi, bu bizim çağımızın tinidir. [S. 57-58].

(...) Hegel'in mantığının hareket noktası bir nesnel kavramdır; yani kendisinde en azından öznel olanın karışımının bulunduğu böyle bir kavram; salt varlık bu kavram olarak kabul edilir. Ama bu kavram, salt b ne ise tamamiyle onun aynısıdır, yalnız bu kavramın salt yapılmış bir şey, ama gerçekten nesnel başlangıç olarak bu b diye adlandırılmış olan bir şey olması ayrımıyla. Bu kavram salt düşünmede oluş kavramına geçer, ki buradan nicelik kavramı çıkar. Söylendiği gibi, kavramların salt sistemi olarak bu mantık gerçekten başarılı bir yapıt olarak kabul edilmelidir, eğer o tıpkısına yapay yapıt olarak kabul edilmelidir, eğer o tıpkısına yapay yapıt olarak tam bir hastalıklı yapıt ise de. [S. 61]. Bu sistemin yaratıcısı, yine de böyle bir sınırlama ile yetinmedi, bunun ona belki felsefe sistemi olarak sonuçta yaraması gerekiyordu; ancak, felsefede düşünmenin kendi kendisine yalnızca soyut olanından somut olana tedrici geçişte nesne olarak sahip olduğu bu keyfi varsayım, felsefenin ödeviyle özdeş değildir. [S. 61-62]. Nesnel dünyanın açıklanmasının felsefenin nesnesi olduğu, öteden beri kabul edilmiştir; Hegel de bu gereklikten kendini uzak tutamaz; ama sırf kavramdan doğaya bir geçiş bulmanın nasıl olanaklı olduğu asla kavranılamaz. Her biri kendisine bağlı salt kavrama varmak kolaydır, ama salt düşünmeden dışarı çıkmak öyle kolay değildir; çünkü dünya yalnız o soyut kavramlardan oluşmadığı gibi, somut kavramlardan da oluşmaz, tersine genellikle kavramlardan oluşma. En somut kavram da soyut bir kavram olmamasına karşın yine bir kavramdır. Dünya, kavramlar ile rastlantısal nesnelerden oluşur; işte real olan şey düşünmenin ayrımıdır. Dünyanın düşünmede nasıl göründüğünü bulgulamak kolaydır; çünkü hiçbir şey kavramdan daha kavranılabilir değildir; ama aynı şeydeki kavram üstüne henüz bulduğumuz şey bir açıklama ister.
Hic Rhodus, hic salta.* [S. 72].

(...) Felsefenin yalnız sonuçlarını öğreten kişinin felsefenin kendisini öğretene göre durumu, cevherdeki altını açığa çıkaran kişinin altın yapmanın kendisini öğretene göre olan durumu gibidir.** Felsefe, cüruflardan saf altını bulup çıkaran en yüksek tinsel simyadır, hakiki sanatçının tininin yakaladığı, sanki ateşle de arı-

Türkçe'deki "Halep ordaysa arşın burdadır." deyimiyle karşılanabilecek Latince bir deyim. Bir çeviri de şöyle olabilirdi: "İşte Rodos, haydi sıçra da görelim!" Bir Ezop masalında, palavracının biri, vaktiyle Rodos'ta büyük bir sıçrayışta bulunduğunu söyleyerek övünürmüş. Deyim, buna gönderme yapar. -Çev

Altının icat edilmediği göz önüne alınması bakımından özellikle ilginç olan bu benzetmeyi Schelling daha Erlangen'de kullanmıştı. Yayıncının notu.

tılmış şey gibi. Bilimsel felsefe yalnız spekülatif olabilir; ama spekülatif olan, olanaklı olanı ölçüp biçmeden ibarettir. [S. 95].

(...) Soyut felsefe, tümüyle hiçliğe dek geri gitmeye yeltenmez, demek ki o, o varlığı en azından potens olarak hâlâ kurtarmak ister. [S. 99].

(...) Tanrı, demek ki istençtir; Tanrı olan istencin var olması için olan istenç değil, tersine Tanrı olacak olan istençtir. Şimdiye dek genelde zikredilen kavramı haklı çıkardığımı sanıyorum. Tanrı'nın yaratılmış olandan tüm ayrımı, onun rast geldiği gibi olan değil, tersine istediği şey olmasında bulunur. Buna göre Tanrı ne Spinoza'nın ölü tözü ne de yalnız zorunluca kendi kendisini koyan yeni idealizmin tözüdür. Bu kavramların yerine biz, özgürce kendisini koyan Tanrı kavramını koyduk. [S. 104]. (...)

Tanrı katıksız öz olduğu için, demek ki bundan dolayı o, doğrudan doğruya kendisinden kopup ayrılan doğadır veya kendinde ve kendi önünde Tanrı'nın düşüncesi, anın sırf düşüncesidir. Tanrı'nın ilk veya hakiki kavramı, onun geleceğinin kavramıdır; ki o yani istençtir, olacağı istencin olması için olan istenç. Çünkü Tanrı, sade kendini verebilen varlık değil, aynı zamanda kendini bilinir kılacak istençtir. O istençtir, üst-varolandır, sırf genellikle varolmak için olan değil. [S. 105].

(...) Felsefe, en yüksek bilgeliğe, dünyanın gizine ulaşma çabasıdır. [S. 113]. (...)

Yaratma kavramı, bir olumlu felsefenin asıl ereğidir. (...)

İmdi, Tanrı'nın hiçbir şeye, yani hiçbir ön-varolan potense bağlı olmaması veya bir yaratmanın hiçlikten vukubulması, her şeyden önce özgür yaratma kavramını aittir. [S. 117].

(...) Doğa tarihi bizim tarihimizdir. İnsanın dünyanın olduğu kadar yaşlı olduğu anlamında onun bir ön-varoluşu buna göre tamamen doğrudur. [S. 132].

(...) Sema, kendi kendisine istenç olmaksızın istenç olarak yeten bir istencin özgürlüğüdür. (...) İnsanın Tanrı'yla bağıntısı, demek ki, sıradan ortodoksluğun sandığı gibi yalnız ideal değil, tersine son derece realdir. (...) İnsan özgürlüğünün içine, kendisini kendi eylemi sayesinde bu yere bağlamak için konulmuştur; insanın bu yerde kalabilmesi veya ondan ayrılabilmesi suretiyle, yeni bir hareket olanağı o halde bu tarzda verilmiştir. [S. 135].

(...) Şimdiki yaşam, insan yaşamının yalnız ilk potensidir. İmdi ama insan her ikisi için aynı zamanda yaratılmış olduğundan tinsel yaşamı yaşamak için ölmelidir. Bu tinsel yaşam, insansal bütün-yaşamın ikinci potensi olarak görülecek olandır. Bu tinsel yaşam doğal yaşamın dışlanmasıyla konulduğu için, onun tek yanlı bir varoluş olarak görülmesi söz götürmez. Ölümden sonraki yaşam, bundan dolayı asla ruhsal yaşam olarak bakılacak yaşam değildir; salt tinsel bir yaşam, tek yanlı maddi yaşamın bir soyulma olması gibi, aynı şekilde pekâlâ bir soyulmadır [yağmalanmaktır]. Hristiyanlığın kendisi, ölümü bir musibet olarak, ölümden sonraki yaşamı bir yağmalanma olarak görmemekle insan-üstüsel değildir. En derin düşünceli havarî hatta bizzat şöyle der: Biz tercihan soymak istemiyorduk, biz tercihan hemen örtmek istiyorduk: yani, biz tercihan, ölümlü yaşa-

mın tinsel yaşamca derhal yutulmasını istiyorduk. Havari [İsa], örtmekten doğal ve tinsel yaşamın birleşmesini anlar ve arzu ettiği örtme, sonraki yaşam yüzünden geçip gitme gerekmemesi içindir. [S. 141]. (...)

Philosophie der Mythologie und Offenbarung

(in Auswahl).

Aus dem ersten Bande
der
Philosophie der Mythologie.

Erstes Buch:

Einleitung in die Philosophie der Mythologie.

Mitoloji ve Vahiy Felsefesi

(Seçmeler)

Mitoloji Felsefesinin
Birinci Cildinden

Birinci Kitap:
Mitoloji Felsefesine Giriş

(...)

İmdi ilkin mitoloji felsefesini elde eden temellendirme sayesinde insan bilgisi için en azından büyük bir olgu, köksel insanlığın bilincindeki teogonik bir sürecin varoluşu kazanılmıştır. [II, I, 228-9]. Bu olgu, yeni bir dünyayı açığa çıkarır ve insan düşünmesini ve bilgisini bir ankamda olduğundan daha fazlasıyla genişletmekten geri duramaz. Çünkü her şeyden önce, **ilk olayları** örten karanlık kalkmadığı sürece, tarih dediğimiz büyük bilmeceli örgünün kendilerinde örüldüğü noktalar bulunmadığı sürece, tarihin özellikle hiçbir başlangıcı olmadığını artık herkes hissetmelidir. Mitoloji felesfesi o halde ilk bağlamıyla **tarihe** ilişkin olarak sahiptir. [II, I, 229]. (...)

Tarihsel çağ, halkların tamamlanmış ayrılma çağı olarak (ayrım zamanının her bir tek halk için halkın bu olarak kendini açıkladığı ve kararlaştırdığı yerde anlık başlaması gibi) belirlenmiş olması suretiyle, öylece —yalnız **dışsal** bakımdan da— tarih öncesi çağın içeriği tarihsel çağın içeriğinden başka bir içeriktir. O çağ, halk-ayrımının veya krizin, ayrılma geçişin çağıdır. Ama bu kriz, bizzat yeniden yalnızca bir iç olayın dışsal görünüşü veya sonucudur. Tarih öncesi çağın **hakiki** içeriği, biçimsel ve içeriksel çeşitli Tanrılar-öğretilerinin, halde, tarihsel çağda artış bitmiş ve mevcut olan bir şey, yani tarihsel olarak geçmiş bir şey olan **genellikle mitolojinin** meydana gelişidir. **Onun oluşu,** yani onun **kendine özgü** tarihsel varoluşu, tarih öncesi çağı dolduruyordu. Tersine çevrilmiş bir Euhemeros'çuluk*, doğru görüştür. Euhemeros'un öğrettiği gibi mitoloji en eski tarihin olaylarını içeriyor değil, fakat tersine meydana gelmedeki mitoloji, o halde aslında onu meydana getiren süreç bu süreç, o en eski tarihin hakiki ve biricik içeriğidir. [II, I, 233]. (...)

O halde, içinde tarihin bize aktığı çağ, artık vahşi, anorganik, sınırsız bir çağ değildir; o bir organizmadır, **o çağların bir sistemidir,** ki bu sistemin içine bizi soyumuzun tarihi kilitler; bu bütünün her bir öğesi, kendine özgü, kendi başına bir çağdır, yalnız **önceki** bir çağ yoluyla değil, fakat ondan **kopmuş** ve esaslı biçimde **farklı** olarak artık hiçbir sınırlamaya gerek duymayan sonuncu çağa kadar sınırlanmış bir çağdır; çünkü onda gerçek hiçbir **önce** ve **sonra** yoktur, çünkü o bir ebedilik tarzıdır, tıpkı onun için İbranice'de oluş ile kullanılan "olam" deyiminin de ima etmesi gibi. Bu öğeler şunlardır:

mutlak-tarih öncesi çağ,
göreceli-tarih öncesi çağ,
tarihsel çağ.

Tarih ve histori ayrılabilir; birincisi vakaların ve olayların kendisi, ikincisi bunların bilgisidir. Buradan, tarih kavramının histori kavramından daha geniş olduğu sonucu çıkar. [II, I, 235]. Eğer mutlak-tarih öncesi yerine basitçe tarih öncesi, göreceli-tarih öncesi yerine tarih öncesi çağ denilebilseydi ve o zaman dizi şöyle olurdu:

a) tarih öncesi çağ,

* Kyrene Okulu'ndan Messene'li Euhemeros (İ.Ö. 300 dolayları)'un öğretisi. Ona göre, mitolojinin Tanrıları kökence herhangi bir bakımdan sıvrilmiş insanlardan bir şey değildiler. -Çev.

b) histori öncesi çağ,

c) historik çağ. [II, I, 235-6].

Ancak, son ikisi arasında, yalnızca, sözcükte bulunan rastlantısal ayrım olduğunu düşünmekten sakınılması gerekecekti, ki sonuncusunun bilgisine sahip olunur, ötekinin olunmaz. [II, I, 236].

Tarih en geniş anlamda alınırsa, öylece mitoloji felsefesinin kendisi, tarihin bir felsefesinin ilk, o halde en zorunlu ve en kaçınılmaz bölümüdür. Mitosların hiçbir tarih içermediğini söylemenin hiçbir yararı yok; evvelce **gerçekten** olmuş ve meydana gelmiş olarak onlar bizzat en eski tarihin içeriğidirler ve ama, tarih felsefesinin de tarihsel çağla sınırlanması istendiğinde, onun bir başlangıcını bulmak veya onda herhangi emin bir adım atmak olanaksız olarak görülmeli, eğer bu tarihsel çağın geçmiş olarak kendi kendisinden koyduğu şey bize tamamen kapalı kalırsa. Tarihe ilişkin hiçbir başlangıcı bilmeyen bir tarih felsefesi, ancak büsbütün zeminsiz bir şey olabilir ve felsefe adına hizmet etmez. İmdi ama bütün olarak tarih hakkında geçerli olan şey, her özel tarihsel araştırma hakkında aynı şekilde geçerli olmalıdır. [II, I, 237].

Bizim araştırmalarımız daima hangi amaçla soyumuzun ilk-çağlarına dek geri giderse, ister genellikle onun başlangıçlarını araştırmak olsun, ister dinin ve kent-soylu toplumun veya bilimlerin ve sanatların ilk başlangıçlarını araştırmak olsun. Soyumuzun ilk-başlangıçlarına dek geri giden araştırmalarımızda, bu ister genellikle onun başlangıçlarını araştırmak için olsun, daima hangi amaçla olursa olsun, sonunda daima, yalnız ancak mitolojinin doldurduğu o "khronos adelos"*a, o karanlık yere toslarız. [II, I, 237-8].

Bu konu üstünde esasında şimdi uzun boylu duramayışıma karşın, yine de mitoloji felsefesinin tarih felsefesiyle zorunlu bir ilgiye sahip olması gibi, onun **sanat felsefesi** için de yoksun kalınamaz bir temel oluşturduğunu ayrımlamak istiyorum. Çünkü sanatsal ve şiirsel tasvirlerin **nesneleri** ile uğraşılması, sanat felsefesi için farz olacak, hatta onun bir ilk başlangıcı olacak. Tüm plastik ve şiir sanatını önceleyen, **ilksel,** yani malzemeyi de meydana getiren bir poesiyi sanki araştırmak burada kaçınılmaz olacak. Ama, böyle ilksel, tüm bilinçli ve usulüne uygun poesiyi önceleyen düşünceler-üretimi olarak görünmeye izin veren bir şey, tamamiyle yalnız mitolojide bulunur. [II, I, 241]. (...)

İçinde insanlığın kendini ilk gerçek bilinçle geliştirdiği teogonik süreç, esasında dinsel bir süreçtir. Araştırılan olgu bu yönden **din tarihi** için özellikle önemli ise, o **din felsefesi** üstüne güçlü etki bırakmadan da geri kalamaz. [II, I, 243].

(...) Bunun üzerine ayrıca gösterdik ki; mitoloji, ezeli mitoloi olarak tüm düşünceyi de önceleyen insan soyunun dini hususunda, bilincin **doğal** Tanrı-koyuşundan çıkarılarak ancak kavranabilirdir, ki bilinç, sayesinde ilksel duruma geri dönülen zorunlu bir sürece geçmeksizin bu bağıntıdan çıkamaz. Böyle bir bağıntıdan meydana gelmiş olarak mitoloji, yalnızca, **doğal olarak kendini meydana getiren** din olabilir ve bundan dolayı da yalnız **doğal** din diye adlandırılmalıydı,

* Gizli, karanlık çağ. -Çev

ama ussal veya felsefi dinin bu adı edinmemesi gerekiyordu, şimdiye dek bu dolayımda olduğu gibi; çünkü hiçbir vahyin rol oynamadığı yerde her şey doğal diye adlandırılıyordu ve vahye yalnız usun karşı konulmuş olacağı biliniyordu.

Doğal din belirlenimi olarak mitolojik dinin bu belirlenimi, burada, şimdi şu genel söylenmiş şeyden daha derin anlama sahiptir: mitoloji doğal-dindir, bununla büyük çoğunluk yalnız şunu söylemek ister: o, kendini yaratılmışın üstünden yaratıcıya yükseltemeyen veya doğayı tanrılaştıran insanın dinidir (açıklamalar, kendilerinin yetersizliğini yeterince göstermektedir); ama bazıları doğal-dinden yalnız mitolojik dinin ilk basamağını dahi anlarlar, yani bu basamak, onların söylediklerine göre, din **kavramının,** o halde bu kavramın nesnesi olarak Tanrı'nın henüz tamamiyle doğaca örtülmediği, doğanın içine gömülmediği yerdeki basamaktır. [II, I, 245]. (...)

Doğal din varsayımı ile demek ki vahyedilmiş dinin tüm konumu değişir; o artık biricik olarak ustan ve felsefeden bağımsız din değildir ve bilincin Tanrı'yla ussal bağıntısından başka hiçbir bağıntıyı kavramayan düşünce tarzı rasyonalizm diye adlandırılır, öylece buna ilk olarak vahiy dini değil, tersine doğal din karşı durur. [II, I, 246].

(...)

Ve imdi **siz** şunu pekâlâ görüyorsunuz: mitolojide gerçek olarak bilinecek diye bizi zorladığını gördüğümüz şeyi olumlu olarak da ve buna göre felsefece kavramak için ve öylece mitolojinin bir felsefesine ulaşmak için öyle bir felsefi din tastamam bizim için gerekli olurdu. [II, I, 250]. Ama **bu felsefi din var değildir** ve eğer o, hiçkimsenin kabule yanaşmayacağı gibi, tamamlanmış felsefenin kendisinin yalnız son ürünü ve en yüksek deyimi olabilseydi, öylece biz, felsefenin neye yetili olacağını anlamak için, yani mitolojide ve dolaylı olarak da vahyde bildiğimiz şeyi —insan bilincinin Tanrı'yla **real** bir bağıntısını— olumlu olarak göstermek için felsefenin nerede bulunacağını sorabiliriz; felsefenin Tanrı'yı **yalnız** us dininden ve yanız **ussal** bir bağıntıdan bildiği ve tüm dinsel gelişimin yalnız **ide**'deki bir gelişim olarak göründüğü halde; Herman'ın **yalnız** felsefi din vardır iddiası da buraya aittir. [II, I, 250-1]. (...)

Aus dem zweten Buche
der
Philosophie der Mythologie.

Philosophische Einleitung
in die
Philosophie der Mythologie
oder
Darstellung
der reinrationalen Philosophie.

Mitoloji Felsefesi'
nin
ikinci kitabından

Mitoloji Felsefesine
Felsefi Giriş
veya
salt-ussal felsefenin
tasviri

Felsefi din, öne sürdüğümüz gibi, **var değildir.** Ama şayet o, kendi konumu sayesinde, ustün ve felsefeden bağımsız, daha önce olup geçmiş olan dinlerin kavrayıcı belirlenimi olacak belirlenime sahipse, şu bakımdan o, başlangıç sürecinin **ereğ**idir ki, o halde bu süreç bugün veya yarın değil, ama yine elbette gerçekleştirilecek ve aşkı ortadan kaldırılmayacak olan, felsefenin kendisinin olduğu kadar az dolaysız olan, fakat aynı zamanda ancak büyük ve uzun süren bir gelişme dolaysıyla erişilen süreçtir.

Her şeyin zamanı var. Mitolojik din önce vukubulmalıydı. Kör, **özgür-olmayan, tinsel-olmayan** din mitolojik dindedir; çünkü o zorunlu bir süreçte meydana gelen dindir. Vahiy, yani putperestliğin kendisinin içine nüfuz etmekle belirli olan vahiy (putperestlik Musevilikçe salt dışarda tutuldu.) demek ki son ve en yüksek vahiy, tinsel-olmayan dini içsel olarak aşmak, ona karşı bilinci özgürlüğe koymak suretiyle, bizzat bu tarzda **özgür** dini, tinin dinini temin eder, ki bu din, doğası yalnız özgürlükle aranacak, özgürlükle bulunacak olan olduğu için, yalnız felsefi olarak kendisini mükemmelen gerçekleştirebilir.

Felsefi din, buna göre, vahyedilmiş **tarihsel** din sayesinde sağlanır. [II, I, 255]. Mitolojik süreç, hellenistik bilinçte kendi sonuna ve son krize ulaştı; bu noktada, mitolojiyi anlamayı arayan bir felsefenin ilk parıltısının birdenbire parladığını gördük; ama mitolojinin **temeli** böylece ortadan kalkmadı, sürecin sonucu bilinçte arta kalır, tam kurtuluş, oluşumu Herodot'un filozoflarına (sophistais) maledilen gizlerin kendilerince geleceğe havale edilir. [II, I, 255-6]. Mitolojik dinde, bilincin Tanrı'yla kökten bağıntısı, real ve sırf doğal bir bağıntıya dönüşmüştür; bu yönden o zorunlu bir şey olarak hissedilir ve ama öte yandan o, sayesinde kendisinin ortadan kalkacağı ve böylece kendisinin ilk olarak anlaşılır kılınacağı daha yüksek bir bilinç talebini kendi kendisinde içeren geçici bir bilinçtir. Bu, tüm putperestliği bir baştan bir başa kateden trajik karakteristik çizgidir. [II, I, 256]. (...)

Ama özgür din, yalnızca da Hristiyanlık sayesinde **sağlanmıştır**, onun sayesinde doğrudan doğruya **konulmuş** değildir. Bilinç, vahye doğru ilerlemek için keza yeniden vahiyden kurtulmuş olmalıdır. Vahiy de yeniden ilk olarak istemli olmayan bilginin bir kaynağı olur. [II, I, 258]. Hristiyanlığın kendisi de putperestliğin olumsuzlaması olarak ve ona bu karşıtlıkta real, kavranılmayan güç olarak etki yapar (çünkü putperestlik, "insansal bilgeliğin akıllı sözü" yoluyla aşılmadı). [II, I, 256-7]. (...)

İmdi, vahye birlikte ve en dolaysız olarak karşı konulmuş şey, ustur. [II, I, 260]. (...)

Bilinen mantık ilkelerini anımsatan deyimlerin keyfi olmayan kullanımı, bizim burada hangi alanda bulunduğumuzu, yani düşünmenin yasalarının varlığın yasaları olduğu yerde bulunduğumuzu kendiliğinden söyler ve bu yasalar, Kant'tan sonra öyle genel inanıldığı gibi salt biçimi değil, tersine bilginin içeriğini şurada belirlerler: ilke için yeniden bilime sahip olan bilimin değil, fakat Aristoteles'e uyarak **usa** sahip olan bilimin ön-alanında, **herhangi** bir düşünme değil, fakat kendisi için bir akıla sahip olan **düşünmenin kendisi,** bu düşünmenin başka

hiçbir bilgi ile **böl**mediği bir alan; bu düşünme hakkında aynı kişi aynı yerde (İkinci Analitikler'in ikinci kitabının ünlü sonucunda), onun [nous] **doğruluk** ve **kesinlik**te bilimi [epistemel aştığını söyler, tıpkı bizim buradan şimdicek bir kanıtlama yaptığımız gibi; çünkü örneğin, düşünmede özneden **önce** hiçbir şey olamaması bilinir değil, tersine hissedilir ve bu dolaysızlık sayesinde her aracılı olan (ilkin kapalı veya gelişme yoluyla bulunmuş olan) doğruluk, apaçıklıkta baskın çıkar. (...) Düşünme, demiştik ki, kendisi için bir içeriğe sahiptir. Usun yalnız kendi kendisinden sahip olduğu ve başka hiçbir şeyden sahip olmadığı bu içerik, genel-olanda **varolan**dır ve özel-olanda yalnız şu **momentler** olabilir ki, onların her biri kendisi için yalnız varolan **olabilir** (yani eğer başka momentler ulaşılacak olan ise); o halde onların her biri varolanın yalnız bir olanağı veya potensidir. [III, I, 30]. (...)

Varolan olan şey ve yalnız salt gerçeklik olabilen şey, şayet bu, hiçbir kavramla kavranacak olan değilse, gerçektedir, [II, I, 315-6]. Düşünme, ama ancak buna dek gider. Yalnız edimsel olan şey, kavramdan uzaklaşır. [II, I, 316]. (...)

Özne, nesne, özne-nesne: bunlar, varolanın ilk-öğeleridir. Ama varolan değil, fakat ne varolan ise o, nesnedir, istenmiş olandır, erektir, gerçekten var olan ilkedir (diğerleri yalnız olanaklı olandırlar). [II, I, 319].

(...) **V**arolan öğelerini araştırdığımızda biz, yalnız, **düşünmede** olanaklı olan ve olanaklı olmayan yoluyla, belirlendik. **V**arolanın hangi momentleri ve bizim onları hangi düzene koymamız, bizim isteğimize bağlı değildi; fakat, ne varolan onun düşüncesi ile, varolan olarak düşünülebilir olan şeyin, özellikle ilk düşünülebilir olan şeyin araştırılması ve o halde öğrenilmesi söz konusuydu. Düşünme o halde deneydir de. Böylece düşünmede kazanılmış olan şey hakkında doğrudan doğruya hiçbir kanıt olanaklı değildir, yalnız ad hominem.* [II, I, 320].

(...) Diyalektik yöntem, diyalogik yöntem gibi tanıtlayıcı değil, fakat meydana getiricidir; o, doğruluğun kendisinde meydana geldiği yöntemdir. [II, I, 330]. (...)

* ad hominem: insana (ilişkin) -Çev.

Ebedi Hakikatlerin Kaynağı Üstüne

17 Ocak 1850 tarihinde Berlin'de Akademisinin
birleşik toplantısında sunulmuştur.

Bugün üstüne konuşmayı amaçladığım sorunla evvelce Ortaçağ felsefesi meşgul oldu; o da bunu felsefi Antik Çağ'ın en büyük araştırmalarıyla gerisin geri bağ kurarak yapmıştı. (...) Sorun, kanunca, ebedi veya zorunlu denilen hakikatlerle, özellikle onların **kaynağı** ile ilgilidir; ama bu en basit bir deyimdir, daha yetkin deyim şudur: de origine **essentiarum, idearum, possibilium; veritatum aeternarum***; bütün bunlar aynı şey olarak görülür. [II, I, 575].

(...) Demek ki Kant, bütün **olanağın** veya tüm yüklemlerin bir tecessümünün ide'sinin anlıksal belirlenime ilişkin olduğunu gösterdi. Bunu Kant'çı felsefe, daha başka belirlenim olmaksızın, dosdoğru ide'den söz ettiği zaman anlıyor; ündi ama bu ide'nin kendisi var değildir, o tamı tamına, söylenmesine alışılmış olunduğu gibi, sade idedir, esasında genel olan hiçbir şey var değildir, tersine yalnız tek tek olan şey vardır ve **genel öz** yalnızca, eğer o **mutlak tek tek olan öz ise** vardır. İde ideal-olana değil, tersine ideal-olan ide'ye varlık nedenidir, herkesin de alışık olduğu gibi söylendiğinde: ide, ideal-olan sayesinde **gerçekleşmiş**tir. Demek ki, ideal-olan ide'**dir** cümlesindeki bu **dir,** yalnız mantıksal koşaç anlamında değildir. Tanrı ide'**dir,** şu demek değildir: o bizzat yalnız idedir; fakat şu demektir: o ide'yedir (olanak bakımından her şey olduğu yerdeki o yüksek anlamdaki ide'ye) o ide'ye varlık nedenidir; Aristoteles'in deyimiyle, aitia tou einai** Olan neden [II, I, 586].

(...) Ben'in kotemplatif yaşamın içine girmesi, demek ki, Tanrı'nın bir dile-gelmesi (onda yeniden nesnelleşmesi) için olur, elbette, göreceğimiz gibi, yalnız ide olarak Tanrı'nın bir dile-gelmesi.

Ama Tanrı'nın bu dile-gelmesinin çeşitli basamakları vardır; bu basamaklar, Tanrı'ya geri dönüşün aynı şekilde pek çok evreleri olarak görülecek olandırlar. İlk basamak, kendisinde Ben'in kendini-unutma edimini, kendi kendini olumsuzlama edimini yerine getirmeyi aradığı basamaktır; o, kendini her mistik sofulukta ortaya koyar, onun anlamını en keskin biçimde Fénelon'un dile getirişinde buluyoruz ve o, insanın kendi kendisini ve tüm diğer onunla bağlı olan sırf rastlantı-

* varolanların, ideal-olanların, mümkün olanların, ebedi hakikatlerin kaynağı üstüne. -Çev.

** varolanın nedeni. -Çev.

sal varlığı olabildiğince hiçselleştirmeyi (yok etmeyi değil) aramaktan ibarettir. İkinci basamak **sanattır**, ki bu sayede Ben kendini Tanrısal-olana benzer kılar (homoiosis), tanrısal kişiliği meydana çıkarmayı ve böylece bizzat bu kişiliğe girmeyi arar; sanat, ki tin ruh olduğunda (tamamen özgecil yaratımda), pek alımlı-olanı yaratan sanat yalnızca en yüksek tarzda sanatçılarda vukubulan şey, ki onların bunu bilmeleri veya anlamaları değil, tersine onların doğasının hakiki belirlemesi yoluyla vukubulan şey.* [II, I, 557-8]. **Kontemplatif bilim**, üçüncü basamak olarak kendini sanata iliştirir. Ben, onda kılgısal ve sırf doğal (diyanoetik) bilginin üstüne yükselir** ve kendi kendisi uğruna olan varolana değer aute te pskhe, autou tou nou.*** Kendi kendisinde kendisine geri giden, kılgısal olana yol veren tin, doğrudan doğruya zihinsel-olana değdiği bu yerde salt thea****ya [görme'ye -ç.] varır ve o halde nous, duyuların duyusal-olanla sahip olduğu bağıntının aynısına salt zihinsel-olanla sahiptir (to noein houater to aisthanesthai). ***** Tin kendini gücül kılmayı aramak suretiyle, gerçi **o bakımdan** hastalıklı olur, ama böylelikle kendi kendisine sahip olan olur ve yeniden Tanrı'ya bakan (teorik) yaşama gelir, ki bu yaşam a°'da başlangıçta belirli idi ve onu imdi tin, tüm kendi yolunu katetme bakımından en yüksek erek olarak görür. [II, I, 558].

(...) Felsefenin hiçbir özel nesnesi olmasaydı, o kendi başına birbilim değil, tersine yalnız bilim, yani evrensel bilim olabilirdi. Bu öze nesne, yalnız şu olabilirdi ki, onun için başka hiçbir bilim bulunmaz; o halde o nesne ya bütün bilimleri dışarda bırakmalı ya **onun** (felsefenin) kendine özgü, ona özellikle yakışık olan nesnesi olmalı ve o en son bulunmuş olarak en yüksek ve en çok bilgi değeri olan nesnedir; çünkü bu nesneye karşı felsefe tüm daha önce olmuş bitmiş'olanı hiçe saymış, kendisi için varolan saymamıştır. [II, I, 561]. Buna göre şayet ikinci bilimin, felsefenin ilk bilimi, özel bilimin bilimi olarak kendi nesnesini ilkin olanaklı kılıyorsa, ama kendisi felsefe de ise, felsefenin nesnesi yalnız felsefenin kendisi sayesinde bilinebilir diyenler haklı olur. Ama şayet ilk felsefe ilkeyi olanaklı kıldı veya meydana getirdi ise kendi sonuna erişti; çünkü o, ilkeyi yalnız meydana getirebilir, ama gerçekleştiremez. (...) Gerçi o, ilkeye yalnız gerçek olan olarak sahiptir, ama yalnızca **kavramda,** sırf **ide** olarak. O, ilkeyi arayan olarak, bir felsefe olanağını ilkin araştırdığı için, o Kant'ın ödevi olan **kritik** felsefedir.

Ussal veya imdi bizim de adlandırdığımız gibi olumsuz felsefe, diyorduk ki, ilkeyi tamamen yalnız olanaklı kıldı. Çünkü ilkin ilke salt **düşünmede** bulunmuştu; bundan sonra amaç, onu gücüllüğün eline vermekti. Bu olduktan sonra, böyle meydana gelmiş ilke yine de tamamen yalnız düşünmede bulunmuş ilkedir; o böylece (varoluş bakımından) salt düşünmenin bakış açısına karşı hiçbir biçimde değişmedi. Ama pekâlâ ilkenin **doğası** kendisini us-bilimi süreci yo-

* Bu konuda, sanatın ussal felsefedeki yerini görmek üzere, krşl. Arist. Ethic. Nicom VI, 4.

** Burada nous, kendi en yüksek basamağında bilimin en yüksek basamağında olarak gelişen, özgürce yaratan şey olarak görünüyor. Kontemplatif bilim olarak ussal felsefenin burada bizzat gelişme momenti olarak ortaya çıkması ayrımlanmalıdır.

*** Ruhu özgür kılmış, kurtarmış salt nous. -Çev.

**** De Anima III, 4.

luyla kanıtladı veya onayladı, yani zorunlu **doğa** olarak, öz edim olan şey olarak (ou he ousia energeia). Tanrı, şimdi mutlak ide'de nasıl kayıp idi ise, onun dışındadır ve **kendisinin** idesinde, ama bundan dolayı yine yalnız idedir, sırf kavramdadır, edimsel varlıkta değil. [II, I, 562]. Çünkü her şey, bu bilimde usun içine kapanmıştır ve öylece de Tanrı, imdi o kavranmış olarak, kendi başına usun içine, yani ebedi idelerin içine kapanmış olmamasına rağmen. [II, I, 562-3]. Ve her ne kadar Kant'ın dediği gibi, her varoluşsal cümle bir sentetik cümle ise, yani o, onun sayesinde kavramın ötesine geçtiğim bir cümle ise, öylece ama bu, salt (tüm genel olandan kurtulmuş) Ki*yi arayıp bulur, —bu Ki nasıl usbiliminin sonunda son şey olarak arta kalıyorsa öyle—, hiçbir uygulamayı bulmaz, çünkü salt, soyut Ki hiçbir sentetik cümle değildir. [II, I, 563].

(...)

Gerçek Tanrı'yı ve onun sayesinde kurtuluşu isteme, gördüğünüz gibi, sesli-oluşan din gereksiniminden **din**'den başka hiçbir şey değildir. Bununla Ben'i izleyen yol sona erer. Varoluşun sevinçliliğine, —ki onu varoluş kendi yolunda bulmadı— varoluş ulaşmayı umar, eğer o Tanrı'ya gerçeklikte sahipse ve onunla birleşirse (uzlaşırsa), yani din sayesinde. (...) Us, dine götürmez. Kant'ın kuramsal sonucunun da olduğu gibi, hiçbir us-dini yoktur. Tanrı hakkında hiçbir şey **bil**meme, halis, kendi kendisini anlayan her usçuluğun sonucudur. [II, I, 568]. Olumlu felsefeye geçişle biz ilk olarak dinin ve dinlerin alanına geliriz ve şimdi de ilk olarak, **felsefi** dinin, onu bu bütün tasvirde ortaya koymak için, bize doğru meydana geldiğini bekleyebiliriz, yani gerçek dinleri, mitolojik ve vahyedilmiş dinleri real olarak kavrayacak olan dini; ki bu sırada en iyisi de felsefi dinin bize söylediği şeyin sözümona us-diniyle hiçbir ortaklığı olmadığını anlamaktır. [II, I, 568-9]. Çünkü konulmuş olarak böyle bir din var olsaydı, öylece o tamamen başka bir alana ait olurdu, felsefi dinin bizim için gerçekleştiği alana değil. [II,I, 569].

(...)

O halde, **Ben,** şunu söyleyendir: Ben Tanrı'yı idenin dışında istiyorum; ve böylece yukarıda sözü edilen geri dönüş istenmiş olur. [II, I, 570]. (...)

Burada büyük harfle yazdığımız "Ki", Almancada dilbilgisel bir eklem (Konjunktiv) olan ve tek başına hiçbir anlamı olmayan "dass" (Schelling'in yazısıyla: "Dass") sözcüğüdür ve Schelling'ce kendisine artikl verilerek ad olarak kullanılmıştır. Olağan durumda "dass" eklemi, örneğin "Umuyorum ki çabuk bitiririm" cümlesindeki "ki" yerine kullanılır. -Çev.

Aus dem ersten Bande
der Philosophie der Offenbarung.

Zweites Buch:
Der Philosophie der Offenbarung
erster Teil.

Vahiy Felsefesinin
birinci cildinden

İkinci Kitap:
Vahiy Felsefesi
birinci bölüm

(...) Söze öyle başlayacağım ki, herkes beni izleyebilsin, yani en baştan. Demek ki felsefenin ilk başlangıçlarından yola çıkacağım ve üstelik bunları, bu konuşmanın özel nesnelerine doğrudan bir geçişin olanaklı olduğu noktaya dek götüreceğim.

Felsefe, dosdoğru **baştan** başlayan bilim olarak açıklanırsa, öylece bu **öznel** olarak anlaşılmaya izin verir, yani aşağı yukarı şöyle: Felsefede herkesle bilginin olabildiğince **en azına** veya son derece tamamiyle bilgi-olmayana geri gidilmeli. [II, III, 198]. (...) Felsefe, daha çok, belirli bir ereği göz önünde bulunduran, belirli bir şeye ulaşmayı isteyen ve asla, bu belirleyici istemeyle çelişen veya son derece çelişen şeyi, ne hakiki için veya doğru için bulunmuş saymak ne de kendine tabi kılmak niyetinde olmayan bilim olarak kendisini müjdeler. [II, III, 199]. (...)

En azından, felsefenin **ussal** bir şeyi meydana getirmesi gerekeceği hususunda herkes uzlaşır. O halde onlar böylelikle de bir ereği ve bir istemeyi kabul ve beyan etmiş olurlar. (...) Çoğu durumlarda ussal olan şey yalnızca, nesnelerin şimdiki, bir kez kurulmuş düzeninden zorunlulukla çıkan şeydir. O halde **salt** us, buraya ulaşmaz; gerçek bağıntıların bilgisine, **deneye** de varılmalı. Olduğu gibi olan dünya, salt usun bir yapıtı gibi görünmekten daha az hiçbir şey gibi görünmez. [II, III, 200]. Pek çok şey ondadır, usun asla salt sonucu değil, tersine yalnız özgürlüğün sonucu olabilecek görünen pek çok şey [II, III, 200-1]. Bu bakımdan her zaman daha büyük doğrulukla söylenebilir, ki felsefenin göz kestirdiği gez, ahlâkî olana açılır, ussal olana açıldığında.

Felsefeyi yöneten isteme ve eğer onun açık bilince gelmesi gerekmiyordu ise bizzat kendisi, en azından bir **dürtü** olarak etkide bulunur, felsefeyi belirli bir hedefe götüren dürtü olarak, ki bu istemenin bir ahlâkî istemeden daha fazla olması, başka bir durumdan daha çıkarılabilir, yani şu görüntüşten: felsefenin veya felsefi sistemlerin sorunlarında, doğruluk-olmayan veya yanılgı serzenişi, herhangi başka bir bilgininkinden başka türlü hissedilir. Çünkü kim başka birinin felsefe sitemine saldırıyorsa, esasında o, yalnız onun anlama yetisine değil, fakat aynı zamanda onun **istemesine** saldırıyordur. Buradan, felsefe tartışmalarında öteden beri kendine özgü bir tutkululuğun ayrımlanabilir olduğu çıkıyor. Kim felsefede haklı olan şeye, —yani bu erişilecek olan şey idi— erişmemiş olmakla suçlanırsa, o daima bu yüzden aynı zamanda kendi ahlâkî değerinde kendisini kısaltılmış hisseder, hiç kuşkusuz şunun tamamen doğru olması gibi: İnsan nasılsa, felsefesi de öyle.

Felsefe adı, onun esasında bir **isteme** olduğunu çoktan içeriyor. Felsefe sevgi demektir, bilgelik sevgisi. O halde, hangi içerikli olsa da her bilgi değil, tersine yalnız bilgelik olan bilgi filozofa elverir. Ortak dil-kullanımının kendisi bilgeliği zekâdan ayırır. Zekâ, oldum olası, kendisini **kötülük**ten esirgemeyi bilen kişiye atfedilir. Zekâ bir dereceye kadar sırf olumsuz bir şeydir. [II, III, 201]. (...) Zekâ o halde kendi başına esaslı hiçbir erek olmayan ereklerle de uzlaşır; çünkü ahlâksal olmayan şey asla hakiki bir erek olamaz. **Bilgelik,** ya ahlâk-dışı ya da kendi başına takdire değer ereklere ahlâk-dışı araçlarla ulaşmak isteyen birine at-

fedilmez; böyle biri asla **hakiki** son için, asıl sonuncu veya son mercideki kendi gerekeni için gözlerini yukarı kaldırmaz, tersine yalnız şimdi ve ilkin olanaklı olana bakar. O halde bilgelik, sonuncu olarak yalnız varolana veya var olabilene yönelir, ki bu tamamiyle **hakiki** sondur, yani bizzat sırf önceden olmuş geçmiş bir son değil, tersine **kalıcı** sondur. Bilgelik, o halde,bu hakiki sonun bilgisini şart koşar. Ama başlangıcın bilgisi olmaksızın sonun hiçbir bilgisi de var değildir ve ne kendi sonunu bulamıyorsa, örneğin bir konuşma, esasında asla kendi başlangıcını bulmamıştır. Bilgelik, o halde, hakiki başlangıçtan hakiki sona dek meydana çıkan bir bilgiyi şart koşar. İnsan kendisini kendi varoluşunun başında, hareketi ondan bağımsız olan sanki büyük bir ırmağa atılmış bulur, o bu harekete doğrudan doğruya karşı koyamaz ve ilkin ona düpedüz **katlanır:** buna karşın o, bu ırmağın ölü bir nesneyi düpedüz alıp götürebilmesi veya sürükleyebilmesi gibi belirlenmiş değildir; o bu hareketin anlamını, hareketin kendisinin bu anlamda yararlı olması için, anlamayı öğrenmeli ve aşağı yukarı boşa giden çaba ile harekete karşı direnmek için değil, ayrıca, kendisinden bağımsız olarak bu anlama uygun veya aykırı vukubulan şeyi kesinlikle ayırabilmek için de hareketin anlamını anlamayı öğrenmeli, yoksa sonuncu şeye daima doğrudan karşı çıkmak için değil, tersine kötüyü bizzat olanaklı olduğu yerde iyiye çevirmek ve gücü veya kendi gerekeni olmayanı geliştiren enerjiyi, bizzat hakiki hareket için kullanmak amacıyla. [II, III, 202]. (...) O halde insanın kendi yaşamını bilgece, yani bilgelikle yönlendirmesi gerekiyorsa, öylece o bu hareketin kendisinde de bilgelik olduğunu varsaymalıdır. Çünkü ancak o zaman o, bu harekete özgür öz-istemeyle, yani bir bilge olarak kendisini bırakabilir ve tabi olabilir.

İnsan, **bilgelik** olan bir bilgiyi istiyorsa, öylece onun, bu bilginin nesnesinde de bilgelik olduğunu varsayması **gerekir.** Daha Yunan felsefesinin en ilk çağlarından kalma bir aksiyom şöyle der: "Nasıl bilinen, öyle bilen" ve tersi. (...) Eğer şeylerin nesnel gidişinde hiçbir bilgelik yoksa, insan için hiçbir bilgelik var değildir. Felsefenin bilgelik çabası olarak ilk **varsayımı,** o halde, nesnede, yani varlıkta, dünyanın kendisinde bilgelik olduğu varsayımıdır. Ben bilgeliği istiyorum, şu demektir: Ben bilgelik, ön-görü, özgürlük ile konulmuş bir varlığı istiyorum. Felsefe, nasıl olanı değil, tersine hemen başlangıçta bilgelikle, öngörüyle ve o halde özgürlükle meydana gelen varlığı önceden öne sürer. Buradan ama aşağıdaki genel olan çıkar. Bir kez oluşmuş varlık çerçevesinde durup kalmak, felsefenin genellikle amacı olamaz; o bu varlığı, gerçek, oluşmuş, rastlantısal varlığı kavramak için onun **üstüne** çıkabilmelidir. [II, III, 203].

Böylece sonunda ben **sizi** aynı zamanda felsefenin asıl başlangıcına getirdim. Felsefenin başlangıcı, varlığın **öncesinde** var olan şeydir, gerçek varlıktan önce anlaşılır ve imdi **sizden**, dikkatinizi tümüyle, bu "varlığın **öncesinde** var olan şey" kavramına çevirmenizi rica ediyorum. İmdi ama o şu gibi görünüyor ki, varlığın öncesinde var olan şey, varlıktan önce olduğu kertede esasında bizzat henüz hiçbir şeydir, yani sonradan var olacak şeyle karşılaştırmada hiçbir şey veya demin üstüne çıktığımız gerçek varlıkla bağıntıda hiçbir şey. Ama varlığın üstüne çıkmamıza karşın biz varlığın önünde var olan şeyi fakat yalnız tam da bu varlık-

la ilişkili olarak tetkik ederiz; çünkü onu belirlemek veya bilmek için başka bir araç bizim için var değildir. Ve biz, esasında ilk olarak onun kendisini ve kendi başına onu tanımak için değil, fakat ondan olan varlığı kavramak amacıyla onu düşündüğümüz veya koyduğumuz için, öylece o bizim için de onu her şeyden önce yalnız bu varlıkla ilişkili olarak belirlemek için tamamen erişilendir. Bu varlıklı ilişki içinde o, ama tamamen **gelecek**tir, o henüz değil varolandır, ama **var olacak** varolan. Felsefenin başlangıç noktası, bir dereceye kadar, artık varolan değildir, tersine var olacak varolandır ve bizim ilk ödevimiz, imdi tamamiyle onu özüne nüfuz etmektir veya onu bu mutlak gelecek-olan kavramı bakımından —bunun ne olacağı bakımından— daha yakından belirlemektir. Burada o imdi ama şöyle görünür: var olacak olan, kendi doğası bakımından ve en azından bizim ilk düşünmemizde **doğrudan doğruya var olabilen**den başka hiçbir şey olamaz. O bundan sonra başka türlü bulunacak, ama tam da bu, felsefede ilk düşünceye nasıl güvenilmeyeceği, her bir düşüncenin ilkin sonuç yoluyla nasıl deneneceği hususunda örnek olarak işe yarayabilir. **Doğrudan doğruya** varolabilenden, var olmak için kendi kendisinden başka mutlaka hiçbir şeyi şart koşmayan, var olmak için **istemek**ten başka hiçbir şeye ihtiyacı olmayan, tam da bu istemeden başka varlık ile hiçlik arasında hiçbir şeyin ortada durmadığı şeyden başka hiçbir şey düşünülecek değildir. [II, III, 204].

(...) Doğrudan doğruya varolabilen, o halde, var olmak için, tıpkısına istemeolmayandan istemeye geçmekten başka hiçbir şeye ihtiyacı olmayan şeydir. Varlık ona tamamiyle **istemede** mündemiç olur; o kendi varlığında **istemeden başka** hiçbir şey değildir. Hiçbir gerçek varlık, nasıl daima inceden inceye değişkili olması gibi gerçek olan bir isteme olmaksızın düşünülebilir değildir. (...)

Nesneler arasında algıladığımız ayrımlar, ilk bakışta görünebildiği gibi, bazıları **mutlak** istemesiz, buna karşın diğerleri isteme ile yetili veya isteyen olmaktan ibaret değildir. Ayrım yalnızca isteme **tarzı**ndan ibarettir. Örneğin, ölü cisim denilen şey esasında yalnız **kendisini** ister, o kendi kendisini sanki tüketmiştir ve tam bu nedenle, eğer o tamamen budanmamışsa dıştan güçsüzdür, o kendi kendisiyle doymuştur (böylece o öyleyse boş bir şey olmalı), kendi kendisiyle doludur, buna göre o, tıpkısına dolu uzamdan, dolmuş boşluktan, dolmuş istemeden öte hiçbir şey de değildir, çünkü tüm isteme esasında bir boşluk, bir eksiklik, sanki bir açlıktır; ölü cisim, yalnız kendince olan, kendi başına kendi kendisini tüketen ve artık bu nedenle kör olan bir istemeyle meydana gelir. Ölü cisim, kendi kendine yeterlidir ve yalnız **kendini** ister. Hayvan, hatta, kendisine herhalde bir ışık-aşlığı atfedilen canlı bitki, **kendi** dışında bir şeyi ister; insan kendi **üstünde** bir şeyi ister. Hayvan kendi istemesi yoluyla kendi dışından çekilmiştir; insan, gerçekten insansal istemede kendi kendisinin üstüne yükselmiştir. [II, III, 206].

(...) **İsteme** bütün doğanın temelidir. Ama kendisine, varlık olmayandan varlığa geçişin isteme olmayandan istemeye yalnız bir geçiş olduğu o asli varolabilme, kendi varlığı **içinde** de tıpkısına bir etken olmuş istençten, sanki **tutuşmuş** bir istençten başka hiçbir şey olamaz. İsteme-olmayan, bir **dingin** istemedir; iste-

me bir **tutuşmuş** ateştir, tıpkı bizzat bizim sıradan yaşamda istemenin, arzunun bir ateşinden söz etmemiz gibi. Asli varlık, buna göre yalnız tutuşmuş bir istemeden ibarettir; önceden bir dingin varlık olduğu her yerde, yalnız gücül olan ve hissedilebilir olmayan varlığın kendini hissedilebilir kılması bakımından, her ilk varlık-meydana gelişi, her şeyden önce canlı doğada, tutuşmadır veya ona tutuşma eşlik eder. [II, III, 207].

(...) İstemeyen istenç, kuşkusuz **hiçbir şey** olaraktır, o bakımdan her isteme, her arzu tıpkı hiçir şeyden meydana gelir. Bizde bir arzu meydana geldiğinde, öylece, önceden hiçbir varlığın olmadığı yerde birdenbire bir varlık olur. Bu yüzden biz kendimizi bir arzu tarafından baskı altında tutulmuş hissederiz; çünkü o daha önce boş olan, içinde kendimizi serbest hissetmiş olduğumuz bir uzamı işgal eder ve biz bu arzuyu yeniden salıverdiğimizde, sanki ferahlarız. Varolabilmede, bir arzunun, bir istemenin çekirdeği bulunur. Varolabilme, **isteyebilen** istençtir: yalnız **isteyebilen** istenç olarak o, öyleyse hiçbir şey olaraktır. İmdi eğer yalnızca henüz **isteyen** olmayan, ama *isteyebilen* istenç hiçbir şey olarak olduğunda, öylece, isteyebilen **olmayan** istenç hiçbir şeye daha fazla benzer olmalıdır. İmdi tamda bu, varolabilme ile salt varolan arasındaki bağıntıdır. Varolabilme = isteyebilen istenç; **salt** varolan = tamamen istek ve arzudan boşalmış istenç, tamamen terkedilmiş istenç; çünkü o, varlığı **istemeye** sahip değildir, çünkü o, kendi kendisinden, yani kendinde ve kendisi için varolandır, sanki kendi kendisi **olmaksızın** varolandır. [II, III, 213].

(...) Daha o zaman Aristoteles söyledi: öğrenen inanmalı; yani o daima ve sanki ebediyen yalnızca inanmak zorunda değildir; o hâlâ öğrenen olduğu sürece, yani o dersini tastamam yapana dek, kendisiyle hedefe ulaşılana dek inanmalı. [II, III, 216]. (...)

(...) İkilik, birliğin dışında değildir ve birlik ikiliğin dışında değil. En sakin ve en derin deniz, çoğunlukla hiddetlenebilen denizdir de; ama sakin deniz ve hiddetlenebilen deniz, iki deniz değildir, tersine yalnız bir ve aynı denizdir. [II, III, 221]. En sağlıklı insan, hastalık olanağını kendisinde taşır, ama sağlıklı insan ve hasta olabilen insan iki ayrı insan değildir, tersine bir ve biri diğerini dışarda bırakmayan aynı insandır. Tamamiyle aynı şekilde demek ki varolabilme ile salt varolan iki ayrı özne değil, tersine yalnız Bir öznedir; biri diğeri değildir ve buna karşın biri, diğeri **ne** ise odur, yani ayn töz. Böyle bir şey olarak varolabilme, **salt varolan** değildir ve salt varolan varolabilme değil ve buna karşın biri, diğeri **ne** ise odur, her biri demek ki aynı tözdür. Ana sonuç: Varolabilme ile salt varolan arasına koyduğumuz **özdeşlik,** bir ve aynı bütünün **bölümleri** olan öğeler arasında bulunan birlik veya bağlantı tarzında değildir; çünkü var olacak olan, bir bölüme göre varolabilme değildir ve başka bir bölüme göre salt varolan değil, tersine tüm özne veya tümtöz, varolabilmedir ve bu aynı tüm töz, salt varolandır, nasıl ki aynı bütün insan, hasta olabilen ve sağlıklı olan insan ise; o halde ters yönden: varolabilen, bütünün bir bölümü değildir, tersine bütünün kendisidir ve keza salt varolan, bütünün bir bölümü değil, tersine bütünün kendisidir. [II, III, 222].

(...)

Felsefenin ilkesi, tıpkısına onun nesnesidir; şunun söylenebilmesi **bakımından**: felsefenin ilkesi onun **sonunda** bulunur. Çünkü o, kendi ilkesinin gerçekleşmesinden başka hiçir şey değildir. [II, III, 249]. (...) Bir felsefenin gücü, o kendi ilkesiyle ne yapmayı anlıyorsa onda kendini gösterir [II, III, 250]. (...)

Mutlak olmak, dil-kullanımına göre de şu demektir: her ilgiden veya bağıntıdan tamamen serbest olmak. [II, III, 261]. (...)

İlk ilke kendi doğası bakımından yalnız koşulsuz var olma istencine, diğer ilke yalnız koşulsuz olarak ilkini aşma istencine sahip olduğu **için,** öylece, her ikisine tabi olan, her ikisinin onu daha yüksek ve âdeta nötr bir ilke olarak tanıdığı üçüncü bir ilke var olmalıdır. [II, III, 289].

(...)

Şimdiki gelişme için başlangıç noktası, şimdiye dek olan gelişme yoluyla verildi. Bu başlangıç noktası, Tanrı'nın dünya-yaratmada mutlak özgürlüğüdür. Diyorduk ki, onda sırf bir olanak ve o halde onun istemesi **olmaksızın hiçbir şey** olan başlangıç ilkesi, onun gücünde idi; o, onun özünün en derinindeki bu ilkeyi, gizlilikten çıkarmak veya onu gerçekliğe yükseltmek için sırf olanak olarak görür. Bu Tanrı, kendi özgürlüğünde duran kendi özünün kendi başına varolanını, karşıt olarak, kendisinden kopmuş varolan olarak (kendi-başına-varlığın karşıtı, kendisinden-kopmuş-varlıktır) veya kendi dışında varolan olarak koymak için bu Tanrı bütün Tanrı'dır, bütün **Tüm**-birlikdeki Tanrı'dır, aşağı yukarı sırf kendi başına varolan Tanrı değil; çünkü öyle bir Tanrı kendisi için— özgür olmazdı. Tanrı'nın özgürlüğü, yalnız kendi çözülmez tüm-birliğinde kendi temeline sahiptir. [II, III, 291]. (...)

Görüyorsunuz: ilkelerimizden yola çıkarak, tüm Hıristiyanlığın temel-öğretisi olan bir öğretiye giden dolaysız ve doğal geçiti bulduk. [II. III, 291]. (...) Kişilikler ile daha yüksek bir basamağa yükselir, evet, söyleyebiliriz: bir başka dünyanın içine. Potenslerde, onlar gerilimde oldukça, sürecin doğal yanını ancak görürüz (biz onu yalnız somut olanın meydana gelme süreci olarak görürüz.) Kişilikler ile bir başka dünya kendini açar, böyle bir şey olarak tanrısal olanın dünyası ve demek ki böylece, daha yüksek anlam, yani sürecin tanrısal anlamı da ilk olarak görünür. Demek ki Tanrılıktan ötürü o [süreç -ç.], **bu** anlama sahiptir ki, asli olarak yalnız Baba'da olan varlık —Baba ona sırf olanak olarak sahiptir—, ki bu varlık Oğul'a **verilmiş** ve keza Tin'e ortak yapılmış; çünkü Baba'nın varlığı Oğul'a verilmiştir, ama Baba ile Oğul'dan Tin'e verilmiştir; Tin, yalnız, Baba ile Oğul'un ortak olduğu varlığa sahiptir; yani artık yeniden aşılmış ve Oğul yoluyla Baba'ya geri götürülmüş varlığa sahiptir.

Bu tarzda süreç yoluyla tam gerçekleşme, yani Tanrılığın bildirimi— onda **ebedi** olarak artık konulmuş bağıntıların- hedeflenir. Teogonik sözü. Tanrı'nın kendisine ilişkinliği bakımından ancak böyle benimsenir. [II, III, 336].

Hegel'in öğretmeni,
Alman idealizminin romantik büyük filozofu
Schelling üstüne Türkçede ilk kitap!

Marx'ı anlamak için Hegel'i,
Hegel'i anlamak için Schelling'i
bilmek gerektiği göz önüne alınırsa,
kitabın Türkçede önemli bir eksiği
doldurduğu söylenebilir.
Öte yandan, Schelling'in Heidegger
üzerindeki etkisi, varoluşçuluğun köklerinin
görülmesi bakımından kitabı önemli kılıyor.
Ve yine, modern'i antik-modern karşıtlığında
ilk kez felsefe sorunu yapan Schelling,
güncel bir konu olan
modern-postmodern tartışmasına da
bir ışık tutar.

Schelling felsefesini bütün yönleriyle
kuşatmayı deneyen çalışma,
"kuramsal felsefe" ile "eylem felsefesi"nin
bireşimi olarak "sanat felsefesi"ni ele alıyor.