

Romantik Muamma

Besim F. Dellaloğlu

SCHOLA AYRINTI



Romantik Muamma

Besim F. Dellaloğlu

BESİM F. DELLALOĞLU

1965'te İstanbul'da doğdu. 1984'te Galatasaray Lisesi'ni, 1990'da Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nü bitirdi. Yüksek lisans ve doktorasını Mimar Sinan Üniversitesi'nde sosyoloji alanında yaptı. Frankfurt Goethe Üniversitesi'nde (1998) ve Paris VIII Üniversitesi'nde (2002) doktora sonrası araştırmalarda bulundu. Mimar Sinan, Marmara, İstanbul Bilgi, Yıldız Teknik, Galatasaray üniversitelerinde dersler verdi. Kitaplarından bazıları şunlardır: *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* (Say Yayınları), *Benjamin* [derleme (Say Yayınları)], *Benjaminia: Dil Tarih ve Coğrafya* (Versus Yayınları). Şu aralar Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine bir kitabı bitirmeye çalışıyor.

Ayrıntı: 566
ScholaAyrıntı Dizisi: 1

Romantik Muamma
Besim F. Dellaloğlu

Yayıma Hazırlayan
Mehmet Celep

© Besim Dellaloğlu
Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244
Topkapı/İstanbul Tel.: (0212) 612 31 85

Birinci Basım: *2010*
Baskı Adedi: *2000*

ISBN 978-975-539-585-2
Sertifika No.: 16061

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Romantik Muamma

Besim F. Dellaloğlu

İçindekiler

İkinci Baskıya Önsöz 7
Önsöz 9
Giriş 13

I. İçerik

Felsefi Romantizm 23
Siyasal ve Toplumsal Romantizm 41
Teolojik Romantizm 56
Romantik Yorumbilgisi (*Hermeneutik*) 68

II. Biçim

Romantik Sanat 79
Parçacıklanma 85
İroni 90

Oyun 102

III. Öykü

Hölderlin 113
Novalis 117

IV. Ekler

Romantiklerden Parçacıklar 121
Novalis 121
Friedrich Schlegel 124
Hölderlin 126
Alman İdealizm Sistemi için Erken Program (1796) 128
Athenaeum'un İçerik Özeti 131
Kronoloji 133
Bir Jena Planı 135
Kaynakça 137
Dizin 143

İkinci Baskıya Önsöz

Beni romantizme götüren modernlik sorunsalı oldu. Aslında bu meseleye Frankfurt Okulu üzerine çalışırken ilgi duymuştum. Özellikle Adorno ve Benjamin merakım beni ister istemez buraya yönlendirmişti. Ardından postyapısalcı düşünce giderek daha çok ilgimi çekmeye başladı. Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, Baudrillard gibi düşünürler Adorno ve Benjamin'e çok yakın gibi duruyorlardı. Frankfurt Okulu ve postyapısalcı düşünce benim modernlik meselemin çerçevesini oluşturdu. Bu konudaki okumalarım elbette giderek kökenlere doğru ilerledi. Bugünden Aydınlanma'ya, Reform'a, Rönesans'a doğru yöneldim. Bu arada Bağlam Yayınları'nın *Toplumbilim* dergisi için hazırladığım Aydınlanma özel sayısı da bu yönelişe vesile oldu. Kant'ın, " 'Aydınlanma Nedir?' Sorusuna Yanıt" başlıklı kısa yazısı ve Foucault ile Habermas'ın bu metin hakkındaki tartışmaları zihnimi daha da açtı.

Sanırım bu süreçteki temel rahatsızlığım modernlik versus postmodernlik tartışmalarının aşırı güncelliği ve meselenin son yılların bir sorunu gibi ele alınmasıydı. Zaten Kant'ın metni ve onun hakkında sözünü ettiğim tartışmalar Aydınlanma'nın ve dolayısıyla da modernliğin yekpare bir bütün olmadığını gösteriyordu. Özellikle adlarını andığım postyapısalcı düşünürlerin, kendilerine "postmodern" etiketi yapıştırılmasına yönelik ısrarlı direnişleri de ilgimi çekmiyor değildi.

İşte *Romantik Muamma* böylesi bir süreçte yaklaşık on yıl önce bir fikir olarak ortaya çıkmıştı. Romantizmi bir düşünce biçimi olarak doksanlı yıllarda keşfetmiştim. Evet, gerçekten de modernliğe karşı ilk isyandı romantik hareket. *Romantik Muamma*'yı yazarken, sanırım yukarıda kullandığım "romantik hareket" terimini kullanmaktan çekinmiştim. Öyle ya; Marksizm, liberalizm, faşizm vb dururken romantizme ne oluyor derler, diye düşünmüş olabilirim. Bugün artık bu konuda daha cesur olabileceğimi düşünüyorum. Romantizm bir hareket olarak vardır ve modernliğe eleştirel yaklaşan bütün ideolojileri etkilemiştir. Sosyalizmin, liberalizmin, muhafazakârlığın, anarşizmin, faşizmin bir şekilde romantizmle bir ilişkileri olmuştur. Tıpkı estetik modernizmin değişik varyantlarının, çağdaş sanat akımlarının, hatta örneğin sitüasyonizmin bile romantizmle bir bağlantısının olduğu gibi.

Bu anlamda romantizm bugün yaşadığımız ama modern mi, postmodern mi olduğu konusunda çeşitli tartışmalar olan hayatın anlaşılmasına çok önemli katkılar yapabilir. Çünkü modernliğin ve onun eleştirilerinin zihniyet arka planının oluşmasında romantizmin çok önemli bir katkısı var. Hatta bence romantizm neredeyse modern zihniyetin kültürel genetiğinin araştırılmasında bir turnusol kâğıdı gibi. *Romantik Muamma* bu çerçevede bir mütevazı başlangıç olarak kabul edilebilir gibi geliyor bana. Yani güncel bir tartışmanın, modernlik sorunsalının, Batı düşüncesinin özellikle son iki yüzyıllık tarihinde izini sürmek ve bu yolculukta romantizmin etkisini teslim etmek açısından.

Besim F. Dellaloğlu
Serencebey, Kasım 2010

Önsöz

Eldeki çalışma, romantik düşünceye yönelik bir anlama çabasıdır. Romantik düşünce sabit bir anlama sahip olmadığı için, bu çalışma da sonuçta bir yorumdur. Ancak yine de her yorum gibi, bu yorum da payına düşenden fazlasını ister. Her yorum, diğer yorumlara yönelik bir hoşnutsuzlukla işe başlar. Dolayısıyla bu çalışmanın yorumuna göre, romantik düşünce üzerine yapılan yorumlar yetersizdir. Romantizm denince bugün bile ilk akla gelen, onun sanat ve özellikle şiir merkezli bir "–izm" olduğudur. Bu yanlış değildir; ancak eksiktir. Romantizm topyekûn bir düşünce biçimidir; hayata karşı bir duruştur. Romantizm bir felsefedir, estetiktir, ahlâktır; bir dünya görüşüdür. O siyasaldır, sosyolojiktir, psikolojiktir. O bir şiirdir, edebiyattır, biçimdir, üsluptur. Çalışmanın temel iddiası, özellikle erken Alman romantizmi merkezli ol-

mak üzere, romantik düşüncenin büyük ölçüde yanlış anlaşıldığı ya da doğru değerlendirilmediğidir. Romantizmin kıymeti bilinmemiştir. Bir anlamda bu çalışma, erken Alman romantiklerine bir saygı duruşudur.

Erken Alman romantikleri, düşünceleri hep gündemde ama kendileri hep arka planda kalmış bir düşünür grubudur. Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, Dilthey, Heidegger, Adorno, Benjamin, Marcuse, Derrida, Foucault gibi düşünce tarihinin en önemli isimlerinin düşüncelerinde onların gölgesi sezilebilir. Ancak bu gölge hep belli belirsiz olarak kalmıştır. Jean Paul'un dediği gibi, "*anılar, kimsenin bizden alamayacağı tek mülkümüzdür.*"[1] Romantiklerin anısı modern düşünce içinde anonimleşmiştir sanki. Bu çalışmanın hedeflerinden biri de romantiklerin anısının izini sürmektir.

Buna ek olarak, bu çalışmanın bakışından romantizm bir erken modernizmdir. Bu, bir anlamda, modernizmi bir yüzyıl erkene almaktır. Mimesis estetiği, yirminci yüzyılın başında değil, on sekizinci yüzyılın sonunda parçalanmıştır. Mimesis estetiği derken kastedilen, Platon ve Aristoteles'le Antik Yunan'da başlayan ve on sekizinci yüzyıl sonuna dek egemen olan bir sanat anlayışıdır. Bu anlayışa göre, sanat yaşamın bir tekrarıdır; taklididir, yansımasıdır. Mimesis, sanatın yaşama tutulan bir ayna olduğunun ifadesidir. Romantizm, anti-mimetik bir estetiktir. Romantik sanat yaşama tutulan bir ayna değildir. Romantizm yaşama karşı bir isyandır. Romantizm yaşamın ne olduğuyla ilgilenmez, onun ne olması gerektiğiyle ilgilenir. Aslında romantik estetik hakkında ileri sürülen bu görüşler, modern sanatı da niteler. Modern sanatın da en önemli niteliği anti-mimetik bir sanat oluşudur. Romantizm, bu anlamda, bir erken modernizmdir.

Çalışmanın üzerinde durduğu bir başka boyut da, bugün hâlâ içinde mi yoksa sonrasında mı yaşadığımız konusunda pek de emin olmadığımız modernlik sorunsalıdır. Romantizm, bir erken modernizm olduğu gibi, aynı zamanda en erken modernlik eleştirisidir. Modernizm zaten modernliğin *enfant terrible*'ıdır. Modern sanat, modern toplumun baş belasıdır. Romantikler, henüz modernliğin emekleme döneminde, onun içerdiği sorunları hissetmişlerdir. Modernliğin kirli çamaşırlarını ortaya çıkarmak konusunda ilk öncüler romantiklerdir. Romantizm, modernliğe karşı ilk isyandır.

Romantik düşünce üzerine çalışmak, birbirlerinden bağımsız ve tamamen farklı alanlar gibi gözüken disiplinlerle sürekli bir diyalog gerektirir. Tema, sizi buna zorlar. Daha önce de belirtildiği gibi; romantizm hem felsefidir hem sanata dairdir, hem sosyolojiktir hem te-

1. Jean-Paul Richter'den aktaran Adorno, *Minima Moralia*, s. 170.

olojiyle ilgilidir, hem psikolojiktir hem siyasal. Romantizm kendisiyle ilgilenen özneyi, bir yandan bu disiplinlerin hepsine birden yönelmeye zorlarken, diğer yandan sanki bu disiplinler arasında sürekli bir diyaloğu talep eder. Romantizm kafa karıştırır çünkü bütünsel bir iç tutarlılığa sahip değildir; hatta bundan bilinçli bir biçimde kaçınır. Romantik tin, içtenliği tutarlılığa her zaman tercih eder; çelişkilerinden, hatta tutarsızlıklarından hiç utanmaz.

Bu çalışma genel anlamda romantik sanat üzerine bir çalışma değildir. Çalışmanın üzerine yoğunlaştığı romantizm, özellikle Alman ve özellikle erken bir romantizmdir. Dolayısıyla bu çalışma içinde yer alan "romantik", "romantizm" kavramları bu sınırlar içinde değerlendirilmelidir.

Besim F. Dellaloğlu

Giriş

Bu çalışmada temel alınan romantik düşünürler, Almanca'da erken romantikler (*Frühromantiker*), İngilizce'de de erken Alman romantikleri (*Early German Romantics*) şeklinde adlandırılan, Kant sonrası Alman idealist düşüncesi içinde değerlendirilebilecek bir grup düşünürdür. Bu düşünürlere Jena romantikleri de denir. Aslında bu grup ilk önce Berlin'de ortaya çıkmış, ancak hemen sonra Jena'ya yerleşmişdir. Bunların başlıcaları arasında, August Wilhelm (1767-1845) ve Friedrich Schlegel (1772-1829), Friedrich von Hardenberg ya da daha çok bilinen adıyla Novalis (1772-1801), Friedrich Schelling (1775-1854), Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Ludwig Tieck (1773-1853), Caroline Schlegel-Schelling (1763-1809), Dorothea Schlegel (1764-1839) ve doğrudan bu grubun bir parçası olmasa da hem adı geçen düşünürlerle olan yakın ilişkisi hem düşüncelerinin yakınlığıyla Friedrich Hölderlin

(1774-1843) sayılabilir. Alman Romantiklerinin bazıları şiir (Novalis, Hölderlin), bazıları felsefe (Schelling, Schleiermacher), bazıları edebiyat eleştirisi (A.W. Schlegel, F. Schlegel) gibi alanlarda yoğunlaşmış gözükseler de aslında hemen hemen hepsi bu üç alanın birleştiği, belki de imkânsız gözüken bir noktada ürün vermişlerdir. Bu düşünürlerin romantik yazını oluşturan yapıtları ağırlıklı olarak 1798-1804 arasında ortaya çıkmıştır. erken Alman romantiklerinin yayın organı kabul edilen *Das Athenaeum*, Jena'da, 1798-1800 arasında, Schlegel kardeşler tarafından çıkarılmıştır. *Literary Absolute* başlıklı yapıtlarında Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy, bu düşünürlerin ortaya koyduklarını bir bütün olarak kuramsal romantizm şeklinde adlandırmaktadır.[1]

Romantik çevreyi oluşturanlar öncelikle bir arkadaş grubudur. Bu grubun merkezinde August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schlegel kardeşler vardır. Ancak onlara, Caroline ve Dorothea'yı da eklemek gerekir. Caroline Michaelis, siyasi nedenlerle hapse girmiş ve çıkmış, o dönemde Almanya'nın en ilginç kadınlarından biridir. Belki de entelektüel çevrelerde en çok göze batan kadındır. Caroline, Schlegel kardeşlerle tanıştığında evlidir. Ancak bir süre sonra eşini terk eder ve A.W. Schlegel'le evlenir. Dorothea'yse dönemin ünlü filozoflarından Moses Mendelssohn'un kızıdır ve bir bankerle evlidir. O da bir süre sonra eşini terk eder ve F. Schlegel'le birlikte yaşamaya başlar. Grubun içinde yer alan diğer önemli kişiler, Schleiermacher, Novalis ve Schelling'tir. Hatta Schelling'in gruba katılmasının asıl nedeninin Caroline olduğu hep söylenir; çünkü grubun dağılmasından sonra Caroline ve Schelling 1803'te evlenirler.

Aslında romantik çevre sabit bir bütünlük oluşturmaz. Daha önce adı geçenler bu çevrenin önemli kişilikleridir. Ama romantik çevre, aynı zamanda, çok farklı kişilerin zaman zaman katıldıkları ve ayrıldıkları bir gruptur. Bu şekilde romantik çevreyle ilişkisi olanlara örnek olarak şair Tieck ile kız kardeşi Sophie ve onun eşi dilbilimci Bernhardi, Friedrich Schlegel'le kısa bir ilişkisi olmuş ve daha sonra Brentano'yla evlenmiş şair-çevirmen Sophie Mereau, Brentano'nun kızkardeşi Bettina, şair Jean Paul ve dönemin en önemli filozoflarından Fichte sayılabilir.

Romantikler oldukça avangard bir gruptur. Bu özellik, onların hem düşüncelerinde hem yaşama biçimlerinde ortaya çıkar. Romantikler genel olarak, entelektüel, maceracı, toplumsal normlara uzak duran; bazen içine kapanık, bazen kavgacı ama hep idealist kişilerdir. Onların oluşturduğu grubu ya da çevreyi bir okul olarak nitelemek zordur. Çünkü öncelikle bir okul olarak nitelenebilecek kadar uzun süreli bir

1. Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, *Literary Absolute*, s. 2.

gelenek oluşturamamışlardır. Romantik çevre, *Athenaeum* dergisinin etrafında bir araya gelmiş ve dergiyle birlikte çevre de dağılmıştır. Ama aslında romantiklerin okul ya da gelenek oluşturmak gibi bir hedefleri de hiçbir zaman olmamıştır. Çünkü böylesi bir tavır romantik bilincin dışındadır. Bunun nedenlerinin ayrıntıları zaten çalışmanın geri kalan bölümlerinde ortaya çıkacaktır.

Romantik çevrenin aslında bir lideri yoktur. Bu çevreyi oluşturanlar arasında bir hiyerarşiden söz etmek oldukça güçtür. Ancak, romantik çevrenin oluşmasında en fazla rolü olan Friedrich Schlegel'dir. Her biri kendi başına buyruk, dağınık ve heyecanlı olan romantik düşünürler arasında bağlantıyı kuran, arada bir denge unsuru olarak duran odur. Bunda elbette çevrenin yayın organı olan *Athenaeum*'u onun çıkarıyor olmasının da rolü vardır.

Athenaeum dergisi, düşünce tarihinde oldukça ilginç yeri olan bir dergidir. Dergi, iki yıl boyunca sadece altı sayı olarak yayımlanmış ve daha sonra kapanmıştır. Çok kısa bir süre yayımlanmasına rağmen, Alman düşüncesinde çok önemli bir yer tutar; çünkü romantik yazının önemli bir bölümü bu dergide yayımlanmıştır. Romantikler arasında tam bir düşünsel bütünlük söz konusu değildir. Hatta düşünürler arasında ciddi çelişkiler de vardır. Bu çelişkiler her bir düşünürün kendi yapıtları arasında da gözlemlenebilir. *Athenaeum* tüm bu farklılıklara rağmen, bir birlikteliğin mekânı olabilmiştir. Romantik çevre, ciddi bir eleştiri ve özeleştiri alanıdır. *Athenaeum*'da yayımlanacak her yazı çok önemli tartışmalara neden olmuştur. Ancak her şeye rağmen yazının son halini her zaman yazarın kendisi belirlemiştir.

Romantizm üzerine ortaya çıkmış olan yazın, romantik yazının kendisinden çok daha geniştir. Romantizmin önemi, Batı düşüncesi ve yaşam biçimini dönüştüren bir düşünce hareketi olmasında yatar. Berlin, romantizmin, Batı'nın bilincinde gerçekleşmiş en önemli tekil sıçrama olduğunu ileri sürer.[2] Ona göre, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda gerçekleşen düşünsel değişimler, ya romantizme göre daha az önemli ya da ondan etkilenmiş hareketlerdir. Oysaki bugün bile hâlâ "romantizm" denince akla gelen ıslak mendiller ve umutsuz aşklardır. Romantik düşünce bunun çok ötesindedir ve hâlâ değeri bilinmemiştir. Romantik düşünce, modernin içinden çıkmış en özgün, en karmaşık, en etkili yaklaşımlardan biridir.

Genel olarak romantik tin, dizgesel bir felsefe olmaktan çok yaşam ve evrene karşı bir tutumdu. Copleston, Rudolf Carnap'ın terimlerini ödünç alarak, ondan bir yaşam duygusu (*Lebensgefühl*) ya da yaşama

2. Bkz. Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, s. 1.

tutumu (*Lebenseinstellung*) olarak söz eder.[3] Copleston bu duygu ya da tutumu tanımlamanın ne kadar güç olduğunu şu şekilde ifade eder:

> "*Romantik tini tanımlamak aşırı ölçüde güçtür. Ne de onu tanımlayabilmemiz beklenmelidir. Ama, hiç kuşkusuz belirgin özelliklerinden söz edilebilir. Örneğin, Aydınlanma'nın eleştirel, çözümsel ve bilimsel anlama yetisi üzerinde yoğunlaşmasına karşın; romantikler yaratıcı imgelemin gücünü ve duygu ve sezginin rolünü yücelttiler. Sanatsal deha filozofun yerini aldı. Ama yaratıcı imgelem ve sanatsal deha üzerine getirilmiş olan vurgu insan kişiliğinin özgür ve tam gelişimi üzerine, insanın yaratıcı güçleri üzerine ve olanaklı insan deneyimini varsıllığından yararlanma üzerine genel bir vurgunun bir parçasını oluşturdu. Başka bir deyişle, vurgu tüm insanlara ortak olandan çok her bir insan tekinin özgünlüğü üzerine getirildi.*"[4]

Aslında tek bir romantizmden söz etmek de oldukça güçtür. Romantik düşünce ülkeden ülkeye bazı farklılıklar göstermiştir. İngiltere'de, romantizm, tamamen estetik bir hareketti. Fransa'da ise, Rousseau'dan ilham alan romantizm daha çok toplumsal eleştiriydi. Almanya'da ise romantizm estetik bir hareket olarak ortaya çıkmış; ama kısa zamanda genişleyerek, bir dünya görüşü ve hatta bir yaşama biçimi haline gelmiştir. İşin doğrusu, romantik amentü olarak adlandırılabilecek tek bir inançlar toplamından söz etmenin son derece güç olduğudur.[5]

Erich Auerbach'ın işaret ettiği gibi, romantizm "*dış hatları net bir biçimde belirlenebilen sistematik bir birlikten çok, şiirsel bir atmosfer birliği sunar.*"[6] Romantizmin en önemli niteliği, estetik ya da şiirselliği öne çıkarmasıdır. Sorun sadece, kısıtlayıcı ve uzlaşımların fazlaca esiri olmuş bir klasisizmin yavan kurallarından artık kurtulmuş olan şair ve sanatçının, romantik özgürlüğün örneği olarak görülüyor olması değildir. Bu romantik görüşün önemli bir yönüdür elbette; ama daha önemli olan, yalnızca sanatçının değil sanatın kendisinin de yüceltilmesidir. Birçok romantik düşünür, sanatı hakikatin bir görünümü, hatta bir hakikat kaynağı olarak; Aydınlanma'nın analitik aklıyla boy ölçüşen ve son kertede onu aşan bir şey olarak görüyordu. Ayrıca, sanatsal yaratımın bilinçdışı, öğrenilemez niteliği üzerinde duran romantik deha fikrinin, sanatçının kendisinin bile yapıtına eşit olmadığını ima eder göründüğü-

3. Bkz. Copleston, *Alman İdealizmi: Fichte, Schelling, Schleiermacher*, s. 23.
4. Copleston, a.g.y., s. 24.
5. Bkz. Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, s. 31.
6. Auerbach'tan aktaran Allan Megill, a.g.y., s. 33.

nü belirtmek gerekir. Sanat sanatçının üzerindedir. Uçucu, belli belirsiz içgörünün nesnel cisimlenişi olarak sanatın, salt analitik kavrayışın hiçbir şekilde ulaşamayacağı bir gerçeklik boyutuna ulaşmayı sağladığı düşünülüyordu. En yüce ifadesini şiirde bulan sanat, Aydınlanma'nın hesapçı ve bayağı ruhunun kısıtlayıcı sınırlarının çok ötesine geçiyordu.[7] Romantizm, gerçekten de Aydınlanma'ya karşı bir tepkiydi. Eleştirel aklın bir yana bıraktığı ruhları yeniden harekete geçirmek yönünde şiirsel imgelemin bir girişimi, dinden farklı bir ilke arayışı ve devrimlerin ardışık zamanının yadsınması olan romantizm, Paz'ın ifade ettiği gibi "*modernliğin öteki yüzüdür.*"[8]

August Wilhelm Schlegel, "*Yaşamın temelleri karanlık içinde kaybolur*"[9] der ve devam eder: "*Yaşamın sihri, çözülemez gizeme dayanır.*"[10] Kardeşi Friedrich Schlegel'se şöyle der: "*Romantik sanat, mükemmelliğe hiçbir zaman erişemeyen sürekli bir dönüşümdür. O, yalnızca sonsuz, yalnızca özgürdür. Onun ilk yasası, yaratıcının iradesidir; hiçbir yasa tanımayan yaratıcının iradesi.*"[11] Zaten romantik hareketin özü de budur; irade ve bir etkinlik olarak insan. Bu tanımlanabilir değildir; çünkü kendisi sürekli oluşum halindedir. Aslında onun kendisini yarattığını bile söyleyemeyiz; çünkü "kendi"lik mevcut değildir, mevcut olan harekettir.

Alman romantikleri aslında aradıklarının bir mucize olduğunun farkında olan idealistlerdir. Ya da idealistler aradıklarının mucize olduğunun farkında olmayan romantiklerdir. Özdeşlik ve farklılığın birliği imkânsız değilse bir mucizedir. Romantikler duyarlığı tutkuya dönüştürmüştür. Duyarlık, doğal dünyayla bir anlaşma, tutkuysa toplumsal düzene isyandır. Tensel tutkular on sekizinci yüzyıl edebiyatında merkezi bir yer kaplasa da, beden ancak ön-romantikler ve romantiklerle konuşmaya başlar. Romantikler, düşlerden, simgelerden ve eğretilemelerden oluşmuş bir dille konuşurlar. Onların metinlerinde, kutsal ile dindışı, yüceltilmiş ile müstehcen iç içedir. Romantizm şiirin diliyle konuşur, aklın diliyle değil.[12]

Aslında doğrudan bir hareket ya da okul olarak değerlendirilmesi oldukça güç olan Jena romantizmi özellikle durulmak bilmez bir eleştirel bilinçle tanımlanabilir. *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı* başlıklı çalışmasında Walter Benjamin, "eleştiri" ve "eleştirel"

7. Bkz. Allan Megill, a.g.y., s. 33.
8. Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 83.
9. A.W. Schlegel'den aktaran Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, s. 122.
10. A.W. Schlegel'den aktaran Isaiah Berlin, a.g.y., s. 122.
11. F. Schlegel'den aktaran Isaiah Berlin, a.g.y., s. 122.
12. Bkz. Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 41.

sözcüklerinin erken Alman romantiklerinin yapıtlarında en çok tekrarlanan terimler olduğunu saptamıştır.[13] Romantik bilinç sürekli sınırda olan, sınırları zorlayan bir bilinçtir. Ancak, bu sınırları zorlayan bilinç, mutlaka bir devrim ya da yeniden yaratım şeklinde ortaya çıkmamıştır. Romantik düşünce, bir şeyi bitiren ve başka bir şeyi başlatan bir dönemeç olmamıştır. Bu açıdan romantik tavır Heidegger'in metafizik eleştirisine benzer: Mevcut metafiziklerin temellerini sorgulamak; ama onun yerine yeni bir temel koymamak. Aksine, romantik bilinç, gelenek ile ilerlemenin imkânsız birliğini aramıştır. Romantizm, mutlak bir özgünlük peşinde de değildir. O, her zaman, taklidin, tekrarın, ironinin, parodinin, metinlerarasılığın peşindedir. Ancak bu yaklaşım kesinlikle bir hakikat duygusu yokluğuyla suçlanmamalıdır. Romantizm, bir anlamda, hakikatin ancak böylesi bir zeminde aranabileceğinin kabulüdür. Dolayısıyla belki de hâlâ romantiklerin açtığı bir çağda yaşıyoruz. Romantizmin hikâyesi bitmemiş, belki de hiç bitmeyecek bir hikâyedir. Habermas'ın modernlik için kullandığı "bitmemiş bir proje" nitelemesi romantizme çok yakışır. Bu nedenle de romantik düşünce, bir anlamda, modernlik ile onun sonrasının tartışılabileceği verimli bir zemin sunar. Hatta belki de postmodernizmin panzehri romantizmdir.

Romantizm hakikat duygusunu yitirmeden onunla alay edebilmeyi mümkün kılar. Hakikat onunla da onsuz da olunmaz bir şeydir. O hem hedeftir hem temsil edilemez. Romantizm işte tam da bunun bilincidir. Modernlik sonrası söylemini çağrıştıran hakikatin bilinemezliği teması romantiklerin baş tacıdır. Hakikatin peşinde olan, ancak onun elde edilemezliğini de fark eden romantizm, biçimin surları içine çekilir. Yani sorunu estetize eder. Estetik, bir anlamda, temsili bir alandır. O alanda, yaşamın belirlenimleri geçerli değildir. Romantizm, yaşamı estetik alanda yeniden kurmak ister. Gerçek olanla estetik olan arasındaki sınır, biçimin duvarlarıdır. Bu anlamda romantik felsefenin kendisi bir yapıttır. Romantizm, kendisini biçimin surları içinde bir yapıt olarak inşa eder. Romantikler için en iyi felsefe yapma tarzı, bu nedenle, edebiyat ve özellikle şiirdir. Şiir felsefenin temsilidir. Şiir felsefedir. Felsefede erişilmez olan mutlak, şiirde temsil edilebilir hale gelir. Romantizm, hem bir kaçış hem bir ısrardır. Kaçıştır çünkü mutlağın imkânsızlığını kabul eder. Isrardır çünkü onu en azından temsili olarak estetik alanda inşa etmeye çabalar.

Adorno, "*Yanlış bir yaşam doğru yaşanmaz*"[14] der. Yanlış yaşamı doğru yaşamaya çalışmak romantik bir edimdir. Romantik konum, yan-

13. Bkz. Azade Seyhan, *Representation and Its Discontents*, s. 6-7.
14. T.W. Adorno, *Minima Moralia*, s. 41.

lış yaşamı doğru yaşamaya çalışmaktan başka bir seçeneği olmamaktır. Ancak romantik, aynı zamanda, doğrunun mutlak olmadığının da farkındadır. Dolayısıyla romantizm bir heyecan olduğu kadar kayıtsızlıktır.

Stendhal, romantizmin modern ve ilginç, klasisizminse eski ve kalın kafalı olduğunu söyler. Goethe'ye göreyse, romantizm bir hastalıktır; vahşi şairlerin ve Katolik gericilerin savaş narasıdır. Klasisizmse, ona göre, güçlü, canlı, neşelidir. Nietzsche'yse romantizmi bir hastalık olarak değil; tersine bir terapi, bir tedavi olarak adlandırır. İsviçreli eleştirmen Sismondi de romantizmi aşk, din ve şövalyelik arasında bir birlik olarak görür. Genç Fransız romantikleri içinse romantizm devrimin ta kendisidir. Heine'a göre, romantizm İsa'nın kanından doğmuş bir tutku çiçeğidir; uykuya dalmış ortaçağdan sonra şiirin yeniden doğuşudur. Marksistlere göreyse romantizm, sanayi devriminin korkunç yüzü karşısında gözlerini kapamaktır. Taine'a göre, romantizm aristokrasiye karşı bir burjuva devrimidir; yeni gelenlerin enerjisinin ve gücünün bir ifadesidir. Romantizmin müjdecisi ve belki de peygamberi Friedrich Schlegel'e göre, insanda, sonsuza kadar yücelmek yolunda tatmin edilmemiş bir tutku; bireyselliğin dar sınırlarını parçalamak isteyen ateşli bir hasret vardır.[15]

Romantizm ilkellik ve saflıktır; o, gençliktir, yaşamdır; doğal insanın coşkulu yaşama duygusudur. Fakat aynı zamanda o, solgunluk, ateş, hastalık, dekadans ve "yüzyılın hastalığı"dır. Romantizm ölümdür. O, yaban, grotesk, mistik, doğaötesi, ay ışığı, büyülü şatolar, devler, akan su, karanlık, karanlığın güçleri, akıldışılık ve söylenemeyendir. O, aynı zamanda; aşinalık, gelenek, günlük doğanın gülen yüzündeki neşedir. O, antik, tarihsel, gotik katedrallerdir. O, yeniliğin peşinde olmak, devrimci değişim, şimdiyi yaşama tutkusu, bilgiyi reddediş, geçmiş ve gelecek, zamansızlığın bilincidir. O, nostalji, rüya, tatlı ve acı melankoli, yalnızlık, sıla hasreti, yabancılaşma duygusudur. O, enerji, güç, irade; ama aynı zamanda kendine eziyet etme, kendini tüketme, intihardır. Romantizm, tekil olana sadakattir. Hem güzel hem çirkindir. Hem "sanat için sanat" hem "toplumsal kurtuluşun aracı olarak sanat"tır. Güç ve güçsüzlük, bireycilik ve kolektivizm, devrim ve karşıdevrim, barış ve savaş, yaşamı sevmek ve ölümü istemektir.[16] Romantizm hem Tanrı'ya inanmak hem ona isyan edecek gücü kendinde bulmaktır. Romantizm; dinin estetize edilmesi, sanatın ilahileştirilmesidir. Romantizm bir muammadır.

15. Bkz. Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, s. 14.
16. Bkz. Isaiah Berlin, a.g.y., s. 15.

Muamma, "gizlenmiş, gizli ve güç anlaşılır söz"[17] anlamına gelir. Gerçekten de romantikler, anlamı bir giz perdesinin ardında saklarlar; sanki ona herkes ulaşamasın isterler. Ve giderek bu, bir üsluba dönüşür romantiklerde. İşin ilginç yanı, muammanın bizim edebiyatımızda bir edebi üslup oluşudur. Muamma, ismin gizlenmesi şeklinde düzenlenmiş bir bulmacadır; manzum bir oyun, bir bilmece türüdür.[18] "Romantizm" ve "muamma" birbirlerine çok yakışır. "Romantizm bir muammadır" ifadesi, her iki açıdan da geçerlidir. Romantik ifade gizemli ve anlaşılmazdır; bu gizem ve anlaşılmazlık, romantiklerde bir üslup haline gelmiştir. Friedrich Schlegel de zaten, "*sözcüklerin kendilerini genellikle kullanıcılarından daha iyi anladığını*"[19] iddia eder.

17. Ali Fuat Bilkan, *Türk Edebiyatında Mu'amma*, s. 11.
18. Bkz. Ali Fuat Bilkan, a.g.y., s. 11-12.
19. Friedrich Schlegel, "On Incomprehensibility", Jochen Schulte-Sasse (Ed.), *Theory as Practice*, s. 119.

I.
İçerik

Felsefi Romantizm

Bir anlamda modern felsefe Kant'ın açtığı yolda ilerlemiştir. "Kantçı devrim"i hesaba katmadan felsefe yapmak, Kant sonrasında mümkün olmamıştır. Kant'a yaklaşımı olumlu olanlar bir yana, ona karşı eleştirel bakanlar için de geçerlidir bu. Örneğin Nietzsche'ye göre, Kant bir Aydınlanma düşünürü olduğu kadar, istemeden de olsa onun iyimser mantığını tartışılır hale getirmiştir. Postyapısalcı düşünürlerin yapıtları incelendiğinde en çok hesaplaştıkları düşünürün Kant olduğu görülür. Aslında Kant'la hesaplaşma konusunda ilk olma onuru elbette ki Alman romantiklerine aittir. Kant bazı açılardan son derece gerilimli bir filozoftur. Bu gerilimin en iyi ortaya çıktığı nokta, birinci ve ikinci *Eleştiri* arasındaki ilişkidir. *Salt Aklın Eleştirisi*, kuramsal ya da bilimsel akıl alanını araştırır ve doğaya ilişkin kavrayışımızı çözümler. *Pratik Aklın Eleştirisi*'yse, pratik ya da ahlâki akıl alanını araştırır, bağımsız bir ahlâki alan kurmaya çalışır.[1]

1. Bkz. Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, s. 37.

Taylan Altuğ, bu ayrımı şu şekilde ifade eder:

"*Kant'ın felsefesi, özerk özne ile nesnel gerçeklik arasındaki derin uçurumla nitelendiği için, birliğin kurulması felsefi düşüncenin sistemli bir bütün oluşturması için temel önemdedir. Bilgi yetilerimizin apriori olarak ne sağlayabileceği sorusu çerçevesinde eklemlenen, Kant'ın eleştirel felsefesi, bilgiyi kuran a priori kavramlar bakımından zorunlu bir ayrımı içerir. Buna göre, şeyler üzerine, kavramların bize sağladığı rasyonel bilginin ilkelerini içeren felsefe, iki tür kavrama göre bölünür. Söz konusu kavramlar doğa kavramları ve özgürlük kavramıdır. Bu kavramlar doğrultusunda, Kant, felsefeyi ilkeleri bakımından tamamen farklı iki bölüme ayırır: doğa bilimi olarak kuramsal bölüm ve ahlâk felsefesi olarak pratik bölüm.*"[2]

Aynı ayrımı Megill'se şöyle belirler:

"*Kant'ın ilk iki eleştirisi arasındaki ilişki, romantik düşünürlerin en çok ilgilendikleri konulardan biridir. Doğa bilimi, ilgi alanına giren nesnelere bir zorunluluk atfeder. Eğer şeyler belirlenmiş değil de özgür olsalardı, bilimin nesnesi olmazlardı. Newton fiziksel evrenin işleyişlerini evrensel çekim kuramı açısından açıklayabilmişti, çünkü bu evren içindeki nesneler önceden verilmiş doğa yasalarına göre hareket ediyorlardı. Bütün Aydınlanma projesinin merkezinde, Newton'un doğal dünya için yaptığını insan dünyası için yapma hırsı vardı. Bir başka deyişle, Aydınlanma filozofları aynı zamanda ahlâki kodların meşruluğuna da inanıyorlardı. Ama ahlâki bir kodun varlığı insanların kendi eylemlerini yönlendirmekte serbest olmalarını öngerektirir, çünkü kendi eylemlerini yönlendirmekten aciz varlıkların ahlâki terimlerle yargılanamayacakları açıktır. Yani Aydınlanma'nın bir toplum bilimi kurma projesiyle ahlâk ve özgürlüğe inanmayı sürdürmesi arasında radikal bir çelişki vardı... Bir anlamda, bilim özgür olmayan nesnelerin oluşturduğu bir alandır; ahlâk ise özgür öznelerin oluşturduğu bir alan.*"[3]

Yargıgücünün Eleştirisi, birinci ve ikinci *Eleştiri*'nin apaçık bir biçimde ortaya koyduğu açmazdan bir çıkış yolu getirmiştir. Kant'ın bu yapıtı, kendisinden önceki iki *Eleştiri* kadar önemli gözükmemesine rağmen, Kant'ın çağdaşları üzerinde ilk iki *Eleştiri*'den daha et-

2. Taylan Altuğ, *Kant Estetiği*, s. 34-35.
3. Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, s. 37.

kili olmuştur. Özellikle romantik düşünür ve sanatçıların çıkış noktası Kant'ın bu yapıtı olmuştur. *Yargıgücünün Eleştirisi*, doğa ve ahlâk alanlarından ayrı bir alan, bir estetik alanı olduğunu ima eder gibidir. Ancak Kant, doğa ve özgürlük alanlarından ayrı üçüncü bir varlık alanı açmak peşinde değildir. Onun yapmak istediği, birinci ve ikinci *Eleştiri*'nin açtığı iki alan arasında bir ilişki kurmaktır. Kant'a göre, "*yargıgücü, anlama yetisi ile akıl arasında bir orta terim (bağlaç) oluşturur.*"[4] Kant, estetik alanı, doğa alanı ile özgürlük alanı arasında bağlantı kuran bir öğe olarak değerlendirir. Yargıgücü genellikle evrensel olanda tikel olarak bulunanın düşünülmesi yetisidir. Eğer evrensel olan verilmişse, tikel olanı, onun altına koyan yargıgücü belirleyicidir. Eğer yalnız tikel olan verilmişse ve yargıgücü genel olanı bulmak zorundaysa, o zaman yargıgücü tam olarak düşünümseldir.[5]

Ancak romantik düşüncenin Kant'la uyuşmadığı nokta estetik alanın ikincil konumudur. Romantikler, Kant'ın ikincil bir alan olarak tasarladığı estetik alanı temel alırlar. Aslında estetiğin ikincilliği felsefe tarihinde yüksek sesle ifade edilmemiş bir kabuldür. Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi* adlı yapıtında bunu çok güzel ifade etmiştir:

> "*Baumgarten'a göre, estetik mantığın kız kardeşidir, bir tür ratio inferior'dur (aşağı düzeyden akıl) veya duyumsal yaşamın daha alt düzeyinde aklın kadınsı benzeridir... Estetik, erkeğe tabi, fakat yerine getireceği mütevazı, zorunlu görevleri bulunan bir kadın olarak doğmuştur.*"[6]

Kısacası, Kant'ın üçüncü *Eleştiri*si, ilk iki *Eleştiri*'nin tanımladığı doğal zorunluluk alanı ile özerk öznelerin alanı arasında bir köprü kurma çabasıdır. Dolayısıyla estetik, epistemolojik olanla etik olan arasında bir köprü işlevi görmektedir. Descartes, bilen özneyi Tanrı'ya gönderme yapmadan düşünümsellik üzerinden inşa etmişti. Ancak daha sonra öznenin dünya ile olan ilişkisinde tekrar Tanrı'ya geri dönmüştü. Kant'ın yapmaya çalıştığı bir anlamda bu ilişkiyi teolojiden bağımsız bir biçimde gerçekleştirmekti. Estetik, romantiklerden önce Kant'ın düşüncesinde, teolojinin yerini doldurmaya heveslidir. Kant, bilinebilir olanın sınırını görünüm ile kendinde-şey arasında bir yerde çizmiştir. Ona göre, özne doğayı ancak kendisine göründüğü kadarıyla bilebilir. Yani aynı özne, kendinde-dünyayı bilemez. Kant öncesi felsefe kendin-

4. Immanuel Kant, *Seçilmiş Yazılar*, s. 108.
5. Immanuel Kant, a.g.y., s. 118.
6. Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, s. 28.

de-dünyaya teolojiyle bakmıştır. Alman idealist-romantik düşüncesiyse, aynı dünyaya estetikle bakmaktadır. Bu geçişin sorumlusu Kant ve özellikle de *Yargıgücünün Eleştirisi*'dir. Kant için özne hem özgürdür hem zincire vurulmuştur. Romantiklerse onu zincirlerinden kurtarmak isterler.

Romantiklerin Kant'tan öğrendikleri önemli bir şey dünyanın bir hazır-yapıt (*ready-made*) olmadığıdır. Kant'a göre, dünyanın bilgisi, bilen öznenin etkinliğinin bir sonucudur. Dünyanın bilgisi dünyaya ait değildir, özneye aittir. Hume, nedensellik kavramının, doğaya içkin nedensel yasaların varlığını garanti etmeyeceğini göstermişti. Ona göre, nedensel yasalar olarak bilinenler aslında tekrarlanmış gözlemlerin bir sonucudur. Şimdiye kadar görülmüş olan bütün kargaların siyah olması, bundan sonra bir beyaz karganın görülmeyeceğini garanti etmez. Hume bu yaklaşımıyla Kant'ı "dogmatik uykusundan" uyandırmıştır. Kant'ın "Kopernik devrimi", anlığın nesneleri değil; nesnelerin anlığı izlediği saptamasıydı. Bilimin yasaları birer keşif değil, icattır. Kant, bu yaklaşımıyla Alman idealizmi ve romantizmine yol verir. Kant'ın öznesi, kartezyen özneden daha gelişkin bir öznedir. Kant'ın dünyayı bir hazır-yapıt olarak görmemiş olması, romantikleri dünyanın bir sanat yapıtı olarak tasarlanabileceği konusunda cesaretlendirmiştir.

Alman idealizminin felsefe tarihindeki en tipik özelliği, özne ile nesnenin birliği perspektifini yeniden güncelleştirmesidir. Bu, bir bakıma, tüm Alman idealistlerinin kaynağı olan Kant'ın eleştirel felsefesine karşı bir tavırdır; çünkü Alman idealistlerinin yaptığı şey, bir anlamda Kant'ın yapmadığı şeydir. Transandantal idealizm, hakikatin oluşmasında öznenin rolünü tanımak için geçerli olabilecek hakikat kavramlarına gereksinim duyar. Nesnellik, öznenin nesneyi, hakikatin nesnesi olarak kurmasına bağlıdır. Özne, nesnenin varlığını kurmak zorunda değildir. Özne ile nesnenin birliğine ulaşmak için, özne kendisinin sezginin bilinebilir nesnesi ve özerk, bilebilir bir özne olarak özdeşliğini kanıtlamak durumundadır. Bu açıdan zorunluluk ve özgürlük alanları artık birbirinden ayrı olarak değerlendirilemez; çünkü özne, hem özerk ahlâki eylemin öznesidir hem doğanın erekselliğine sahip doğal bir varlıktır. Bu nokta, felsefe ile teolojinin birbirine en yakın olduğu noktadır. Koşulsuz bütünün parçası olmak için varlığın koşulluluğu aşılmalıdır. Öznenin, tekil olanın, bir anlamda bilim tarafından bilinebilir olanın ötesine geçme yeteneği, yani öznellik Kant'ın izin verdiğinden, belki de sandığından daha önemlidir. İdealist felsefenin temel ilgi alanı tam da bu noktadır. İdealistler, Kant'ın kapattığı kapıyı yeniden açmadan, yani metafiziğe sapmadan koşullu olan ile koşulsuz olan arasındaki ilişkinin

temsil biçimlerini araştırırlar. İdealistler, bu sapakta bir patikaya yönelirler; sanat. Bu aslında yine Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi*'yle açtığı bir patikadır. Onlara göre sanat yapıtı, koşullu olan ile koşulsuz olanın, tikel ile genelin birbirlerine yapışıklığının temsilidir.

Romantiklerse buna ek olarak, Kant'ın yüce kavramının altını çizerler. Yüce koşulsuz olanın temsili konusunda bir yeteneksizliği ifade eder. Yüce, aynı zamanda, ürettiği koşullu olanın duygusu yoluyla koşulsuzu yardıma çağırır. Kant, aklın, yani ereğe ulaşma yeteneğinin reddedilemez; ama aynı zamanda kanıtlanamaz olduğunu düşünür. Romantikler de gerçeklik duygusunun bir bütün olarak kanıtlanamazlığını kabul ederler. Bu boşluk romantik düşüncede özlemle kapatılır. Friedrich Schlegel şöyle der: "*Soyutlayabilen herkes için yüce duygusu ulaşılabilir bir şeydir. Kişi, koşulsuz olanı bir kez gerçekten düşününce, bir daha koşullu olanı düşünemez.*"[7] Mutlak temsil edilemez. "*Mutlakın düşünüm yoluyla elde edilemezliği alegoriye neden olur.*"[8] Romantikler Kant'ın anlama yetisini reddetmezler; ama onu ancak gerçekliğin teşhiri olarak değerlendirirler. Oysaki "*felsefenin özü koşulsuzu özlemektir.*"[9]

Romantik sanat, bu anlamda temsil edilemeyenin temsilidir; yani bir mucizedir. Yapıt, idealin tasarımıdır; ancak ideal değildir, yani eksiktir. Aslında felsefe de sanat yapıtı gibidir; hem Mutlak'ın arayışıdır hem Mutlak'a ulaşılamazlığın göstergesidir. Yani felsefe de bir mucize arayışıdır. Bu eksiklik, tamamlanmamışlık niteliği felsefeyi hem erteler hem mümkün kılar. Erteleme, hem sonraya atma hem vazgeçmemedir. Felsefe ilk filozof Thales'in kimliğinde kendi trajedisini bulur. Thales'e atfedilen iki öykü vardır. İlkinde Platon *Theaitetos* diyaloğunda Thales'i yıldızları incelerken önünde bulunan kuyuyu görmeyerek içine düşen, dalgın, dış dünyadan tamamen uzak biri olarak takdim eder. İkincisinde Aristoteles ilkine göre tamamen farklı bir Thales portresi çizer ve onu spekülasyon ustası başarılı bir işadamı olarak gösterir. Thales, rivayete göre, bir zeytin yılını önceden keşfederek bütün parasını zeytinyağı makinelerine yatırmış ve o yıl ürün bol olunca bu makineleri fahiş fiyattan kiralayarak büyük bir servet edinmiştir. Aslında Thales'e atfedilen birbirlerine tam anlamıyla zıt bu iki nitelik felsefenin kendisine aittir. Felsefe ilk filozofun kaderinden, ilk filozof da felsefenin günahından kurtulamamıştır. Felsefenin trajedisi ufka bakarken önündeki çukuru görüp görmemekle, çukuru doldururken ufku yitirip yitirmemek ara-

7. F. Schlegel'den aktaran Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, s. 43.
8. F. Schlegel'den aktaran Andrew Bowie, a.g.y., s. 43.
9. F. Schlegel'den aktaran Andrew Bowie, a.g.y., s. 43.

sında kalmasıdır. Felsefe her zaman ufka dairdir. Ufuk hep önde, fakat ulaşılmazdır. Filozof ne kadar yaklaşmaya çalışırsa çalışsın, o hep uzakta kalır. Çünkü adı üzerinde, o ufuktur. Yeryüzüyle gökyüzünün birleştiği nokta. Ancak herkes bilir ki aslında ufuk yoktur; çünkü yeryüzüyle gökyüzü gerçekte hiçbir zaman birleşmez. O halde felsefe nafile bir uğraştır. Varolmadığı bilinen bir şeyin peşinden koşmaktır. Felsefe aynı zamanda şimdiye dairdir. Zamanı tarih kılan insansa, felsefe onun en büyük silahıdır. İnsan felsefeyle yarını bugün yapar. İnsan felsefeyle yıkar ve kurar; kurar ve yıkar. Felsefenin bu iki kimliği birbirinden kopuk değildir, tıpkı Thales'te birleştikleri gibi. Çukurları dolduracak en bereketli toprak ufuktan devşirilir. Gerçekte varolmayan ufuk böylece çok büyük iş görür. Felsefenin trajedisi ona yakışır; hatta onu ölümsüz kılar. Varolmayanın ardındaki felsefe, kendini gerçekleştirmek ister; ama bunu hiçbir zaman başaramaz. Bu da onun en zayıf ve güçlü noktasıdır. Gerçekleşmek felsefenin ölüm fermanıdır; ölümsüzlüğü de hiç gerçekleşmeyerek kazanır. Romantizm bunun farkındadır.

Aslında bu hikâye hepimizin bildiği bir hikâyedir; Fichte'nin Kant eleştirisiyle başlar, Schelling'in özdeşlik felsefesiyle devam eder ve Hegel'in sisteminde zirvesini bulur. Marx'ın yaptığı da aslında Hegel'in spekülasyonlarından materyalist bir felsefe çıkarmaktır. Ancak, bir önceki dönemde erteleme denilen ve neredeyse postyapısalcılığı çağrıştıran şey, Hegel ve Marx'a gelindiğinde artık kesinlikle diyalektiktir. Dolayısıyla, bugünün büyük nefretleri dünün büyük aşklarıdır. Romantikler, hem Hegel ve Marx'a hem Nietzsche ve Heidegger'e yol verirler. Hegel olmasaydı, Nietzsche de olmazdı. Yani, kimsenin kimseyi yanlış anladığı falan yoktur. Onlar, aynı madalyonun iki yüzüdür. O madalyonun adı da Alman idealizmidir. Alman idealizmine yönelik çağdaş yorumlarda belirgin bir indirgemecilik söz konusudur. Bu yorumlara göre, sanki Alman idealizmi sadece Kant ve Hegel'den ibarettir. Sanki bu iki filozof arasında ciddiye alınacak hiçbir şey yoktur. Kant ile Hegel arasında yer alan idealistler ya da romantikler, sanki Hegel'in sistemini oluşturan payandalardır sadece. Sanki Alman idealizmi kendi içinde gerilimler taşımayan, bütünsel bir felsefedir. Kant ile Hegel arasındaki romantik dönem, en az Kant ile Hegel kadar önemlidir ve Hegel sonrası felsefeyi Hegel'den daha fazla etkilemiştir. Hatta romantiklerin tartıştıkları temaların, günümüzde modernlik üzerine yapılan tartışmalara temel olabileceğini söylemek abartılı bir yorum değildir. Romantikler, Alman idealizminin bir parçası olarak, modern öznenin mimarları olarak görülürler daha çok. Bu yorum, tam olarak yanlış olmasa da, gerçeğin yalnızca bir yönüdür. Çünkü onlar öznenin mimarları oldukları

kadar, yapıçözümcüleridirler de aynı zamanda. Kısacası romantizm bir kavşaktır; birçok yolun kesiştiği bir kavşak.

Romantizm, teolojinin yalanının ortaya çıktığının farkındadır. Ancak, onun farkında olduğu bir şey daha vardır; teolojinin karşılık geldiği gereksinim hâlâ karşılanmamıştır. "Halkların afyonu", sadece gerçekliği bulanıklaştırarak ona karşı direnme yeteneğini uyuşturmamış; aynı zamanda anlamsızlığın acısını dindirmiştir. Aslında Kant sonrası Alman felsefesinin temel hedeflerinden biri dogmatik teolojinin yerine konabilecek bir şeyler bulmaktır. 1796'da yazılmış olan *Alman İdealizm Sistemi için Erken Program* başlıklı metin bir anlamda bir manifestodur. Bu metnin kimin tarafından yazıldığı tam olarak belli değildir. Metnin yazarı olarak Hegel, Schelling ve Hölderlin öne çıkmaktadır. Bu konuda tartışmaların netleşmemesine rağmen metin Hegel'in *Toplu Eserleri*'nde yer almaktadır. Metin, Hegel'in el yazısıyla yazılmıştır. Ancak Hegel'in Schelling'ten aldığı notlara son şeklini verdiği düşünülmektedir. Metinde yoğun olarak bir Hölderlin etkisi de sezilmektedir. Bu etkinin kanıtı da, o dönemde Schelling'in Hölderlin'le çok yakın bir arkadaşlığının olmasıdır. Kısacası metin, bir anlamda, anonim bir metindir. Metnin hedefi, Kant'ın geleneksel metafiziğin eleştirisiyle ikiye ayrılan dünyanın birleştirilmesidir. Ancak bu birlik, yine Kant'tan kaynaklanan öznenin kendi kaderini tayin hakkını da içermelidir. Fichte'den itibaren Alman idealizmi, bilincin özgür eylemini Kant'ın vurguladığından daha güçlü bir şekilde vurgular. Bu metnin de öncelikle vurgulandığı gibi, ilk düşünce doğallıkla, kesin olarak özgür bir varlık düşüncesidir.

Romantikler, doğa bilimleri alanının sınırları içinde bile olsa, doğanın nedensel yasalara indirgenemeyeceğini savundular. Doğanın mekanik bir şekilde tasarlanması, yani bir anlamda doğaya bakıldığında görülenin bir "makine" olması romantik ufkun tamamen dışındadır. Kant'ın felsefesinde, mekanik doğa tasarımının panzehri, düşüncenin bir izdüşümü olarak işleyen "doğal organizma" kavramıdır. Düşünce, nesnenin olası görünümlerinin toplamından fazla bir şeyler içerir. Kant bunu dehanın ürünü sanat yapıtıyla ilişkilendirir. Bir anlamda, sanat yapıtı, doğanın erekselliğinin organik bir sonucudur. Burada ilişkiyi sağlayan erektir. Anlama yetisi, şeyler arasındaki mekanik ilişkileri anlamak için gereklidir. Ancak erekleri anlayabilmek için akıl vazgeçilmezdir. Dolayısıyla, etkinlik ve hedefler olmadan akıl gerçekleşemez. Bu, verili bir şey değildir; öznenin taşıdığı bir potansiyeldir. Akıl, koşullu ile koşulsuzun birliğinin bir temsilidir.[10]

10. Bkz. Andrew Bowie, a.g.y., s. 46.

Alman İdealizm Sistemi için Erken Program başlıklı metne göre, "tüm düşünceleri birleştiren düşünce, Platonik anlamda, güzel düşüncesidir." "Aklın en yüksek edimi estetik edimdir." Sanat yapıtı, öznenin erekli olarak ürettiği bir şeydir; ama aynı zamanda, anlama yetisiyle de bağlantılıdır çünkü duyulara da hitap eder. Estetik üretim, özgürlüğün gerçekleştirilmesinin ütopik simgesidir. Sanat yapıtında, özgürlüğün gerçekleştiği durumda dünyanın nasıl bir yer olacağını bir imge şeklinde de olsa görebiliriz.[11]

Romantikler için yaşamın estetikleştirilmesi bir özgürleşmedir; fısıltı halinde dile getirilmiş olsa da. Modernlikse, estetikleştirmeyi tam tersi bir amaç için kullanır. Modern toplum, giderek daha belirgin bir biçimde, tüm nesneleri metalaştırır. Nesne, diğer metalarla değişime girebilmek için bir değişim değeri olarak kodlanır ve tüm duyumsal ayrıcalıklarından soyutlanır. Reklamcılık, bir değişim değeri olan nesneye çekicilik kazandırmak için estetik alana saldırır. Hatta nesne, kullanım değeri olarak anlam kazanabilmek için estetik bir görünüme gereksinim duyar. Metanın estetikleştirilmesi, duyumsanabilir güzellikle hep sorunu olmuş sanatçıyı zor durumda bırakır. Aslında, bu durum sanatçıyı estetiği yeniden tanımlamaya zorlar. İşte bu nokta *avangarda* açılan kapıdır. Sanatçı, giderek genelleşen ve ayrıcalığını yitiren estetiğe karşı kendi estetiğini üretir. *Avangard*, bir anlamda, romantizmin estetik ütopyasının iksiridir. Modern toplumda, duyumsanabilir görüntü ile soyutlama arasındaki sentez, sadece reklamcılık ve yönetilen kitle kültüründe ya da Adorno ve Horkheimer'ın deyimiyle kültür endüstrisinde ortaya çıkar. Bu sadece ahlâki olarak eleştirilmesi gereken bir olumsuzluk değildir; modern toplumun can damarıdır.

Dolayısıyla romantizm, modernliğin dünyayı parçalara ayırıcı tavrına henüz Kant aşamasında isyan eder. Bu parçalama, aslında daha kolay yönetebilmenin bir aracıdır. Romantiklerden çok sonra, modernliği çeşitli yönlerden eleştirenlerin de saptadıkları bir gerçektir bu. Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde, Foucault'nun iktidar çözümlemesinde ortaya koydukları eleştiri benzer bir noktaya eğilmektedir. Romantiklerse modernliğin çok daha erken bir döneminde Kant'ın anlama yetisi ile aklı birbirinden ayırmasına karşı çıkarak, belki de bugün modernliği eleştirenlerin kaçınılmaz olarak gördükleri şeyi, daha o gün hissettiler. Ve bu noktada bir yeni mitolojiye gereksinim olduğunu ileri sürdüler. Bu yeni mitoloji, soyut ve kuramsal kavramları duyumsal deneyime bağlayacak bir şeydir. Burada talep edilen bir irrasyonalizm değildir. İstenen mitoloji, aklın mitolojisidir. Sözü edilen

11. Bkz. Andrew Bowie, a.g.y., s. 47.

metinde, sonuç olarak çağrı şudur: "imgelem ve sanatın çoktanrıcılığı" ve "aklın mitolojisi". Aslında aranan nokta, bilim, sanat, felsefe gibi ayrımların aşıldığı bir söylem noktasıdır. Yani romantikler imkânsızı isterler, belki de daha mütevazı bir dille mucizeyi!

Yeni mitoloji talebini en güçlü olarak dile getiren romantik düşünür Friedrich Schlegel'dir. 1800 tarihli *Mitoloji Üzerine Söylem* başlıklı yazısında bunu şu şekilde ifade etmiştir: "*Bizim şiirimiz, antik şiirin sahip olduğu türden bir mitolojiye sahip değildir. Bizim şiirimizin, antik şiire göre geri olması şöyle özetlenebilir; bizim mitolojimiz eksiktir.*"[12] İnsan yaratıcılığından doğadaki daha genel bir erekle bağlantılı olarak söz edilmesi Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda ortaya koyduğu türden kendiliğindenliğe yol açar. Friedrich Schlegel'in bu yaklaşımı, idealizmdeki etik ve estetik erekler arasındaki ilişkiyi çözer. Bu, bir bakıma, estetik indirgemeciliktir. Bu indirgemecilik, Friedrich Schlegel'in nükte (*Witz*) kavramında özellikle belirgindir. Bu kavrama yüklenen şey, birbirinden çok farklı olayların, bir bakıma, kaotik dünyanın bütünlüğünü, birliğini ortaya koyan bağlantıları yaratma yeteneğidir. Bu yaratım bir tür mittir. Sanat yapıtı, giderek, kendisinin ötesinde hiçbir şeye gereksinim duymayan, kendisinden başka hiçbir şeye indirgenemeyen bir nitelik kazanır. Aslında bu nokta sadece romantik estetiği tanımlamaz; aynı zamanda modern estetiğe de işaret eder. Sanatın öteki yüzü alegoridir; çünkü Friedrich Schlegel'e göre düşünüm yoluyla Mutlak'a ulaşmak mümkün değildir. Alegori, kendisinin ötesindekine işaret eder; gerçek anlamın duyumsal bir göstergesi değildir. Mutlak'tan ancak alegorik olarak söz edilebilir. Sanatsa tam da bunun alanıdır. Aslında bu yaklaşım zirvesini Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* adlı yapıtında bulur. Nietzsche'ye göre, varlığın kendisini doğrulaması ancak estetik bir görüngü olarak mümkündür. Friedrich Schlegel'se, sanat yapıtını, temsil edilemeyenin temsili olarak görür. Aslında bu, aynı şeyin farklı biçimlerde söylenmesidir.[13]

Friedrich Schlegel'e göre, modern sanatçının işi daha zordur; çünkü her yapıtta sanatçı Amerika'yı yeniden keşfetmek zorundadır. Her yapıt, yeniden ve yoktan yaratmadır. Oysaki antik dönemde sanatçı sırtını mite yaslar. Dolayısıyla, gereksinim duyulan yeni mitoloji, sanattan bilime, felsefeden dine her türlü söylemi bir araya getirebilen bir şey olmalıdır. Ancak böylece, antik dönemde olduğu gibi ortak bir imgeleme, ortak simgelere sahip olabiliriz. Friedrich Schlegel, şiiri her zaman

12. Friedrich Schlegel, "Dialogue on Poesy", Jochen Schulte-Sasse (Ed.), *Theory as Practice*, s. 182.
13. Bkz. Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, s. 54.

aklın tiranlığına karşı bir panzehir olarak görmüştür. Ona göre, insan doğasının kaotik niteliği, aklın yasalarına indirgenemez. Bir bakıma, yeni mitoloji aklın askıya alınmasını içerir. Friedrich Schlegel giderek mitoloji ve sanatın aynılığını ileri sürer. Mitoloji, doğanın sanat yapıtına dönüşmüş halidir.[14]

Doğrudan estetik ve estetiğin önemi üzerine yazmış olmamasına rağmen Fichte Alman romantizminin çıkış noktalarından biridir. Fichte'nin Kant'ın özneye yoğunlaşma konusundaki eğilimi güçlendirmesi, bir bakıma, romantizmin anahtarıdır. Fichte, dünyayı neredeyse öznenin bir ürünü olarak varsayar ve kendilik bilincini nesnel dünyadan tamamen koparır. Bu anlamda, dünyanın estetikleştirilmesi, henüz adı konmadan, Fichte'nin icazetini alır. Fichte, felsefeyi tek bir kesin ve mutlak temel üzerine inşa eder. Bu temelin adı Descartes tarafından konmuştur; özne (ben). Fichte'nin yaptığı, kartezyen özneyi Kant sonrası bir düşünür olarak yeniden ele almaktır. Kant, özneyi bir olgu olarak ele alır, Fichte'yse bir eylem olarak. Fichte, Kant'ın girmediği, girmek istemediği kapıdan içeri girer. Ancak bu giriş bilişsel bir giriş değil, eylemsel bir giriştir. Fichte'nin felsefesi, nesnel bilginin her türlü imasına karşıdır; Fichte'nin felsefesi bir praksis felsefesidir. Ona göre, "*bildiğimiz için eylemeyiz, aksine bizim belirlenimimiz eylemek olduğu için biliriz; pratik akıl her türlü aklın temelidir.*"[15] Onun için mutlak olan tek şey varsa, o da eylemci öznedir.

Fichte'ye göre, eğer siz düşünceye dalmış biriyseniz; bilgi alanında, ne yapılması veya nasıl yaşanması gerektiği konusunda bir soru sorulduğunda yanıt veremezsiniz. Çünkü bilgi her zaman daha geniş bilgiyi önvarsayar. Bir önermeye ulaştığınızda, onun otoritesini sağlamak için daha başka bir bilgiye başvurursunuz. Bir sonraki adımda da bu yeni bilginin geçerliliği için daha yeni bir bilgiye gönderme yapma ihtiyacı doğar ve bu sonsuza kadar böyle gider. Kısacası böylesine bir araştırmanın sonucu yoktur. Fichte'ye göre insan yaşamı düşünümsel bilgiye bağlı değildir. Yaşam eylemle başlar. Bilgi bir araçtır. Bilgi, nasıl yaşayacağını bilmektir. Ona göre, bildiğimiz için eylemeyiz, eylemek için biliriz. Bilgi, edilgen bir duruştur. Şeyler oldukları gibidir. Benden tamamen bağımsız oldukları için değil, ben öyle istediğim için. Bu belki de erken; fakat güçlü bir pragmatik vurgudur. Ben yiyecek için acıkmam. Ben acıktığım için nesne yiyeceğe dönüşür. Ben, doğanın sunduklarını bir zorunluluk içinde kabul etmem; ben öyle istediğim için kabul ederim. Ben hedefler tarafından belirlenmiş değilim, hedefler be-

14. Bkz. Andrew Bowie, a.g.y., s. 55.
15. Fichte'den aktaran Andrew Bowie, a.g.y., s. 62.

nim tarafımdan belirlenmiştir. Dünya, içsel yaşam tarafından kurgulanmış bir şiirdir. Bu aslında, deneyimin, öznenin eyleyerek belirlediği bir şey olduğunun şiirsel bir dille ifadesidir. Hiçbir şey doğuştan romantik değildir. Özgürlük eylemdir, düşünümsel bir duruş değil. Özgür olmak, özgürlüğü elde etmektir. Dünya şiir gibidir; özne tarafından kurgulanır.[16] Fichte'ye göre "ben" tamamıyla kendisinin ürünüdür. "*Özgürlük sözcüğünü her duyduğumda yüreğim çiçek açar, zorunluluk sözcüğündeyse acıyla dolar*"[17] der Fichte.

Ancak özgürlüğün bir başka yönü de vardır. Birinin özgürlüğü, ötekilere rağmendir. Özgürlük, aynı zamanda şeytani edimler özgürlüğüdür. Yabanlar birbirini öldürür; uygar uluslar savaşır ya da birbirlerini sınırlamak için hukuku ve kültürü kullanır. Kültür ve uygarlık şiddete engel değildir. Fichte'ye göre, insan bir tür sürekli eylemdir. Kendini gerçekleştirmek için sürekli yaratmak ve kurmak zorundadır. Yaratmayan, sadece yaşamın ve doğanın kendisine sundukları ile yetinen bir insan, ölü bir insandır. Belki bedenimi fazla zorlayamam ama ruhumu zorlayabilirim. Ruh, Fichte'ye göre, bireyin ruhu değildir; ruh bireylerde ortak olan bir şeydir.[18]

Fichte yalnızca bir öznellik filozofu da değildir. Bu nokta, Heidegger ve sonrasında postyapısalcı düşüncenin pek fark etmediği bir noktadır. Fichte bize, "ben"i düşündüğümüzde ne yaptığımızı sorar. Bu nokta, düşünen ile düşüncenin birbirinden ayrılmadığı noktadır. Eylemci öznenin kendisini düşünmesi, kendi üzerine bir eylemdir. Böylesi bir özne, kendi üzerine düşünümden doğar. Yani öznenin düşünüm konusu sadece nesne olsaydı, özne olamazdı. Kendimin bilincindeyim demek, düşünen "ben"i, bu düşüncenin konusu olan "ben"den ayırt etmektir. Ancak bunun mümkün olabilmesi için, bu düşünümün düşünen parçasının, bilincin konusu olabilmesi için başka bir düşünümün konusu olması gerekir. Buradan çıkan sonuç şudur; bilinç kanıtlanamaz. Ya da belki de şöyle söylenmelidir; bilinç ancak sonsuzda kanıtlanır. Böylesi bir özne anlayışı, öznenin iptalini de içerir. "Ben", "ben" olabilmek için "ben-olmayan"a gerek duyar. Dolayısıyla Alman felsefesi, mikrobu Nietzsche ve Heidegger'den çok önce kapmıştır. Bunun Spinoza'nın dilinden söylenmiş hali şöyledir: Bir şeyin ne olduğunun belirlenimi, ne olmadığının belirlenimini gerektirir. Başka bir ifadeyle felsefe döngüseldir; yani felsefe, hep yeniden felsefedir; felsefenin sonrası yoktur.

Hölderlin gençliğinde hem Schelling hem Hegel'in arkadaşıydı.

16. Bkz. Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, s. 89.
17. Fichte'den aktaran Isaiah Berlin, a.g.y., s. 88.
18. Bkz. Isaiah Berlin, a.g.y., s. 90.

Hölderlin'in temel problemi de tıpkı Fichte'de olduğu gibi, özne ile nesne arasındaki ilişkidir. Özne ile nesne birbirlerini önvarsayar. Ve hatta, Hölderlin'e göre, özne ile nesne kendilerinin de parçası oldukları bir bütünü de önvarsayar. Ona göre, bu bütün Varlık'tır. Ancak Hölderlin'in Varlık'ı öylesine bir varlıktır ki bunun içinde hiçbir özne kendisine bir bilgi nesnesi belirleyemez. Üstelik bu belirsizliğe öznenin kendisi de dahildir. İşte bu nokta, Heidegger'in Hölderlin'i neden bu kadar önemsediğini gösteren noktadır aynı zamanda. Hölderlin'e göre Varlık, özne ve nesneye açılan bir kapıdır. Ancak, Varlık özdeşlik demek değildir. Aslında Novalis de benzer bir noktayı vurgulamıştır. "A=A" önermesinde içerilen özdeşlik, özdeşsizliği gerektiren bir özdeşliktir. Hölderlin'in Varlık'ı böylesine bir varlıktır. Bu nokta biraz paradoksal gözükmektedir; yani Varlık'ta özdeşliğin ve özdeşsizliğin bir aradalığı. Ancak daha önce de ima edildiği gibi, Alman romantik idealizmi sadece bir özdeşlik ya da bilinç felsefesi değildir başından beri. O, her zaman zehir ile panzehri içinde beraber taşımıştır. *Identity* aynı zamanda *who-ness*'ı içerir; bizim kendi dilimizde kim-lik derken kastettiğimiz gibi. Kim-lik, kim olma sorusudur. Yani bir anlamda özne kendisiyle özdeş değildir. Özne ile nesne ilişkisindeki tesadüfilik, birbirinin yerine geçme ve birbirini gerektirme, bilincin özdeşlik kadar özdeşsizlik içermesi Hölderlin'i Mutlak yerine Varlık kavramına götürmüştür. Aslında Hölderlin'in bu anlayışı sadece Heidegger'e açılan bir kapı değildir; aynı zamanda Schopenhauer'den postyapısalcılığa kadar ortaya konmuş öznellik eleştirilerine de bir temel oluşturur. Hölderlin bu belirsizlikten şiirsel bir bireysellik çıkarır. Zaten, aklın en yüksek edimi estetik edimdir. "Ben", bir tür kendiliğindenlik olarak, hayatı estetize edebilir ve estetik nesneler üretebilir. Böylesine bir nesne, öznenin kendisini kavramasına ve yaratmasına neden olabilir ve hatta kendilik bilincinin parçalanmasına ve daha sonra ortaya çıkacak olan yabancılaşmaya engel olabilir.[19]

Friedrich von Hardenberg ya da kendi seçtiği ismiyle Novalis daha çok bir romantik şair olarak bilinir. Bu yargı elbette yanlış değildir; ancak eksiktir. Novalis, bir şair olduğu kadar bir filozoftur da aynı zamanda. Aslında bu sınıflandırma zorluğu tüm Alman romantikleri için geçerlidir. Novalis'in, Friedrich Schlegel'in, Hölderlin'in yazdıklarını sınıflandırmak gerçekten çok zordur. Novalis'in felsefi anlamdaki ilgi alanı tıpkı Kant sonrası diğer romantikler, Fichte ve Hölderlin gibi öznedir. Ancak Novalis açık konuşmaz, sadece ima eder. Bir ressamın kendi resmedilmişliğini de içeren bir resim yaptığını hayal edin. Böyle-

19. Bkz. Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, s. 71.

sine bir resimde, ressam kendisini de resmin içine katarak, alımlayıcının kafasını karıştırır; eğer ben olmasaydım bu resim mümkün olmazdı ya da ben yaratıcı bir özne olmanın yanında bir nesneyim aynı zamanda. Bu tür bir resme örnek Velasquez'in *Las Meninas* adlı yapıtıdır. Velasquez'in yapıtında ilk göze çarpan İspanya kralının kızı Margarita ile nedimeler (*las meninas*) ve soytarılardır. Ancak yapıtta, resmin ressamı da bizzat yer alır. Ressam, resmederken resmedilmiştir. Üstelik yapıtın arka planındaki bir aynada iki kişinin aksi vardır. Bunlar, İspanya kralı ve kraliçesidir. Dolayısıyla yapıtta, özne ile nesnenin belirsizliğinden, hatta bunların birbirlerinin yerine geçmiş olduğundan söz edilebilir. Çünkü ressam, yani özne resmin içindedir ve nesne (konu) resmin dışındadır. Ve tabloda görülen şey, kral ve kraliçenin gözüyle bir bakıştır, yani nesnenin bakışı. Elbette, burada şu sorulabilir: Gerçek tablo hangisidir? Kral ve kraliçe mi yoksa kral ve kraliçenin gözüyle diğerleri mi? Velasquez'in yapıtı Foucault'nun da dikkatini çekmiştir. *Kelimeler ve Şeyler*'de Foucault bu tabloyu uzun uzun değerlendirir. Aslında tablonun ele alınan özellikleri, Novalis ve romantiklerin özne anlayışına çok uygundur; çünkü onlara göre sabit bir özne yoktur. Ve özne ile nesnenin arasındaki geçişkenlik romantik düşüncenin en temel özelliklerinden biridir.[20] Özne inşa edilen bir şeydir; tıpkı estetik bir yapıt gibi.

Özne bir temsildir. Temsil dili içerir. Öznenin özdeşliğinden söz etmek, bir gösteren (*Zeichen*) kullanımını gerektirir. Gösteren "ben", göstereni kullanan "ben"le özdeş değildir. "Ben", söylenmiş ya da yazılmış bir söz değildir. Novalis'e göre, gösteren "ben", "ben"in ötekisidir. Çünkü o "ben"i temsil eder. Novalis neredeyse Saussure'ü hatırlatarak şöyle der: "*Her şey, kendi yerinde ötekiler tarafından ne yapıldıysa odur.*"[21] Yani her özne diğerleriyle ilişkisinde belirlenir.[22]

Novalis'e göre, Fichte, farkında olmaksızın, sanatı ve felsefeyi mümkün kılan bir temel atmıştır. Novalis, Fichte'nin "ben-olmayan"ını felsefe ve sanatın temeli olarak görür. Mutlak özdeşlik aslında felsefe ve sanatın yokluğunun işaretidir. Felsefe ve sanat özdeşsizlikle başlar. Novalis şöyle der: "*Özdeşliği, onu temsil etmek için terk ederiz.*"[23] Bu ifade, belki de romantik düşüncenin özünü oluşturur. Novalis, sanatın özdeşsizlikle varlık kazandığını ileri sürerken, aynı zamanda özne olmanın da bir sanat olduğunu düşünür. Özdeşlik ve özdeşsizlik öznede iç

20. Bkz. Andrew Bowie, a.g.y., s. 74.
21. Novalis'ten aktaran Andrew Bowie, a.g.y., s. 75.
22. Bkz. Andrew Bowie, a.g.y., s. 75.
23. Novalis, *Philosophical Writings*, s. 32.

içedir. Bunun bir sonucu olarak da, özne olma durumu estetiğin konusu haline gelir. Novalis'e göre, "*Hatanın hakiki temsili, dolaylı olarak hakikatin temsilidir.*"[24] Yani doğru ve yanlış birbirlerine bu kadar yakındır. Novalis'e göre, şiir felsefenin kahramanıdır. Felsefeyse, şiirin kuramıdır. Dolayısıyla filozof şair olmalıdır.

Felsefe düşünüme dayanır. Öznenin kendisini en yüksek ilke olarak kavrayamamasının nedeni, düşünüm için kendini nesneleştirmek zorunda oluşudur. Fichte'den beri felsefe öznenin eylemi üzerine yoğunlaşmıştır. Fichte'deki düşünüm öncesi bir "ben" arayışında olduğu gibi, Novalis de duyguyu düşünüm öncesi olarak tanımlar. Ona göre, "*duygu kendini duyumsamaz.*"[25] Duygu tam anlamıyla temsil edilemez. Düşünümün bulduğu şey, zaten orada olan şeydir; özgür eylem. Felsefe, Mutlak "ben"in gerçek doğasını kavramak istiyorsa düşünümün sınırlarını aşabilmelidir. Novalis'e göre hakiki felsefe hiçbir zaman temsil edilemez. *Poiesis*, temsil edilemeyenin temsilidir. Dolayısıyla, yapılması gereken sanat ile felsefe arasındaki duvarları yıkmaktır. Felsefe Mutlak'ın peşinde olmaktır. Eğer bu doğruysa felsefe sonsuz bir etkinliktir. Çünkü felsefeyi doğuran şey, yani Mutlak elde edilemez. İdeal olan gerçekleşemez. İdealin gerçekleşmesi felsefenin ölüm fermanıdır. Eğer felsefenin böylesine bir açmazı varsa, bu onu sanata yakınlaştırır. Sanat, yaşamı kuşatamayacağını bile bile, onu tasarımlamaktan vazgeçmez. Felsefenin yaptığı da aynı şeydir. "*Felsefe aslında bir sıla hasretidir; her yerde evde olma arzusudur.*"[26] Novalis'in bu sözü felsefeyi en iyi niteleyen sözlerden biridir. Jaspers de belki de Novalis'e karşı olarak, "*Felsefe yolda olmaktır*" demiştir. Heidegger'se şöyle der: "*Eve dönüş ötekiliğe geçiştir.*"

Novalis, Jaspers ve Heidegger'in sözlerinde ortak olarak kullanılan iki temel metafor vardır. Bunlar "ev" ve "yol"dur. Ev, sanki sabit olmayı, kalıcılığı, sistematikliği, mutlaklığı ima eder. Yolsa, hareketi, değişkenliği, düzensizliği, macerayı imler. Bu sözler içinde en net olan Jaspers'in sözüdür. Felsefe yolda olmaktır; hiçbir yere yerleşememektir; sürekli bir maceradır. Felsefe yersiz yurtsuzluktur; amansız bir göçebeliktir. Felsefe evine hiçbir zaman ulaşamaz. Felsefe hakikate varamaz; o hep eksik olmakla yazgılıdır. Novalis'in sözüyse sanki Jaspers'in sözünün karşıtı bir anlam taşıyormuş gibidir. Felsefe evde olmak ister. Yani mutlak olana, hakikate varmak ister. Ancak gözden kaçırılmaması gereken şey, Novalis'in sözünde "eve dönmenin" ya da "evde olmanın"

24. Novalis, a.g.y., s. 41.
25. Novalis, a.g.y., s. 129.
26. Novalis, a.g.y., s.135.

bir arzu olarak tanımlanmasıdır. Aslında Novalis'e göre de tıpkı Jaspers de olduğu gibi filozof bir yolcudur. Filozof sıla hasretine mahkûmdur. Ancak bu amansız yolcu, bir yandan da eve dönmek, evde olmak ister. Ev dışında evde olmak mümkün değildir. Novalis'in sözünde bu açmazın bir itirafı söz konusudur. Novalis'e göre, felsefe yolcu olmakla, evde olma arzusunun birlikteliğidir. Heidegger'se, bir adım daha ileri gider ve eve dönülse bile özdeşliğin mümkün olmadığını ifade eder. Eve dönebilse bile filozof artık yola çıkan kişiyle aynı değildir. Dolayısıyla dönülebilecek bir ev yoktur artık. Herkesin yolu kendi evidir.

Felsefe tarihi bir tözler çöplüğüdür. Felsefe tarihi, bir anlamda, hayal kırıklıklarının tarihidir; çünkü bütünü açıklamaya çalışan her türlü sistem projesi eninde sonunda iflas etmiştir. Büyük umutların ardından gelen hayal kırıklıkları felsefenin kaderi olmuştur. Romantikler, felsefeye hep, bu niteliğini göz ardı etmeden bakmışlardır. Her ne kadar, romantizm hakkındaki geleneksel yorumlar açısından imkânsız gözükse de romantikler, felsefenin temeli olarak alınabilecek bir sabit öznenin varlığını olsa olsa bir yanılsama olarak görürler. Bu açıdan bakıldığında, "öznenin ölümü" teması, öznenin doğuşuyla birlikte gündeme girmiş bir şeydir. Romantizm, tam da bu ikisi arasındaki gerilime karşılık gelir.

Romantik felsefe, sürekli bir ertelenmişliğin ve iflah olmaz bir farklılığın felsefesidir. Tıpkı Derrida'nın *différance* derken kastettiği gibi. Sanki postyapısalcılığın Alman babaları Nietzsche ve Heidegger'den önce Alman romantikleridir. Pozitivist felsefe ve bilim anlayışının büyüsünün bozulmasıyla birlikte bugün felsefenin bir edebiyat türü olduğunu iddia etmek bir modernlik sonrası söylemidir (Rorty, Lyotard). Ancak bu önerme romantik düşünür için hiç de yabancı değildir. Bunun böyle olduğunu ispatlamak için romantik düşünürlere teker teker gönderme yapmaya bile gerek yoktur. Alman idealist ve romantik düşüncesinin estetik kurama yaptığı derin vurguyu hatırlamak bile bunun için yeterli olabilir. Ayrıca bilinebilir olanla hissedilebilir olan arasındaki sınırları yapıçözüme uğratmayı bir görev edinen Kant sonrası Alman düşüncesi bu hiyerarşinin tamamen karşısındadır. Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'sinden sonra Alman düşüncesi, anlamın aranacağı felsefi alanı bilimden estetiğe doğru kaydırmıştır.[27] Bunun en iyi örneği Schelling'in "mutlak kayıtsızlık" kavramıdır. Romantik düşüncenin, kimliğin ve öznenin ertelenmişliği teması, Fransız postyapısalcılarının Alman babalarının Nietzsche öncesinde de aranabileceğinin kanıtıdır. Friedrich Schlegel'e göre, romantik sanat kuramsallaştırılamaz; çünkü o hiçbir

27. Bkz. Andrew Bowie, a.g.y., s.44.

zaman tamamlanamaz. Romantik sanat, karşılıklı aynalar arasındaki yansımanın sonsuzluğu gibi, bir "sonsuz düşünümsellik" içerir.

Romantik *différance*, felsefi anlamda en güzel ifadesini Fichte'de bulur. Fichte'ye göre, "ben" (*Ich*) kendini, bir "ben-olmayan"a (*Nicht-Ich*) gereksinim duyarak inşa eder. "ben-olmayan"ın varlığı "ben"i geçerli kılar. Bu noktada kimlik bir özdeşlik olmaktan çıkar. Yani, ne A eşittir A'dır ne A eşit değildir A'dır. Bu özdeşlikle farklılığın birlikteliğidir ya da özdeşliğin sonsuza ertelenmesidir. Farklılığın temsili, kendiliğin temsilidir. *Différence différance*'dır. *Différence différance* değildir. Rimbaud'nun dediği gibi, "*ben başkasıdır.*"

Romantik düşünürlerin hemen hemen hepsi Kant'ın çocuklarıdır. Onlar, Kant'ın *phenomena* alanı ile *noumena* alanı arasında yaptığı ayrımı aşmaya çalıştılar. Kant'ın bu ayrımını aşmanın yolu romantik ironidir. İroni, söylenmiş olanı, söylenmemiş olanı dolaylı olarak ifade etmekte kullanır. Romantik ironiyse, görünür olanı, görünmez olanı ima etmek için kullanır. Romantiklere göre felsefe ironinin hakiki evidir. Sokrates, felsefede ironiyi yöntem düzeyine yükselten bir filozoftur. O, cehaleti, hasmının argümanını çürütmek için kullanır. Sokrates'in retoriksel ironisi romantik düşünürlerde şiir ve felsefenin füzyonunundan oluşan bir söze dönüşür. Romantik düşüncenin vazgeçilmez kavramlarından biri olan imgelem aslında paradoksaldır; çünkü hem insanın fizik dünyanın bir parçası olduğunun hem ondan yabancılaşmasının ifadesidir. İmgelem, bir anlamda sanatçının özne olarak kendini aştığı noktadır. İmgelem, sanatçının tüm ötekiler içinde kaybolduğu bir uğraktır. Romantik estetik bu paradoksu bir ironiye dönüştürür. Romantik sanatçının yapıtı, hem duygusal olarak gerçek hem teknik olarak gerçekdışıdır. Romantik estetik, bu durumu bir kader olarak kabul eder ve ondan kurtulmaya çalışmaz. Bu nokta, romantik estetiğin, modern ve hatta postmodern estetiğe açıldığı noktadır.

Megill. *Aşırılığın Peygamberleri* adlı kitabında Behler'e başvurarak romantik okul ile Nietzsche arasındaki ilişkiyi vurgular:

> "*Behler,* Nietzsche ve İlk Romantik Okul *başlıklı yazısında Nietzsche'nin düşüncesi ile 1795 ile 1800 yılları arasında* Athenaeum *dergisi etrafında toplanmış olan kişilerin düşünceleri arasındaki ilişkiyi inceler. Behler, Nietzsche'nin yazılarında önemli yer tutan birçok temanın daha önce Schlegel çevresinin yazılarında görüldüğünü gösterir. Her ikisinde de bir 'yeni mitoloji' arayışı şeklinde ortaya çıkan benzer bir mitoloji kültü, sanatın benzer bir biçimde kutsallaş-*

*tırılması, kültürel zevksizlik (*philistinism*) karşısında duyulan benzer bir horgörü, fragman [parçacık] ya da aforizmalara dayalı bir üsluba yönelik benzer bir tercih, Grek ruhunun yeniden canlandırılmasına dayalı bir 'estetik devrim' yönündeki benzer arzu, benzer bir 'estetik düşünce' arayışı ve 'felsefenin geleceği' nin bir şekilde sanat kaynaklarına bağlı olacağı yolundaki benzer bir beklenti olduğuna dikkat çeker. Herkesin bildiği gibi, Nietzsche entelektüel kariyerinin büyük bölümünde 'romantizm' e saldırmıştır. Behler' in denemesinin en önemli yönlerinde biri, Nietzsche' nin bu terimi kullanırken neyi kastettiği konusundaki açıklamasıdır. Şurası kesindir ki erken Alman romantiklerini kastetmemiştir."*[28]

Romantiklerin, edebiyat ile felsefe arasındaki sınırları yıkma perspektifi Nietzsche ve sonrasında da devam eder. Aslında romantiklerin melez söylemi, Heidegger, Adorno, Derrida ve Foucault gibi birçok düşünürün yapıtlarında yaşam bulmaya devam etmiştir. Tıpkı romantikler gibi Nietzsche de felsefenin şiir ve sanata çok yakın bir etkinlik alanı olduğunu düşünür. Hatta felsefe sanat, sanatsa felsefedir. Adı anılan diğer düşünürlerin hepsi bu yaklaşımı paylaşırlar. Bu tema, romantik bir temadır.

Bu nokta Habermas'ın da dikkatini çekmiştir. *Modernliğin Felsefi Söylemi* yapıtının Nietzsche'ye ayrılmış olan *Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche* başlıklı bölümünde Habermas, Nietzsche'nin estetik anlayışı ile romantik estetik arasındaki sürekliliği vurgular. Habermas'a göre, "*Nietzsche, tarihe Dionysosçu yaklaşımı açısından özgün değildir. Yunan trajik korosunun eski Yunan Dionysos kültündeki kökenine ilişkin tarih tezi, modernlik için eleştirel olan noktasını erken romantizmde zaten geliştirilmiş olan bir bağlamdan edinir.*"[29] Hatta Habermas, Nietzsche'nin kendisini ısrarlı bir şekilde romantiklerden uzak göstermeye çalışmasını da manidar bulur. Çünkü aslında Nietzsche ile romantikler arasında ciddi bir düşünsel yakınlık söz konusudur. Habermas'a göre bunun nedeni, romantiklerin Dionysos'u İsa ile eşitlemelerdir. Nietzsche aslında romantik bir temayı sürdürmesine rağmen, sırf bu nedenle romantiklerle arasına mesafe koymayı tercih etmiştir.[30]

Erken Alman romantik düşüncesinin, günümüzün modernlik tartışmalarında ele alınan temalara değinmiş olmasını nasıl değerlendirmeliyiz? Bir açıdan bakıldığında, Habermas'ı izleyerek modernliğin diyalektiğini vurgulayabiliriz. Modernlik, her zaman kendi içinde "öteki"ni

28. Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, s. 34-35.
29. Jürgen Habermas, *Philosophical Discourse of Modernity*, s. 92.
30. Bkz. Jürgen Habermas, a.g.y., s. 92.

barındıran bir süreçtir. Moderni, modern kılan biraz da budur; kendi eleştirisini, muhalefetini içinde taşıması. Böyle bakıldığında modernlik sonrasından modernliğe yönelen eleştiriler bir tür züppelik olarak okunabilir. Ancak başka bir açıdan bakıldığında, eğer modernlik daha doğarken böylesi eleştirilere tabi tutulduysa, belki de modernlik iflah olmaz bir şekilde sorunluydu. Erken Alman romantikleri belki de modernliğin bugün başımıza açtığı dertleri iki yüzyıl önceden "hissettiler". O halde, en azından bir ayağımızı modernin dışına atmadan moderni nasıl eleştirebiliriz? Ya da iki ayağımızı da modernin dışında tutarak moderni eleştirebilir miyiz? Belki de ikisi de aynı sorudur.

Sanki hâlâ romantiklerin açtığı bir çağda yaşıyoruz. Bugün modernlik damarlarımızda dolaşıyor. Su içerken, nefes alırken bile moderniz artık. Ancak huzuru ebediyen kaybettik. Modernlik bize akıl verdi ama karşılığında huzuru bizden aldı. Bu ruh hali romantiktir ve bunu ilke olarak romantikler hissetmişlerdir. Onlar modernliğe karşı ilk isyanı gerçekleştirmişlerdir. Bu isyan tinsel bir isyandı. Bugün, bizlerin çok somut olarak yaşadığımız modernliğin sıkıntıları, onların yaşadığı çağda, açıkçası, pek de ortalıkta görünmüyordu. O halde, romantikler nasıl oldu da romantik yapıtı ortaya koyabildiler. Bu sorunun yanıtı sanıldığından basittir. Onlar, bugün bizim aklımızla kavradığımız sıkıntıları o günlerde hissettiler; çünkü onların duyarlılığı çok daha gelişkindi. Aslında romantik yapıtın kendisi, tek başına, insanın sadece akıldan ibaret bir yaratık olmadığının kanıtıdır. İnsanın modern akıl tarafından bastırılmış birçok yönü, bugün başka kisveler altında yeniden güncelleşmektedir. Aslında bunları bize romantikler iki yüzyıl önce söylemeye çalıştılar; ancak seslerini pek duyuramadılar. Onların, başkalarından farklı olarak taşıdıkları duyarlılık estetik bir duyarlılıktır. Hep söylenir; sanatçılar duyargaları hassas insanlardır. Bilim adamlarının, filozofların henüz adını koyamadıkları şeyi sanatçılar onlardan çok önce hissederler. Bilim ve felsefe çoğu zaman sanatın açtığı patikaları yol haline getirirler. Onlar, sanatın özel ve tekil duyarlılığından genel ve evrensel sonuçlar çıkarırlar. Sanat gittiği yoldan dönerken, yolda bilim ve felsefeyle karşılaşır. Schelling'e göre, sanat "bilime örnek oluşturur, sanatın bulunduğu yere bilimin önce ulaşması gerekir."[31] Baykuş gece görür. Baykuş bu nedenle sanatın simgesidir. Romantikler, sanata özgü bu özelliği, insana ait tüm edimlerde mümkün kılmaya uğraşmışlardır; sanatı, bilimi, felsefeyi bir kılmaya çalışmışlardır.

31. Schelling'ten aktaran T.W. Adorno & Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği I*, s. 36.

Siyasal ve Toplumsal Romantizm

Romantizm her ne kadar daha çok bir edebiyat akımı olarak gözükse de aslında siyasi düşünce tarihi açısından da önemli bir yer tutar. Alman romantikleri, modern siyaset kuramına ciddi katkılar yapmış bir gruptur. Romantikler, Aydınlanma eleştirisinden başlayarak, genel anlamda bir modern toplum eleştirisi ortaya koymuşlardır. Bu yaklaşımın ana hatları şu şekilde çizilebilir: Mekanik bir toplum modeli yerine organik bir toplum anlayışı; toplumsal sözleşme kuramı ve liberal bireycilik eleştirisi, cins kimliklerinin toplumsallığını ve siyasiliğini vurgulayan ve bu kimlikler arasında eşitliği talep eden bir cinsel politika. Bir bakıma, bu yaklaşım ve hedeflerin birbirleriyle çelişik olduğu açıktır. Ancak açıkça bir mucize arayışı olan romantik düşünce, bu çelişik ve gerilimli parçaları kendi kimliğinin vazgeçilmez parçaları olarak görmüştür. Ro-

mantikler bir yandan organik bir toplum modeline daha yakın dururken ve liberalizmi eleştirirken, diğer yandan bireysel özgürlüklere ve bireyin kendini gerçekleştirme serüvenine sonuna kadar bağlı kalmışlardır. Romantikler, aynı şekilde, bir yandan Aydınlanma'nın ilk ciddi eleştirmenleri olurlarken, diğer yandan aklın eleştirel potansiyeline sonuna dek bağlı kalmışlardır. "Eleştiri" kavramı romantik düşüncenin en vazgeçilmez dayanaklarından biridir. Ama aynı zamanda modern aklın, örneğin doğayı mekanik bir şekilde tasarlamış olması romantik düşüncenin en çok tepki duyduğu konulardan biridir.

Ortaya çıkış döneminde, romantikler liberalizm ile muhafazakârlık arasında bir konuma sahip olmuşlardır. Aslında bu bilinçli bir tercihtir; çünkü romantikler her iki yaklaşımın da ciddi sorunları olduğunun farkındadırlar. Liberalizm, kişisel özgürlükleri vurgularken toplumsal ilişkileri çoğu zaman geri plana iter. Muhafazakârlıksa, toplumsal düzeni vurgularken, kişisel özgürlükleri göz ardı eder. Romantizm, liberalizmin kişisel özgürlükler üzerine yaptığı vurguya katılırken; aşırı bireyciliğe ve toplumun bireysel çıkar peşindeki aktörlerin bir toplamı olarak görülmesine karşıdır. Yine romantizm, toplumsalcı bir vurguya her zaman katılırken, toplumsal ve siyasal hiyerarşiye, bireyin topluma feda edilmesine karşıdır. Romantikler bu gerilimin devlet ile çözülebileceğini düşünürler. Ancak bu devlet vurgusu, romantikler için en azından erken dönemde bir devlet hayranlığı halinde değildir. Romantizmin bu konudaki genel tavrı, uzun vadede devletin yok olması gerektiğidir. Bunu sağlayacak olan da Aydınlanma (*Afklärung*) ve eğitimdir (*Bildung*).[32]

Erken dönem romantikleri geç romantizmden ayıran temel noktalardan biri zaten toplum ile devlet arasında yaptıkları ayrımdır. Romantikler, devrimle birlikte ortaya çıkan toplumsal dağılma ve arkasından gelişen kapitalizmle birlikte korkuya kapılıp devlete daha yakın durmaya başlamışlardır. Romantikler, bireysel alana ait saydıkları bazı konularda bekledikleri gelişmeler gerçekleşmeyince, bu alanı devletin doldurmasına ses çıkarmamışlardır. Ve giderek devleti, toplumu ayakta tutacak tek şeymiş gibi görmeye başlamışlardır.[33]

Kısacası, erken dönemde yani 1700'lerin sonu ile 1800'lerin hemen başında romantikler tam anlamıyla milliyetçi, muhafazakâr ya da gerici değildirler. Fransız Devrimi'ne karşı olan tepkileri başlangıçta kesinlikle hayranlıktır. Hatta romantizm, her ne kadar öncelikle bir Aydınlanma eleştirisi olsa da, Aydınlanma'nın ve devrimin ideallerine ve insanlık (*Humanität*) anlayışına bağlıdır.

32. Bkz. Frederick Beiser, *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, s. 223.
33. Bkz. Frederick Beiser, a.g.y., s. 223.

Romantikler genellikle Katolik, monarşi hayranı ve Fransız Devrimi'ne düşman olarak değerlendirilir. Aslında başlangıçta hepsi devrimi coşku ve sempatiyle karşılamıştır. Gerçekten de onların Katolikliğe ve monarşik mutlakıyetçiliğe dönüşü, her zaman iki uç arasında bölünmüş olan romantizmin ikianlamlılığının sonucu olduğu kadar, bu kuşağın karşılaştığı tarihsel ikilemden kaynaklanıyordu. Fransız Devrimi'nin iki yönü vardı: Devrimci bir hareket olarak Avrupa toplumlarına evrensel bir insan görüsü ve yeni bir toplum ile devlet kavrayışı sunmuş; ulusal bir hareket olarak ülke dışında Fransız yayılmacılığını ve ülke içinde Richelieu'nün başlattığı merkezileşme politikasını güçlendirmiştir.[34] Hölderlin, Haziran 1792'de, kız kardeşine şöyle yazar: "*Dua et de devrimciler Avusturyalıları yensin; çünkü aksi takdirde prensler iktidarlarını korkunç derecede kötüye kullanacaklar. İnan bana ve insan haklarının savunucuları Fransızlar için dua et!*"[35]

Novalis, Schleiermacher, Schelling, Hölderlin ve Friedrich Schlegel, Fransız Devrimi'ni büyük bir hayranlıkla karşılamışlardır. Devrimin idealleri olan özgürlük, eşitlik ve kardeşlik, romantik düşüncenin büyük ölçüde sahiplendiği ideallerdir. Ancak bu aşk çok uzun sürmemiştir. Bir süre sonra romantikler devrimin egoizm, materyalizm, faydacılık üretmeye ve ideallerinden giderek uzaklaşmaya başladığını fark etmişlerdir. Romantizm kadar idealleri kapitalizm ile çelişen bir yaklaşım az bulunur. Romantizm bir sosyalizm değildir; ama kesinlikle bir anti-kapitalizmdir. Romantikler, devrime yabancılaştıkları ölçüde, onun önerdiği siyasal format olan cumhuriyete de kuşkuyla bakmaya başlamışlardır. Bir anlamda, romantiklerin muhafazakârlaşması buradan başlar. Ancak idealler boyutunda değişen bir şey yoktur. Hatta devrimin terk ettiği ideallerini romantiklerin devraldığı bile söylenebilir. Vurgulanması gereken bir diğer önemli nokta da romantiklerin devrimci bir ruha sahip olmalarına rağmen, siyasal anlamda devrimci olmadıklarıdır. Romantikler, devrime hayranken de sonra onu eleştirirken de devrimci değildiler. Hiçbir düzen, tamamen yıkılıp yerine yepyeni bir düzen getirilecek kadar kötü, hiçbir ideal de mükemmel değildir. Romantik düşünce, her ne kadar coşkulu bir idealizmle tanımlansa da, ideallerine bile sanki biraz uzaktan bakar.

Romantikler, bir yandan liberaller, diğer yandan da muhafazakârlar tarafından eleştirilmiş ve hatta tehlikeli görülmüştür. Bu yaklaşımların bir başka boyutu da, romantizmi yeterince siyasal bulmamalarıdır. Modern Alman muhafazakârlarının en önemlilerinden biri olan Carl

34. Bkz. Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 45.
35. Octavio Paz, a.g.y., s. 46.

Schmitt de bu görüşü paylaşmaktadır. *Siyasal Romantizm* başlıklı yapıtında romantizmi apolitik bir hareket olarak değerlendirmektedir. Ona göre romantizm, sanata aşırı vurgu yapan estetik bir harekettir. Romantikler, ahlâk, din, tarih, siyaset gibi alanları estetiğin dolayımında ele alırlar. Schmitt'e göre, romantiğin ideal (estetik) dünyası, siyasetten bağlarını koparmıştır. Eğer bu dünya içinde siyasete yer varsa, bu sadece romantik imgelemi güçlendirmek içindir. Schmitt'in eleştirisine hedef olan bu nokta, başka bir bakış açısından romantik siyasetin, eğer öyle bir şey varsa, en güçlü noktasıdır. Çünkü her türlü siyasetin temel zaafı olan araçsallaşma, konunun hemen nesneleşmesi, romantik siyasette mümkün değildir. Romantik siyaset her zaman ideal tarzında bir siyasettir. Schmitt özellikle romantiklerin estetik üzerine yaptıkları vurguyu eleştirir. Ona göre, romantiklerin yapıtlarında siyasal ya da toplumsal olana yapılan göndermeler çok sınırlıdır. Bu, büyük ölçüde doğrudur. Ancak bu noktada, siyaset ve toplumun ne anlama geldiğini sormak gerekir. Aslında, Schmitt'in ve birçoklarının romantikleri apolitik olmakla suçladıkları ölçütler pek de geniş olmayan bir siyaset ve toplum anlayışına dayanır. Modern toplumsal bilimler de bu alanlara hep bir nesnellik paniği içinde yaklaşmıştır. Oysaki bugün, öznellikleri, bütünü değil parçayı, minör olanı göz ardı etmenin mümkün olmadığı bir çağda yaşıyoruz. Romantikler, modernliğin çok erken bir döneminde, öznellikten gocunmayan; siyasal olanı da, toplumsal olanı da buralarda arayan bir düşünce seçeneği sunar.

İşin ironik tarafı, Schmitt gibi muhafazakârlar ya da birçok liberal romantikleri apolitik bulurken, Naziler onlardan hayranlıkla söz ederler. Yani Nietzsche'nin başına gelen bela romantikler için de geçerlidir. Hemen söylenmelidir ki bu tek taraflı bir aşktır. Her ne kadar geç döneminde romantizm özellikle milliyetçiliğe ve devletçiliğe dönüşmüşse de romantizm öncelikle özneye yapılan bir vurgudur. Bu açıdan, her türlü otoriter siyaset romantik imgelemin dışına düşer.

Romantikler siyasal anlamda ılımlı bir tavra sahiptiler ve bir anlamda reformisttiler. Onlar için, daha iyi bir toplum, daha erdemli ve daha bilge öznelerden oluşan bir toplumdur. Bu da ancak aydınlanma ve eğitimle sağlanabilir. Burada aydınlanma ile kastedilen, özgül Batı Aydınlanması değil, genel anlamda aydınlanmadır. Romantikler, bu açıdan aydınlara ciddi bir sorumluluk düştüğüne inanmışlardır. Kısacası, romantikler ne devrimci ne gerici, sadece reformisttiler. Ve bu konuda estetiğe de önemli bir işlev yüklemişlerdir. Sanat çok önemli bir *Bildung* aracıdır. Romantikler bu açıdan Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi için Mektuplar* yapıtının içerdiği anlayışı sahiplenmişlerdir. Schiller, sana-

tın ve sanatçının toplumsal ve siyasal rolünü çok güçlü bir vurguyla belirlemiştir. Romantiklere göre *Bildung*, toplumsal ve siyasal değişimin en önemli koşuludur. Romantikler, bu anlamda sanata akıldan daha çok güvenirler. Aslında, romantiklerin yaşamı estetize etmeleri, başlı başına siyasal nitelikli bir tavırdır.[36]

Romantiklerin Aydınlanma ile olan ilişkisi de sorunlu bir ilişkidir. Romantizm, çok ciddi bir Aydınlanma eleştirisidir; ama bir irrasyonalizme de indirgenemez. Aklın eleştirel yeteneği, romantiklerin vazgeçemediği bir şeydir. Amansız bir eleştirellik, romantizmi en çok niteleyen özelliklerden biridir. Novalis, Hölderlin, Friedrich Schlegel ve Schleiermacher, eleştirinin felsefe, sanat ve bilimdeki rolünün altını defalarca çizmişlerdir. Onların Aydınlanma eleştirisinin temeli, devrim eleştirilerinde olduğu gibi, onun ideallerine ihanet etmesidir. Kant'ın, " 'Aydınlanma Nedir?' Sorusuna Yanıt" başlıklı yazısında belirttiği gibi Aydınlanma çağı bir eleştiri çağıdır. Ve bu eleştiriyi tarihin bir noktasında dondurmak ve dünyaya artık bu noktadan bakmak Aydınlanma'ya dahil değildir ya da ona ihanettir. Modern yaşamın radikal eleştirisi romantizmin temel varolma nedenidir. Dolayısıyla romantikler, bir anlamda, tüm modernlik eleştirilerine temel oluştururlar. Bir yanda Marx ve Weber, diğer yanda Nietzsche ve Heidegger romantik eleştiriyi sürdürenlerdir. Hatta çağımızın en önemli modernlik eleştirilerinin sahipleri olan Adorno, Horkheimer ve Benjamin gibi Frankfurt Okulu düşünürleri ve Foucault, Derrida gibi postyapısalcılar da bu çizgiye dahil edilebilir. Foucault'nun son döneminde, Kant'ın metni hakkında yazdığı *Aydınlanma Nedir?* ve *Doğruyu Söyleme Sanatı* gibi yazılarda, kendisini Kant ile başlayan bu eleştirel geleneğin içine, ismi daha önce zikredilenlerle birlikte yerleştirdiği görülür.[37] Romantikler de bu geleneğin içindedirler.

Romantiklerin de vurguladığı, Aydınlanma'nın kendi ideallerine ihaneti, Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği* yapıtının ana temasıdır. Frankfurt Okulu'nun en güçlü yanlarından biri, Aydınlanma'yı yeni baştan yazmalarıdır. Getirdikleri toplumsal eleştiri, bir bakıma modern aklın eleştirisidir. Bunun temelinde de Aydınlanma'nın ulaştığı sonuçlar yatmaktadır. Frankfurt Okulu'na göre Aydınlanma'nın vardığı sonuç kendi kendini imhadır ve bunun iki ana nedeni vardır. İlki, Aydınlanma'nın aklı getirdiği noktada bireyin silinişidir. Adorno'nun deyişiyle, "Niteliksel olarak farklı olan ve özdeş

36. Bkz. Frederick Beiser; *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, s. 229.
37. Bu tartışmaların ayrıntıları için bkz. *Toplumbilim*, Aydınlanma özel sayısı, sayı: 11, Bağlam Yayınları, Temmuz 2000.

olmayan (*non-identical*), niceliksel özdeşlik içinde erimiştir."[38] Aklın yalnızca amaçlara ulaşmak için kullanılan araçlarla tanımlanır olması, yeni bir egemenlik biçimi yaratmıştır; tümelin akıl yoluyla tikel üzerindeki egemenliği. Çünkü artık tümel aklın somuttaki gerçekleşmesi gibi görünmektedir bireye. Bu dayatma bireyce gerçekleşmiş evrensel akıl olarak algılanmakta ve bireyin toplumsal işbölümündeki konumu dolayımıyla da sürekli yeniden üretilmektedir.[39] Bu, bir anlamda, tümelin bireyin aklını işgal etmesidir. Birey kendi varlığını tümelin kendisine öngördüğü rollerin dışında tanımlayamaz olmuştur. Efsanevi burjuva bireyi yoktur artık.

İkinci nedense, Aydınlanma'nın özne ile doğayı birbirinden kesin çizgilerle ayırmasında yatmaktadır. Mit, insanı doğaya tabi kılarken, Aydınlanma doğayı insana tabi kılmıştır. Bu mutlak ayrım insanın içinde varolduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir öğe olarak algılamasına yol açmış, bu da doğanın insan için şeyleşmesine neden olmuştur.[40] Modern dönemde, bilim ve teknoloji insanın doğa üzerindeki egemenliğinin araçları haline gelmiştir. Doğa yalnızca üzerinde egemenlik kurmak için hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın doğa üzerindeki bu egemenliği, aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir egemenlik yaratmıştır. Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır.[41] Sonuçta insanı yücelten aşkın özne konumlandırması ki modern düşüncenin temelidir, insanın çöküşünü de hazırlamıştır. Böylece, insanın doğa üzerindeki egemenliği, hem insanın hem insanın iç doğasının hem doğanın egemenlik altına alınmasıyla sonuçlanmıştır.[42] Bir bakıma, her iktidar ilişkisinde, iktidarın öznesi, nesnesinin kaderini paylaşmak durumundadır.

Her öznede, modernliğin ya da genel anlamda toplumun gerçekleştiği bir nokta vardır. Bu, modern dönemde akıl üzerinden gerçekleşir. Modern dönemde akıl, toplumun öznedeki ajanıdır. Akıl, özneye takılmış bir "protezdir".[43] Her protez, içinde yer aldığı bedenin içindedir; ama aynı zamanda ona dışsaldır. Protez hem o bedene aittir hem o bedende dışarının temsilidir. Protez akıl, modern iktidarın aracıdır. Modern özne cyborg'tur.[44] Cyborg yarı insandır yarı robottur. Hem insandır hem robottur. Ne insandır ne robottur. Aydınlanma'nın ileri sürdüğü gibi, akıl

38. T.W. Adorno'dan aktaran Martin Jay, *Adorno*, s.37.
39. Bkz. T.W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s.21-22.
40. Bkz. David Held, *Introduction to Critical Theory*, s.152.
41. Ahmet Demirhan, *Modernlik*, s.78.
42. Bkz. Martin Jay, *Adorno*, s.37.
43. Bkz. Melih Başaran, "Necatigil'in Şiirinde İçeri/Dışarı Sorunsalı", s. 94-95.
44. Cyborg üzerine daha ayrıntılı bir çözümleme için bkz. İ. Emre Işık, "Siber Özneler", *Öznenin Dili*, s. 100-104.

sadece ilerleme, özgürleşme değildir. Akıl aynı zamanda iktidar, egemenliktir. Aklın diyalektiği iki farklı görünüm arasındaki bir gerilimdir; herkese eşit uzaklıkta evrensel olarak akıl ve tikelin egemenliği olarak akıl. Bu gerilim, Aydınlanma'nın, akıl, mit ve egemenliğin toplamı olduğu sonucuna varmak için yeterli bir nedendir. Bir anlamda "*mit zaten bir aydınlanmaydı ve aydınlanma mite dönüşmüştür.*"[45] Modern insan için özgürlüğün ve kendilik bilincinin bedeli çok ağır olmuştur. Franfurt Okulu'nun söylemi, aynı zamanda romantik bir söylemdir. Adorno ve Horkheimer ile romantikler Aydınlanma'ya aynı pencereden bakarlar. Romantiklere göre modernlik insana, kazandırdığından çok kaybettirmiştir. Benjamin'in diliyle söylersek, modern dönemde insan halesini yitirmiştir. İnsan teki, özgünlüğünü, biricikliğini kaybetmiştir. Mekanik yeniden üretim çağında her özne bir diğerinin aynısıdır. Aynı şeyleri yiyen, aynı şeyleri içen, aynı şeyleri dinleyen, aynı şeyleri seyreden özneler aynı şeyleri düşünmeye, aynı şeyleri hissetmeye başlamıştır. Herkes aynıdır. Herkesin aynı olduğu yerde kimse kalmamıştır. Özne bitmiştir, tükenmiştir. Sokrates'i yaşadığı kent Atina idama mahkûm etmiştir. Öğrencileri, infazdan bir süre önce onu Atina dışına kaçırmayı teklif ederler. Sokrates reddeder. Atina'nın dışında Sokrates için yaşam yoktur. Atina'nın içinde Sokrates için ölüm vardır. Sokrates için, Atina'daki ölüm, Atina dışındaki hiçliğe yeğdir. Özne modern zamanlarda doğmuştur; orada ölecektir; hatta ölmektedir de.

İnsanoğlu modernliği inşa ettiğini düşünmüştür. Bu yanlış bir düşünce değildir. Ancak en az onun kadar yanlış olmayan bir gerçek de şudur: Modernlik de insanı inşa etmiştir. Modernlik ve özne bir madalyonun iki yüzü gibidir. Bir anlamda modernlik ve özne aynı yolun yolcusudur. Ya da her ikisi de aynı kaderle yazgılıdır. Modernlik ve özne birbirlerini tahrik ederler; her birinin varlığı ötekinin koşuludur. Modernliğin, öznenin doğduğu dönem olduğu söylenir. Doğrudur. Ama paradoksal bir biçimde modernlik aynı zamanda öznenin öldüğü dönemdir. Modern düşünce, özne ile nesnenin kategorik ayrımına dayanır. Yani özne nesneden bağımsız olarak, nesne de özneden bağımsız olarak tanımlıdırlar. Bu bir anlamda öznenin ve nesnenin her birinin kendisiyle özdeş olduğunu varsaymaktır. Özneyi oluşturan en önemli nitelik kendilik bilincidir. Hatta kendilik bilincini oluşturamamış biri, özne olarak tanımlanamaz. Modern öznenin, kendi dışındaki tüm dünyayı değerlendirirken kullandığı temel referans kendisidir. Modern özne başlı başına bir "kimse"dir. Modern özne, bir "kimse" olduğu kadar "hiçkimse"dir de aynı zamanda. O herkesten biridir. Modern özne, hiçkimse ile her-

45. T.W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 16.

kesin birbirine değdiği noktadır sanki. Modern özne "ben" sözcüğünü çok kullanır. Ürettiği her tümcenin içinde neredeyse bir "ben" vardır. Ama eğer herkes "ben" ise aslında hiçkimse "ben" değildir. "Ben" içi boş bir iddiaya dönüşür modern dönemde. Bunu en güzel ifade eden Heidegger'in şu satırlarıdır:

> "*İnsanın günlük yaşam olanakları ötekilerin koyduğu ölçülerce belirlenir. Bu ötekiler belirli ötekiler değildir. Her öteki bütün ötekilerin yerine geçebilir. Önemli olan, insanın farkında olmaksızın devraldığı, ötekilerin sessiz, göze batmayan egemenliğidir. İnsanın kendisi, ötekilerin bir parçası olarak, onların gücünü sağlamlaştırır. Aslında onların bir parçası olduğunu gizlemek için insanın 'ötekiler' diye adlandırdığı şey, günlük birlikte olmayı oluşturanlar, yani her zaman 'burada olanlar'dır. Ötekilerin kimliği, ne bu ne de şu kimse, ne insanın kendisi ne bazı kimseler ne de hepsinin toplamıdır. Onların kimliği 'kimse'sizlik' ya da 'herkes'dir.*"[46]

Eğer bu satırların bir değeri varsa, "ben" gerçekten de bir iddiadır öncelikle. Alman filozofu Dilthey, kendilik bilincini bir "ben-deme" (*Ich-sagen*) durumu olarak görür. Haklıdır. Her özne kendisine; ama sadece kendisine "ben" der. Dolayısıyla herkes kendisinin "ben" olduğunu iddia etmektedir. Modern, içinde herkesin "ben" olduğunu iddia ettiği çağdır. Modern çağda herkes "ben"dir; dolayısıyla hiçkimsedir. Modern, özne için hem bir rahim hem bir tabuttur.

Modern kafe ile premodern kahve arasındaki fark sadece bir yazılış ve okunuş farkı değildir. Her ikisinde de insanlar oturur ve çay, kahve içerler. Kırın kahvesinde oturup çay, kahve içmek kolektif bir edimdir. Hep birlikte davranır bireyler. Kırda kahveye gitmenin hedefi, ötekilerle birlikte olmaktır. Kentin kafesindeyse, kalabalık bir görüntüdür. Sayısız özne birliktedir ancak herkes tek başınadır. Kafede tüm kalabalığına rağmen yalnızlık vardır. Modern kentin kalabalığı bir adalar topluluğudur. Novalis, "*Her İngiliz bir adadır!*" der. Bir adadır modern özne. Ve kalabalıklar içinde bile yalnızdır aslında. Belki de kalabalıklar arasında yalnızlık daha kolaydır, hatta kaderdir.

Modern kent kamudur. Kamu kalabalıktır. Modern kent öylesine kalabalıktır ki orada faili meçhul cinayetler işlenir herkesin gözü önünde. Ne yaman bir paradokstur bu. Biri gelir, diğerini herkesin gözü önünde öldürür. Bunun koşulu kalabalıktır. Öznelerin birbirlerini tanıma-

46. Martin Heidegger, "Günlük İnsan ve 'Onlar' Alanı", Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe*, s. 232-233.

masıdır. Elbette hiçkimseyi hiçkimse tanımaz. Özneyse bu kalabalığa mahkûmdur. Her "ben" iddiası, diğer "ben" iddialarıyla birlikte yaşamak zorundadır. Buna belki de "toplumsallık" demek gerekir. Modernin kamusu ya da kalabalığı özneyi patolojikleştirir. Modern, özneye ancak patolojik olarak tahammül eder. Ya da modern özne patolojik olmakla yazgılıdır. Modern özne hem "ben"dir hem "herkes"tir hem de "hiçkimse"dir. Bunların hepsinin birlikteliği ancak patolojik olarak mümkündür. Modern özne biraz içeriktir, biraz retoriktir, biraz poetiktir, biraz fonetiktir, hatta biraz kozmetiktir. Eğer bunların hepsi geçerliyse, o halde özne kaotiktir.

Herkes alanının kendine özgü nitelikleri vardır. Birlikte olmanın içerdiği mesafelilik, temelini, birlikte olmanın sağladığı "sıradan olma"da bulur. Heidegger'e göre:

> *"Yapılıp edilenlerden sorumlu hep 'herkes' daha doğrusu 'hiçkimse'dir. Böylece herkes alanı insanın günlük yaşam yükünü hafifletir, insanın yaşamayı kolaylaştırma eğilimine yardımcı olur. Herkes alanında her kimse ötekidir ve hiçkimse kendisi değildir. Günlük insanın kimliği sorusunun karşılığı olan 'herkes' insanın ötekilerle-birlikte-olma'sında kendi varoluşunu teslim ettiği 'hiçkimse'dir."*[47]

Buna tahammül etmenin bir yolu ironidir. İroni genellikle ciddiyetin yokluğuyla tanımlanır. Oysaki modern kent ve özne açısından çok ciddi bir şeydir ironi. İroni, özneye hem kendisi hem başkası olmanın yolunu açar. Bir yaşam tarzı olarak ironi, tekil bir kimlikten çoğul bir kimliğe açılan kapıdır. Özne, ironiyle olduğundan farklı görünebilir. İroni özneyi özgürleştirir. İronik kimlik özdeşliğin farklılığa dönüşmesini sağlar. Kim-lik sadece özdeşlik değildir, aynı zamanda farklılıktır. Dilimizde "kim-lik" sözcüğü bir soru barındırır: Kim? Batı dillerindeyse, kimlik özdeşliktir, aynılıktır. Türkçe'de kim-lik bir huzursuzluğa açılır. Batı dillerindeyse huzura kapanır. Aslında kimlik her ikisini de içerir. Her kim-lik bir federasyondur; hatta belki de konfederasyon. Üniter bir özne mevcut değildir.

Modernlik, özneyi parçalar. Modern özne, hem bir eş, hem bir anne ya da baba, hem bir meslek sahibi, hem bir seçmen, hem bir futbol takımının taraftarı vs olmak durumundadır. Aslında bu durumun kendisi ironiktir. Yaşamının tüm kritik dönemeçlerinde aklıyla davranmış biri için, duygularıyla alınmış kritik bir karar ironik bir durumdur. İroni öznenin hem akılcı hem duygusal, hem iyi hem kötü, hem acımasız hem

47. Martin Heidegger, a.g.y., s. 234-235.

vicdanlı olabilmesini sağlar. Özne, ironiyi yaşamın dayatmalarına karşı bir silah olarak kullanır. Modern özne için en güvenli sığınaklardan biri ironidir. Ancak ironi istisnai bir durumdur. Ya da öyle kalmalıdır. Kural haline gelmiş bir ironi artık melankolidir. Kontrolden çıkmış melankoliye de şizofreni denir. İroni, istisnai olarak öznenin bir ayağı sürekli olarak kendilik bilincinde kalarak, diğer ayağıyla farklı kimlikler arasında dolaşabilmesidir. Bunun bir kurala dönüşmüş hali melankolidir. Eğer öznenin ayaklarından biri bu farklı kimliklerden birinde takılıp kalırsa ve geri dönemezse ironi, melankoli üzerinden şizofreniye dönüşür. Friedrich Schlegel, ironiyi, "*kendini üretim ile kendini yok etme arasında sürekli bir gidip gelme*" olarak tanımlar. Haklıdır. Modern yaşam işte tam da bunun mekânıdır. Dolayısıyla modern özne ironiktir, melankoliktir, şizofreniktir.

Modern özne kendisi bile değildir. Tüm özneler birbirlerinin yerine geçebilirler; çünkü modernlik, özneyi işlevi ya da rolüyle tanır. *Metropolis* bir negatif ütopya olmaktan çıkmıştır; gerçeğin ta kendisidir artık. İnsanoğlu, robotlar tarafından yönetilme korkusunu, kendisini robotlaştırarak bastırmıştır. Modern özne bir siber öznedir. Modern özne dijital bir öznedir. Modern özne bir çöplüktür. Modernlik tüm pisliklerini öznede biriktirir. Derin özne çok kötü kokar. Bu özne, Adorno'nun dediği gibi artık bir "sahte-birey"dir. Her bir özne diğerinin yerine geçebilir. Niteliksel farklılıklar, niceliksel özdeşlik içinde erimiştir. Her niteliksel farklılık iddiası, teslimiyetin bedelini yükseltmek için önceden planlanmıştır sanki. Bu özne, Lukacs'a göre şeyleşmiştir. Özne şeydir. Dilimize yapışmış olan, bir türlü kurtulamadığımız "şey" sözcüğü gibi. Şey'de, bütün farklılıklar özdeşlikle sonlanmıştır. Şey'de her şey aynıdır. Modern özne para gibidir; bir evrensel değişkendir. Simmel onu parayla şu şekilde karşılaştırır:

> "*Para yalnızca, herkes için genel olanla ilgilenir: Değişim değerini sorar, bütün niteliği ve bireyselliği şu soruya indirger: Kaça? İnsanlar arasındaki bütün samimi duygusal ilişkiler bireyselliklerinden temelleniyor iken, rasyonel ilişkilerde insan, hesaba, bir sayı gibi, kendi içinde birbirinden farksız bir unsur gibi katılır. İlgilenilen yalnızca nesnel, ölçülebilir başarıdır. Böylece metropol insanı, tüccarlarıyla ve müşterileriyle, hizmetlileriyle ve hatta çoğu zaman sosyal ilişki içinde bulunmak zorunda olduğu kişilerle hesaba katılır.*"[48]

"*Para, şeylerin bütün nitel farklarını 'kaça?' terimiyle açıklar. Para,*

48. Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", *Cogito* 8, 1996, s. 82.

bütün renksizliğiyle ve farksızlığıyla bütün değerlerin ortak adlandırıcısı haline gelir; şeylerin özünü, bireyselliklerini, özgül değerlerini ve karşılaştırılmazlıklarını, geri dönüşü olmayacak biçimde boşaltır. Sabit olarak hareket eden para akıntısının içinde bütün şeyler, eşit özgül ağırlıkla yüzerler."[49]

Ürettiği özneyi teslim alan modernlik, paradoksal bir biçimde ona sonsuz özgürlükler de sunar. Elbette kullanabilenler için. Özneyi ezen kalabalıklar aynı zamanda çok iyi bir gizlenme mekânıdır. Kalabalıklar, yaşama katılmadan yaşantılar üretebilme olanağı sağlar. Yaşam özneleri aşar ve hatta onları üretir. Yaşantıysa öznenin yaşamdan devşirdiği şeydir. Dolayısıyla, sanıldığının aksine insanların yaşamları olmaz, ancak yaşantıları olur. Modern özne yaşama katılmak zorunda değildir; onun kıyısında da yaşayabilir. Yaşantılar, yaşamın hem içinde hem dışındadır. Çünkü bir yandan, yaşantıların çoğulluğu, yaşamın varlığını garanti altına alırken; diğer yandan da aynı çoğulluk isyanı tahrik eder. Her yaşantı, yaşama karşı potansiyel bir isyandır. Ya da yaşam ile yaşantının özdeşsizliği umudun hâlâ korunabilmesine olanak sağlar. Modernlik, tembel kırın karşısına çalışkan kenti çıkarmıştır. Ama aslında, en sofistike aylaklık mekânları kentte saklıdır. Modern kent özneye "herkes"in içine saklanarak "hiçbiri"leşmek için sonsuz olanaklar sağlar. Aylaklık, orada olmakla olmamanın imkânsız ortalamasıdır. Aslında her ortalama imkânsızdır, çünkü her ortalama kurgusaldır. Dolayısıyla ortalamalar gerçekliğe dahil değildir. Ancak modernlik ortalama özne talep eder. Tekil öznenin özgürlüğü, ortalama özneye uzaklığının bir türevidir.

Bir kentin modernliği, orada metro sisteminin olup olmamasıyla da ölçülür. Ancak sanıldığı gibi, bu bir ulaşım sorunu değildir. En özgür modern özneler metro istasyonlarında uyuyanlardır. Dolayısıyla modernlik özgürlüğü ancak yeraltında mümkün kılar. Dostoyevski'ye *Yeraltından Notlar*'ı yazdıran, belki de bunu hissetmiş oluşudur. Özgürlük elde edilmez, ancak hibe edilir. Talep etmek teslimiyettir. Özgür özneler talep etmeyenlerdir. Geceleri metro istasyonunda uyuyan özne, Kierkegaard'ın deyimiyle "onurlu yalnız"dır. İstemeden de olsa, modern kentin niceliksel büyüklüğü, niteliksel farklılığa yaşama olanağı sağlar. Yeraltında ya da yerüstünde, merkezde ya da çevrede farklı yaşantılar modern kenti mekân edinirler. Sultanbeyli ile Etiler aynı kent midir? Sultanbeyli ile Etiler aynı dünya bile değildir. On bin dolarlık bir gelir ortalaması ile üç yüz dolarlık bir gelir ortalaması ancak bir modern kentte birlikte yaşayabilir. Bunu mümkün kılan modernliğin ikiyüzlü-

49. Georg Simmel, a.g.y., s. 84.

lüğüdür. Modernlik bir cennettir. Modernlik bir cehennemdir. Modern yaşam aslında bir yaşantılar federasyonudur. Modernlik bir egolar federasyonudur. Hatta modernlik bir ütopyalar federasyonudur. Ya da öyle olmalıdır. Üniter bir modernlik mevcut değildir.

Her şeye rağmen modernlik, öznenin evidir. Tıpkı Heidegger'in "*Dil varlığın evidir*" demesi gibi. Modernliğin sınırları, dünyanın sınırlarıdır. Modernliğin surları, kendi'liğin surlarıdır. Tıpkı Wittgenstein'ın "*Dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır*" sözünde olduğu gibi. Dilin kuralları, modernliğin kurallarıdır. Aynen Lacan'ın "*Dilin yasaları, toplumun yasalarıdır*" demesi gibi. Heidegger, Wittgenstein ve Lacan sanki dili bir mekân kılarlar, öznenin mekânı kılarlar. Modernlik, kenti özneye yuva yapar. Modernlik öznenin yuvasını yapar. Dil ile özne arasındaki ilişki tuhaftır. Özne, dili konuştuğunu sanırken, aslında dil özneyi konuşmaktadır. Ancak bunun tam tersi de doğrudur. Çünkü her ikisi de diğerini gerektirir. Modernlik ile öznenin ilişkisi de böyledir. Özne modernde ikamet eder; modern de öznede.

Modern hiçbir şeyi dışarıda bırakmaz. Modern dönemde herkes düzene dahildir; dağlar bile. Bu modern gerçekliğe karşı her muhalefet biraz nafile olmak durumundadır aslında. Zaten romantik tavır da bunu bilerek isyan etmeyi içerir. Romantik olan kazanacağından emin olunması mümkün olmayan bir savaşa girişmektir.

Novalis, modernliğin gelişimiyle birlikte, insan yaşamında ekonominin giderek daha önemli bir rol oynadığını öne sürer. Ona göre, Avrupa'da kültürel yozlaşmanın temel nedeni yaşamın tamamen ekonomik terimlerle açıklanabilir bir nesneye dönüşmesidir. Modernliğin getirdiği koşullar, insanı kendisiyle hiç yalnız bırakmamakta ve insanın kendi üzerine düşünümünü engellemektedir. Novalis'e göre, modernlik ekonomiyi toplumun temeli haline getirmiştir. Novalis'ten elli yıl kadar sonra Marx da aynı şeyi söyleyecektir. Marx'a göre de kapitalizmin en tipik özelliği ekonomik temel üzerinde yükselen bir toplumsal yapı oluşudur. Ancak Marksizm açısından sorun, bu ilişkinin sadece modern kapitalizmi açıklayacak bir anahtar mı, yoksa tüm tarihe uygulanabilir bir açıklama mı olduğudur. Novalis açısından bu, genelleştirilebilir bir açıklama değildir; sadece Batı modernliğine özgü bir durumdur. Ona göre, bu yeni çağın tini, ticari bir tindir. Bu yeni tin, ulusları, devletleri, kentleri, sanat yapıtlarını ve ona uygun insanları üretmiştir.

Romantiklerin, modernliğe yönelik eleştirilerinin bir önemli boyutu da üretim teknikleri, toplumsal işbölümü ve makineleşme konusundadır. Friedrich Schlegel'e göre, modern üretim teknikleri, insanı insanlıktan çıkarıcı bir niteliktedir; insanı köleleştirmektedir. Aydınlanma

teknolojinin kullanımının insanı özgürleştireceğine inanmıştı. Ancak bu rüya kâbusa dönüşmüştür. Teknoloji, doğayı ve insanı teslim almıştır. Ona göre, burjuva insanı artık bir makinedir. Modern çağda, insanın yemesi, içmesi, evlenmesi, çocuk sahibi olması, yaşlanması ve ölmesi kendisine ait bir sorun değildir; bir düzen sorunudur.

Romantiklerin modernliğe yönelik şikâyetlerinin biri de onun içerdiği yoğun materyalizmdir. Modernliğin dini de imanı da paradır. Maddi çıkar, modernliğin temelidir. Novalis, Friedrich Schlegel ve Schleiermacher, modernliğin faydacı yününü de yoğun biçimde eleştirirler. Burjuvanın dünyası tüketebildiği nesnelerden oluşan bir dünyadır. O, sadece tüketebileceği şeylere tepki verir. Hatta, şeylerin varlığı bile burjuva için tüketilebilirlikleriyle mümkündür. Aslında en önemli romantik temalardan biri olan Faust bir gerçektir. Modern birey, bir Faust'tur. O, bilincini, rahatlık ve güvene satmıştır. Aslında modernlik bireyi değil, Faust'u üretmiştir. Faust, "İki ruh yaşıyor içimde" der. Modern özneyse, Faust'u bile geride bırakır aslında. O, çok ruhlu bir öznedir. Çok ruhluluk hiç ruhluluktur. Maddi çıkar üzerine kurulmuş bir ilişkiler düzeninde, kişi egoist olmak durumundadır. Bunun temelinde düzenin rekabet üzerine kurulmuş olması vardır. Romantikler, bunun bir toplumun temeli olabileceği konusunda kuşkuludurlar. Zaten liberal ve toplumsal sözleşmeci geleneği de bu nedenle eleştirirler. Toplum, kişisel çıkar peşindeki özneler arasında yapılmış bir sözleşmeye dayanamaz. Kişisel çıkar sınırsızdır. Bu nedenle kişi, bu mantıkta, toplumda ancak diğerlerinden yararlanmak için varolur. Dolayısıyla sözleşme hep öteki için geçerli olmalıdır özne açısından. Çıkar peşindeki her özne, sözleşmeyle çeliştiği noktada, hâlâ çıkarının peşinde olmak durumundadır. Romantiklere göre, bu toplumsallık anlayışının temeli çürüktür. İnsanlar doğuştan egoist değildir. Liberal toplum modeli, bu anlayışı temel aldığından sorunludur. Onlara göre egoizm, insan açısından öğrenilmiş bir niteliktir.[50]

Romantiklere göre toplum, içinde insanların rekabet ettikleri değil, işbirliği yaptıkları bir topluluk olmalıdır. Bu toplumda özne, kişisel çıkarının peşinde olmak yerine, kendini ötekilerle etkileşim halinde gerçekleştirmeye çalışmalıdır. Toplumsal yaşamın amacı, faydanın maksimizasyonu değil; tinsel kendini gerçekleştirmedir. Devlet, herkesin pay sahibi olduğu bir kurumdur. Yurttaşlarının katılımına izin vermeyen bir devlet demokratik değildir. Toplum, sadece yasalarla ayakta duramaz. Toplum, yasalara değil; kültüre, dine, geleneğe ve dile dayanmalıdır. Yani toplum, kendisini oluşturan bireylerin tinini temel almalıdır. Top-

50. Bkz. Frederick Beiser; *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, s. 235.

lum bir makine değil, daha çok bir organizmadır. Bu nedenle toplumun akıl yoluyla planlanması mümkün değildir. Toplum, kendisini oluşturanların iradelerinin etkisiyle bir tarihsel evrime bağlıdır.[51]

Athenaeum sadece estetik alanda bir eleştiri dergisi değildir; aynı zamanda, çağının ahlâki değerlerine, toplumsal normlarına karşı da ciddi bir muhalefet platformu olmuştur. Bunların en önemli örneklerinden biri cinsellik ve cins kimlikleri alanıdır. Erken Alman romantikleri, Batı felsefesi tarihinde cins kimliği sorunsalını felsefi söylemlerinin içine alma konusunda belki de ilk ciddi çabayı gösterenlerdir. Romantikler, bu alanda yerleşik değerlere tamamen karşıt düşünceler öne sürmüşler ve kendi kişisel yaşamlarında da bu değerlere oldukça uzak olmuşlardır. Friedrich Schlegel, kadının toplumsal konumunu sorgulayan romantiklerden biridir. O, kadınlığı ve erkekliği, insanlığın eşit parçaları olarak değerlendirerek, kadının ikincil toplumsal konumuna itiraz etmiştir. Burjuva ahlâk değerlerinin ikiyüzlülüğü genelde romantikler için bir eleştiri konusudur. Bu eleştiri, evlilik kurumu üzerine özellikle odaklanır. Romantikler, toplumun cinsel tabularına amansızca saldırırlar. Onlar, cinselliğin tamamen kişisel bir alan olduğunu ileri sürerler. Öznenin cinsel tercihleri tamamen kendisine aittir ve bu tercih toplum tarafından denetlenemez. Aslında evlilik kurumu, romantikler için, bir denetim mekanizmasıdır. Evlilik cinselliğin toplumsal denetiminin kurumlaşmış halidir.

Novalis'in düşüncesinde sık sık ortaya çıkan bir boyut, kadın ile felsefenin birbirlerine benzetilmesidir. Aslında felsefe tüm romantikler için biraz kadındır. Ancak Novalis, sevgilisi Sophie ile felsefeyi neredeyse birbirine eşitler. Sophia felsefedir. Felsefe Sophia'dır. Filozof erkek, felsefe kadındır. Felsefe filozofun rüyasıdır. Friedrich Schlegel de felsefenin kadın bakışına ihtiyacı olduğunu düşünür ve bu nedenle romantik çevreye kadınların da dahil edilmesi konusunda ciddi bir çaba harcar. On sekizinci yüzyılın sonu ve on dokuzuncu yüzyılın başında ortaya çıkmış bir grup olan romantik çevrenin içinde birçok kadının bulunması başlı başına önemli bir durumdur. Friedrich Schlegel şöyle der: "*Nesne erkektir, özne kadındır.*"[52] Novalis'in de buna çok benzer bir sözü vardır: "*Erkek doğasına nesne olarak uyum sağlar; kadınsa özne olarak.*"[53]

Friedrich Schlegel, *Diatoma Üstüne* başlıklı yazısında düşünce ta-

51. Bkz. Frederick Beiser; a.g.y., s. 238.
52. Friedrich Schlegel, "Theory of Feminity", Jochen Schulte-Sasse (Ed.), *Theory as Practice*, s. 398.
53. Novalis, "On Women and Feminity", Jochen Schulte-Sasse (Ed.), *Theory as Practice*, s. 383.

rihinde kadın sorununa ne kadar az değinildiğine ve örneğin Sokratik diyaloglarda kadının yokluğuna dikkat çeker. Kadının tarihinin erkek tarafından ezilmişliğinin tarihi olduğunu ileri sürer. Friedrich Schlegel şöyle der: "*Yalnızca özgür kadın ve şefkatli erkek iyi ve güzeldir.*"[54] *Felsefe Üstüne. Dorothea'ya* başlıklı yazısında da Friedrich Schlegel aynı konu üzerinde durur. Bu yazı 1799'da *Athenaeum*'da yayımlanmıştır. Bu yazıda Friedrich Schlegel, felsefeyi kadınsı, filozofu da bir kadın olarak yeniden tanımlamaya çalışır.

54. Friedrich Schlegel, "Theory of Feminity", Jochen Schulte-Sasse (Ed.), *Theory as Practice*, s. 399.

Teolojik Romantizm

Kant ve Hegel arasındaki Alman idealist-romantik düşüncesinin temel yaklaşımı hayatı estetize ve romantize etmektir. Romantikler, Aydınlanma düşüncesinin ussallık projesini, kurulu dinlerin ussallığından ayırt etmezler. Aydınlanma'ya ve mevcut kurulu dinlere aynı noktadan saldırırlar: İnsan olma durumu ussallığa indirgenemez. Tüm dinler ussallaşmış, örgütlenmiş inanç sistemleridir. Onlara göreyse inanç bir duygu problemidir. Romantikler, insan-Tanrı ilişkisini estetize ettikleri gibi, insan-sanat ilişkisini de ilahileştirirler.

Modernlik sonrası söyleminin en önemli Aydınlanma eleştirisi akla duyulan aşırı güvendir. Akıl, bir anlamda, bir önceki dönemde Tanrı'nın gördüğü işlevi yüklenmiştir. İnsanın kendisini, hayatını, tarihini ve geleceğini anlamak için kullanacağı temel referans akıldır artık.

Bu, aynı zamanda, modernliğin de temel niteliğidir. Ancak modernliğin tartışılmaya ve sorgulanmaya başlandığı, özellikle de dinin yeniden doğuşundan bahsedildiği günümüzde, Aydınlanma ve modernliğin de bir anlamda dine dönüştüğü söylenir olmuştur. Yani, temel referans olarak Tanrı'nın yerini aklın alması ve hatta İlk Felsefe olarak teoloji yerine epistemolojinin konulması, bu yöndeki yoğun iddialara rağmen metafiziğin dışına çıkıldığının garantisi değildir. Ancak konunun çok da fazla vurgulanmayan başka bir yönü daha vardır; bu benzerlik ilişkisi ikiyönlüdür. Aydınlanma ve modernlik indirgemecilik açısından dini açıklama tarzına benzediği gibi, din de aklı kullanmak yönünden Aydınlanma ve modernliğe benzer. Özellikle üç temel tek tanrılı din ele alındığında, bunların tamamen rasyonalize olmuş inanç sistemleri olduğu açıktır. Din, sadece inanç değildir. Din, inanç artı akıldır.

Yani bir anlamda, modernlik metafiziği aşamamıştır; sadece mevcut metafiziğin yerine yeni bir metafizik koymuştur. Bu yaklaşımın piri elbette ki Heidegger'dir. Ancak modernliğin aşmaya çalıştığı metafizik olan din de modernliğin temeli olan akıldan bütünüyle uzak değildir. Bu nokta görüldüğü gibi ciddi bir girdap üretir. Kendilik ve ötekilik iç içedir ve birbirinden kolaylıkla ayrılamaz. Bunu Paz çok güzel ifade eder:

> "*Aslında modernlik, Tanrı ile Oluş arasındaki, akıl ile vahiy arasındaki çelişki çözümsüz addedildiğinde başlamıştır. Modern akıl, ilahiyat pahasına gelişmiştir. Tanrı tek ve bölünmezdir. Oysa akıl kendinden kopma eğilimi gösterir. Kendi üzerine düşündüğünde ikiye bölünür; kendisine her bakışında öteki olduğunu keşfeder. Akıl birliği amaçlar, ancak ilahiyattan farklı olarak ne huzura kavuşur ne de birlikle özdeşleşir. Akıldan yana çıkmakla Batı kendisini her zaman öteki olmaya ve kendisini ancak sürekli olarak kendini yadsıma yoluyla gerçekleştirmeye mahkûm etmiştir.*"[55]

Macit Gökberk'in belirttiği gibi, romantik teolog-filozof Schleiermacher, "*din bilincini estetik bilince yakın bulur; çünkü her ikisinde de esas duygudur.*"[56] Ancak bu ikisi arasında farklar da vardır. Dini inancın konusu karşısındaki tutumu başkadır:

> "*Din duygusu, estetik duyguda olduğu gibi dışarıya bakmaz, formlar yaratmaz; onun gibi üretken değildir. Tam tersine edilgindir, alıcıdır, kendini vericidir. Din, Tanrı'nın düşünce ve isteklerini açması*

55. Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 33.
56. Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, s. 444.

demek olan vahiy de değildir. Gerçekte biz Tanrı'nın ne vahyini ne de başka bir yönünü bilebiliriz. Ne kutsal gelenekten ne Tanrı'nın bir yaratması olan bu dünyanın varlığından ne de ahlâki ödevimizden Tanrı'nın ne olduğunu öğrenebiliriz. Din felsefesine düşen iş, bilinmeyenin ardına düşmek değil, yalnız din duygusunda kapsanmış olanı, bu duygunun içinde bulunanı çözümleyip gün ışığına çıkarmaktır. Buna göre, din felsefesi Tanrı üzerinde bir öğreti olmayıp din duygusu üzerine bir öğretidir."[57]

Macit Gökberk, Schleiermacher'in din anlayışının ne bilgiyle ne istençle bir ilgisinin olduğunu vurgular: "*Ne teorik ne de pratik bir şeydir din. Din gönül işidir ve gönül için din bir konu olmayıp bir duygulanım durumudur.*"[58] Din duygusunun içeriği kendi içindedir ve "*sonsuza olan bağıntının doğrudan doğruya yaşanmasından, 'mutlak'ın doğrudan doğruya olan bilincinden başka bir şey değildir(...) Schleiermacher buna 'mutlak bağımlılık duygusu' diyor. İşte din duygusu da bu duygudur, dinin özü buradadır, başka yerde değildir, ne dogmadadır, ne de ibadette.*"[59]

Macit Gökberk, Schleiermacher'in din ile dogmayı birbirinden ayırt ettiğinin altını çizer:

"*Dogma din duygusunun objektifleştirilmesidir, bir genellemesidir, kavramsal bir biçim almasıdır. Bunlarsa aslında tek kişinin doğrudan doğruya kendi derinliklerinde yaşamış olduğu o duygunun bozulması, çarpıtılmasıdır. Dogmalar genel-geçer simgeler ve kurallar yapılmakla, gerçek din hayatı zedelenmiştir. Bu, her dinde böyledir. Bir cemaat olarak örgütlenmek belki bugünkü durumda gereklidir. Ama böyle bir şey gerekli olmamalıydı; bunun günün birinde gerekli olmayacağını umabilmeliyiz... Gerçek din, sonlu olan insana tarih içinde verilmiş olamaz. Tanrı'nın sonsuzluğu tarih içinde ancak parça parça (fragmenter) ortaya çıkar.*"[60]

Romantik parçacıklanma din konusunda da geçerlidir. Romantik teolojiye göre, inanç kurumsallaştırılamaz, kurumsallaştırılmamalıdır. Din, insan ile Tanrı arasında bir ilişkidir ve bu ilişki genelleştirilemez.

57. Macit Gökberk, a.g.y., s. 444-445.
58. Macit Gökberk, a.g.y., s. 445.
59. Macit Gökberk, a.g.y., s. 445.
60. Macit Gökberk, a.g.y., s. 447.

"Din duygusunda insan kendisini neye bağlı duyar? Bu sorunun yanıtında Schleiermacher dönemindeki felsefe sistemlerinde bulabileceğimiz mistik bir metafiziğe geçmektedir. Ona göre, din duygusundaki o bağımlılık, tüm varlık olan Tanrı'ya bağımlı olmasıdır insanın. Dolayısıyla diğer romantiklerin sanat ve felsefede görür gibi oldukları hayat duygusu birliği Schleiermacher için dinde de mümkündür. Çünkü dindar kişi her şeyde aynı varlığı bulur. Din duygusu estetik duygu gibi tek tek nesnelerin çeşitliliği ve özellikleri içinde kendini bölmez. Bu duygu Tanrı ile kendini bir duyan mutlak bir duygudur. Her şeyi Tanrı'da görmek, Tanrı'yı her şeyde görmekle birdir. Dini duyguda, kendi etkinliğimiz saydığımız şeyleri tamamıyla Tanrı'nın etkinliği diye yaşarız."[61]

Schleiermacher, *Din Üstüne* adlı yapıtında modernliği, dinin gerilemesine neden olmakla suçlar. Ona göre, modernlik dünyayı tamamen mekanik bir tarzda tasarımlayarak insanı, bu mekanik düzenin iyi işlemesi için gerekli işlevleri yerine getirmek zorunda olan bir dişliye dönüştürmüştür. Bu da, insanı giderek kendisiyle ve yaşamla hesaplaşma olanağından uzaklaştırmıştır. Schleiermacher'e göre bu durum, dinin karşısındaki en büyük engeldir. İnsanlar birer köleye dönüşmüştür. Kölenin en önemli özelliği davranışlarını genel olarak kendisine dışsal bir gücün belirlemesidir.[62]

Romantik bir filozof olmasının yanında döneminin en önemli Protestan teoloğu da olan Schleiermacher'in din anlayışı bir anlamda mistisizmle sonlanır. Mistisizm, ideal olanı, doğrudan ve aracısız sezgi yoluyla gerçek kılma çabasıdır. O, gerçekliğin doğasının deneysel ya da rasyonel yollarla deneyimlenebilir olmadığını, dolayısıyla gerçekliğe dair kesinliğe ve doğruluğa mistik deneyim yoluyla ulaşılabileceğini iddia eder. Mistisizm, teizm ile ateizm arasında sürekli gidip gelir. Ve mistisizmin bir ucu potansiyel olarak ateizme değer çünkü öznenin her şeyle özdeş olma iddiası Tanrı'yı da içerir. Yaratan ile yaratılanın özdeşliği ya da bu ikisi arasındaki ayrımın yittiği nokta mistisizmin zirvesidir. Aynı nokta, teizm ile ateizmin birbirine en yakın olduğu noktadır.

Romantizm ile Protestanizm arasında sıkı bir ilişki vardır. Her ikisi de bir anlamda kendiliğin serbest bırakılmasıdır. Protestanizm, dini bireyselleştirir; Tanrı ile özne arasındaki kurumları karşısına alır. Aslında Protestanizm, her dinde varolan mistik öğenin Hıristiyan geleneğinde yeniden güncelleşmesi olarak da görülebilir. Romantizm ile Protesta-

61. Macit Gökberk, a.g.y., s. 445.
62. Bkz. Frederick Beiser; *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, s. 233.

nizmin ortak noktası özellikle bu mistik boyuttur. Aslında, Luther'in İncil'i Almanca'ya çevirmesi bile tek başına romantizm ile Protestanizm arasındaki ilişkiyi kanıtlar. İncil'in önce Almanca'ya ve arkasından da diğer dillere çevrilmesi, öznenin Kilise'nin otoritesinden özerkleşmiş bir şekilde Tanrı ile ilişki kurabilmesinin yolunu açmıştır.

Bu nokta, aynı zamanda Protestan geleneği ile hümanizma hareketi arasındaki paralelliği de gösterir. Her ikisi de bir anlamda, insan-özne'ye vurgu yapmaktadır. Ayrıca her iki çizgi de ortak bir slogana sarılır: *Ad Fontes*! Yani, *kaynaklara geri dön*! Bu, elbette her ikisinin de aynı kaynakları kullandığı anlamına gelmez. Hümanizmanın kaynakları Antik Yunan düşüncesidir. Protestanlığın kastettiğiyse kutsal metinlerdir.

Romantik çizgi içinde yer alan düşünürlerin önemli bir bölümü, Luther'i yeni bir çağın temsilcilerinden biri olarak görür. Bunun en önemli nedeni, Luther'in bir tür halk aydınlanmasına neden olan yeni teoloji geliştirmesidir. Bu yeni gelişmenin, romantiklerin çok önem verdiği *Bildung* açısından sayısız yararları olmuştur. Bu yenilik, eğitimde ciddi bir içerik yenilenmesine önayak olmuş ve ciddi bir kültürel devrim yaratmıştır. Alman geleneğinde buna *Kulturprotestanismus* (kültür Protestanlığı) denir.[63]

Hegel, Luther ve getirdiği reformun önemini *Felsefe Tarihi Dersleri*'nde şu şekilde anlatır:

> *"Reformasyon esas devrimdir. Çünkü Luther'in önderliğindeki Reformasyon'la birlikte tin kendinin bilincine varmıştır. Aşkın ve uhrevi nitelikleri ağır basan bir insan tipinden, tinin varlığına giden, dünyayı, bedeni, insani erdemleri ve ahlâkı, kalbi ve vicdanı anlam kazanan bir insan tipine geçilmiştir. Aklın Tanrısallığı, Tanrı'nın genelliğine ait oluşu işte bu süreç içinde ortaya çıkmıştır. Fakat bu reformasyon aklı pür rasyonalist değildir. Tanrı'nın tininin, insanların kalplerinde yurt edinmesini ve buradan etkin olabilmesini sağlayan bir insancıllığa sahip olmuştur. Luther'e göre iman, insanın Tanrı ile ilişki içinde olduğuna ve Tanrı'nın bu ilişki içinde sadece bir Tanrı olarak görülebildiğine inanmaktır. Hakikat ve özgürlük işte bu noktadadır. Hakikati ve özgürlüğü engellemek ya da hakikat ve özgürlük peşinde koşmamak, inanca ve Hıristiyanlığa aykırıdır ve hatta küfürdür."*[64]

63. Kaan H. Ökten, *Hıristiyanlıkta İnancın Yenilenmesi*, s. 142.
64. Hegel'den aktaran Kaan H. Öktem, a.g.y., s. 141.

Katolik Kilisesi'nin resmi görüşüne göre Tanrı, yargılayan bir Tanrı'dır. Tanrı, kullarını, davranışlarını göz önüne alarak ödüllendirir ya da cezalandırır. Bu görüşe göre Tanrı bir yargıç olarak tasarlanmıştır. Luther'se bu Tanrı anlayışına karşıdır. Çünkü böylesi bir Tanrı'nın kendi koyduğu kuralları değiştirme yetkisi yoktur. Yargıç Tanrı, her durumu kendi özellikleri içinde değerlendiremez ve dolayısıyla Tanrı, kendi koyduğu kurallara tabi olan bir Tanrı haline gelir. Oysaki Luther'e göre, her öznenin Tanrı'yla ilişkisi özeldir ve bunun hakkı verilmelidir. Bunun mümkün olabilmesi için, Tanrı ile özne arasında duygusal anlamda özel bir ilişkinin olması gerekir. Merhamet ancak, böylesi bir ilişkinin sonucu olabilir. Luther, Kilise'nin yargıç Tanrı anlayışı yerine, merhametli Tanrı anlayışını önerir.[65]

Bu nedenle de romantizmin din anlayışının en iyi ifadesi panteizmdir. Panteizm, Tanrı'yı evrenle bir bütün halinde düşünür ve Tanrı'nın aşkınlığını reddeder. Yani Tanrı'nın evrenden bağımsız olarak ontolojik bir varlığı yoktur. Panteizm evrensel olanla tekil olanın birliğidir. Eğer Tanrı her şeyde varsa; her şey Tanrı'nın bir uzantısıysa, her şey eşittir. Panteizmin kilisesi hem evrensel hem kişiseldir. Bu kilise görünmez bir kilisedir. Tanrı'yla iletişim halinde olan her özne bir kilisedir. Panteizm, hümanisttir ve günah kavramına yabancıdır. Eğer her şeyde ilahi bir temel varsa, günah tanımlanamaz; çünkü günahın mümkün olabilmesi için, öznenin Tanrı'dan özerk olması gerekir. Üstelik panteizm, kurumlaşmış, durağanlaşmış, sistematize olmuş bir din değildir. O, sürekli hareket halindedir.

Alman düşünce tarihinde panteizm tartışması diye bilinen tartışma 1786'da Moses Mendelssohn ile F. H. Jacobi arasında gelişmiştir. 1790'larda dönemin bütün önemli düşünürleri bu tartışmaya değinmişlerdir. Bunlar arasında, Herder, Reinhold, Kant, Hamann sayılabilir. Ayrıca Friedrich Schlegel, Novalis, Hölderlin gibi romantik düşünürler de bu tartışmadan oldukça etkilenmişlerdir. Tartışmanın çıkış noktası, Jacobi'nin bir yazısında, Lessing'in kendisine 1780 yazında Spinozacı olduğunu söylediğini ifade etmesidir. Bu açıklama aslında sadece Mendelssohn'u değil, onun gibi birçok Aydınlanma filozofunu rahatsız etmiştir. Çünkü Batı felsefesi tarihinde panteizm denince ilk akla gelen filozof olan Spinoza, o dönemde, bu özelliğinden dolayı ateist ve kaderci olmakla niteleniyor ve pek makbul görülmüyordu. Oysa Lessing, Alman Aydınlanması'nın en önemli isimlerinden biriydi. Aslında, Jacobi'nin hedefi de üzüm yemekten çok bağcıyı dövmekti. O, bu yolla, genel anlamda Aydınlanma'yı ve özelde de Alman Aydınlanmacılarını

65. Bkz. Hakan Olgun, *Luther ve Reformu, s. 82.*

eleştirmek istiyordu. Mendelssohn ve diğer Alman Aydınlanmacıları ateist ve kaderci etiketi taşımaya hazır değillerdi.

Tartışma bu noktadan başlamış ve hemen ardından bir panteizm tartışmasına dönüşmüştür. Aslında tartışılan sadece panteizm değil, aynı zamanda Aydınlanma ve modernlikti. Çünkü panteizm, bir yandan, dünyaya aşkın değil de içkin bir Tanrı anlayışını ileri sürerek Tanrı'nın mutlaklığını tartışılır hale getiriyordu. Dolayısıyla panteizm güçlü bir teizm eleştirisiydi ve teistler açısından bir tür ateizmdi. Diğer yandansa, yine panteizm, modern öznenin de tıpkı teizmin Tanrısı gibi, aşkın bir şekilde inşa edilişine yönelik bir eleştiriydi. Bu noktada sapla saman iyice birbirine karışıyordu. Kim Tanrı'ya inanıyor, kim inanmıyor; kim ilerici, kim gerici belli değildi. Romantikler biraz da böyle bir düşünsel iklimin çocuklarıydılar; yani kafaları karışıktı. Ancak bu karışık kafalar onlara yakışıyordu.

İnsanlar neden teist ya da ateist olurlar? İnsanlar neden Tanrı'ya inanırlar ya da inanmazlar? Aslına bakılırsa, düşünce tarihinde hâlâ bu soruların yanıtları ikna edici bir biçimde verilmemiştir. Genel olarak, teist ya da ateist konum arasındaki tercih, Tanrı'nın varlığı ya da yokluğu ve bu varlık ya da yokluğun kanıtlanabilirliği üzerinden yapılmıştır. Yani Tanrı'nın varlığını kabul edenler ona inanmışlar, kabul etmeyenler de inanmamışlardır. "Tanrı yoktur" deyip de ona inananlar ya da "Tanrı vardır" deyip de ona inanmayanlara pek rastlanmamıştır. Tanrı'nın varlığını kabul edip ona inananlar çeşitli dinlerde örgütlenmişler ve inançlarını sistematize ederek bir yaşam biçimi haline dönüştürmüşlerdir. Özellikle üç büyük tek tanrılı dinin egemen olduğu coğrafyanın gerçeği budur. Rönesans, Reform ve Aydınlanma sonrasında Batı modernliği dinin karşısına bilimi çıkarmış ve yaşamın Tanrı'ya gönderimde bulunmadan da açıklanabileceğini iddia etmiştir. Ortaçağ boyunca dinin hizmetinde Tanrı'nın varlığını kanıtlamada kullanılan felsefe, modern dönemde materyalizm ve pozitivizm ekseninde dini söylemin yıpratılması yönünde kullanılmıştır.

Ancak temel akıl yürütme pek değişmemiştir. Çünkü bir önceki dönemde Tanrı'nın varlığını kanıtlamak için kullanılan enerji, bir sonraki dönemde Tanrı'nın yokluğunu kanıtlamak için kullanılmıştır. Oysaki ateist olmak için materyalist ya da pozitivist olmak zorunlu değildir. Tıpkı teist olmak için idealist ya da anti-pozitivist olmak gerekmediği gibi. Dinlerin sistematize ettikleri akılla herhangi bir şekilde sorunu olmak, o sistemi reddetmek için yeterlidir. Mutlak yanlış olamaz. Mutlak yanlış içeremez. Eğer mutlak yanlışı içeriyorsa mutlak olma niteliğini yitirir. Mutlak'ın dünyevileşmiş, aklileşmiş söylemi içinde öznenin

onaylamadığı toplumsal, etik, hukuki normlar varsa eğer; özne o bütünü reddedebilir. Eğer din, "kadın erkek için yaratılmış" diyorsa ve eğer herhangi biri bunu kabullenmiyorsa, o kişi için ateizm tek seçenektir. Bu konumun Tanrı'nın varlığı ya da yokluğuyla bir ilgisi yoktur. Bu durum, bireyin aklını ve vicdanını özerk bir şekilde kullanmasının bir sonucudur. Akıl ve vicdan özneye aittir. Özne aklını ve vicdanı her şeye karşı sakınmak durumundadır; gerekirse Tanrı'ya karşı bile. Bu karşı çıkış ilkeseldir. Bu tür ateistler, ömürlerinin önemli bir bölümünü din dışında geçirip, sonra bir gece bir rüya görüp ertesi gün dindar olarak uyanamazlar. Bu tür ateizm, Tanrı'nın yokluğuyla güvence altına alınmış mantıksal bir konformizm değildir.

Konumunu Tanrı'nın varlığı ya da yokluğuna bağlayan ateizme materyalist-pozitivist ateizm diyelim. Diğeriyse, öznenin aklını ve vicdanını Tanrı'dan bile kıskançlıkla özerkleştirdiği ve sonra da onlara dayanarak kendini gerçekleştirdiği bir konumdur. Buna da izin verirseniz romantik-mistik ateizm diyelim. Materyalist-pozitivist ateistlerin her zaman geri dönüş şansı vardır. Çünkü onların ateizmi koşullu bir ateizmdir. Onların ateizmi, Tanrı'nın yokluğuyla koşullanmış bir ateizmdir. Biz Tanrı'yı yok biliyorduk, meğerse varmış deyip her an geri dönebilirler ve mevcut dinlerin birine dahil olabilirler. Romantik-mistik ateistinse böyle bir lüksü yoktur. Çünkü onun ateizminin gerekçesi, onun aklının ve vicdanının mevcut dinlerin kutsal kitaplarıyla çatışmasıdır. Bu nedenle, romantik-mistik ateist bir kez ateist olunca bir daha mevcut dinlerle uzlaşamaz. Ancak, onun da teizme tekrar dönüşü için bir açık kapı vardır yine de. Çünkü her ne kadar tüm "kurulu" dinler kendi yollarının evrenselliğini iddia etseler de kurulmuş olanla mutlak ideal olanın özdeşsizliği bu kapının anahtarıdır. Her temsil, özün yeni bir temsili olasılığının mantıksal dayanağıdır. Her yeni temsilse, mevcut temsillerle sorunu olanlar için yeni bir özdeşleşme potansiyelidir. Daha önce de belirtildiği gibi romantik-mistik konumun bir ayağı teizmde diğer ayağı ateizmdedir. Romantik tavır, Tanrı önünde bile eğilmemektir.

Bu bir paradoks değilse nedir? Teoloji paradoksunu içinde taşır. Varlık mutlaksa, yaratılan nasıl özerk olabilir? Ya da yaratılan özerkse varlık nasıl mutlak olabilir? Teoloji bu soruya yanıt veremez. Bu sorunun felsefi metafiziğe tercüme edilmiş hali diyalektiktir. Yani bir bakıma diyalektik, paradoksun evcilleştirilmiş halidir. Ya da paradoksun tahammül edilebilir olanına, birlikte yaşanabilir olanına diyalektik denir. Romantikler, bu paradoks ya da diyalektikle iyi geçinmeye çalışırlar; çözümü ya da çözümsüzlüğün kabulünü sanatta, daha doğrusu sanat yapıtında bulurlar, tekil sanat yapıtında. Her sanat yapıtı potansiyel bir

evrendir. Dolayısıyla da sanatçı potansiyel bir Tanrı'dır. Dindar için dua neyse, sanatçı için tasarım odur. Dindar için ibadet neyse, sanatçı için performans odur. Daha önce de ifade edildiği gibi, romantikler insan-Tanrı ilişkisini estetize ettikleri gibi, insan-sanat ilişkisini de ilahileştirirler.

Düşünce tarihinde panteizm, teizm ve ateizm arasındaki yakınlıklar nedeniyle ateist olmamalarına rağmen ateist olarak değerlendirilmiş önemli örnekler vardır. Bunlardan bir tanesi Spinoza'dır. Spinoza panteist olmasına karşın ateist olarak suçlanmış ve Amsterdam Sinagoğu'ndan kovulmuştur. Bunun temel nedeni, Spinoza'nın aşkın bir Tanrı anlayışına sahip olmamasıdır. Ona göre, Tanrı yaratıcı bir Tanrı değildir. Aslında panteist görüşün de temeli olan bu yaklaşım teizm açısından ateizmle eşdeğerdir. Dolayısıyla panteizm, teistik açıdan ateizmdir. Fichte de Tanrı ile ahlâki dünya düzenini bir gördüğü için ateist olmakla suçlanmıştır. Ancak, Fichte'ye göre, öznenin ateist olabilmesi için hiçbir ahlâki ideale sahip olmaması gerekir. Ateizmle itham edilen bir diğer düşünür de Protestan ilahiyatçısı Paul Tillich'tir. Tillich, Tanrı'nın varlığını kanıtlamak için öne sürülmüş olan kanıtları reddetmiş ve Tanrı'nın ontolojik varlığını kabul etmemiştir. Ona göre, Tanrı bir varlık değil, varlığın bizzat kendisidir. Tanrı varlıklar dünyasına ait değildir. Bu nedenle Tanrı'nın varlığını kanıtlamaya çalışmak bir tür ateizmdir.[66]

Tanrı'nın ölümü romantik bir temadır. Tanrı'nın ölümü teması romantikler içinde en güçlü biçimde Jean Paul Richter'de ortaya çıkar. Jean Paul'un *Düş* adlı şiiri, Tanrı'nın ölümüyle ilgili bir düştür ve tam başlığı da *Tanrı'nın Olmadığı Evrenden İsa'nın Konuşması*'dır (1796). Yapıtta Tanrı'nın varolmadığını kanıtlayan, bir filozof ya da bir şair değil Tanrı'nın oğlu İsa'nın kendisidir. Ve bunun bildirildiği yer, bir mezarlıktaki kilisedir. İsa şöyle der: "*Dünyaları gözden geçirdim, güneşlere uçtum ve hiçbir Tanrı göremedim. Evrenin en uç sınırlarına dek gittim, boşluğa baktım ve bağırdım 'Baba, neredesin?' diye, ancak yalnızca derinlere düşen yağmuru ve hiçbir düzenin yönetmediği ebedi fırtınayı gördüm*". Ölü çocuklar İsa'nın çevresine üşüşür ve sorarlar: "*İsa, Babamız yok mu?*" İsa yanıt verir: "*Hepimiz öksüzüz!*"[67]

Jean Paul'un *Düş*'ünde iki tema bir aradadır. Birinci tema, Hıristiyan Tanrı'nın ve dünyanın yaratıcısının ölümü ve evrenin hareketini düzenleyen ilahi ya da doğal bir düzeneğin yokluğudur. İkinci temaysa, dönemin aydın kesimi arasında modern felsefenin yaydığı fikirler-

66. Bkz. Aydın Topaloğlu, *Teizm ya da Ateizm, s. 29.*
67. Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 52-53.

le doğrudan çelişir. Aydınlanma filozofları Hıristiyanlığa saldırmış ve onun Tanrısını insana dönüştürmüşlerdi. Ancak deistler ve onların yanı sıra materyalistler, evrensel bir düzenin varlığını iddia etmişlerdir. Birkaç istisnayla on sekizinci yüzyıl, temel olarak aklın yasalarından pek farklı olmayan yasaların yönettiği bir kozmosa inanıyordu. İster ilahi olsun ister doğal, zekâya dayalı bir gereklilik dünyayı yönetiyordu. Evren rasyonel bir düzenekti. Jean Paul'un *Düş*'üyse bunun tam tersini iddia eder. Ona göre, evren bir kozmos olmaktan çok bir kaostur. Evren bir düzenek değil, abartma olmaksızın tutkulu denebilecek bir biçimde kıpırdayan uçsuz bucaksız bir biçimsizliktir. Tanrı'nın elinden düşüp hiçliğe savrulan dünya değil, ölüm çukuruna düşen Tanrı'nın kendisidir. Bu büyük bir küfürdür, aynı zamanda ironi ve kaygıdır. Evren kaostur çünkü yaratıcısı yoktur. Jean Paul'un ateizmi dinseldir ve filozofların ateizmiyle çatışır. Çünkü Jean Paul bir düzen olarak dünya imgesinin yerine çalkantılı, sonsuza kadar can çekişen, ancak asla ölmeyen bir dünya imgesi koyar. Bu varoluşsal alanda evrensel olumsallığın adı öksüzlüktür. Bu temanın, romantiklerden sonra Nietzsche ve Heidegger'le devam ettiğini söylemek yanlış olmaz.[68]

Romantiklere göre, din *Bildung*'un en önemli ayaklarından biridir. Romantiklerde, din ile sanat çok kolay birbirinin yerine geçebilen iki alandır. Her ikisinin de ortak noktası, tikel olanla evrensel olan arasında bir denge oluşturabilmeleridir. Bu nokta, Schleiermacher'in *Din Üstüne* yapıtında da önemle vurgulanır. Aynı zamanda, Friedrich Schlegel de sık sık aynı noktayı vurgulamıştır. Din de sanat da evreni organik bir bütün olarak ele alır. Her ikisi de insanlığın tinsel gücünü vurgular. Ve her ikisi de modern toplumun materyalist etiğine ve faydacılığına karşıdır. Bir anlamda din ve sanat aynı etkinliktir.[69]

Sanat yapıtı ancak bir deha ürünüdür. Deha, Tanrı'dan ilahiliği ödünç alan kişidir. Bu bakımdan sanat, Tin'in görünüşe çıkması; temsil edilemeyenin temsilidir. Dâhi sanatçı, kendi yasasını kendi koyar, o özerktir. Ancak o, bu özerkliği bilmez. Çünkü sanatçı bilmek için değil, yaratmak için vardır.[70] Schelling'e göre, "*Dâhi, 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.*"[71]

Schelling şöyle der: "*Nesnel dünya Tin'in biricik özgün, henüz bi-*

68. Bkz. Octavio Paz, a.g.y., s. 54.
69. Bkz. Frederick Beiser; *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, s. 240.
70. Ömer Naci Soykan, *Kuram Eylem Birliği Olarak Sanat*, s. 21.
71. Schelling'ten aktaran Ömer Naci Soykan, a.g.y., s. 118.

linçsiz şiiridir. Felsefenin mihenk taşı sanat felsefesidir."[72] Dâhilik öğretme yoluyla aşılanabilen uygulayımsal bir beceriye indirgenemez. Yaratıcı sanatçı bir bakıma onun yoluyla davranan bir gücün taşıyıcısıdır. Ve Schelling için Doğada işleyen de aynı güçtür. Başka bir deyişle, Doğa'yı, Tin'in bilinçsiz şiirini üretmede bilinçsizce davranan aynı güç sanat çalışmasını üretmede bilinçli olarak davranır. Daha açık bir deyişle, sanatçının bilinci yoluyla davranır.[73]

Schelling'in sanat felsefesinde çözüme ulaştırmaya çalıştığı karşıtlık, genellikle düşünce tarihinde "özne-nesne karşıtlığı" olarak adlandırılır. Ancak bu özne-nesne karşıtlığı, başka tarzlarda da kendini gösterir. Kant sonrası Alman felsefesi, romantik ve idealist kanatlarıyla, bu karşıtlığın aşılmasının peşinde olmuştur. Aslında bu, bizim daha önce paradoks ya da diyalektik dediğimiz şeyin ta kendisidir.

Ömer Naci Soykan, Schelling'in bu paradoksu ya da diyalektiği sanatla çözmesini şu şekilde açıklar:

> "*Genellikle bir bilgi bağlantısı olan özne-nesne bağlantısı, bilgi ile varlık birliğinden ötürü, bir varlık bağıntısı 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 yeniden bir başka alanda bir özdeşliğe varması da gerekecektir. Bu alan sanatın dünyasıdır ve bu özdeşlik real-ideal özdeşliğidir.*"[74]

Felsefenin estetikleşmesi Alman felsefesinde Kant'la başlamıştır. Onun ardından romantikler bu çizgiyi daha yoğun bir biçimde sürdürmüşlerdir. Ancak estetiğin öne çıkışı, Kant'ta sadece biçimsel ya da düzenleyici nitelikteyken, Schelling'de tamamen tözsel bir nitelik kazanır. Schelling bir yanda doğanın ve öte yanda sanat yapıtının bir ve aynı etkinliğin, özü itibarıyla estetik olan bir etkinliğin ürünü olduklarını ileri sürer. Dünya ile sanat yapıtı arasındaki tek fark, ilkinde yaratıcı etkinlik bilinçsizken ikincisinde bilinçli olmasıdır. Schelling'in deyişiyle,

72. Schelling'ten aktaran Copleston, *Alman İdealizmi: Fichte, Schelling, Schleiermacher*, s. 131.
73. Copleston, a.g.y., s. 132.
74. Ömer Naci Soykan, *Kuram Eylem Birliği Olarak Sanat*, s. 95.

"Nesnel dünya tinin özgün ve hâlâ bilinçsiz şiiridir." Kısacası, Schelling Nietzsche'nin gerçekliğin estetik karakteri hakkındaki görüşlerini önceler. Nietzsche'nin en yakın öncüsü Schopenhauer dünyayı "fikir" ya da "tasarım" olarak görürken; Nietzsche, tıpkı Schelling gibi, bir sanat yapıtı olarak görür.[75]

Schelling, Hegel olmayı reddettiği için Schelling'tir. Schelling romantik kalmayı tercih ettiği için Hegel olmayı reddetmiştir. Schelling de romantik bir idealistti, çünkü aradığı şeyin bulunamazlığının farkındaydı. Zaten romantikleri idealistlerden ayıran temel nokta da bunun farkında olmalarıdır. Bunu en güzel Jaspers'in şu satırları ifade eder:

> *"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."*[76]

Schelling'e göre, felsefe ereği kendinde olan bir etkinliktir. Felsefe bir şeylere ulaşmanın bir aracı değildir. Felsefe hiçbir şeye yaramaz. Onu felsefe yapan da zaten budur; hiçbir şeye yaramamasıdır. Bir şeylerin aracına dönüşmüş felsefe kendini ortadan kaldırır. Felsefenin kendisi bir yapıttır. Ve bu yapıt estetik bir yapıttır.

75. Bkz. Allan Megil, *Aşırılığın Peygamberleri*, s. 45.
76. Jaspers'den aktaran Ömer Naci Soykan, a.g.y., s. 14.

Romantik Yorumbilgisi (*Hermeneutik*)

Friedrich Schlegel'e göre, mekân ve zaman elbette insan bilincindeki bir fenomen ya da temeli öznede olan bir şey olarak yorumlanamaz. Fakat her ikisi de insanın hafıza, sezgi ve önsezisiyle bağlantılıdır ve imgelemde somut biçim kazanırlar. Novalis'e göre, zaman her türlü temsili mümkün kılan şeydir. Novalis şöyle der: "*Zaman her türlü sentezin koşuludur.*"[77] Romantiklere göre, zamanın gizemi ne felsefe ne bilim tarafından çözülemez. Bu nedenle de onların zamanla ilişkisi, doğrudan zamanın kendisine yönelik bir ilgi değil, zamanın özne ya da genel olarak insanlıkla ilişkisine yönelik bir ilgidir. Onlar daha çok, insanların zamanı nasıl algıladığı ve bu algılamanın, onların tarih içindeki duruşlarını nasıl etkilediğiyle ilgilenirler. Schiller, zamanın özneyle ilişkisini şu şekilde belirler:

77. Novalis, *Philosophical Writings*, s. 130.

"Mekân için bir yer tayin etmeden önce, bizim için mekân yoktur; fakat mutlak bir mekân olmadan da biz asla bir yer tayin edemeyiz. Zaman için de öyledir. Biz bir ana malik olmadan, bizim için zaman yoktur; fakat sonsuz bir zaman kavramına sahip olmadan da asla anın tasavvurunu elde edemeyiz."[78]

Romantiklerin tarih anlayışı kendi içinde ciddi gerilimler taşır. Bunun bir boyutu, romantiklerin Fransız Devrimi'yle olan ilişkisidir. Daha önce de vurgulandığı gibi, romantikler Fransız Devrimi'ne öncelikle hayranlık duymuşlardır. Bu devrim, aynı zamanda, romantiklerin tarih anlayışını da bir ölçüde belirlemiştir. Fransız Devrimi, romantikler için, insanın tarih sahnesine bir özne olarak çıkışının zirvesidir. Tarihin romantik yorumu, tarihin insanın alnına yazılmış bir kader olmadığıdır. İnsan tarihin öznesidir. Tarih insan tarafından yapılır. Romantiklerin Fransız Devrimi'ne olan hayranlığının nedeni de zaten onun, tarihin insan tarafından yapılabilir bir şey olduğunu göstermesidir. Fransız Devrimi'nin romantiklere öğrettiği tek şey, tarihin insan tarafından değiştirilebilirliği değildir. Fransız Devrimi, aynı zamanda bu değişimin radikal bir biçimde, bir altüst oluş şeklinde olabileceğini göstermiştir. Aslında modern sosyal bilimlerin, Fransız Devrimi sonrasında ortaya çıkmaları bir tesadüf değildir. Çünkü bu devrim, tarihin, toplumun insan tarafından önceden kurgulanabileceği konusunda bir güven oluşturmuştur. Bu anlamda, romantiklerin tarihle insan arasındaki ilişkiyi bu şekilde kurmaları, neredeyse bir tür toplumsal mühendisliğe bile kapı açabilir.

Ancak hemen bu noktada vurgulanması gereken, romantiklerin özne kavrayışının, bu tür bir tarih anlayışına izin vermemesidir. Romantizmin öznesi bütünsel bir özne değildir. Bu nedenle de romantiklerin tarih anlayışının, belki daha önce vurgulanan boyutla çelişen bir başka boyutunu da ortaya koymak gerekir. Friedrich Schlegel, Novalis, Hölderlin gibi romantikler, zamana öznenin gözüyle bakarlar. Onlara göre, öznel zaman, mutlak zamanın temsilidir. Mutlak zaman, bir anlatı olarak insanileşir. Ya da mutlak zaman insanileştiği noktada sadece bir anlatıdır. Bu, zamanın öznelleştirilmesi olduğu kadar, kendilik bilincinin zamanın içine sokulması ve bir anlamda fanileştirilmesidir. Friedrich Schlegel bir *Athenaeum* parçacığında şöyle der: *"Tarihin öznesi, pratik olarak gerekli olanların gerçekleşmesidir."*[79] Romantikler de tıpkı Heidegger gibi, zamanı ne özneye ne nesneye içkin değil; onların koşulu

78. Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, s. 70.
79. Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, s. 50.

olarak görürler. Zaman temsili olarak mevcuttur. Novalis, zamanın en güvenilir tarihçi olduğunu düşünür. Friedrich Schlegel'e göre ise tarih, olagelme içindeki felsefedir. Yani, bir anlamda tarih tıpkı romantik poetika gibi hep oluş halindedir ve hiç tamamlanmayacaktır.

Novalis ve Friedrich Schlegel, şimdiki zamanı, geçmişle gelecek arasında bir kavşak olarak görürler. Hatta şimdiki zaman, geçmiş zaman ile gelecek zamanın bir temsilidir. Romantikler zamanı alegorikleştirirler. Romantiklere göre tarih bir alegoridir. Tarih, ideal, imgesel ve dolayısıyla şimdide varolmayan bir ötekiyle ilişki kurma zeminidir. Tarihsel deneyim tamı tamına budur. Romantik tarih, alegorik bir zaman anlayışıdır.

Romantik yorumbilgisine göre, kendini anlama, ötekini anlamayı içerir. Friedrich Schlegel'e göre, kendini bilmek ile tarihi bilmek aynı şeydir. Novalis'e göre de ötekini anlamak kendini anlamak için bir koşuldur.

Pozitivist sosyal bilim ile *Geistwissenschaften* arasındaki tartışma on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden beri süregelmektedir. Bugün artık yeni bir bin yılın eşiğindeyiz ve artık pozitivist sosyal bilimin kuramsal olarak yıpranmışlığından söz edebiliriz. Ancak yapılan çalışmalara bir göz atıldığında, aslında fazla bir şeyin değişmediği görülebilir. Sanırım, bunun ardındaki temel neden, pozitivizm ile onu eleştirenler arasındaki mücadelenin eşit bir ortamda gerçekleşmemiş olmasıdır. Bu tartışma her zaman bir yöntem tartışması, epistemoloji ağırlıklı bir tartışma olagelmiştir. Hatta Alman düşüncesi içinde bu tartışmanın adı *Methodenstreit*'dır; yani yöntem tartışması. Aslında pozitivizmi eleştirenlerin yaptıkları en büyük hata da budur. Bu bir bakıma maçı sürekli rakip sahada oynamak gibi bir şeydir. Çünkü yöntem, tanımsal olarak evrensellik iddiasını çağrıştırır. Tekil yöntem yoktur. Eğer varsa bile o artık yöntem değildir. Benim iddiam şudur: Pozitivizmi eleştirenlerin önemli bir bölümü de evrensel bilgi ya da yöntemin göz kamaştıran ışığından pozitivistler kadar etkilenmişlerdir.

Bu tartışmaya en radikal müdahaleyi yapan düşünür Gadamer'dir. Hocası Heidegger'in izinden giderek rakiplerini epistemolojiden ontolojiye davet etmiştir. *Hakikat ve Yöntem* adlı yapıtında, oldukça ikna edici bir biçimde, hakikat ve yöntem arasında zorunlu bir bağ olmadığını göstermiştir. Yöntem hakikat için zorunlu koşul değildir. Gadamer'den sonra pozitivistlerin işi çok daha zordur. Ancak bence Gadamer'den çok daha önce Schleiermacher romantik bir şekilde de olsa yöntemi ve epistemolojinin tiranlığını reddetmiştir.

Bugün, yorumbilgisi denince ilk akla gelen düşünürler olan Dilthey ve Gadamer, her ne kadar ona karşı eleştirel bir konuma sahip olsalar da

modern yorumbilgisini romantizmle başlatırlar. Romantizm ile yorumbilgisinin çakıştığı noktayı da özellikle Schleiermacher temsil eder. O, anlamayı bir felsefi sorun haline getiren belki de ilk düşünürdür. Elbette, Schleiermacher'den önce de yorumbilgisi vardır. Ancak bunlar onun deyimiyle özel yorumbilgileridir. Örneğin kutsal metinlerin yorumlanması olarak yorumbilgisi teoloji içinde varlığını hep korumuştur. Aynı şekilde, yorumbilgisi hukuk alanında da kullanılmıştır. Yorumbilgisi ancak Schleiermacher'le birlikte kendi özerkliğini kazanmış ve başlı başına bir alan haline gelmiştir.

Kurt Mueller-Vollmer'in de daha önce belirttiği gibi, "*Schleiermacher, yorumbilgisini bir vakum içinde ortaya koymamıştır.*"[80] Onu kolaylıkla romantik düşüncenin bir parçası olarak değerlendirebiliriz. Fichte ve Schelling gibi filozofların, Friedrich ve August Wilhelm Schlegel gibi eleştirmenlerin, Novalis gibi şairlerin genelde yorumbilgisi ve özelde de Schleiermacher üzerindeki etkisi göz ardı edilemez. Aslında onu bir romantik düşünür olarak adlandırmak için, yorumbilgisel yaklaşımı üzerinde ayrıntılı bir incelemeye bile gerek yoktur. Schleiermacher felsefeyi romantik bir şekilde anlamaktadır. Onun için diyalektik "*felsefe yapma sanatıdır.*"[81] *Dialectic* adlı yapıtında felsefeyi şöyle tanımlar:

> "*Felsefe yapmak, yaptığı işin farkında olarak bilgi üretmektir. Bu da sanatın alanına girer ve ortaya çıkan ürün de bir sanat yapıtıdır. Bu yapıt, kendinde genel olanı temsil eden ve sonsuz olanı barındıran bir tekildir.*"[82]

Schleiermacher'in üslubu da romantiktir. Onun metinleri oldukça yaratıcı bir okuma talep eder. Metinleri genellikle bir bütünlük değil, aksine çok parçalılık gösterir. Bu açıdan onlar Novalis ya da Schlegel kardeşlerin parçacıklarına benzerler. Bilindiği gibi parçacık romantik yazının en önemli biçemidir.

Schleiermacher yorumbilgisini yöntem olarak değil, sanat olarak önerir. "Yöntem" evrenselliği, "sanat"sa tekilliği çağrıştırır. Onun konumunun en belirleyici yönü de burasıdır. Hiçbir epistemolojik ilgisi yoktur. Bu nokta bir açıdan Schleiermacher ile Dilthey arasındaki farkı da gösterir. Dilthey'ın yorumbilgisi geleneğine Schleiermacher'den çok daha önemli katkılar yaptığı bir gerçektir. Ancak Dilthey, pozitivizm ile olan mücadelesinde *Geistwissenschaften*'a epistemolojik bir temel arayışından hiç

80. Kurt Mueller-Vollmer, "Introduction", *The Hermeneutics Reader*, s. 9.
81. Friedrich Schleiermacher, *Dialectic*, s. 3.
82. Friedrich Schleiermacher, a.g.y., s. 4.

vazgeçmemiştir. Yani bir bakıma yorumbilgisini, pozitivizme alternatif bir yöntem olarak önermiştir. Fakat Schleiermacher, yorumbilgisini "anlama sanatı" olarak tanımlar. Ona göre, "*genel yorumbilgisine bilimler arasında bir yer bulmak oldukça zordur.*"[83] Anlama sanatı ya da yorumlama sonsuz bir ödevdir. Ona göre anlama peşinde olan bir sanatçıdır, yöntemci değildir. Dolayısıyla Gadamer, "*Schleiermacher, yorumbilgisini bir teknik; ama sistematik bir teknik olarak anlar*"[84] derken ona biraz haksızlık etmektedir. Schleiermacher, sanat (*Kunst*) kavramını oldukça geniş bir anlamda kullanır. Sözcüğün anlamı antik anlamda *techne*'den bugün kullandığımız anlamda sanata kadar genişler. Andrew Bowie'nin vurguladığı gibi, Schleiermacher için "*sanat kurallara indirgenemeyendir.*"[85]

Schleiermacher'in yorumbilgisinin tek genelleştirilmiş yönü dilbilgisel yorum ile psikolojik yorum arasında yaptığı ayrımdır. Son kertede, birincisi dile, ikincisi de yaratıcı özneye indirgenebilir. Bir anlamda, bu iki farklı yorum, her söylem ya da metnin hem dile hem özneye ait olmasından kaynaklanır. Ona göre, her iki yorumbilgisel ödev de eşit konumdadır. Herhangi birini diğerine göre öne çıkarmak yanlıştır. Schleiermacher'in yorumbilgisine katkısı bu iki yorumu birbirinden ayırt etmesinden çok, anlamayı bu ikisini birlikte kullanabilme sanatı olarak tanımlamasıdır. Yani dilbilgisel yorum ile psikolojik yorum arasında anlama ulaşılması yolunda bir işbölümü söz konusudur.

Bu noktada anlayan özne ile anlama nesnesini tanımlamak gerekli olabilir. Yorumlayıcı kimdir? Metin ya da söylem nedir? Schleiermacher'e göre, yorumun dilbilgisel boyutunu tamamlamak için dilin bütünsel bilgisine sahip olmak gerekir. Yorumun psikolojik boyutunu tamamlamak içinse, kişinin bilgisine sahip olmak gerekir. Her iki durumda da mutlak bilgi mümkün olmadığı için, her iki yorum arasında sürekli olarak gidip gelmek gerekir. Ancak bunun nasıl olacağı konusunda kesin kurallar yoktur. Zaten yorum sanatının başarısı da yorumcunun bu konudaki yeteneğine bağlıdır.[86]

Schleiermacher, yorumlanacak metnin nesnelliği ölçüsünde psikolojik yorumlamaya gereksinim kalmayacağını düşünür. Bu tür metinleri anlamada ağırlıklı olarak dilbilgisel yorum kullanılır. Ancak metin öznelleştikçe psikolojik yorumun ağırlığı artar ve dilbilgisel yorumun ağırlığı azalır.[87]

---

83. Friedrich Schleiermacher, "Foundations: General Theory and Art of Interpretation", *The Hermeneutics Reader*, s. 73.
84. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, s. 178.
85. Andrew Bowie, *Aesthetic and Subjectivity*, s. 149.
86. Friedrich Schleiermacher, "Foundations: General Theory and Art of Interpretation", *The Hermeneutics Reader*, s. 76.
87. Friedrich Schleiermacher, a.g.y., s. 78.

Dolayısıyla yorumlama sürecini tanımlayacak genel kurallar söz konusu değildir. Bu biraz da yorumcunun kimliğine ve metnin ya da söylemin neliğine bağlıdır. Yorumcu her tekil metin ya da söylem için kavramsal araç parkını kendisi belirlemek durumundadır. Bir metni ya da söylemi anlamak için çok yararlı olan bir reçete başka bir metni ya da söylemi anlamak için geçerli olmayabilir. Her bir anlama nesnesi için mevcut araçlar yeniden düzenlenmelidir. Bazı durumlarda psikolojik anlama daha geçerliyken, bazı durumlarda tam tersidir. Yorumcuyu sanatçı kılan da, kavramsal çerçeveyi her tekil örnek için yeniden üretmek zorunda olmasıdır.

Schleiermacher anlamayı ancak döngüsel bir şekilde mümkün görür. Onun, yorumbilgisel döngü dediği şey, her parçanın içinde bulunduğu bütünle, bütünün de kendisini oluşturan parçalarla ilişkili bir şekilde anlaşılabileceğini ifade eder. Schleiermacher'in yorumbilgisel döngüsü, aynı zamanda, dilbilgisel yorum ile psikolojik yorum arasındaki dengeyi de kurar. Anlama bu iki uğrağın bir füzyonudur.

Schleiermacher'e göre, dilbilgisel yorumun iki boyutu vardır. Birinci boyut, dili eşzamanlı olarak paylaşılmış bir kurallar ağı, bir yapı olarak ele alır. İkinci boyutsa, tekil sözcüğün üzerine odaklanır ve onun olası anlamlarının bağlamla ilişkisini araştırır. Psikolojik yorumsa, metnin öznelliği üzerinde durur. Bu noktada kaçınılmaz olarak üslup öne çıkar. Bir anlamda, dilbilgisel yorum dili vurgular ve özneyi geri plana iterken, psikolojik yorum özneyi öne çıkarır ve dili arka plana iter. Dolayısıyla Schleiermacher yapı ile özne arasında kararsız kalır. Ya da her ikisini de aynı önemle vurgular. Bu nedenle onun yorumbilgisi hem yapısalcılığı hem postyapısalcılığı çağrıştırır. Dilbilgisel yorumda, özne neredeyse kaybolur ve boşluğu dil (yapı) doldurur. Psikolojik anlamaysa sanki, tıpkı postyapısalcılığın yaptığı gibi, Saussure'ün göstergesini çözer ve ortalık öznellikle dolar.

Schleiermacher'in yapıtlarında, birbirinden ayırt ettiği yorumlama biçimlerinden birini diğerinden daha fazla önemsediğine dair ikna edici bir kanıt yoktur. Tam tersine o her ikisini oldukça dengeli bir şekilde ortaya koyar. Onun yorumbilgisi ne psikolojik anlamayla desteklenmiş bir dilbilgisel anlamadır, ne dilbilgisel anlamayla desteklenmiş bir psikolojik anlamadır. Tersine anlama, ona göre, bu ikisi arasında sürekli bir gidip gelme sürecidir. "*Her ikisi de bir sanattır. Çünkü her ikisi de sonsuz ve tanımsız olandan sonlu ve tanımlıyı çıkarırlar.*"[88] Burada önemli olan hangi durumda hangisinin hangisine yol vermesi gerektiğini hissetmektir. Bunun kuralları da mevcut değildir. Dolayısıyla yorum-

88. Friedrich Schleiermacher, a.g.y., s. 76.

cu tıpkı bir sanatçı gibi kararlarını hissederek de vermek zorundadır. Schleiermacher'in yorumbilgisinin romantikliği psikolojik anlamayı daha fazla önemsemesinden kaynaklanmaz. Yorumcunun ağırlıklı olarak dilbilgisel anlamayı kullandığı durumlarda bile, Schleiermacher'in yorumbilgisi romantiktir; çünkü son söz her zaman özneye bırakılmıştır. Friedrich Schlegel'in şöyle bir sözü vardır: "*Bir insanın diğerini anlaması felsefi olarak imkânsız değilse, mucizevidir.*"[89] Schleiermacher'in romantik yorumbilgisi mucizenin peşindedir. Onun yorumbilgisi estetik kurama çok yakındır. Onun yorumbilgisi "bilim" ya da "yöntem" değildir. Onu romantik kılan zaten bunları reddetmesidir.

Schleiermacher'e göre, yorumbilgisel açıdan önemli olan sadece verili bir söylemin ya da metnin anlamının anlaşılması değildir. Buna ek olarak, aynı zamanda söylemin ya da metnin oluşunun, doğuşunun, hatta onların ilişkide oldukları her şeyle ilişkileri içinde anlaşılması gerekir. Bu noktaysa, Schleiermacher'in romantik yorumbilgisinin Heidegger'in ontolojik yorumbilgisine ve onun üzerinden de Gadamer'in yorumbilgisine açıldığı noktadır. Bir anlamda Gadamer'in "yorumbilgisinin evrenselliği" iddiası Schleiermacher'in romantik yorumbilgisinde bile içkindir. Çünkü bu açıdan bakıldığında yorumbilgisi, teoloji, dilbilim ve hukuk alanlarında kullanılan bir "yöntem" olmanın ötesine geçer; kendi özgürlüğünü ilan eder ve bu disiplinlerin üzerinde bir konum kazanır.

Çağdaş Schleiermacher yorumlarının değerlendirilmesi açısından gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta vardır. Dilthey, hatta bir ölçüde Gadamer'in Schleiermacher hakkındaki yorumları, onun yorumbilgisi ve dil üzerine yazdıklarının sadece bir bölümüne dayanmaktadır. Schleiermacher'in özellikle erken dönem yazıları, geç dönem yazılarından çok daha sonra gün ışığına çıkmıştır. Burada vurgulanmaya çalışılan, felsefi yazında çok moda olan, bir genç ve olgun Schleiermacher ayrımı değildir. Ancak gözden uzak tutulmaması gereken nokta, Schleiermacher'in 1809-1810'larda yazdıkları ile 1829'dan sonra yazdıkları arasında, psikolojik ve dilbilgisel yorumun değerlendirilmesi açısından bir vurgu farkının olduğudur. Schleiermacher erken dönem yapıtlarında dilbilgisel anlama üzerinde daha fazla durmuş, 1829'dan sonraysa daha çok psikolojik anlamayla ilgilenmiştir. Dilthey ile Gadamer'in Schleiermacher yorumları büyük ölçüde onun geç dönemde yazdıklarına dayandığı için, onlar Schleiermacher'in psikolojik yorumu öne çıkardığını düşünmüşler ve onu özellikle bu noktadan eleş-

89. Friedrich Schlegel'den aktaran Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory*, s. 107.

tirmişlerdir. Oysaki Schleiermacher daha önce vurgulandığı gibi, hiçbir zaman bu iki anlama boyutundan birini diğerine tercih etmemiştir. Onun açısından geçerli olan sadece ilk önce dilbilgisel yorum ve daha sonra psikolojik yorum üzerine yoğunlaşmış olmasıdır.

Schleiermacher dili, organik bir işlev olarak görür. Organik varlığın, kendi dışındaki dünyayla ilişkisini ve dolayısıyla onun hayatta kalmasını sağlayan çerçevenin bir parçasıdır dil. Ancak bu, tamamen araçsal ve işlevsel bir biçimde, simgesel olan her şeyden arındırılmış olarak anlaşılması gerektiğini göstermez. Dil, gerçekten de genel olanın bir parçasıdır. Ancak o, aynı zamanda her tekil öznenin yaşantıladığı bir şeydir. Schleiermacher şöyle der:

> *"Dil bireyselleşmek zorundadır. Aksi halde o yalnızca yeti olarak düşünülebilir, fakat gerçekten varolamaz... Bireyselleşmede dil, ilkin organizasyonun en yüksek ürünü olarak, genelde, organizasyonun büyük evrensel koşullarına bağlıdır."*[90]

Dil, sadece bir ifade aracı da değildir. Duygu ve düşüncelerin ifadesi olmak, dili tam anlamıyla niteleyemez. Bu dolayımın gerçekleşmesi biçimsel bir çerçeveye sahip olmak zorundadır. Ve her türlü biçimselleştirme içeriği deforme eder. İnsanın düşündükleri ve hissettikleri ile bunların ifadesi arasındaki özdeşsizlik aslında işin doğasıdır. Başka türlü olması beklenemez. Ancak, aynı zamanda biçimselleştirme bir eğilim olarak şematizm içerir. Dili herkesin mülkü kılan şey de zaten bu şematik boyuttur. Dolayısıyla dil özel ile genelin birlikte olduğu bir mekândır. Schleiermacher, *"Hiç kimse sözcükler olmadan düşünemez!"*[91] der. Sözcükler hem sahipsizdir hem herkese aittir. Sözcük, öznenin dil üzerinden ötekilerle ilişkisini sağlar. Bu, her öznenin, dil ve diğer öznelerle ilişkisi açısından geçerlidir. Dil hem özneleri aşan bir şeydir hem öznelerce var edilir. Schleiermacher'in dil anlayışı sanki tarihselcilik ile yapısalcılığı birlikte içerir.

Diğer romantiklerin sanat, şiir ya da tarih için söyledikleri bir özellik; Schleiermacher için dil sanki dile uygulanmıştır. Dil, olmuş, tamamlanmış bir şey değildir. O, tamamlanmamış ve hiçbir zaman tamamlanmayacak bir şeydir. Sürekli oluş halinde olma özelliği romantiklerin vazgeçemediği bir özelliktir. Bu, bir bakıma, mevcut olanla

90. Friedrich Schleiermacher'den aktaran Ömer Naci Soykan, "Dilbilgisi Sözcüklere Ne Yapar? Schleiermacher ile Wittgenstein'ın Dilbilgisi Anlayışlarının Karşılaştırılması", *Bedia Akarsu Armağanı* (Hazırlayanlar Betül Çotuksöken ve Doğan Özlem), s. 372.
91. Friedrich Schleiermacher'den aktaran Ömer Naci Soykan, a.g.y., s. 373.

yetinmeme ve daha iyisine yönelik bir umudu sürekli korumayı içerir. Yarının daha iyi olacağı umudunun temel koşulu, bugünün kötü oluşudur. Bugün gerçekten iyi olsaydı, yarının daha iyi olacağına yönelik bir umut gereksiz olurdu. Dolayısıyla, umut sanıldığının aksine iyimserliğin değil, kötümserliğin bir türevidir.

Schleiermacher'e göre, dil ile düşünce arasında kolayca bir hiyerarşi kurulamaz. Dil, düşünceye göre doğrudan bir türev alan değildir. Duygu ve düşünceler, dilsel öğeleri etkilediği gibi, dilsel öğeler de duygu ve düşünceleri etkiler. Dilin gelişmesi düşüncenin gelişmesinin bir türevi olduğu kadar, düşüncenin gelişmesi de dilin gelişmesinin bir türevidir. Düşünce dünyasının gelişmesi, bir anlamda, sözcükler arasında daha zengin bağlantılar kurabilmenin bir sonucudur. Dil ile düşünce arasındaki bu yakınlık, hatta birlik, ortak dilbilgisini de mümkün kılar. Dilin öğeleri içeriksel ve biçimseldir. İçerik için sözlüğe, biçim için dilbilgisine yönelmek gerekir. Biçimsel öğeler, hem cümleyi mümkün kılar hem cümleleri birbirine bağlar. Dolayısıyla, dilbilgisi sadece cümleyi anlamak için değil, metin bütününü anlamak için gereklidir. Schleiermacher'e göre, sözün anlamına ulaşmak için hem biçimsel hem içeriksel öğelere gereksinim vardır. Bu öğelerden biri diğerinden daha önemli değildir.[92]

Dolayısıyla Schleiermacher'den toplumsal bilimcilerin öğreneceği çok şey vardır, özellikle de toplumsal bilimlerde yöntemin iktidarına karşı mücadele ederken. Yöntem her şey değildir; o sadece işe yarar. "Toplumsal"ın bilgisi onu şeyleştirmemelidir. Belki de "toplumsal"la olan ilişkimizi yeniden gözden geçirmek durumundayız. Bu ilişkiyi biraz estetize ve romantize etmeye ne dersiniz? Doğa bilimleri kadar sanat da toplumsal bilimlere model olamaz mı? Majörler peşindeki "toplumsal"ın bilimi yanında, minörleri anlama çabasındaki "toplumsal"ın yorumbilgisine de ihtiyacımız vardır belki. Novalis, *Geceye Övgüler*'de şöyle sorar: "*Sabah, hep gelmek zorunda mı? Hiç sonu yok mudur yeryüzü yasalarının?*"[93] Toplumun yasası olmaz. Toplumun ne olduğu, onu oluşturanların iradesinin dışında nesnel bir varlığa sahip değildir. Dolayısıyla toplumun ne olduğu sorusu, toplumun ne olması gerektiği sorusundan bağımsız bir biçimde tartışılamaz. Bu da bizi belki hep kaçmaya çalıştığımız öznelliklere doğru sürükler. Toplumsal bilimlerin malzemesi budur. Yapılması gereken bu gerçekle yaşamayı öğrenmektir.

92. Ömer Naci Soykan, a.g.y., s. 375.
93. Novalis, "Geceye Övgüler", Çev. Ahmet Cemal, *Kitaplık*, sayı: 42, Temmuz-Ağustos 2000, s. 53.

II.
Biçim

Romantik Sanat

Mimesis, Türkçe'de genellikle taklit ya da yansıma (yansıtma) olarak karşılık bulan bir terim. Mimesis kuramı öylesine bir anlayış ki neredeyse modern sanata kadar, sanatın neliği konusunda egemen söylemi oluşturmuştur. Bu anlayış sanatı bir taklit ya da yansıma olarak görür; hayatın, toplumun bir taklidi, yansıması. Bunu en güzel ayna metaforu anlatır. Sanat yaşamın aynasıdır. Sanat yaşama tutulan bir aynadır. Sanat, yaşamın kurgulanmış bir tekrarıdır. Dolayısıyla sanatçı aslında bir taklitçidir. Hatta sanat yapıtının başarısı bu taklidin başarısına indirgenir. Yani taklit olarak sanat, aslını ne kadar iyi yansıtıyorsa o kadar başarılıdır. Bu aslında Antik Yunan'ın sanat anlayışıdır ve bir anlamda on dokuzuncu yüzyıla kadar egemen olmuştur. Ancak Antik Yunan düşüncesi çerçevesinde en azından Platon ile Aristoteles'in görüşlerini birbirinden ayırt etmek gerekir.

Platon'un sanat hakkındaki görüşü, onun idealar kuramıyla bağlantılıdır. Ona göre gerçeklik alanı onun idealar dünyası dediği alanın bir yansımasıdır, taklididir. Bizim nesne dediğimiz ve bizi çevreleyen şeyler Platon'a göre idealar dünyasının yansımalarıdır. Platon'un sanata ve sanatçıya karşı tavrı olumsuzdur. Bunun gerekçesi son derece açık ve kendi içinde tutarlıdır. Çünkü sanat bir mimesistir; kendisi de bir mimesis olan gerçeklik dünyasının mimesisi. Yani bir anlamda sanat ikinci dereceden bir yansımadır. Ya da yansımanın yansımasıdır. Ya da öze göre üçüncü bir varoluş biçimidir. Platonik idealizm, gerçeklik alanından idealar dünyasına doğru bir yolculukken, sanat tam tersi yönde bir yolculuktur. Yani sanat, Platon'a göre, bizi işin özünden uzaklaştırmaktadır. Ancak Platon'un sanatı olumsuzlaması sadece bununla kalmaz. Platon, sanatı bir tür abesle iştigal olarak nitelemesine ek olarak, onun zararlı olduğunu da düşünür. Bu noktada ölçüt ahlâkidir. Sanat, insanın kin, nefret, kıskançlık gibi zayıf ve basit yönlerini de yansıtarak ahlâki yönden bir günah işler.

Aristoteles'se Platon'un aksine sanata ahlâki bir işlev yükler ve bu da *katharsis* kavramıyla ifadesini bulur. Ona göre, *katharsis ton parthe ma ton*; yani ruhun tutkulardan arınması, tragedyanın hedefidir. Örneğin tiyatro sahnesinde olup bitenleri izlerken seyircinin yaşadığı arınmadır. Kişi, katharsis sayesinde gündelik yaşamın tutkularından, gündelik kuşku ve kaygılardan kurtulur, ruhunu arındırır.[94] Bu da aslında, Antik Yunan düşüncesinde sanatın eğitim işlevinin önemini gösterir. Hatta sanata böylesine bir işlev yüklenmesi, çağdaş anlamda tıbbın ve özellikle psikanalizin patolojilerle olan mücadelesini anımsatır.

Mimesis estetiği ya da sanatın bir yansıma olduğu anlayışı büyük ölçüde modern sanatın ortaya çıkışına kadar egemen olmuştur. Aslında on dokuzuncu yüzyılın temel sanat anlayışlarından realizm ve natüralizmi de mimesis estetiğinin bir devamı olarak okumak mümkündür. Çünkü realizmin yaptığı da aslında yaşama ayna tutmaktır. Hatta natüralizm bunu iyice abartır ve sanat ile yaşam arasındaki ilişki biçimi neredeyse tamamen birebir hale gelir. Romantizm söz konusu oluncaysa, sorun biraz karmaşıklaşır. Tarihsel akış açısından bakıldığında romantizm elbette modern öncesi bir akımdır. Ancak taşıdığı nitelikler açısından bakıldığında romantik akım modernizme daha yakın düşer.

Klasik estetik, sanatın değişmez normları olduğuna inanmıştı. Bu yaklaşım, sanatı, türler arası geçişliliğe izin vermeyen hiyerarşik bir düzene hapsetmişti. Bir bakıma sanat kurallar demekti. Romantik eleştiriyse öncelikle türler arası geçişliliğe kapıyı sonuna kadar açtı. Ro-

94. Bkz. İsmail Tunalı, *Estetik*. s. 45.

mantik estetik, sanatı bir kurallar sistemi olarak değil; aksine türler arasında sonsuz hareketliliği meşrulaştıran ve dolayısıyla edebi biçemleri sabitliklerinden özgürleştiren biraz da "anarşik" bir yapı olarak gördü. Romantizm, klasik estetiğin kurallarının yerine, yaratıcı imgelem ve dehayı koydu. Alman romantikleri, gençlik dönemlerinde Fransız Devrimi'ne büyük bir hayranlık duydular ve romantizmin de edebiyat ve sanatta bir devrim olduğunu düşündüler. Bir bakıma bu yaklaşım çok yanlış değildir. Fransız Devrimi, toplumsal ve siyasal çerçevede klasikten moderne bir geçişse, romantizm de sanat ve edebiyatta klasikten moderne bir geçiştir. Dolayısıyla romantik estetik kendi alanında *ancien régime*'in ilgası için yola çıkmış devrimci bir harekettir.

Romantik sanat, klasik sanata bir tepki olarak tanımlanır. Bu doğrudur. Ancak romantizm, aynı zamanda bir tür neoklasisizmdir. Çünkü romantiklerin önemli bir bölümü Antik Yunan sanatına ve düşüncesine hayrandır. Hatta bu hayranlık ciddi bir nostalji halindedir. Romantiklerin antikçağa olan ilgisi aslında modernlikle hesaplaşmak içindir. Ve bu bakış Alman düşüncesinde romantiklerden sonra da devam etmiştir. Bunun en önemli örnekleri Nietzsche ve Heidegger'dir. Alman romantiklerinin klasisizmle ilişkilerinin bu nedenle sorunlu bir yönü de vardır.

Romantikler, romantik poetikayı sürekli hareket halinde olan bir poetika olarak görürler. Romantik poetika tarihin bir noktasında dondurulamaz. O hep oluşum ve gelişim halindedir. Aydınlanma'ya karşı çıkışlarının temel noktalarından biri de burasıdır. Onlara göre Aydınlanma, aklı belli bir noktada dondurmak ister. Tarihsel olarak bakıldığında yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan yüksek modernizme kadar sanat bir mimesisti. Yani sanat doğanın, toplumun bir yansımasıydı. Bunun tek istisnası romantizmdir. Mimesis estetiğine göre sanat gerçekliğin temsiliyken, romantik estetiğe göre gerçeklikte yer bulamamış olanın temsilidir. On sekizinci yüzyılın ürünü olan romantizm aslında bir erken modernizmdir. Estetiğin bağımsız bir alan olarak ortaya çıkışı aslında modernliğin bir ürünüdür. Modernliğin en önemli niteliklerinden biri olan öznelliğe yapılan vurgu, aynı zamanda estetiğin öne çıkışından da sorumludur. Bütün bunlar, romantik düşünceyi, modernliği yargılamak için önemli ölçütlerden biri haline getirir.

Romantik düşünce, özgünlüğü ve kendiliğindenliği öne çıkarır. Romantik, aşırı duyarlı bir hayalci olmaktan çok, tahammül edilemez gerçekliğe karşı kahramanca isyan eden kişidir. Romantizm ve idealizm felsefenin öznesinin ya da felsefede öznenin tanımlanması çabasına girişmek açısından birbirlerine çok benzerler. Fakat idealizm felsefeyi sistematize ederek, özneyi kavramdan elde etmeye çalışırken; roman-

tikler özneyi sanat yapıtında ararlar. Romantizm, bir bakıma umutsuz idealizmdir. O, hedefine hiçbir zaman ulaşamayacağının farkında olan idealizmdir. Felsefe hep ve hâlâ mutlaka doğru akar. Sanat yapıtları bu akış içindeki kısa devre şeklindeki mutlak tasarımlarıdır.

Romantik sanat, sanatçının kendini ifadesidir. Hatta romantik sanat, sanatçının kaprisidir. Ancak bu ifade sanatçının çağının tiniyle bütünüyle ilişkisiz de değildir. Özel bir romantik tarzdan söz etmek mümkündür. Ancak romantizmin bir tarzlar arası diyalog olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Romantik yapıt, bir nedensellik ilişkisine dayandırılamaz; önceden tahmin edilemez; şakaya, ironiye, parodiye her zaman açıktır. Bunun en önemli nedeni, romantik gerçekliğin öznel imgelemle inşa edilmiş bir gerçeklik oluşudur. Romantizm, dünyayı dönüştürmeye çalışmaz, yepyeni bir dünya kurar. Ve bu dünyanın, gerçek dünyayla bir ilişkisinin olması romantizm için bir zorunluluk değildir.

Romantizmin gerçekliğe karşı tavrı yıkıcıdır; gerçekliğin belirlenimlerini tartışılır hale getirir. Böylece gerçeklik sonsuz seçeneklere açılır. Romantizm, verili gerçekliği değersizleştirir. Romantiklerin farklı bir zaman ve mekân duygusu vardır. Onlar, gerçek zaman ve mekân sınırları içinde kalmayı reddederler. Zaman ve mekân herkes tarafından aynı şekilde yaşantılanmak zorunda değildir. Ancak yine de romantik isyan, gerçekliğe karşı mutlak bir reddiye değildir; çünkü bu isyanın dayandığı mutlak bir ölçüt ve bu ölçüte dayanan bir alternatif söz konusu değildir. Romantik tavır, gerçekliği askıya alır; verili dünyayı reddedip, başka bir dünyaya kaçmaz. Romantik, herkesin dünyasında imgelemin koruyucu zırhı içinde yaşayandır. Romantizm, gerçekliğin zırhını, fantaziler, rüyalar, maceralar ve aşkla deler. Bu da bir anlamda dünyanın ironikleşmesidir; dünyanın hem kendisi hem kendisinden farklı bir şey olmasıdır.

Octavio Paz'ın belirttiği gibi, Friedrich Schlegel'in romantik şiir ve ironiden söz ederken kullandığı terimlerle André Breton'un imgelem ve humordan söz ederken kullandığı terimler birbirlerine çok benzer.[95] Paz bu benzerliği, "*yalnızca belli düşünme, görme ve hissetme biçimlerinin varlığını sürdürmesi*"[96] olarak tanımlar. Romantik isyan ile modern avangard arasında ciddi bir yakınlık vardır. Her şeyden önce her ikisi de akla ve onun değerlerine bir başkaldırıdır. Her ikisinde de "ben", kendini dünyaya karşı inşa eder. Estetik özne, verili dünyadan intikamını ironiyle ve humorla alır. Ancak bu silahların her iki ucu da keskindir; sadece dünyayı değil, özneyi de imha eder. Her iki akım da birer modernlik

95. Bkz. Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 18.
96. Octavio Paz; a.g.y., s. 18.

eleştirisidir. Romantizm ile modern avangard arasında en önemli ortak noktalardan biriyse, her ikisinin de öncelikle bir eylem tarzı oluşudur. Her ikisi de öncelikle bir dünya görüşü, bir yaşama biçimidir. Her ikisi de gerçeklikten nefret eder.

Octavio Paz, romantizm ile modernizm arasındaki ilişkiyi ya da sürekliliği çok ikna edici bir biçimde vurgular. Ona göre modern şiir, romantizmle başlar. Hatta Paz, modernizmin birçok özelliğini romantizmden devraldığını da iddia eder. Paz, *Çamurdan Doğanlar* adlı yapıtında bunu şu şekilde ifade eder:

> "*Doğuşundan başlayarak modernlik eleştirel bir tutku olmuştur. Modernlik bir tür yaratıcı özyıkımdır. Romantizmden bu yana, şiirsel imgelem, eleştirinin altını boşalttığı bir zemin üzerine anıtlar inşa etmektedir... Modern sanat sadece eleştiri çağının çocuğu olmakla kalmaz, aynı zamanda kendisinin de eleştirmenidir.*"[97]
> "*Eleştirel bir çağa uygun olarak, modern sanat eleştirel bir sanattır. Ancak yakından bakıldığında modern sanatın modernliği paradoksal görünür. En güçlü ve karakteristik yapıtlarında, romantiklerden gerçeküstücülere uzanan gelenek içinde, modern sanat tutkuyla modern çağı reddeder.*"[98]

Baudelaire, "*Sanatçının tek kaynağı kendisidir...[o] kendi kralı, kendi papazı, kendi Tanrısı olmuştur!*"[99] der. Flaubert de "*Yazar, yazdığı metnin Tanrısıdır!*" der. Bu nitelemeler hem romantik hem modern sanatçı için uygundur. Her ikisi de dünyayı gerçeğin dışında, biçimin gücüyle yeniden inşa eder. Sanatçı yapıtının Tanrısıdır. Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı yapıtında, "*Sanatçı yürüyen bir Ding-an-sich (kendinde şey) gibidir.*"[100] diye yazar. Doğrudur. Sanatçı elindekilerle yetinmeyendir. Sanatçı görünenin ardındakinin peşindedir.

Romantiklerde kuram ile uygulama iç içedir. Onların ürettikleri her metin, hem kuramdır hem uygulamadır. Romantikler, düzyazı ile şiir arasındaki ayrımlara da saldırırlar. Romantik metinler düzyazı ile şiir arasında sürekli bir diyalogdur. Romantik parçacık bunun en güzel örneğidir. Parçacık şiir gibi düzyazıdır; düzyazı gibi şiirdir. Dolayısıyla romantikler, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda ortaya çıkan düzyazı şiirinin de temellerini atarlar.

---

97. Octavio Paz, a.g.y., s. 15.
98. Octavio Paz, a.g.y., s. 40.
99. Baudelaire'den aktaran Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, s. 176.
100. Marshall Berman, a.g.y., s. 176.

Octavio Paz'ın, *Çamurdan Doğanlar*'da şiir üzerine söyledikleri romantik sanatı çok güzel tanımlar:

> "*Bir şiir, yalnızca sözel bir gerçeklik değildir, bir edimdir aynı zamanda. Şair konuşur ve konuşurken kurar. Bu kurma, her şeyden önce kendini kurmadır: Şiir yalnızca kendini bilme değil, kendini yaratmadır. Okur şairin kendini yaratma deneyimini yineler ve şiir tarihte ete kemiğe bürünmüş olur. Bu fikrin arkasında sözlerin gücüne dayalı eski inanç yatmaktadır: Gerçekliği dönüştürmeye yönelik büyülü bir işlem olarak düşünülen ve yaşanan şiir. Büyü ile şiir arasındaki analoji kaynağını Alman romantiklerinden alır. Şiirin büyü olarak kavranışı bir eylem estetiğini ima eder. Sanat yalnızca temsil etme ve derin düşünce olmaktan çıkar; aynı zamanda gerçekliğe müdahale haline gelir.*"[101]

Gaston Bachelard da *Mekânın Poetikası* adlı yapıtındaki romantik şiirin bir başka boyutunu ifade edebilecek bir yaklaşım ortaya koyar:

> "*Bir şiir felsefesi varsa, bu felsefenin bizi yakalayıveren, zihnimize egemen olan bir dizeyle karşılaştığımız, ayrık bir imgeyi bütünüyle benimsediğimiz anda, daha kesin söylemek istersek, bu yeni imgenin bizi hayran bıraktığı anda doğması gerekir. Şiirsel imge, ruhsal durumda bir anda ortaya çıkan, altık (subalterne) ruhsal nedenselliklerı pekiyi incelenmemiş bir özgünlüktür. Bir şiir felsefesinin temelini, genel olan, düzenleşik (coordonné) olan da oluşturmaz.*"[102]

Romantik sanatçı sonuna kadar üslupçudur. Gidecek bir yer kalmayınca, üslup bir sığınak haline gelebilir. Üslup romantik için bir sığınaktır. Edebiyat zaten bundan başka nedir ki? Blanchot'ya göre, edebiyat kendini kendine biraz da romantizm sayesinde kanıtlamıştır. Süreksizliğin ve farklılığın bir biçime dönüşmesi Alman romantizmi ve özellikle de *Athenaeum* sayesindedir. Ona göre, romantiklerin bu niteliği Nietzsche üzerinden tüm Batı düşüncesine sızmıştır.[103]

101. Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 64.
102. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 7.
103. Bkz. Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Lun Nancy, *The Literary Absolute*, s.123.

Parçacıklanma

Goethe'nin meşhur sözüdür: "*Bütün her zaman bir parçacık (fragman) olarak kalacaktır!*" Romantik tini bundan daha güzel ifade eden bir söz gerçekten az bulunur. Parçacık, romantik sanatçının ironik ifadesinin temelidir. Parçacık, romantiğin hedefleri ile onların ulaşılamazlığı arasındaki uçurumun farkında oluşunun ifadesidir. Romantik parçacık paradoksal bir şekilde, hem tamamlanmış hem tamamlanmamıştır. Bu durum, aynı zamanda insanın bir niteliğidir. İnsan, sınırlı sorumlu bir varlıktır. İnsanın kendisi bir parçacıktır. Bunu Friedrich Schiller şöyle ifade eder:

"*Bütünün yalnızca tek bir parçasına ebediyen zincirlenmiş olan İnsan bizzat yalnızca bir fragman [parçacık] haline geldi; çarkın çıkardığı mono-*

ton sesin kulaklarında çınlayışıyla, insan sonsuzcasına sürükleniyor."[104]

Jena romantiklerinin yazdıkları parçacıklar kendi içinde bir bütün oluşturmazlar. Parçacık, romantiklerin ifade biçimidir. Hatta parçacık romantiktir. Parçacık, romantizmle öylesine iç içedir ki romantiklerden yüzyıllar önce ya da sonra yazılmış parçacıklar bile, bu anlamda, romantiktir. Romantikler hiçbir yerde parçacığın bir tanımını vermezler, ancak ondan vazgeçmezler de. Romantikler için parçacık, idealistler için sistemin karşılığıdır. Parçacık aynı zamanda edebi bir üsluptur. Jena romantiklerinden önce Montaigne'in *Denemeler*'i, Pascal'ın *Düşünceler*'i, Shaftesbury ve La Rochefoucauld'nun yapıtları bu türün örnekleridir. Ancak özellikle Jena romantiklerinin kullandığı anlamda parçacığın temel niteliği tamamlanmamışlıktır. Parçacık aynı zamanda bir tasarımdır; geleceğin tasarımı. Parçacık, ideal ve gerçek olanın bir anlık özdeşliğidir. Parçacık sürekli bir oluşun ve mükemmele ulaşılamazlığın ifadesidir.

Romantikler parçacıklar yazmışlardır. Ancak parçacık üzerine bir kuram geliştirmemişlerdir. Parçacıklar, parçacık üzerine bir kuram içermez. Fakat her parçacık aslında parçacık üzerine bir düşünümdür. Parçacık, romantik düşüncenin tekil olan üzerine yaptığı vurgunun bir göstergesidir. Ancak romantikler bütünden de vazgeçmezler. Parçacıklaşma ve bütünleşme birbirine tamamen zıt iki süreç değildir. Romantik anlamda parçacık bütünün olası tek temsil biçimidir. Friedrich Schlegel, elli üçüncü *Athenaeum* parçacığında şöyle der: "Bir sisteme sahip olunacağı iddiası ile ona hiçbir zaman sahip olunamayacağı iddiası eşit derecede anlamsızdır. Asıl olan bu ikisinin birlikteliğidir."[105]

Her parçacık potansiyel olarak bir sistemdir. Her sistem de bir parçacıktır. İki yüz altıncı *Athenaeum* parçacığında Friedrich Schlegel, her parçacığın minyatür bir sistem olduğunu iddia eder.[106] Parçacık hem modern sanat bağlamında bir yapıt hem çağdaş sanat bağlamında bir iştir. Parçacık felsefi bağlamda hem bir özne hem bir nesnedir. Parçacık, sosyal bilimler bağlamında hem bir yapı hem bireydir. İki yüz kırk ikinci *Athenaeum* parçacığında Friedrich Schlegel, "*Tüm bireyler embriyo ya da eğilim olarak birer sistemdir*"[107] der. Her parçacık, bir projedir, bir tasarımdır. Romantik düşünce için parçacık, olası mutlak tasarımıdır; çünkü mutlak ancak tekil biçimde algılanabilir.

104. Steven Best & Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, s. 9.
105. Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, s. 24.
106. Bkz. Friedrich Schlegel, a.g.y., s. 45.
107. Friedrich Schlegel, a.g.y., 51.

Her bütün, her kişilik parçalıdır. Ama aynı zamanda her parçacık bütünü ima eder. Her parçacık hem kendisi hem kendisinden geriye kalan için vardır. Bütün de kişiliğe ulaşmış bir parçacıktır. Parçacık tamamlanmamış olduğu için tanımlanamaz. Ya da her parçacık aynı zamanda bir parçacık tanımıdır. Romantik felsefe sistematik bir felsefe değildir. Ancak onların her parçacığı sistemi yani bütünü işaret eder, tasarımlar, düşler. Parçacık hem sistemdir hem değildir.[108]

Aslında benzer bir yaklaşım Derrida'nın şu satırlarında da sezilir:

"*Aforizmanın hakikati dile getirmesi beklenir. Tahmin eder, kimi zaman kehanette bulunur, olanı ya da olacak olanı haykırır; anıtsal, elbette, ama mimari-siz bir biçim içinde hakikati önceden durdurur: Parçalanmış ve sistem-siz.*"[109]

Aforizma özdeyiştir; ama parçalı ve sistemsizdir, tıpkı parçacıklar gibi.

"*Bir aforizma asla buyurmaz. Haykırmaz, ne emreder ne vaat eder. Tersine, önerir, durdurur ve ne olduğunu söyler, hepsi bu, nokta. Bir nida olmayan nokta.*"[110] Evet Derrida böyle der. Bu sözler romantiklerin yazdığı parçacıkları da niteler. Parçacık mütevazıdır. Parçacık bir fısıltıdır. Parçacık minör bir söylemdir. Derrida, "*Aforizmanın ikamet edeceği yer yoktur!*"[111] der ve devam eder:

"*Aforizmanın yeri yurdu yoktur, ama bir aforizmada da barınılamaz, ne insan barınır ne tanrı. Aforizma ne bir evdir, ne bir mabet, ne bir okul, ne bir parlamento, ne bir agora, ne bir mezar. Ne bir piramit, ne de özellikle bir stad.*"[112]

Parçacık göçebedir; yersiz yurtsuzdur. O, hiçbir yerde huzur bulmaz; hep hareket halindedir. Parçacık melankoliktir.

Friedrich Schlegel iki yüz altıncı *Athenaeum* parçacığında şöyle der: "*Bir parçacık, küçük bir sanat yapıtı gibi, kendisini çevreleyen dünyadan tamamen kopuk ve kendi içinde bir kirpi gibi bütün olmak durumundadır.*"[113] Yani parçacık, bir yandan bütünden kopuk olmayı, diğer yandan da bütünü ima etmeyi içerir. Bir anlamda parçacık insan-özneye benzer. İnsan-özne

108. Bkz. Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Lun Nancy, *The Literary Absolute*, s. 50.
109. Jacques Derrida, "Bir Önsöz için 52 Aforizma", *Cogito*, sayı:18, s. 88.
110. Jacques Derrida, a.g.y., s. 92.
111. Jacques Derrida, a.g.y., s. 95.
112. Jacques Derrida, a.g.y., s. 95.
113. Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, s. 45.

de tıpkı bir parçacık gibi, hem özeldir hem geneldir. Her bir insan-özne hem diğerlerinden farklıdır hem ötekilere benzer.

Friedrich Schlegel başka bir parçacığında şöyle der: "*Romantik türdeki şiir hâlâ oluşum halindedir. Bu gerçek onun temelidir. O, sonsuza kadar oluşum halinde olacak ve hiçbir zaman tamamlanmayacaktır.*"[114] Bu söz aynı zamanda parçacığın kaderini de belirler. Her parçacık romantik poetikanın bir temsilidir. Parçacık, sürekli oluşum halinde olmanın ve hiçbir zaman tamamlanmayacak olmanın itirafıdır.

Parçacıklar, aynı zamanda, romantizmin ideallerinden biri olan ortak felsefe (*symphilosophy*) ya da ortak şiirin (*sympoetry*) aşamalarıdır. Her parçacık diğer parçacıklarla iletişim halindedir sanki. Parçacık, öznenin kendini ifade biçimi olduğu kadar, bir diyalog arayışıdır da aynı zamanda. Bütün ancak parçacık olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla her parçacık bir ortak sözü oluşturma çabasıdır.

Romantizmin parçacık vurgusu, genelde sanatın, özelde de modern sanatın yapıt kavramına yönelik bir eleştiriyi de içerir sanki. Çünkü bir parçacık olarak sanat yapıtı hiçbir zaman monadlaşamaz; kendi kendine yetemez. Her yapıt bir bütündür; ama eksiktir de. Romantik estetiğin bu yönünü Blanchot yapıtsızlaşma (*désouvrement*) şeklinde niteler. Bir anlamda her yapıt, yapıt kavramına bir eleştiridir. Romantik parçacıklanma giderek biçimin kendisine de yönelir. Çünkü romantiklerin parçacık yazmakta ısrar etmeleri, aslında edebi biçimlerin hiçbirinin sınırları içinde kalmak istememelerinin bir sonucudur. Yani, bir anlamda parçacık biçimsiz bir biçimdir.[115] Romantik parçacık hem bir biçimdir hem kendiliğinden edebiyattır.

Yapıt kavramının ve biçimin üzerine bu kadar gidilmesi modern sanattan çok modern sonrası sanatı çağrıştıran bir özelliktir. Gerçekten de modern ile çağdaş sanat arasındaki en önemli fark bu noktada ortaya çıkar. Çağdaş sanat yapıt yerine iş kavramını kullanırken, tam bu noktaya vurgu yapmaktadır. Çağdaş sanatın bir başka boyutu da biçim yerine giderek kavramsal çerçevenin öne çıkmasıdır. Romantik parçacıklanma, bu iki noktada, modern sanattan çok çağdaş sanata göz kırpar.

Orhan Koçak, "Maelström Üslubu" başlıklı yazısında Adorno'nun üslubunu Maelström üslubu olarak niteler. Bu adlandırma Edgar Allan Poe'nun *Maelström'e İniş* öyküsüne dayanmaktadır. Bu öyküde yaşlı bir Norveçli balıkçı, bir gezgine Lofoden takımadaları arasındaki ünlü Maelström girdabını anlatır:

114. Friedrich Schlegel, a.g.y., s. 48.
115. Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, *Literary Absolute*, s. 62.

"Yorgun düşmüştür. 'Daha düne kadar' der sonunda, 'bu yollarda en genç oğlun kadar kolaylıkla kılavuzluk edebilirdim; ama üç yıl önce, hiçbir faninin yaşamadığı bir olay geldi başıma; en azından, hiç kimsenin sağ çıkamadığı bir olay. İşte o sırada yaşadığım altı saatlik dehşet çökertti beni. "Ben"i çok yaşlı bir adam sanıyorsunuz, ama değilim. Eskiden simsiyah olan bu saçların ağarması için altı saat yetti, kolumun bacağımın güçsüzleşmesi, sinirlerimin harab olması hep o altı saat içinde oldu. En ufak zorlamada tir tir titriyorum şimdi, gölgelerden bile ürker oldum.' Yaşlı adam, üç yıl önce, iki kardeşiyle birlikte balıktayken Maelström'e yakalanmış, her şeyi yutmak için açılan o devasa uçurumu görmüş, orada korkuyu, anlatılmaz dehşeti ve büyülenmeyi tatmıştır. Girdabın içinde kendi kayıklarından başka cisimler de vardır: Yüzyılların enkazı, parçalanmış, ufalanmış, ağır ağır dönmektedir. Kardeşleri yok olur, kendisi kurtulur, ama tanınmayacak kadar değişmiştir artık."[116]

Koçak'a göre, Adorno bir kazazededir. Aslında belki de hepimiz bir kazazedeyiz. Körfez depreminden hemen sonra çok sık tekrarlanmaya başlanan bir söz vardı: "Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak!" Bu söz Norveçli balıkçı ve Adorno için geçerli olduğu gibi romantikler için de geçerlidir. Koçak'ın Adorno için önerdiği Maelström üslubu nitelemesi, romantiklere de çok yakışır. Romantikler de tıpkı Adorno gibi, girdabın içindeyken yazmışlardır sanki. Ya da o girdaptan hiç çıkmamışlardır.

Koçak'a göre:

"Tipik bir Adorno fragmanı [ya da parçacığı], bir yanlışlıkla başlar, bir kör noktayla. Bu yanlış, kendi iç hareketiyle, yavaşça geceden güne geçer gibi, doğruya dönüşür. İçkin eleştiri, yanlışın kendi yanlışlığını görmesini ve yerini doğruya bırakmasını sağlar. Bilgi, mitten beslenir, kör inançtan. Aydınlık, karanlıktan kaçarken enerjisini de ondan alır."[117]

Adorno'nun *Minima Moralia*'da yazdıklarına çok uygun düşen bu nitelemeler romantik parçacıkları da anlatır. Her parçacık sanki bir danstır. Nietzsche'nin dansı romantiklerle başlamıştır.

116. Orhan Koçak, "Maelström Üslubu", *Defter*, sayı:5, 1988, s. 11-12.
117. Orhan Koçak, a.g.y., s. 12.

İroni

Paul de Man, "İroni Kavramı" başlıklı yazısında Kierkegaard'ın *İroni Kavramı* yapıtına gönderme yaparak, "ironi kavramı" ifadesinin taşıdığı ironiye dikkat çeker. Çünkü ironi bir kavram değildir. Bu nedenle de tanımlanması kolay değildir.[118] İroninin bir başka önemli özelliği de anlama dayalı olmak yerine performansa dayalı bir ifade tarzı olmasıdır. İroni, her zaman, verili ya da sabit anlamları sınırlarına sürükler. İroninin bir ayağı anlamdaysa, diğer ayağı anlamsızlıktadır. Bu nedenle de ironi tanımlanamaz; çünkü o hiçbir zaman tanımlanacak kadar sabit kalmaz.[119] İroni anlamayı güçleştirir. Anlamaysa ironinin kontrol edilebilmesini sağlar. Anlamın anlaşılması geliştikçe ironi geri çekilir. Ancak ironi, aynı zamanda anlamanın da ironisidir. İroni, her zaman, anlamanın zorluğu ve hatta olanaksızlığını ima eder.[120]

118. Bkz. Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, s. 163.
119. Bkz. Paul de Man, a.g.y., s..165.
120. Bkz. Paul de Man, a.g.y., s. 166.

Alman romantikleri içinde, ironi üzerinde en çok duran Friedrich Schlegel'dir. Ona göre, birbirlerinden tamamen kopuk olarak değerlendirilmemesi koşuluyla ironi üç biçimde ortaya çıkabilir. İlkin, ironi estetik bir pratiktir. Hatta estetik bir araçtır. İkinci boyut, ironinin bir kendilik ve ötekilik diyalektiği olarak ortaya çıkmasıdır. Bir açıdan bakıldığında özeleştiri ironik bir durumdur. Çünkü özeleştiri sürecinde özne hem kendisidir hem değildir. Üçüncü olarak ironi, tarihin diyalektiğinde ortaya çıkar.[121]

Friedrich Schlegel, ironiyi "*kendini yaratma ile kendini yok etme arasında sürekli bir gidip gelme*" olarak tanımlar. Bunlara bitişik olarak kullandığı bir kavram da "kendini sınırlama"dır. Bu kavramlar aynı zamanda, Alman idealizmine Fichte'yle birlikte giren diyalektiğin uğrakları olarak da değerlendirilebilir. Diyalektik denince hemen akla gelen "tez-antitez-sentez", romantik ironinin kendini yaratma, kendini yok etme ve kendini sınırlama kavramlarının tercümesi gibi okunabilir. Bu anlamda diyalektik ironiktir. Diyalektik de tıpkı ironi gibi, özdeşliği farklılığa açar. Kendisi olmak ile olmamanın birlikteliği ironi ile diyalektiği neredeyse akraba kılar. Friedrich Schlegel bir yerde şöyle yazmıştır: "*Her zaman bir sisteme gerek vardır.*" Ancak başka bir yerde de şöyle demiştir: "*Sisteme hiçbir zaman sahip olmamalıyız.*" Kimilerine göre bu bir çelişkidir. Friedrich Schlegel içinse bu bir ironidir. Bu iki söz ancak birlikte söylenirse bir anlam ifade eder. Bu da ancak ironiyle mümkündür. Kaos ve kosmos hâlâ ve hep birliktedir. Cennetsiz cehennem, cehennemsiz cennet olmaz.

Romantiklere kadar ironi, bir konuşma, bir ifade biçimi olarak görülmüştür ve genelde de retorik başlığı altında ele alınan bir kavramdır. İronik ifade, konuşmacının düşündüğünün tam tersini iletmesi şeklinde özetlenebilir. Ancak elbette, ironinin yalandan ayırt edilmesi de gereklidir. Konuşmacının kendisi aslında ironiyi açığa vurur. Bunu sağlayan, genellikle jestler, mimikler ve özellikle de vurgudur. Aristoteles, *Retorik*'in üçüncü kitabında ironiyi alayın bir biçimi olarak ele alır. Ona göre, "*Bazıları [alaylar] kibar insanlara uygundur bazılarıysa değil; size uygun olanını seçmeye çalışın. İroni kibar bir insana maskaralıktan daha uygundur; ironiyi kullanan bir insan eğlenmek için şaka yapar, maskara ise başkalarını eğlendirmek için.*"[122]

Aristoteles'ten sonra ironi üzerinde duran düşünür Cicero'dur. Cicero'da terim *dissimulatio* (duygularını gizleme, riyakârlık) şeklini alır. Cicero, *Hatip Üzerine* adlı yapıtında ironiyi bir konuşma biçimi

121. Bkz. Paul de Man, a.g.y., s. 169-170.
122. Aristoteles, *Retorik*, s. 211.

olarak ayırt eder. Ona göre, ironinin tanımı, söylenen ile söylenmek istenenin ayrılığıdır. Ancak antikçağ düşünürleri içinde, ironi denince ilk akla gelen Sokrates'tir. Sokrates'te ironi neredeyse bir yöntem haline gelmiştir. Sokratik ironi, bilindiği gibi onun sözde cehaletine dayanır. Sokratik ironi, bilenin bilmiyormuş gibi yapmasını içerir. Bu tür ironide, özne hakikate sahiptir; ancak onu doğrudan ifade etmez. Romantik ironiyse belirgin bir hakikate sahip değildir. Romantik ironiden önce tamamlanmış bir hakikat söz konusu değildir. Örneğin Hegel gibi bir filozof açısından ironi bir tür şımarıklıktır; romantikler açısındansa bir tür içtenliktir. İronik özne bağlanamaz, kendisiyle bile özdeşleşemez. Modern özne ironik bir öznedir.

Romantikler; ama özellikle de Friedrich Schlegel ironiyi aynı zamanda kişisel yaşamlarına da taşımışlardır. Onların hayatla kurdukları ilişki hep ironik bir ilişkidir. Romantikler, hayata teslim olmakla, onu reddetme arasında sürekli gidip gelmişlerdir. Hegel, Friedrich Schlegel'i "ironinin babası" olarak nitelemiştir ve onun ironik bir kişiliğe sahip olduğunu ileri sürmüştür. Hegel'in romantiklerle ilgili değerlendirmesi genelde olumsuzdur. Hegel, *Estetik*'te August Wilhelm ve Friedrich Schlegel hakkında genel bir değerlendirme yapar. Aslında onun bu görüşünün tüm romantiklere yönelik olduğunu söylemek yanlış olmaz. Hegel şöyle der:

> "*...August Wilhelm ve Friedrich Schlegel kardeşler, tam olarak felsefi olmayan, ama özünde eleştirel olan doğalarının kabul edebildiği ölçüde felsefi İdea'dan yararlandılar. Çünkü her ikisi de spekülatiy düşünme adına bir şöhret iddiasında bulunmazlar. Bununla birlikte onlar, eleştirel yetenekleri ile kendilerini İdea'nın bakış açısına yaklaştırdılar ve yoksul felsefi bileşenler ile olsa da, büyük konuşma özgürlüğü ve yenilik cesareti ile öncellerinin görüşlerine karşı ateşli bir polemik yönelttiler. Bu yüzden de farklı sanat dallarında, saldırıda bulunduklarından daha yüksek olan, yeni bir yargı standardı ve yeni anlatışlar getirdiler. Ama onların eleştirilerine, standartlarına ilişkin bütünüyle felsefi bir bilgi eşlik etmediği için; bu standard, az çok belirsiz ve bocalayan bir karakteri korudu öyle ki onlar kimi zaman çok fazla başarılı oldular, kimi zaman da çok az.*"[123]

Hegel'in romantiklere yönelik eleştirilerine rağmen Hegelci diyalektik ile romantik ironi arasında bir yakınlık da söz konusudur. Hegelci diyalektikten, ona içkin olan ereği yani teleolojiyi çıkardığımızda geri-

123. G.W.F. Hegel, *Estetik*, s. 63.

ye kalan romantik ironidir. Diyalektik, tıpkı ironi gibi, varolma ile yok olma arasında sürekli bir gidip gelmedir. Her ikisi de yoğun biçimde olumsuzluk taşırlar. Aslında romantikler ile Hegel arasında çok daha temel bir fark vardır. Hegel'in onlara yönelik eleştirilerinin temeli de budur. Hegel sistem kurma peşinde olan bir filozoftur. O, felsefeyi tamamlamak, bitirmek ister. Hegel, sonlu olanla sonsuz olan arasındaki ilişkinin bilinebileceğini düşünür. O, bir töz üzerinde ideal bir devletin, ideal bir toplumun kurulabileceğine inanır. Yani onun diyalektiğinin bir sonu vardır. Onun diyalektiği mutlak yönelimli bir diyalektiktir. Oysa ironinin sonu yoktur. Romantikler ideal olanın gerçekleşmesinin mümkün olmadığına ve dolayısıyla felsefenin ölümsüzlüğe mahkûm olduğuna inanırlar. Hegel ile romantikler arasındaki bu gerilim, bugün hâlâ içinde yaşadığımız bir gerilimdir. Bugün modernliği tartışırken hâlâ ve hep romantiklerle Hegel arasında bir yerlerde konum alıyoruz.

Adorno'nun negatif diyalektik kavramı, Hegel ile romantikler arasındaki bu gerilimi hatırlatır. Ona göre, diyalektik özdeşsizliğin farkında olmayı içerir. "*O, önceden bir hareket noktasına takılıp kalmaz. Hareket noktasının kaçınılmaz yetersizliği, düşündüğü şeydeki kendi kusuru, diyalektiğe düşünceler sunar.*"[124] Diyalektikte "sentez" adımı "özdeşlik"i, "tez-antitez" adımı "çelişki"yi ima eder. Adorno'nun negatif diyalektiğinde "özdeşlik", "çelişki"nin bir başarısı değil; tersine günahı, ayıbı olarak görülür. Çelişki, Adorno'da kendini sağlama alacak bir payanda istemez. Çünkü o "düşmanı" olan özdeşlikle yüzleşmekten çekinmez. Çelişkiden arınmaya çalışmak boşunadır. Çelişkisiz olarak ortaya çıkan her model; varlık, varoluş, ontoloji modeli gibi çelişkili görünür.[125] Negatif diyalektik, Hegel'in diyalektiği gibi, teleolojik bir diyalektik değildir. O hep vardır ve var olacaktır. Onun nereye gittiği kesinlikle bilinemeyecektir.

Hegel'in diyalektiğinin kendisi diyalektiğe tabi değildir. "*Diyalektik, kendisinin dışındaki başka sistemlerin gerçeği bulmuş gibi görünme savlarına karşı çıkarken güçlü ve görkemlidir. Ama kendi varsayımlarını ve sayıltılarını oluşturup ifade ederken, kendine karşı bu dikkati göstermemektedir.*"[126] Sanki diyalektik, paradoksun evcilleşmiş halidir. Negatif diyalektik bundan utanmaz. O, ölümsüzlüğü, kendi ölümünün kabulünde bulur. Gerçekten de negatif diyalektik, bir yandan verili olanın aşılması dürtüsünü sürekli içinde taşırken, bir yandan da alter-

124. T.W. Adorno'dan aktaran Ö.Naci Soykan, *Müziksel Dünya Ütopyasında Bir Yolculuk*, s. 24.
125. Ö.N. Soykan, a.g.y., s. 40.
126. Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s. 99.

natif bir mutlak kurgu içermez. Ancak diyalektik, Adorno'nun söylediği gibi, mutlak olanı düşünebilmemizi sağlar. Aslında varolmayan, kuramsal olarak varolması mümkün olmayan bir mutlak ile verili olan arasındaki ilişkiyi ancak diyalektik kurabilir. Bu da verili, koşullu olandan hareketle bir koşulsuz, yani mutlak olanı düşünme diyalektiğidir. Adorno negatif diyalektiği tarif ederken sanki romantik ironiyi tarif etmektedir. Hegel "doğru bütündür" derken, Adorno "bütün yanlıştır" der. Adorno'nun negatif diyalektiği sanki Hegel'in diyalektiğinin ironisidir. Adorno, negatif diyalektik ile Hegel'in ironiye yönelik eleştirilerinin öcünü alır.

Rorty, *Olumsallık, İroni ve Dayanışma* adlı yapıtında iki tip filozof olduğunu ileri sürer ve onları "metafizikçi" ve "ironist" şeklinde sınıflandırır. Ona göre, ironistler, "*kendilerini betimlerken başvurdukları terimlerin değişmeye maruz olduğunun daima farkında olmalarından ötürü kendilerini asla gereğinden fazla ciddiye almayan, kendi nihai sözcük dağarlarının ve böylece benliklerinin olumsallığının ve kırılganlığının daima farkında olan insanlar*"dır.[127] Rorty, metafizikçi adlandırmasınıysa Heidegger'in kullandığı anlamda kullanmaktadır. "*Metafizikçiler insanların doğası gereği bilmeyi arzuladıklarını düşünürler. Kendilerine miras kalan sözcük dağarının, sağduyularının onlara bilgiyi insanlar ile 'gerçeklik' arasındaki bir ilişki olarak sunmasından ve bu ilişkiye müdahil olmanın bir ihtiyaç ve görev olduğu düşüncesinden ötürü bunu düşünürler.*"[128] Metafizik, Rorty'nin dilinde, "*Platon-Kant kutsal patikası*"dır.[129] Ona göre, ironist gelenek genç Hegel'le başlar ve Nietzsche, Heidegger ve Derrida'yla devam eder. Rorty, Hegel'i, Platon-Kant geleneğinin sonunun başlangıcı olarak görür ve bunun nedeni Hegel'in diyalektik anlayışıdır. Açıktır ki Rorty'nin bu sınıflandırması sırtını Heidegger'e dayar. Bu sınıflandırmaya diyecek bir şey yoktur. Ancak Hegel'in ironist çizginin başına konması herhalde bir şakadır. Hegel, olsa olsa metafiziğin sonudur. İronik çizginin başlangıcı olmayı romantikler fazlasıyla hak eder. Dolayısıyla Kant ile Hegel arasındaki dönem için Rorty'nin pusulası şaşar.

Hegel'in ironi hakkındaki görüşü de olumsuzdur ve bunu şöyle ifade eder:

> "*...bu ironik sanatsal hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı deha olarak kavrar; böyle bir deha için herhangi bir şey ve her şey*

127. Richard Rorty, *Olumsallık, İroni ve Dayanışma*, s. 114.
128. Richard Rorty, a.g.y., s. 116.
129. Richard Rorty, a.g.y., s. 117.

yalnızca tözsel olmayan bir yaratıktır, öyle ki kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcı, kendi yarattığına bağımlı değildir; çünkü o, bunu yarattığı kadar yok da edebilir. Bu durumda bu tanrısal dehanın bakış açısına yükselmiş olan kimse, bütün diğer insanları kendi yüksek mertebesinden aşağıda görür, çünkü o, diğer insanları, yasayı, ahlâkı vb. kendileri için hâlâ sabit, özsel ve zorlayıcı saymalarından ötürü, budala ve sınırlı ilan eder. Bu durumda bir sanatçı olarak bu biçimde yaşayan birey kendisini başkalarıyla bağıntıya sokar: o, dostlarıyla, sevgilileriyle vb. yaşar; ama bir deha olmasından ötürü, onun hem kendi özgül gerçekliğiyle, kendi tikel eylemleriyle, hem mutlak ve tümel olan şeyle bağıntısı aynı zamanda geçersizdir; onun bütün bunlara karşı tutumu ironiktir."[130]

Hegel'in eleştirisinin ciddi bir haklılık payı vardır. İronik özne için her şey mümkündür. İronik özne Tanrılığa özenir. Her istediğini yapmak, Tanrı'ya özenmektir. Önünde sonsuz seçenekler olan biri için kararsızlık kaderdir. İronik konum, sürekli bir seçememe durumudur; ne olacağına karar verememe durumudur. Bu karar veremezlik özgürleştirici bir uğraktır. Ancak, ironi hiçbir uğrakta uzun süre kalamaz. İşte romantik konum tam da budur. Hiçbir yerde uzun süre kalamama durumudur. Her yerde, bir başkasını özleme halidir. Ancak Hegel'in eleştirisinin haklı olmayan bir boyutu da vardır. İronik (romantik) özne, kendisini ahlâkın ya da etiğin üzerinde konumlamaz. Ancak etiği de estetik bir zırh içinde ele alır. Romantiğin, hayatla olan ilişkisi sorunludur. Romantik, yaşamın içinde hem bir oyuncu hem bir seyircidir. Bu özne çoğul bir kimliğe açılır; dolayısıyla tek bir açıdan değerlendirilemez. İronik özne, yanlış da yapar; pişmanlık da duyar ancak bu durum sadece etik değil, aynı zamanda estetik bir sorundur.

İroni, romantik düşüncenin vazgeçilmez sığınaklarından biridir; hem bir yaşam tarzı hem sanatsal bir üslup olarak. Bir yaşam tarzı olarak ironi, tekil bir kimlikten çoğul kimliğe açılan bir kapıdır. Özne, ironiyle olduğundan farklı görünebilir. İroni özneyi özgürleştirir. İronik kimlik özdeşliğin farklılığa dönüşmesini sağlar. Kim-lik sadece özdeşlik değildir, aynı zamanda farklılıktır. Yaşamının tüm kritik dönemeçlerinde aklıyla davranmış biri için duygularıyla alınmış kritik bir karar ironik bir durumdur. İroni öznenin hem akılcı hem duygusal, hem iyi hem kötü, hem acımasız hem vicdanlı olabilmesini sağlar. Romantik, ironiyi yaşamının dayatmalarına karşı bir silah olarak kullanır. Modern yaşam içinde özne için en güvenli sığınaklardan biri ironidir. Ancak abartıl-

130. G.W.F. Hegel, *Estetik*, s. 65-66.

mış, kontrolden çıkmış ironi şizofrenik bir durum yaratır. İroni, öznenin bir ayağı sürekli olarak kendilik bilincinde kalarak diğer ayağıyla farklı kimlikler arasında dolaşabilmesidir. Eğer öznenin ayaklarından biri bu farklı kimliklerden birinde takılıp kalırsa ve geri dönemezse ironi şizofreniye dönüşür.

Freud, insan ruhunu üç parçaya ya da etkinliğe bölmüştür; öteki iki parçayı denetlemeye yarayan süper-ego; bilinçli arzuların alanı ego ve bilinçdışı güçlerin karanlık odası id. John Fowles'a göreyse buna dördüncü bir öğe eklenebilir; nemo. Kastedilen sadece "hiçkimse" değil, aynı zamanda hiçkimse olma durumu, hiçkimseliktir. Süperego, ego ve id en azından insanın benliğine büyük ölçüde elverişli görünürler ve hem bireyselliği hem türü korumaya yardım ederler. Ama nemo kamptaki düşmandır. "Ben"deki ötekidir. Nemo, bir insanın kendi boşunalığının ve geçiciliğinin farkında olmasına işaret eder. İnsanın göreceliliğine, hiçliğine bilincinde yer vermesidir. Romantik ironi, John Fowles'in nemo kavramında olduğu gibi, öznenin ötekini içine almasıdır sanki.[131] Hiç kimse bir hiç kimse olmak istemez. Bütün edimlerimiz kısmen yüreğimizin derinliğinde hissettiğimiz boşluğu doldurmak ya da maskelemek için tasarlanır. Romantik konum tüm bunlara tahammül etmektir, bunlarla birlikte yaşamaktır. Bu da ancak ironiyle mümkündür. Nemo özneyi her türlü rüzgâra duyarlı hale getirir.

John Fowles, romantik ve hatta modern sanatın temel ayırt edici özelliğinin bu nokta olduğunu ima eder:

> "*Romantik ve romantik sonrası sanatın tümü nemo korkusuyla; bireyin bireyselliğini tehdit eden her türlü şeyden kaçışıyla sarılmıştır. Klasik heykellerin, klasik mimarlığın, klasik şiirin sakinliği belki soylu görünür, ama sonsuz biçimde uzaktır ve klasik sanat dehasını yitirdiğinde bize yavan biçimde tatsız ve tekdüze biçimde kişisellikten uzak görünür.*"[132]

Nemo, ego kadar zorunlu, evrimleştirici bir güçtür. Ego, kesinliktir, olduğum şeydir; nemo gizilliktir, olmadığım şeydir. İroniyse bu ikisinin birlikteliğidir.[133] Bu nokta, aynı zamanda ironinin melankoliye açıldığı noktadır. Melankolinin özü sabit kalamamaktır; sürekli dönüşüm halinde olmaktır. Melankoli, hayatın öznesi ya da nesnesi olmaya gönülsüz olmaktır. Romantiklerin düşünce dünyasından bakıldığında melanko-

131. Bkz. John Fowles, *Aristos*, s. 58-60.
132. John Fowles, a.g.y., s. 63.
133. Bkz. John Fowles, a.g.y., s. 71.

li, bir hastalık değil, bir olanaktır; bir yaşamla başa çıkma biçimidir. Melankolik özne, tıpkı bir sanatçı gibi, hayatını tasarlayan bir öznedir. Melankolikler yaşama eğilirler, yaşama hâkim olmak istemezler. Melankoli, kederin ya da elemin refakatinde yaşamaktır. Melankoli bir tür ertelemedir. Ne kabuldür ne vazgeçiş. Melankoli aynı zamanda bir tür ısrardır. Hem kabuldür hem vazgeçiş.[134]

Günümüzde melankoli pek kullanılmayan bir kavram haline gelmiştir. Bugün artık söz konusu olan depresyondur. Melankoli de sanki depresyonun arkaik bir biçimidir. Oysa melankoli depresyonla aynı şey değildir. Melankoli belki de depresyonun ilacıdır. Melankoli, içedönük bir ara veriştir, insanı yeni olana, yeni bir yaşama ve yeni etkinliklere hazırlar. Ancak günümüz toplumu kendisini aktif, formda, neşeli ve genç olmaya öylesine adamıştır ki artık katlanılır olmaktan çıkmıştır. Gerçekten de bir insanın kaldırabileceği neşe ne kadardır?[135] Aristoteles'in sorduğu soru pek de kolay unutulmuştur sanki: "*Filozof olsun, devlet adamı, şair ya da sanatçı olsun niçin bütün üstün nitelikli adamlar belirgin bir şekilde melankoliktir?*" Romantiklerin temel ilgi alanı olan felsefe ve şiir ve onların iddiası olan bu ikisinin birliği, melankolik özneler talep eder.

Bu noktada romantiklerin özne anlayışı Lacan'ı hatırlatır. Lacan, *Ecrits* (Yazılar) başlıklı kitabında, "*İnsan varlığı deliliğe gönderimde bulunmaksızın anlaşılamaz, insan özgürlüğünün sınırı olarak onu içinde taşımaksızın insan olamaz*"[136] der. Lacan, toplumsal sorunların psikiyatrik sorunlar şeklinde maskelenmesine çok kızar. Ona göre, "tedavi", "iyileşme" gibi kavramlar tamamen ideolojik içerikli kavramlardır. Lacan için analiz yapmanın tek kuralı hiçbir kural olmamasıdır. Çünkü bütünlüklü ve sağlam bir ego yoktur. Dolayısıyla psikanalitik sürecin hedefi olabilecek bir ideal özne söz konusu değildir. Kendi çalışmalarında egonun oluşumunu, "ben" ve "ben olmayan"ın kendilik lisanında karman çorman olmasına yol açan hatalı ve çarpık içe alımların birleşimi olarak niteler. "Bütün" bir kendilik tümüyle yanılsamadır. "Ben" daima bir başkasına benzer. Kendilik yanlış tanımalar üzerine kurulu bir içe alımlar zinciriyle şekillendiğine göre "bütün" bir kişilikten söz edilemez. "Normal" insan için bile ego tutarlı bir bütünlük değildir. Lacan'a göre hepimiz bölünmüş benlikler taşıyoruz. Delilik basitçe bir iletişim tarzı veya isteklerin ifade tarzıdır. Deli, toplumun ve

134. Bkz. Dörthe Binkert, *Melankoli Kadındır*, s. 10-11.
135. Bkz. Dörthe Binkert, a.g.y., s. 14.
136. Jacques Lacan'dan aktaran Sherry Turkle, "Lacan ve Antipsikiyatri", *Şizofrengi Kitabı*, s. 14.

dilin düzenine, sembolik boyuta girmeyi reddettiği için, onu çözümlemek daha zordur. Lacan'a göre, "bilinçdışı dil gibi yapılaşmıştır." İnsan "merkezsizleşmiştir."[137] Lacan'ın bu yaklaşımına romantiklerin hiçbir itirazı olmazdı; çünkü onlar da büyük ölçüde Lacan gibi, parçalanmış bir özne anlayışına sahiptiler.

Romantiklerden sonra ironi üzerinde en çok duran düşünür Soren Kierkegaard'dır. Ona göre ironi, öznelliğin bir niteliğidir. Hatta ironi öznelliğin karesidir; öznelliğin öznelliğidir.[138] İroni, modern yaşamın içinde vazgeçilmez bir unsurdur. Çünkü modern zamanlar, şüphenin çağıdır. Aslında modernliğin hedefi, bunun tam da tersiydi. Yani belirsizliği alt etmek, kaostan kurtulmak, her yerde kosmosu hâkim kılmak. Ancak modernlik bunu başaramadı; belki de bu hedef değildi başından beri. Evet, çağımız şüphenin, ironinin çağıdır. Modernliğin hedefleriyle, ulaştığı nokta arasındaki fark ironik bir durumu ima eder. İroni, kastedilenden farklı bir şey söylemektir, görünenin, özün tam tersi olma durumudur. İroni, düşünce ile söz arasındaki özdeşsizliktir. Oysaki hakikat bu ikisi arasındaki özdeşliği talep eder.[139]

İroni, öznenin kendisiyle hiçbir zaman özdeş olamayacağını, bütünsel ve sabit bir kimlik anlayışının, modernliğin kaderiyle ortak bir kadere sahip olduğunu ima eder. Bütünsel kimlik ironiktir çünkü hiçbir zaman gerçekleşemez. Bu yöndeki her iddia, öz ve görüngü arasında özdeşsizliğe yol açtığından, ironiktir. Üstelik, bu konu sadece öznenin sınırları içinde tartışılabilecek bir konu değildir. Özne, her zaman olmasa da çoğu zaman ötekilerle birliktedir. Mutlak özne mevcut değildir. Özne, diğer öznelerle aynı zemini paylaşır. Öznenin oluşu ile görünüşü arasındaki ilişki, tüm ötekilerle ortak bir zeminde ortaya çıkar. Özne, oluşu ile görünüşü arasında bir özdeşlik olduğunu iddia etse bile, bu sadece bir iddia olarak kalmak durumundadır. Bu iddianın sınandığı ortam aynı zamanda ötekilerin mekânıdır. Özne, kendisini ne kadar hakiki olarak görse de bu onun diğerlerince ironik bir konumda görülmesini engellemez. Çünkü öznenin kendisini ifade edişiyle, diğerlerinin onu algılaması arasında bir özdeşlik zorunlu değildir. Öznenin görünümü ötekilerce belirlenir. Kısacası ironi modern öznenin kaderidir. O, hiçbir zaman kendisi olmaz. Modern özne kendisi olmamaya mahkûmdur.

Kierkegaard'a göre, ironinin ereği yoktur ya da ironinin ereği kendindedir. Ereği kendisi dışında olan ironi, ikiyüzlülüktür. İkiyüzlülük, bir hedefi olan, bir yerlere ulaşmaya çalışan ironidir. İkiyüzlülük, ahlâk

137. Bkz. Sherry Turkle, a.g.y., s. 15-16.
138. Bkz. Soren Kierkegaard, *The Concept of Irony*, s. 242-243.
139. Bkz. Soren Kierkegaard, a.g.y., s. 247.

alanına aittir. İkiyüzlü, iyi görünmeye çalışan bir kötüdür. İroniyse metafiziğe aittir. İronik kişi, kendisini olduğundan farklı biri yapmaya çalışır.[140] İronik özne, kendisini kendine nesne kılar. İroni, bir anlamda öznenin kendisini yeniden üretmesidir. Özne, ironiyle, kendisine bir yapıt olarak yaklaşır. İronik özne sürekli oluşum halindedir. İroni, romantik özne anlayışının can damarıdır.

Sanat, her zaman, verili gerçeklikle sorunu olanların alanı olarak düşünülmüştür. Bu romantik bir konumdur. Sanat bir tür uzlaşmadır; bir tür özdeşleşmedir. Ancak verili olanla değil, ondan daha iyi olanla. Sanat yapıtı, ironinin mola verdiği andır; sonsuz özdeşsizliğin yorulup özdeşliğe (uyuma) teslim olduğu andır. Sanat yapıtları anlık uzlaşmalardır, anlık özdeşleşmelerdir. Mutlak uzlaşmalar ya da özdeşleşmeler sanatta değil, dinde gerçekleşir. Din, Tanrı'nın dünyayla uzlaşmasıdır.[141]

Sanatsal bir üslup olarak ironi romantizm için aynı şekilde vazgeçilmezdir. Romantik sanatın temel ölçütü sanatçının içtenliğidir. Romantizm her şeyden vazgeçebilir ama içtenlikten vazgeçemez. Sanatçı yapıtında doğayı, dünyayı, toplumu ve insanları ele almaz; tüm bunların onun üzerinde bıraktığı izleri ele alır. Nesnelliği kendi öznelliğinin penceresinden sunar. Romantik, yapıtında düşüncelerini, duygularını, yorumlarını, iç dünyasını kısacası kendisini ortaya koyar. Bu nedenle içtenlik vazgeçilmezdir. Ancak içtenlik ölçütü aynı zamanda sınırlayıcıdır. Çünkü romantik sanatçı yapıtında sadece kendisi olabilir. Romantik ironi sanatçıya başkaları da olabilme fırsatını verir. İroni sayesinde sanatçı içtenlikle hem kendisi hem başkaları olabilir. Bu noktada ironi, sanatsal bir üslup haline gelir. İroni, romantik sanatçının sanki bir ruh göçü yapabilmesine izin verir. O, ironi sayesinde kendinde ötekilere yer açar. Bu anlamda, ironi eşduyuma (empati) açılan bir şeydir. İroni, özneden öznelerarasılığa bir kapıdır.

Romantik tavır, gerçekliği askıya alır. Bunu da ironiyi kullanarak yapar. Böylesi bir ironi, öznenin kendisine yönelik bir ironi değildir; gerçekliğin kendisine yönelir. Bu ironi, gerçek olanın, gerçek olmayan üzerindeki egemenliğini nötralize eder. Romantik ironi, rasyonel olan ile irrasyonel olan arasında seçimsiz kalmaktır. Romantik ironi, nesnelliğe teslim olmamanın bir biçimidir. İroninin asıl hedefi gerçekliktir; ancak, giderek öznenin kendisine ait öğe haline de gelebilir. Özne, tahammül edemediği; ama değiştirmeye de gücünün yetmediği gerçeklik karşısında, ironiyi gerçeklikle birlikte yaşayabilmek için kullanır.

Hegel, *Estetik*'te ironinin estetik biçime dönüşmesi üzerinde de durur:

140. Bkz. Soren Kierkegaard, a.g.y., s. 256.
141. Bkz. Soren Kierkegaard, a.g.y., s. 257.

"Ama ironi bir sanat biçimine dönüştürülmüş olduğu ölçüde, sadece ironik sanatçının kişisel hayatına ve tikel bireyselliğine sanatsal biçim vermede durup kalmamıştır; kendi eylemlerinde, vb. sunulan sanatsal eserden ayrı olarak, sanatçının aynı zamanda kendi hayalgücünün ürünü olarak dışsal sanat eserleri de ürettiği düşünülmüştü. Genellikle yalnızca şiir sanatında ortaya çıkabilecek olan bu üretimlerin ilkesi, şimdi bir kez daha Tanrısal olanı ironik olarak temsil etmektir. Ama dehanın bireyselliği olarak ironik olan, soylu, büyük ve mükemmel olanın kendini yok etmesinde yatar ve böylece nesnel sanat oluşumları da, insanlık için değeri ve asaleti olan şeyi, onun kendini yok etmesi içerisinde geçersiz göstererek yalnızca mutlak öznellik ilkesini sergilemek durumunda olacaklardır. O halde bu, yasa, ahlâk ve hakikat hakkında bir ciddiyetin yalnızca varolmadığını değil; en üstün ve en iyi olan şeyde hiçbir şeyin bulunmadığını da ima eder, çünkü bireylerdeki, karakterlerdeki ve eylemlerdeki görünüşü içersinde kendi kendisiyle çelişir ve kendi kendisini yıkar, bu nedenle de kendisi hakkında ironiktir."[142]

Yirminci yüzyılın en önemli estetikçilerinden biri olan Lukacs, bilindiği gibi, Marksist estetiği mimesis estetiğine dayanarak temellendirir. Bu nedenle de on dokuzuncu yüzyılın realist estetiği onun için örnek alınması gereken estetik modeldir. Lukacs, gençlik dönemi yapıtlarından ve yine aynı dönemin yapıtı olan *Tarih ve Sınıf Bilinci* ile birlikte kendisinin en önemli yapıtı olan *Roman Kuramı*'nda, romanda ironinin yeri hakkında önemli değerlendirmeler yapar:

"Kendi kendini bilme, bu yolla öznelliğin kendini ortadan kaldırışı ilk roman kuramcılarınca, romantizmin ilk dönemindeki estetiğe özgü bir ironi diye nitelenmiştir. Bu roman biçiminin biçimsel yapıcı ögesi olarak, kural koyucu şiirsel öznenin iç zenginliği niteliğinde, bir öznelliğe gene içten bölünmesi anlamına gelir. Bir iç zenginliği, yabancı güçler topluluğu karşısında varlığını gösterir ve yabancı dünyaya özlemindeki içeriğin damgasını vurmaya çabalar. Öte yandan gene bu alay [ironi], soyutluğu, birbirine yabancı özne ve nesne dünyalarındaki sınırlılığın içyüzünü gören, onları kendi varlıklarının gerekimleri ve koşulları olarak kavranan sınırlar içinde anlayan, bu içyüzü görmekle dünyanın ikiliğini olduğu gibi ortada bırakan, ancak özleri yabancı öğeler arasındaki karşılıklı bağlaşımda dünyayı bir birlik içinde gören ve biçimlendiren öznelliğe bölünme anlamına da gelir. Bu birlik büsbütün biçimseldir, iç ve dış dünyala-

142. G.W.F. Hegel, *Estetik*, s. 66-67.

rın yabancılığı, birbirine karşı düşmanlığı ortadan kaldırılmamış, ancak gerekli görülmüştür. Bu bilginin öznesi de deneyseldir, kendi kendinin nesneleri olan varlıklar gibi, iç zenginliği içinde, dünyayı kapsayan sınırlandırılmış bir öznedir. O, burada, alaydan [ironiden] her nesnel biçimi öznel, satir ve bütünlüğü de görünüm durumuna getirip daraltan her türlü soğuk ve soyut üstünlüğü çeker alır. Çünkü gören ve yaratan özneyi, onun dünyayı kavrama yetisini kendine uygulamaya zorlar, yaratıklarında olduğu gibi kendi kendini de bağımsız alayın [ironinin] bağımsız nesnesi olarak anlamaya çabalar, kısacası: Kendini salt bir alıcı, büyük epik için kural koyucu nitelikte koşullanan özneye dönüştürmeye uğraşır."[143]

Estetik bir öğe olarak ironiye çok yakın kavramlardan biri de alegoridir. Alegori, "*amaçlı ironidir. İroni ise, anlamı ifade edememenin sonucu olan melankoliden bağımsız ironidir.*"[144] Friedrich Schlegel, alegoriyi "idealin görünümü" olarak tanımlar. Novalis'e göre, ideal olan ancak bir uğrak (moment) olarak mevcuttur. Alegori ve ironi, temel referansın ya da ideal olanın temsilini mümkün kılarlar. Aslında romantik düşünce açısından alegori ile simge arasında ciddi bir ayrım yapılmamıştır. Bu iki kavram, sık sık birbirlerinin yerine kullanılır. Romantikler açısından, bu iki kavram arasındaki tek fark, zamanın bir fonksiyonu olarak ortaya çıkar. Alegori, sanki artzamanlılığa işaret ederken, simge daha çok eşzamanlılığı ima eder. Benjamin de *Alman Tragedyasının Kökeni* adlı çalışmasında alegori ile simge arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. Benjamin'e göre, her iki mecazi anlatım biçimi de doğrusal zamanın ihlalini içerir. Ernst Bloch'a göreyse, alegori metaforu dağıtırken, simge sabitlemeye çalışır. Simge, tutarlılığa ve bütünselliğe daha çok dikkat ederken; alegori, bu konuda kendini daha özgür hisseder.[145]

Novalis ve Friedrich Schlegel, alegoriyi, mutlak olanla iletişim kurmanın bir biçimi olarak görürler. Mutlak dile gelemez ama alegorik olarak ifade edilebilir. Hakikat hakkında ancak alegorinin arkasına saklanarak konuşulabilir. Romantiklerin bu tavrı, felsefeyi edebiyatın bir dalı haline getirir neredeyse. Romantikler için, alegori de tıpkı ironi gibi, parçacıklanma gibi, hakikate ulaşılamazlığın bir itirafıdır. Alegori de tıpkı ironi gibi, bir paradoksu içinde taşır. Bu paradoks, ideal olanla temsili olanın özdeş olmamalarından, hatta olamayacaklarından kaynaklanır.

143. Georg Lukacs, *Roman Kuramı*, s. 72-73.
144. Marshall Brown'dan aktaran Azade Seyhan, *Representation and Its Discontents*, s. 67.
145. Bkz. Azade Seyhan, a.g.y., s. 68.

Oyun

Kant sonrası Alman felsefesinin estetikleşmesinde en az Kant kadar etkili olmuş bir düşünür de Schiller'dir. Onun, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* adlı yapıtı, o dönemin bütün düşünürlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Schiller, estetik süreci özellikle insanın zihinsel etkinliklerinin birbirleriyle çelişebilecekleri durumlara yönelik bir uzlaştırıcı olarak görüyordu. Ancak Schiller'in ayırıcı özelliği, onun bu uzlaşmayı, çelişkileri aşan sistematik bir çözüm şeklinde değil; bu çelişkilerle birlikte daha kolay yaşayabilmeyi sağlayan bir oyun olarak sunmasıdır. Schiller'in *Mektuplar*'ında *güzel* kavramı, biçim ile içerik, duygu ile akıl arasında bir dolayım olarak önerilir. Aslında, Schiller'e göre, bu karşıtlıklar aşılamaz karşıtlıklardır. Ancak bu, güzel'in kaderidir. Schiller şöyle der: "*Eğer bu sorunu tatmin edici bir biçimde çözmeyi başarırsak, bu bizi estetiğin labirentine doğru itecektir.*"[146]

146. Schiller'den aktaran Azade Seyhan, *Representation and Its Discontents*, s. 49.

Schiller'in *Mektuplar*'ı, Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi*'yle açtığı yolda ilerler. Hatta Schiller'in bu yapıtıyla ileri sürdüğü üç dürtü neredeyse Kant'ın üç *Eleştiri*'sine karşılık gelir. Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi*, ilk iki *Eleştiri*'nin açmış olduğu doğal zorunluluklar alanı (doğa bilimi) ile özgürlük alanı (ahlâk) arasındaki ilişkiyi sağlamak, dengeyi kurmak için yazılmıştır. Schiller'deyse, Kant'ın *Eleştiri*'leri karşımıza dürtüler olarak çıkar. Duyusal dürtü ile biçim dürtüsü sanki Kant'ın ilk iki *Eleştiri*'sine karşılık gelirken, oyun dürtüsü *Yargıgücünün Eleştirisi* gibi, ilk ikisi arasındaki dolayımı sağlamaya çalışır.

Duyusal dürtü, insanın fizik dünyadaki etkinlikleri üzerinde geçerlidir. Bu dürtü, değişimi öngürür ve hayatın tarihselliğine vurgu yapar. Biçim dürtüsüyse, "kendilik"in değişmezliği ve özdeşliğini sağlar. Bu dürtü tarihsel olanda değil, kuramsal olanda odaklaşır. Schiller'e göre, duyusal dürtü mutlak gerçekliği öne çıkarır ve hayatta biçimsel olan her şeyi değiştirmeye çalışır. Duyusal dürtü, insanın maddeye bağlı varlığından ya da maddeye bağlı doğasından gelir. O, insana maddeyi vermektedir; onu zamanın sınırları içinde tutma ve madde yapmaya çalışmaktadır. Böyle olmazsa insanın, maddeyi duyuran ve kendisinden, değişmez olandan ayıran özgür bir etkinliği olması gerekir. Fakat burada madde değişmeyen ya da zamanı dolduran bir gerçekten başka bir şey değildir. Bununla beraber bu maddeye bağlı dürtü, değişmenin oluşunu, zamanda bir içerik bulunmasını ister. Sadece doldurulmuş zamanın bu durumuna duygu denir ve maddeye bağlı varlık yalnız bununla kendisini gösterir.[147]

Biçim dürtüsüyse mutlak biçimsellikte ısrar eder ve hayatın tesadüflerini düzene sokmaya çabalar. Schiller'e göre, biçim dürtüsü, insanın mutlak varlığından ya da makul doğasından gelir ve insanı özgür kılmaya, çeşitli görünüşlerin arasında uyum sağlamaya, her türlü durum değişikliği içinde kişiliği kaybettirmeye çalışır. Kişilik, mutlak ve ayrılmaz bir ölçü olarak kendi kendisiyle asla çelişmeyeceğinden; her kişi, her zaman için kendisi olduğundan, kişilik iddiasında bulunan dürtü asla her zaman istemesi gereken şeyden başka bir şey istemeyecektir. O halde biçimsel dürtünün şimdi verdiği hüküm her zaman için olacak, her zaman için verdiği hüküm de şimdi olacaktır.[148]

Bu iki dürtü de zamanla yakından ilgilidir. Duyusal dürtü insanı konumlamaya ve fizik zamana ait kılmaya çalışır. Biçim dürtüsüyse zamanı durdurmaya ve değişimi engellemeye çabalar. O, gerçek olanın gerekli ve ebedi, ebedi ve gerekli olanın da gerçek olmasını sağlamak

147. Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, s. 55.
148. Schiller, a.g.y., s. 56-57.

ister. Biçim dürtüsü, hakikat ve doğruyu kurmak konusunda ısrarlıdır. Bu iki dürtü birbirleriyle çelişir. Bu çelişki insanda, kalıcılık ve değişim, duygu ile akıl ikilemleri olarak ortaya çıkar. Duyusal dürtü, insanı özerkliğe ve özgürlüğe iterken, biçim dürtüsü bağımlılığa ve kabule sürükler. Schiller, bu iki dürtünün arasındaki dengeyi, oyun dürtüsünün sağlayabileceğini ileri sürer ve bu dürtüyü sanatla ilişkilendirir. Oyun, öznel ya da nesnel anlamda bir değeri olmayandır. Oyun dürtüsü, zamanı yine zaman içinde durdurmaya çalışır; mutlak özdeşlik (kimlik) ile değişimi uzlaştırmak ister.

Schiller'e göre, duyusal dürtü, değişiklik olmasını, zamanın bir içeriğinin olmasını ister. Biçim dürtüsüyse, zamanın kaldırılmasını, değişiklik olmamasını ister. Bu iki dürtünün birlikte etkiledikleri oyun dürtüsü zamanı zaman içinde kaldırmaya; oluşu mutlak varlıkla değişikliği değişmezlikle birleştirmeye çalışacaktır. Duyusal dürtü belirlenmek, nesnesini almak ister. Biçim dürtüsüyse, belirlemek, nesnesini yaratmak ister. O halde, oyun dürtüsü kendi yaratmış gibi alacak ve almak istediği gibi yaratmaya çalışacaktır. Duyusal dürtü, kişiden bütün özgürlüğü, biçim dürtüsüyse kendininkinden bütün bağlılığı, bütün etkiyi ayırır. Fakat özgürlüğü ayırmak, madde etkisini ayırmak bir iç gereksinimdir. Her iki dürtü, biri doğa, diğeri akıl yasalarıyla ruhu zorlamaktadır. Her ikisinin birbirine bağlı olarak birlikte etkiledikleri oyun dürtüsü ise ruhu hem ahlâk hem madde bakımından zorlayacaktır. O halde, bütün rastlantıları kaldırdığından bütün zorlamaları da kaldıracak ve insana hem madde hem ahlâk bakımından özgürlük verecektir.[149]

Schiller'e göre, bu iki dürtünün eğilimleri birbirine karşıttır. Fakat karşıtlık konularında değildir. Birbirine rastlamayan şeyler çarpışmazlar. Duyusal dürtü, gerçi değişiklik ister; fakat bu değişikliğin kişi ve onun alanı üzerinde de olmasını, esas kurallarda da bir değişiklik yapılmasını şart koşmaz. Biçim dürtüsü, birlik ve değişmezlik üzerinde ısrar eder; fakat kişiyle birlikte durumun da değişmesini istemez. O halde onlar, doğal olarak birbirinin karşıtı değildirler.[150] Duyusal dürtünün nesnesi genel bir kavramla ifade edildiğinde, geniş anlamıyla hayattır. Biçimsel dürtünün nesnesi de genel bir kavramla ifade edildiğinde biçimdir. Oyun dürtüsünün nesnesiyse, genel olarak tasarlandığında canlı biçimdir.[151]

Aslında Schiller duyusal dürtü ile biçim dürtüsü arasındaki gerilime işaret ederken, bir yandan da artık modernliğin bir klişesi haline gelmiş olan yabancılaşmayı da sanki ima eder. Schiller, aklın doğadan uzak-

149. Schiller, a.g.y., s. 68-69.
150. Schiller, a.g.y., s. 59.
151. Schiller, a.g.y., s. 71.

laşması, bilimlerde ve sanatlardaki uzmanlaşma ve benzeri nedenlerle, daha kendi zamanının insanında bile bulunan bir parçalanmadan yakınır. O, on sekizinci yüzyıl sonlarına doğru bu parçalanmayı bir "insanlık yarası" olarak şöyle dile getirir:

> *"Yeni insanlığa bu yarayı açan kültürün kendisi olmuştur. Bir yanda geniş denemeler ve belli düşünceler, bilimlerin birbirinden daha kesinlikle ayrılmasını gerektirince; öte yanda da devletlerin karışık mekanizması, insanları ve işleri daha da kesinlikle ayırmayı zorunlu kılınca, insan doğasının iç bağı da koptu."*[152]

Schiller, bu parçalanmanın ortadan kaldırılması için oyun ve sanatı önerir. Megill de *Aşırılığın Peygamberleri* başlıklı yapıtında benzer bir noktaya dikkat çeker. Megill'e göre, Schiller'in kuramı, modern yabancılaşmaya yönelik bir reçetedir:

> *"Schiller bu yabancılaşmanın tedavisinin sanatta olduğunu ileri sürer. İnsanda iki temel dürtü olduğunu iddia eder: Her zaman değişim yönünde baskı yapan duyusal dürtü (sinnliche Trieb) ve "birlik ve devamlılık" üzerinde ısrar eden biçimsel dürtü (Formtrieb). Bu iki dürtüye de sınırlar getirilmesi gerekir; ilkine ahlâki yasa alanına tecavüz etmesin diye, ikincisine ise duygu alanına tecavüz etmesin diye. Biraz farklı bir biçimde ifade edilecek olursa, ikisinin de gevşetilmesi gerekir, ama bu gevşeme fiziksel ya da manevi iktidarsızlıktan değil, bir duygu ve duyum bolluğundan kaynaklanmalıdır. Bu uyum ancak, psişe üzerine aynı zamanda hem ahlâki hem fiziksel bir kısıtlama getiren üçüncü bir dürtünün, oyun dürtüsü'nün (Spieltrieb) devreye girmesiyle sağlanabilir. Bu kısıtlama her türlü olumsallığı fesheder. Aslında kısıtlamanın kendisini feshederek insanı hem ahlâki hem fiziksel olarak özgür kılar."*[153]

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Marcuse de Schiller'in oyun kuramından oldukça etkilenmiştir. Marcuse, bir yandan sanatın politika tarafından araçsal kullanımına karşı çıkarken, diğer yandan da estetikte politik olanı keşfeder ve öne çıkarır. Onun bu yaklaşımı Schiller'in "oyun kuramı"ndan yola çıkar. Marcuse'ye göre, Schiller'in ileri sürdüğü duyusal dürtü ile biçim dürtüsünün ilişkisi, yerleşik uygarlıkta, bir zıtlık ilişkisi olmuştur. Uygarlık bu iki dürtüyü uzlaştırmak yerine, duyusallığı akla boyun eğdirmiştir. Marcuse, bir anlamda, Schiller'in

152. Schiller, a.g.y., s. 23.
153. Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, s. 42.

ortaya koyduğu çerçeveyi modernliğin temel sorunu olarak görür. Bu çatışma çözümlenmesi gereken bir çatışmadır. İnsan varoluşunu temelde etkileyen kalıcı gücü yalnızca dürtüler taşıdıkları için, iki dürtü arasındaki böyle bir uzlaşma bir üçüncü dürtünün işi olmalıdır. Schiller bu üçüncü aracı dürtüyü oyun dürtüsü olarak tanımlar.[154]

Marcuse, sanatın oyunla bir tutulmasını toplumsal-politik bir açıdan değerlendirir. Schiller'in "güzelliğin insanı özgürlüğe götürmesi" biçiminde dile gelen düşüncesindeki özgürlük kavramını politik bir sorun olarak görür. Gerçekten de sorun politik bir sorundur. Oyun, insanı içindeki yaşamak durumunda olduğu gerçekliğin belirlenimlerinden özerkleştirebilir; insan varoluşunu koşullu olmaktan koşulsuz olmaya doğru yönlendirebilir. Schiller, sorunun çözümü için sanatı ve oyunu önerir. Oyun dürtüsü bu kurtuluşun aracıdır.[155]

Marcuse'ye göre özgürlüğü elde etmek demek olan uyumun sağladığı kurtuluş; bireysel değil, daha çok toplumsal bir kurtuluştur ve bu bakımdan bir uygarlık ilkesi olarak görülmelidir. Ancak bu bireysel ile toplumsal ya da evrensel doyum arasında bir uyum sağlanmalıdır. Bu uyumu gerçekleştirecek olan da estetiktir. Marcuse burada, Schiller'e dayanarak estetiğin devrimci bir niteliği olduğunu vurgular: Estetik kültür, algı ve duygu kipinde bütünsel bir devrimi öngerektirir ve böyle bir devrim ancak uygarlık en yüksek fiziksel ve zihinsel olgunluğa ulaştığında olanaklı olur. Üstelik bu devrim, özneyi dışarıda bırakan bir devrim değildir. Dolayısıyla, Marcuse ve diğer Frankfurt Okulu düşünürleri de sanata, kimilerine göre, boyundan büyük işlevler yükleme konusunda romantik heyecanı sürdürürler.[156] Uygarlığın en yüksek noktasında, toplum düzeninin temelinde özgür doyum bulunacaktır. Düzen, ancak bireylerin özgür doyumları üzerine kurulmuş ve onun tarafından sürdürülüyorsa özgürlük içeren bir düzendir.[157] Oyunun temel ilke olarak alındığı bir toplum düzeni, insanlar üzerinde "baskıcı olmayan" bir kültürü yaratmakla insanın özgürlüğünü gerçekleştirmiş olacaktır. Marcuse'nin Schiller'e dayanarak geliştirdiği oyun kuramında, yalnız sanat değil; tüm insan etkinlikleri, örneğin çalışma bile bir oyun olarak düşünülür. Bu kuram, insanın bütün zorluklarının ortadan kalkacağı varsayılan ütopik bir toplum için öngörülür. Ancak bu ütopya toplumsal olmaktan çok estetik bir ütopyadır.[158]

---

154. Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık*, s. 206-207.
155. Bkz. Herbert Marcuse, a.g.y., s. 207.
156. Bkz. Herbert Marcuse, a.g.y., s. 208.
157. Bkz. Herbert Marcuse, a.g.y., s. 211.
158. Bkz. Ömer Naci Soykan, "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans", *Felsefe Dünyası*, sayı:2, s. 52.

Schiller'in oyun dürtüsü ile Kant'ın ereksiz ereklilik kavramı arasında yakın bir ilişki vardır. Kant, beğeni yargısını temellendirirken şöyle der:

"*Beğeni yargısı, temelde, bir nesnenin ereklilik biçiminden başka hiçbir şeye sahip değildir. Tüm erek, eğer o hoşlanmanın nedeni diye gösterilirse, haz nesnesi üzerine olan yargının gerçek nedeni olarak kendinde daima bir ilgi-çıkar taşır. O halde beğeni yargısında temelde, hiçbir sübjektif erek bulunmaz.*"[159]

Bunun anlamını Ömer Naci Soykan, *Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans* başlıklı yazısında çok güzel bir biçimde açıklar:

"*Bir çocuğun oyununu gözümüzün önüne getirelim. Bu oyun, çocuğun adalelerinin veya zihinsel yetilerinin gelişmesine, gelecekteki yaşama hazırlanmasında olumlu rol oynayabilir. Bütün bu ve benzeri şeyler, yukarıda ilgi-çıkar dediğimiz kavramın kapsamına girer. Ama bütün bunlar şu anda oyun oynamakta olan çocuk için hiçbir şey ifade etmez. Bu bakımdan oyun ereksizdir, yani onun kendi dışında bir ereği yoktur.*"[160]

Kısacası oyun, hayatın hem içinde hem dışındadır. Hatta oyun giderek hayata bir alternatif haline de gelebilir. Kant'ın, Schiller'in ve onların ardından romantiklerin ısrarla hayatı estetikleştirmeye çalışmalarının ardında yatan temel hedef budur: hayatı dönüştürmek. Aslında felsefe tarihine oyun kavramını sokan Herakleitos'tur. Onun şöyle bir sözü vardır: "*Zaman, dama taşlarını bir o yana bir bu yana sürerek oynayan bir çocuktur: çocuk hükümranlığı!*"[161] Nietzsche, Herakleitos'un bu sözünü şu şekilde yorumlar: "*Herakleitos'a göre âlem, Zeus'un bir oyunudur yahut fiziğe daha uygun bir deyimle, ateşin kendisi ile oyunudur.*"[162] Yani, hayatın bir oyun olabileceği görüşü, felsefe tarihinde zaten varolan bir görüştür. Alman romantikleri, bu görüşe sonuna dek sahip çıkarlar ve hayatı bir oyun olarak görürler. Romantiklerin hayatı oyun olarak görmeleri aslında ardında başka bir oyunu gizler. Hayatın kurallarını değiştirmeye eğer güç yetmiyorsa, onu bir oyun olarak görerek belki de ona daha kolay katlanabiliriz. Ama hayatın oyun olarak görülmesinin başka bir sonucu da olabilir. Oyunu oynayanlar eğer aralarında hemfikir olurlarsa oyunun kurallarını değiştirebilirler.

159. Kant'tan aktaran Ömer Naci Soykan, a.g.y., s. 41.
160. Ömer Naci Soykan, a.g.y., s. 41.
161. Herakleitos'tan aktaran Ömer Naci Soykan, a.g.y., s. 39.
162. Herakleitos'tan aktaran Ömer Naci Soykan, a.g.y., s. 39.

Oyun, hayatın estetikleştirilmesinin, hayatın sanat haline getirilmesinin zirvesidir.

> "*Bu âlemde, oluş ile yok olma, yapma ile mahvetme, hep aynı masumluk içinde ve içine ahlâk bakımından sorumluluk katılmamak üzere, yalnız sanatçı, nasıl oynuyorlarsa, ölümsüz ve canlı ateş de öyle oynuyor; masum olarak kuruyor ve bozuyor, mahvediyor. Bu ateş kendisi ile oynuyor. Bir çocuğun deniz kenarında kum yığını yapması gibi, su ve toprağı yığıyor ve dağıtıyor; zaman zaman oyuna baştan başlıyor. Sanatçıyı nasıl bir an yaratma ihtiyacı zorlarsa, onu da, bir tokluk anında ihtiyaç kavrıyor. Böylece suç işlemek isteği ile değil, yeni yeni oynanan oyunlar güdüsü, başka başka âlemleri, hayat kavuşturuyor. Çocuk da bazen oyuncağını atar, ama sonra masum bir hevesle oyuna yeniden başlar. Fakat oyunda binalar kurmaya başlar başlamaz, kanuna, iç düzenlere uygun olarak bağlar, birleştirir, şekil verir. Çoklukta kavganın nasıl kanun ve hak taşıdığını, sanatçının temaşacı olarak eserin üstünde, yapıcı olarak eserin içinde bulunduğunu, sanat eseri yaratmak için nasıl zorunlulukla oyunun, kavga ile ahengin birleşmesi gerektiğini, sanatçıyı ve sanat eserinin meydana gelişini görmekle öğrenmiş olan estetik insan, âlemi işte böyle görür.*"[163]

Yukarıdaki satırlar, romantik düşünürlerden birine değil, Nietzsche'ye aittir ve onunla romantikler arasındaki düşünsel bağın en güzel kanıtıdır. Schiller'e göre, "*insan, sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu yerde yalnızca oynar ve o, oynadığı yerde ancak tam insandır.*"[164] Onun, bu sözüne ne romantikler ne yukarıda görüldüğü gibi Nietzsche karşı çıkmaz. Schiller'in oyun dürtüsü, tıpkı Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi* gibi, romantiklerin yolunu açmıştır.

Derrida, *İnsan Bilimleri Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun* başlıklı yazısında şöyle der:

> "*Oyun ile tarih arasındaki gerilimin yanı sıra oyunla mevcudiyet arasında da bir gerilim vardır. Oyun mevcudiyetin kesintiye uğramasıdır. Bir öğenin mevcudiyeti daima bir farklılıklar sistemi ve bir zincirin hareketi içine kaydedilmiş imleyici ve ikame edici bir göndergedir. Oyun daima yokluk ve mevcudiyet oyunudur, ama onu kökten bir biçimde düşünmek istersek onu mevcudiyet ve yokluk al-*

163. Nietzsche'den aktaran Ömer Naci Soykan, a.g.y., s. 39.
164. Schiller'den aktaran Ömer Naci Soykan, a.g.y., s. 45.

maşığından evvel düşünmemiz gerekir; varlık oyununun olabilirliğinden itibaren mevcudiyet veya yokluk olarak düşünülmelidir –tersi değil."[165]

Dolayısıyla, romantiklerin hayatı estetikleştirmeleri felsefi meşruiyetini Kant'tan olduğu kadar Schiller'den de alır. Aslında Schiller'in oyun dürtüsü, romantikler, Nietzsche ve Heidegger üzerinden postyapısalcılara kadar etki eder. Derrida, oyunu sözmerkezciliğin karşısına koyar. Onun, Batı metafiziğinin mutlak aklına karşı kullandığı en önemli silah oyundur.

165. Jacques Derrida, "İnsan Bilimleri Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun", *Toplumbilim*, sayı:10, s. 172-173.

III.
Öykü

Hölderlin

Johann Christian Friedrich Hölderlin, Johanna Christiana Heyn ile Henrich Friedrich Hölderlin'in ilk çocuğu olarak, 20 Mart 1770'de Nectar Irmağı kıyısındaki Lauffen kasabasında doğdu. Babası zengin bir toprak sahibiydi. Annesi de zengin bir aileden geliyordu. Babasını henüz iki yaşındayken 1772 yılında kaybetti. Hölderlin babasını hiçbir zaman hatırlayamadı. Kız kardeşi Maria Elenora Heinrike, babasının ölümünden birkaç hafta sonra doğdu. Annesi iki yıl sonra tekrar evlendi. Üvey babası Johann Christian Gok babasının bir arkadaşıydı. Johann Gok şarapçılıkla uğraşıyordu; ancak bir süre sonra Nectar'ın çok yakınındaki Nürtingen kasabasına belediye başkanı oldu. Friedrich Hölderlin 1776'da okula başladı. Aynı yıl üvey kardeşi Karl Gok doğdu. Üvey babası 1779'da, Hölderlin dokuz yaşındayken öldü. Hölderlin üvey ba-

basının ölümünü hiç unutmadı. Aynı yıl Hölderlin Latince öğrenmeye ve piyano ile flüt derslerine başladı. 1781'de bunlara ek olarak İbranice, Yunanca, diyalektik ve retorik dersleri almaya başladı. Latince öğrendiği okulda kendisinden beş yaş küçük olan Friedrich Schelling'le tanıştı. Hatta onu diğer öğrencilerin kötü davranışlarından korudu. Bu dönemde antik düşünce ve sanata yoğun ilgi duymaya başladı. Hölderlin 1784'te Denkendorf'daki orta dereceli manastır okuluna gitti; çünkü annesi onun din adamı olmasını istiyordu. Burada da mistisizme ilgi duymaya başladı.

İki yıl sonra da Maulbronn'daki yüksek manastır okuluna devam etti. İlk şiirlerini yazmaya başladı. 1788'den 1793'e dek Tübingen'de ilahiyat seminerlerine katıldı. Kendisi gibi Fransız Devrimi'ni benimseyen arkadaşlarıyla bir şiir derneği kurdu. Bu arada Hegel'le tanıştı. Mantık, fizik, metafizik ve ahlâk derslerine de devam etmeye başladı. 1787'de Louise Nast adında bir kızla nişanlandı, ancak üç yıl sonra nişan bozuldu. Tübingen'de Elise Lebret'ye âşık oldu, ancak evlenip aile kuracak durumda olmadığını ve okuldan sonra, annesinin çok istediği rahiplik mesleğini yapamayacağını anladı. Annesine mektup yazarak üniversiteden ayrılmak için izin istedi. Fakat annesinin ısrarı üzerine onu kıramayarak okulda kaldı. Biraz da Hegel'in etkisiyle 1790'dan itibaren yoğun olarak Kant'ın felsefesi üzerine yoğunlaştı. İlk felsefi makalelerini yazmaya başladı. Kant'tan sonra Leibniz'den etkilendi. Bu arada şiir yazmaya devam etti. Hölderlin'in gençliğinin en tipik görünümü, yaşamdan sevinç duymama, yalnızlık ve sürekli melankolidir. Dostlarına bağlıydı ama toplumdan uzak durmaya eğilimli bir kişiliği vardı. Fakat bazılarının tanıklığına göre farklı bir Hölderlin söz konusudur; inanılmaz derecede sevimli, ışık saçan bir delikanlı. Kız kardeşi ve üvey kardeşine çok bağlıydı. Onlarla sürekli mektuplaşıyordu. Ancak en önemli bağı annesiyleydi. Bunalımlı dönemlerinde dört kez annesine döndü. Annesi onun için vazgeçilmez sığınaktı. Annesini ne kadar severse sevsin Protestan kiliselerinden birine rahip olarak girmek ona cazip gelmedi.

1793'te Hegel ve Schelling'le birlikte *Marseillaise*'i Almanca'ya çevirdi. 1794'te Fichte'nin *Wissenschaftlehre*'sini okudu. Geçimini sağlamak için Schiller aracılığıyla özel dersler vermeye başladı. Bu arada tek romanı *Hyperion* üzerinde çalışmaya başladı. *Hyperion* bugün bile Alman idealizminin en önemli ürünlerinden biri olarak kabul edilir. Jena'da Fichte'nin felsefe derslerini izledi; sık sık Schiller'le görüştü ve Goethe'yle tanıştı. 1795'te Frankfurtlu bir bankerin oğluna öğretmen oldu. Bu dersler esnasında bankerin karısı Susette'e âşık oldu. O da

Hölderlin'e âşık olmuştu. Ancak bir süre sonra bu işten ayrılmak zorunda kaldı. Susette'le olan ilişkisi mektuplaşmalarla sürdü. Hölderlin'in şiirlerinde Diatoma olarak anılan kadın aslında Susette'ti. 1796'da Hegel, *Elusis* adlı şiirini Hölderlin'e ithaf etti. 1797'de *Hyperion*'un ilk cildi yayımlandı ve tek tragedyası *Empedokles'in Ölümü* üzerine çalışmaya başladı. 1798'de *Iduna* adında bir dergi çıkarmayı tasarladı. Amacı şuydu: "Bilimleri sanatla, sanatı ve sağbeğeniyi dehayla, yüreği kafayla, gerçeği ülküyle, uygarlığı doğayla birleştirip uzlaştırmak." Ancak dergiyi çıkaramadı. Bu sırada çeşitli işlerde çalıştı ama bir türlü istikrarlı bir işe sahip olamadı. Her bunalım döneminde annesinin yanına döndü. 1789'da kendisine hipokondri teşhisi kondu. Susette'le mektuplaşmaları ve gizli görüşmeleri devam etti. 1801'de Fransa'ya gitti. Öncelikle Strasbourg, Lyon ve Bordeaux'yu ziyaret etti. Mayıs 1802'de Paris'e geldi. Daha sonra Almanya'ya döndü ve Stuttgart'a gitti. 30 Haziran 1802'de, bir arkadaşının yazdığı bir mektupla Susette'in ölüm haberini aldı. Susette, 22 Haziran 1802'de ölmüştü. Hölderlin Susette'in ölümünden sonra bir daha kendini toparlayamadı. Temmuz ayında kendisine şizofren teşhisi konuldu. Henüz 32 yaşındaydı. İyileştiği bir dönemde Sophokles'in *Kral Oidipus*'u ile *Antigone*'sini Almanca'ya çevirdi. 1806'da öfke krizlerinin artması sonucunda Tübingen'de bir kliniğe kapatıldı. Bu klinikte Hölderlin'e deli gömleği giydirildi ve yüzüne de deriden yapılmış bir maske takıldı. Modern bilim, yaşayan en önemli romantik şaire ancak deli gömleği içinde tahammül edebilmişti.

Ertesi yıl Ernst Zimmer adında bir marangoza emanet edildi ve ömrünün sonuna dek, yani otuz altı yıl boyunca, Zimmer'in evinde bir odada yaşadı. Bu oda sonradan "Hölderlin'in Kulesi" adını aldı. 1827'de annesi öldü. 1831'de Hegel Berlin'de koleradan öldü. Zimmer'in tanıklığına göre bu otuz altı yıl esnasında Hölderlin'in en çok yaptığı şey piyano çalmak, kitap okumak ve şiir yazmaktı. 1838'de Ernst Zimmer öldü. Hölderlin'in bakımıyla Zimmer'in kızı Lotte ilgilenmeye başladı. Johann Christian Friedrich Hölderlin 7 Haziran 1843'te saat 23.00'te öldü. Yetmiş üç yıllık ömrünün otuz altı yılını "deli" olarak geçirdi.

Serol Teber'in *Melankoli* başlıklı yapıtında aktardığına göre, Fransız kökenli Alman dili ve Hölderlin uzmanlarından Pierre Bertaux, Hölderlin'in ölümünden yaklaşık 150 yıl sonra şunları yazdı: "*Hölderlin gibi bir ozana ruh hastası, psikoz denmesi beni rahatsız ediyor.*"[166] Bertaux'ya göre, Hölderlin ruh hastası değildi, ancak en yakınları tarafından çevrilen entrikalara bir tepki olarak psikozu giyinmişti. Hölderlin "deli" olduğu dönemde yaklaşık bin üç yüz sayfa şiir yazmıştı. Aynı

166. Serol Teber, *Melankoli*, s. 261.

dönemde Sophokles'in trajedilerini Almanca'ya çevirmişti. Bu yapıtlar bugün bile Alman dilinin en saygın ürünleridir. Hölderlin'in bu dönemde yazdıkları üzerine yapılan sayısız araştırmada, en küçük bir dilbilgisi hatasına rastlanmamıştır.[167] İddia edilmeye çalışılan Hölderlin'in hasta olmadığı değildir. Sorulmak istenen soru, Hölderlin gibi bir şair, belki de bir dâhi özelinde ruhsal açıdan normal ya da anormal olmanın ne anlama geldiğidir. Romantik düşünce tekil olana saygı talep eder. En büyük romantik şair bu saygıyı görmemiştir. Üstelik de "*şair masumdur*" dediği halde.

167. Serol Teber, a.g.y., s. 262-263.

T. C.
MERSİN VALİLİĞİ
İl Halk Kütüphanesi Müdürlüğü

Novalis

Erken dönem Alman romantiklerinin en özel kişiliklerinden biri olan Friedrich von Handerberg, düşünce tarihinde genellikle Novalis adıyla bilinir. Bu, aslında, takma bir isimdir ve Yeni Ufuklar anlamına gelir. Bu tavır, romantik tine çok uygun düşer çünkü kendisini bir yapıt olarak ortaya koyan özne, ismini de kendisi belirlemelidir. Friedrich von Hardenberg (Novalis) 2 Mayıs 1772'de Mansfeld'de dünyaya geldi. On bir çocuklu bir ailenin ferdidir. Kendisinden büyük bir ablası vardır. Çocukluğunda çekingen, sakin ve akranlarından uzak kalan biriydi. Kendisini annesine bağlayan güçlü sevgi, onu diğer kardeşlerinden ayırıyordu. Annesi ve aralarında çok az bir yaş farkı olan iki erkek kardeşi Erasmus ve Karl'la birlikte aile içinde küçük bir grup oluşturuyorlardı.

Dokuz yaşına geldiğinde tehlikeli bir dizanteriye yakalandı; ancak

bu hastalıktan uzun süren bir tedavi sonucunda kurtulabildi. Bundan sonra zihnen uyanmış gibi oldu ve birdenbire şen, faal ve çok zeki bir çocuk oluverdi. İş icabı zamanının çoğunu seyahatte geçiren babası onun eğitimiyle fazla ilgilenemiyordu ve bu görevi büyük çapta annesine devretmişti. Annenin yumuşak mizacı ve dindarlığı onun ruh yapısı üzerinde derin etki yapmış ve onu hayatı boyunca mutlu kılmıştır. Son derece çalışkan bir çocuktu. Öyle ki daha on iki yaşındayken Latince ve Yunanca biliyordu. Boş zamanlarını şiir okumakla geçirirdi. Novalis daha sonra tarihle ilgilenmeye başladı. Leipzig Üniversitesi'nde okudu. Daha sonra eğitimini bitireceği yer olan Wittenberg'e gitti. Fransız Devrimi'nden çok etkilendi. 1790'da, daha sonra en yakın dostu olacak Friedrich Schlegel'le tanıştı. Bu arada, dönemin en önemli filozofu Fichte'yle de tanışma olanağı buldu. Bu iki kişi Novalis'in yaşamında en büyük etki yapmış iki isimdir.

Daha sonra Sophie von Kühn'le tanıştı. Bu tanışma Novalis'in yaşamını tamamıyla değiştirecekti. 1795'te henüz on üç yaşında olan Sophie von Kühn'le nişanlandı. Bir süre sonra Sophie hastalandı. Ancak doktorlar bu hastalığı pek ciddiye almadılar. Bu arada kardeşi Erasmus hastalandı ve eğitimini yarım bıraktı. Diğer kardeşi Karl ise askerliğini yapıyordu ve bir süre sonra cepheye gidecekti. Bu dönemde Novalis annesi, babası ve iki kız kardeşiyle birlikte yaşıyordu. Bir süre sonra Sophie tekrar hastalandı ve iki tane ciddi ameliyat geçirdi. Bu dönem Novalis için hayatının en zor dönemiydi. Sophie 19 Mart 1797'de, uzun bir hastalık döneminden sonra, veremden öldü. Novalis üç gün üç gece hiç konuşmadı. Aynı yılın 14 nisanında kardeşi Erasmus da öldü. Bunun ardından Novalis tamamen içine kapandı. *Geceye Övgüler'i* ve en önemli parçacıklarını bu dönemde yazdı. Aralık 1797'de Freiberg'e gitti. Orada Julie von Charpentier ile tanıştı ve ertesi yıl onunla nişanlandı. Ancak Sophie her zaman onun yaşamının merkezinde kaldı. Daha sonra sık sık Jena'ya gitmeye başladı. Orada A.W. Schlegel'le tanıştı. Daha sonra Jena'ya yerleşti ve *Frühromantiker* grubuna dahil oldu. 1800'de Jena'dan ayrıldı ve bir süre sonra verem oldu. Tüm tedavi çabalarına rağmen 25 Mart 1801'de yirmi dokuz yaşındayken öldü.

IV.
Ekler

Romantiklerden Parçacıklar

Novalis[168]

• Son şeklini almamış şeylere parçacık olarak tahammül edilebilir.
• Hayal gücü en büyük servettir.
• Yaşamın içyüzünü ancak sanatçı ortaya çıkarabilir.
• Transandantal şiir, felsefe ve şiirin bir karışımıdır. Temelde bütün transandantal işlevleri kapsar. Gerçekteyse transandantal olanın tamamını içerir. Transandantal şair, transandantal insanın kendisidir.

168. Novalis'in parçacıkları için kullanılan kaynaklar şunlardır:
– Novalis, *Fragmanlar.*
– Novalis, *Philosophical Writings.*
– Leslie Willson (Ed.), *German Romantic Criticism.*
– Jochen Schulte-Sasse (Ed.), *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings.*

• Sanatçı tamamıyla transandantaldır.

• Şair doğayı bilim adamından daha iyi anlar.

• Nasıl ki filozof tasarımın doğa kâhiniyse, şair de doğanın tasarım kâhinidir. Biri için her şey nesnel, diğeri için her şey özneldir. Biri evrenin, diğeri mutlak Bir'in, ilkenin sisidir. Biri ötüş, diğeri söyleyiştir... Filozof ebedi değişmezlik içinde değişir. Ebedi değişmezlikse sadece değişebilende gözlenebilir ve gösterilebilir. Ebedi değişebilirlik sadece kalıcı olanda, bütünde, yaşanılan anda vardır.

• Sanat doğanın bütünleyicisidir.

• Eleştiri, kitabı bütünler.

• Dergiler aslında ortak kitaplardır.

• Hiçbir şey yaşam ve alınyazısı dediğimiz şeylerden daha romantik değildir.

• Gerçek sevgiyi işleyen bütün romanlar masaldır, büyülü olaylardır. Dünya romantikleştirilmelidir. Ancak bu şekilde onun gerçek sırrına yeniden varılabilir. Romantikleştirmek, nitelikçe yükseltilmekten başka bir şey değildir. Böyle bir işlemde değersiz "ben" daha iyi bir "ben"le özdeşleşir.

• Ferdi faktörü bütünden soyutlamak, evrenselleştirmek, mutlaklaştırmak vs. İşte size romantikleştirmenin esası.

• Bir roman kitap olarak hayattır.

• Bütün insanlar, mükemmel bir Bir'in varyasyonlarıdır.

• Doğa, yaşayan bir geçmişten başka bir şey değil. Bu nedenle tarih için bir zemindir.

• Tarih her zaman eksik olmak zorundadır.

• Roman özgür tarihtir, tarihin mitolojisidir.

• Kimi insan geçmiş ve geleceği şimdiki zamandan daha iyi yaşar.

• İnsan felsefe üzerinde düşünmeye başlayınca, onu tıpkı Tanrı ve sevgi gibi bir şey olarak görür. Felsefe yapma ve onu arama isteği, bizzat kendimize yönelme güdüsünden kaynaklanır. Bu yolda atılan ilk adım, insanın bizzat kendini ortadan kaldırmasıdır.

• Felsefe yapabilme, düşünceleri kurallara uygun ifade edebilmeye, müşterek düşünebilmeye bağlıdır.

• Yanılgı, hakikatin kaçınılmaz bir aracıdır. Onun yardımıyla hakikati ortaya koyuyorum. Bu aracı mükemmel kullanmak kaydıyla hakikatin tamamına sahip olunabilir.

• Felsefe yapmak kendini tartışmak ve kendine açılmaktır ve nihayet gerçek "ben"in ideal "ben"le harekete getirilmesidir. Felsefe yapmak her türlü açıklamanın temelidir. Felsefesiz ahlâk, ahlâksız felsefe olmaz.

• Felsefenin hepsi idealizmdir ve şiir idealizminden daha hakiki bir idealizm yoktur. Ne var ki şiir ve felsefe ifrat ve tefrittirler. Bazılarının tamamıyla idealist, bazılarının da son derece realist olduğu iddia ediliyorsa, bu kesinlikle doğrudur.

• İnsan olmak bir sanattır.

• Yaptığımız ölçüde biliriz.

• Her İngiliz bir adadır.

• Mükemmel ve yetkin sanatçı zaten kendiliğinden ahlâkidir.

• İnsanın bir ucu şeytana, bir ucu da Tanrı'ya dayanır.

• Gerçek kaos insandır.

• Felsefede düşünmek neyse dinde de dua odur.

• Her gerçek kitap bir İncil'dir.

• Birçok karşıdevrimci kitap devrim adına yazılmıştır. Fakat Burke devrime karşı devrimci bir kitap yazmıştır.

• Hiçbir şey geleceğin hayal edilmesinden, imasından daha şiirsel değildir.

• Gerçek okuyucu yazarın gelişkin bir biçimi olmak durumundadır.

• Şiir yazamayanlar, şiiri olumsuz olarak değerlendirirler. Gerçek eleştiri, eleştirdiği şeyi üretebilme yeteneğine sahip olmalıdır. Tek başına beğeni yalnızca olumsuz olarak değerlendirilir.

• Dehanın kendisi poetiktir. Dehanın işbaşında olduğu yerde geçerli olan şiirdir. Gerçek ahlâki birey şairdir.

• Kitapların yaptığı iş, gerçek dünyanın bir karikatürüdür. Aslında her ikisinin de temeli aynıdır. Ancak kitaplar daha özgür ve hareketli bir araçtır. Kitaplar, parçalı olarak; hayatsa, bütünsel gibi görünür. Dolayısıyla kitaplar daha şiirsel, tinsel, ilginçtir. Ama aynı zamanda daha az hakiki, felsefi ve ahlâkidir. Bazıları; ama özellikle bazı entelektüeller hayata kitap gibi bakarlar.

• İnsanın varlığı hakikatin içindedir. Eğer insan hakikati feda ederse, kendini de feda eder. Hakikate ihanet eden, kendine ihanet eder.

• Yalnızca kişisel olan ilginçtir. Klasik olan kişisel değildir.

• Eleştirmenler edebiyatın polisleridir. Doktorlar da polistir. Eleştiri dergileri, yazarları tıbbi ve cerrahi yöntemlerle inceler; fakat hastalığı tam olarak bulamaz ve bunu da kindarca bir zevkle ilan eder. Kullanılan yöntemler genellikle barbarcadır. Gerçek bir polis gücü, şeytana karşı sadece savunma halinde değildir; hastalıklı durumu geliştirmeye de çalışır.

• Kitap yazma sanatı henüz icat edilmemiştir; fakat icat edilme yolundadır. Parçacıklar edebi tohumlardır.

• Kitapların birçoğu göründüklerinden daha uzundur. Kitapların sonu yoktur. Kitapların neden olduğu can sıkıntısı mutlak ve sonsuzdur.

• Bugüne kadarki felsefe tarihi, felsefenin nasıl yapılacağına dair yaklaşımların tarihidir. Felsefe yaptığımız anda felsefenin konusu vücut bulur ve felsefi konuların doğal tarihi felsefenin kendisidir.

• Kendilik, kendi olmayana eşittir.

• Dünyayı ancak kendimizi anladığımızda anlayacağız.

• Yalnızca tamamlanmamış anlaşılabilir.

• Her birey kendi dilini konuşur. Dil, ruhun ifadesidir.

• Yalnızca sanatçı yaşamın anlamını keşfedebilir.

• Felsefeden beklenen doğayı açıklamak değildir. O, sadece kendini açıklayabilir.

• Yaşam bize verilmiş bir romandır; bizim yazdığımız bir roman değil.

• Ruh için sonsuzluktan daha ulaşılabilir bir şey yoktur.

• Felsefe aslında sıla hasretidir; her yerde evde olma isteğidir.

• Zaman iç mekândır. Mekân dış zamandır.

• Hayat, renk ve ses gibidir. Romantik, ressam ve müzisyenin renk ve ses üzerinde çalışması gibi hayat üzerinde çalışır.

• Her gerçek başlangıç ikincil bir uğraktır.

Friedrich Schlegel[169]

• Sanat felsefesinde genellikle iki şey eksik olur: felsefe ya da sanat.

• Romanlar, günümüzün Sokratik diyaloglarıdır. Bu özgür biçem bilgiçlikten yola çıkan sağduyunun sığınağıdır.

• Eleştirmen geviş getiren okurdur. Bu yüzden onun birden fazla midesi olmalıdır.

• Duygu bölünmüş ruhtur; kendini sınırlamadır. O, kendini yaratma ile kendini yok etmenin bir sonucudur.

• Sonsuzluğu arzulayan kişi neyi arzuladığını bilmez.

• İroni bir paradoks biçimidir.

• Sanatçıyı üreten sanat ya da sanat yapıtları değildir; duygu, imgelem ve içgüdülerdir.

• Ruh doğal felsefedir.

• Modernlerin hedeflerinden sanatın ne olabileceğini öğreniriz; antiklerin yapıtlarındansa sanatın ne olması gerektiğini.

• Dürüst bir yazar hiç kimse ya da herkes için yazar. Özel birileri için yazan yazar okunmaya değmez.

169. Friedrich Schlegel'in parçacıkları için kullanılan kaynaklar şunlardır:
– Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*
– Leslie Willson (Ed.), *German Romantic Criticism*
– Jochen Schulte-Sasse (Ed.), *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings.*

• Modern şiirin tüm tarihi şundan ibarettir; tüm sanat bilime ve bilim sanata dönüşmelidir; şiir ve felsefe bir olmalıdır.

• Şiir yalnızca şiirle eleştirilebilir. Bir sanat yapıtı üzerine ortaya konmuş; ancak kendisi bir sanat yapıtı olmayan bir eleştirel yargının sanatın dünyasında hiçbir değeri yoktur.

• Felsefeden sanat hakkında bir şeyler öğrenilebileceğini sanmak düşüncesizce ve ukalaca bir kendini bilmezliktir.

• Felsefenin en az konusu olan şey, felsefenin kendisidir.

• İntihar çoğunlukla bir kazadır, seyrek olarak bir eylemdir. Kaza olarak intihar bir hatadır; özgürlük isteyen çocuğa benzer. Fakat intihar bir eylemse, doğru ya da yanlışlığı değil; uygun olup olmadığı sorulmalıdır.

• Bir proje, gelişme halindeki bir nesnenin öznel embriyosudur. İyi bir proje aynı anda hem nesnel hem öznel olabilmelidir.

• Felsefe hâlâ doğrusal bir çizgide hareket ediyor; henüz yeterince döngüsel değil.

• Her felsefi tekrar aynı zamanda tekrarın felsefesi olmalıdır.

• Aklın bir sisteme sahip olması ya da tersine hiçbir sisteme sahip olmaması eşit derecede zararlıdır. Akıl bu ikisinin bir kombinasyonudur.

• Filozof olunmaz, filozof olmak ancak bir hedeftir. Filozof olduğunu düşünen biri filozofluktan en uzak noktadadır.

• Felsefe, önüne çıkan her şeyi eleştirir; felsefenin eleştirisi de bunun intikamını alır.

• Bir eleştirmen, bir yazar karşısında söyleyecek sözü kalmayınca şöyle der: "Ama yine de daha iyisini yapabilirdiniz." Bu dogmatik bir filozofun bir şüpheciyi sistemsizlikle suçlamasına benzer.

• Entelektüel sezgi her türlü kuram için koşulsuz buyruktur.

• Diyalog bir parçacıklar zinciri ya da antolojisidir. Karşılıklı mektuplaşma daha geniş çerçevede bir diyalogdur. Anılar, bir parçacıklar sistemidir. Halihazırda hem biçim hem içerikte parçalı, hem öznel ve kişisel hem nesnel ve bir sistemin parçası olabilen bir biçem ortada yoktur.

• Tarihçi geriye bakan bir peygamberdir.

• Her kim "felsefe için felsefe" demiyorsa, o bir sofisttir.

• Kuşkuculuğun koşulu mantıksal teslimiyettir; sistemin yerini anarşinin almasıdır. Kuşkucu bir yöntem olsa olsa isyankâr bir hükümet gibidir.

• Romantik şiir, ilerlemeci, evrensel bir şiirdir. Onun amacı birbirinden farklı şiirleri bir araya getirmek değil; şiiri felsefe ve retorikle bağlantılandırmaktır. Romantik şiir, şiir ile düzyazıyı, ilham ile eleşti-

riyi, sanatın şiiri ile doğanın şiirini bir araya getirmeye çalışır. O, şiiri yaşama, yaşamı şiire yakınlaştırmak ister... Romantik şiir hâlâ oluşum halindedir. O, hep oluşum halinde olacaktır ve mükemmelliğe hiçbir zaman erişemeyecektir... Romantik şiir, bir şiir olma biçimi değildir, şiirin kendisidir. Bir bakıma tüm şiir romantiktir ya da öyle olmalıdır.

• Bir parçacık, minyatür bir sanat yapıtı gibi, kendini dünyasından soyutlayacak, bir kirpi gibi kendini, kendi kendine tamamlamak zorundadır.

• Şairleşen filozof, filozoflaşan şair bir peygamberdir.

• İnsan bildikçe daha çok öğrenmek zorundadır. Cehalet bilgiyle birlikte artar. Belki buna cehalet değil de cehaletin bilgisi demek gerekir.

• Akıl ile akıldışı birbirine değince bir elektrik şoku oluşur ve ona polemik denir.

• Herakleitos, her şeyi bilmeye çalışarak aklın öğrenilemeyeceğini söylemişti. Bugünlerde unutulmaması gereken şey saf aklın kişiyi eğitimli yapamayacağıdır.

Hölderlin
Hyperion'dan

• Benim çiçeğimi koklayıp geçen onu tanıyamaz, bir şeyler öğreneyim diye koparan da yine onu tanıyamaz.

• İnsan hayal kurduğu kadar bir Tanrı, düşündüğü kadarsa bir dilencidir.

• Gençliğinde insan ülküyü ne kadar yakın sanıyor! Bu aldanış varlığımızın yetersizliğine, doğanın gösterdiği yardımların en güzelidir.

• Dengin, dengini bulması hoştur. Ancak büyük bir insanın kendinden küçükleri yanına yükseltmesi, bu, Tanrısal bir şey oluyor.

• Bir Tanrı olabilecekken insan neden uşak olmaya savaşır.

• Uyuklamaya mutluluk diyenler kölelerdir.

• Hiçbir şey insan kadar yükselemez ve onun kadar alçalamaz.

• İnsan, suyun üzerinde gururla süzülen kuğuyu kıyıda uyuklarken tanıyamaz.

• Ve insan, insan olduğu zaman bir Tanrı da olmuştur. Ve bir Tanrı olunca o güzeldir.

• İnsan güzelliğinin, Tanrısal güzelliğin ilk çocuğu sanattır. Tanrısal insan sanatla gençleşir, kendisini yeniden yaşar.

• Güzelliğin ikinci evladı dindir. Din güzellik sevgisidir.

• Şiir, bilimin başlangıcı ve sonudur. Minerva, nasıl Zeus'un başın-

dan meydana geldiyse, felsefe de sonsuz ve Tanrısal bir varlığın şiirinden doğdu.

• Kuru bir mantıktan asla mantıki bir şey, kuru bir akıldan da asla akıllı bir şey çıkmamıştır.

• Ruh güzelliği ile birleşmemiş mantık, kendisine gösterilen örneğe bakarak ağaç yontan ve düzelttiği kazıkları birbirine çakan bir uşak gibidir; efendisinin işleyeceği bahçenin çiftini hazırlar, mantığın bütün işi yapmak zorunda olduğu iştir. O düzenler ve saçma ve yolsuz iş görmekten korur; ama hiç şüphe yok ki saçma ve yolsuz iş görmemek, insan yetkinliğinin erişebileceği en yüksek amaç değildir.

• Ruh ve kalp güzelliğiyle bütünleşmemiş akıl, evin efendisi tarafından uşakların üzerine atanmış bir dürtükleyiciden farksızdır. Bu sonsuz çalışmanın tümünden ne çıkacağını o da uşaklar gibi bilmez ve yalnız, "çabuk olun, çabalayın!" der durur. İşlerin ilerlediğini görünce fakat, âdeta canı sıkılır; çünkü sonunda onun dürtüklemesine gerek kalmayacak ve rolü sona ermiş olacaktır.

• Kuru mantıktan felsefe doğmaz. Çünkü felsefe var olan şeylerin sınırlanmış bir bilgisi olmaktan çok daha fazla bir şeydir.

• Kuru bir akıldan da felsefe çıkmaz. Çünkü felsefe herhangi bir yasanın birleştirilme ve ayırt edilmesi yolunda asla sonu gelmeyecek bir ilerleyişin körü körüne istenmesi olmaktan çok daha fazla bir şeydir.

• Dil pek lüzumsuz bir şey. Ne yaparsak yapalım asıl söylemek istediklerimiz her zaman için, denizin dibindeki inciler gibi kendi derinliklerinde ilişilmeden kalır ve söylenemez.

• Özgünlük, kalbin ve fikrin içtenliği, derinliği demektir.

• Yaşayışımızın hiçbir devresinde, ne bilgimiz ne davranışlarımızla bütün zıtların birleştiği, her şeyin bir şey olduğu noktaya ulaşabiliriz. Bilinen çizgi, bilinmeyenle ancak sonsuzlukta birleşir.

• Eğer, o sonsuz barış veya kelimenin biricik anlamıyla varlık mevcut olmasaydı, bu sonsuz barış veya kelimenin tek anlamıyla varlık hakkında en küçük fikrimiz de olmazdı. O zaman ne doğayı nefsimizle birleştirmeye bu derece uğraşır, ne düşünür ve ne de herhangi bir davranışta bulunurduk. O zaman hiçbir şey yapılamaz, hiçbir şey düşünülemezdi.

Alman İdealizm Sistemi için Erken Program (1796)[170]

Bir etik. Bundan böyle metafiziğin tümü ahlâk olarak anılacaktır. Kant, bu ahlâktan, sadece bir örnek olarak, iki pratik postüla çıkarmıştır; fakat konuyu sonuna dek incelememiştir. Bu etik, düşüncelerin bütünsel sisteminden başka bir şey olmayacaktır. İlk düşünce, doğallıkla, mutlak özgür olan bir varlık olarak kendilik kavramı olacaktır. Özgür ve kendilik bilincine sahip varlıkla birlikte, koskoca bir dünya hiçlikten doğmaktadır. Bu, tek hakiki ve düşünülebilir hiçlikten yaratmadır. Bu noktada, fiziğin alanına giriyorum. Soru şudur: Ahlâki bir öznenin dünyası nasıl olmalıdır? Deneysel çalışmalarla kendini geliştiren fiziğe kanatlar inşa etmeliyim.

170. Bu metnin çevirisinde iki İngilizce kaynaktan yararlanılmıştır. Birincisi, "The so-called Oldest System Programme of German Idealism" (1796), Çev. Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity*, Andrew Bowie. İkincisiyse, "Earliest Program for a System of German Idealism" (1796), Çev. Elisabeth Mittman, Mary Strand, Theory as Practice, Jochen Schulte-Sasse (Ed.).

O halde, eğer felsefe düşünceleri sağlıyorsa ve malzemeyi deneyimliyorsa, gelecek kuşaklardan beklediğim genel fiziğe ulaşabiliriz. Bugünün fiziği, bizimki gibi ya da bizim sahip olmamız gereken bir tini tatmin etmekten uzak görünüyor.

Doğadan insan etkinliğine geliyorum. İnsanlık düşüncesinden yola çıkarak, devlet düşüncesi diye bir şeyin olmadığını göstermek istiyorum, çünkü devlet mekanik bir şeydir ve makinenin düşüncesi olmaz.

Yalnızca özgürlüğün nesnesi olan şeyler düşünce olarak adlandırılabilir. Dolayısıyla, devletin de ötesine gitmeliyiz. Çünkü her devlet, özgür öznelere birer makine parçasıymış gibi davranır; aslında bunu yapmamalı ve sonunda yok olmalıdır.

Kendiniz de görebilirsiniz ki sonsuz barış gibi birtakım düşünceler ancak daha yüksek bir düşüncenin bir dolayımı olarak varolabilirler. Burada, aynı zamanda, insanlık tarihinin ilkelerini ortaya koymak ve devlet, anayasa, hükümet, meclis gibi insan üretimi kurumların zavallılığını göstermek istiyorum. Son olarak, ahlâki dünya, Tanrısallık, ölümsüzlük, batıl inançların yıkılması, rahipler sınıfının ilgası (ki bunlar, bir zamanlar, akıl sayesinde akıl rolüne soyunmuşlardı) gibi düşüncelere geliyorum. Anlaşılabilir dünyayı kendi içlerinde taşıyan tinlerin mutlak özgürlüğü Tanrı'yı ya da ölümsüzlüğü kendi dışında aramaz.

Sonuçta, tüm düşünceleri bir araya getiren, Platonik anlamda güzellik düşüncesidir. Aklın en yüksek edimi, tüm düşünceleri içine alan, estetik bir edimdir. Hakikat ve iyilik yalnızca güzellikte kardeştir. Artık bu konuda ikna olmuş durumdayım. Filozof şair kadar estetik yeteneğe sahip olmalıdır. Estetik duyumu eksik olanlar ukala filozoflardır. Tinin felsefesi estetik bir felsefedir. Estetik bir duyum olmadan, hiçbir şeyde hünerli olunamaz, hatta tarih üzerine bile düşünülemez. Açık olan şudur ki düşünceleri anlamayan bu insanların eksiklikleri, grafik ya da tablo haline getirilmemiş her şeyi sanki bir sırmış gibi görmeleridir.

Şiir yüksek saygınlığını bu yolla kazanır ve tekrar başlangıçtaki haline döner: İnsanlığın öğretmeni. Ne felsefe ne tarih, yalnızca şiir tüm diğer bilim ve sanatlardan uzun yaşayacaktır.

Kitlelerin duyumsal bir dine sahip olmaları gerektiğini söyleyenleri çok duyuyoruz. Buna sadece kitlelerin değil, filozofların da ihtiyacı var. Aklın ve yüreğin tektanrıcılığı, imgelem ve sanatın çoktanrıcılığı; ihtiyacımız olan budur.

Her şeyden önce, bildiğim kadarıyla, daha önce hiç dile getirilmemiş bir düşünceden söz etmek istiyorum. Artık yeni bir mitolojiye sahip olmalıyız; fakat bu mitoloji düşüncelerin emrinde bir mitoloji olmalı, aklın mitolojisi olmalı.

Düşünceler estetik; yani mitolojik kılınmazsa, insanlara hiçbir biçimde çekici gelmezler. Diğer yandan mitoloji akılsal olmadan, filozof ondan utanmalıdır. Yani, aydınlanmış ile aydınlanmamış el sıkışmalı; mitoloji felsefi, insanlar akılcı ve felsefe mitolojik olmalı ki filozoflar duyumsayabilsin. Ancak bu şekilde aramızda sonsuz bir birlik hüküm sürebilir. Küçümseyici bakışlar, insanın rahipler önündeki kör titremeleri sona erebilir. Hem tekil bireylere hem tüm bireylere ait olan tüm güçlerin eşit bir şekilde gelişmesini ümit etmeliyiz. Tinlerin eşitliği ve özgürlüğü için, hiçbir güç egemenlik kurmamalıdır. Cennetten gönderilmiş daha yüksek bir tin bu yeni dini bize kurmalı ve bu insanlığın en son ve en büyük ürünü olmalıdır.

Athenaeum'un İçerik Özeti[171]

1798

Birinci Cilt (1)

–*Notlar*, August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schlegel.

–*Diller: Klopstock'un Dilbilgisel Diyalogları Üzerine Bir Diyalog*, August Wilhelm Schlegel.

–*Çiçek Tozu Zerreleri*, Novalis.

–*Yunanca'dan Çevrilmiş Ağıtlar*, August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schlegel.

–*Güncel Edebiyat Eleştirisine Katkılar*, August Wilhelm Schlegel

Birinci Cilt (2).

–*Parçacıklar.*

–*Goethe'nin Wilhelm Meister'i Üzerine*, Friedrich Schlegel.

1799

İkinci Cilt (1)

–*Felsefe Üzerine. Dorothea'ya*, Friedrich Schlegel.

–*Resimler. Bir Diyalog*, August Wilhelm Schlegel ve Caroline Schlegel.

–*İnsanın Doğal Eşitliği Üzerine*, A.L. Hülsen.

İkinci Cilt (2)

–*Yunanlıların Sanatı. Goethe'ye. Bir Ağıt*, August Wilhelm Schlegel.

–*Şairler Üzerine Çizimler*, August Wilhelm Schlegel.

–*Orlando Furioso'nun On Birinci Şarkısı*, August Wilhelm Schlegel.

–*Ludwig Tieck'e Çevirmenin Ek Notu*, August Wilhelm Schlegel.

171. Bu bölümdeki bilgiler için Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy'nin *The Literary Absolute* başlıklı kitabından yararlanılmıştır.

–*Notlar*, August Wilhelm Schlegel.
–*Din Üzerine Söylev*, Friedrich Schlegel.
–*Kant'ın Antropolojisi*, Friedrich Schleiermacher.
–*Ozanların Antik Şarkıları Üzerine*, August Wilhelm Schlegel.
–*Johannes Miller'in Mektupları*, Caroline Schlegel.
–*Anton Wall*, August Wilhelm Schlegel.
–*Mme de Genlis'in "Reckless Wows"u Üzerine*, Dorothea Schlegel.
–*Tieck'in Don Kişot Çevirisi Üzerine*, Friedrich Schlegel.
–*İmparatorluğun Edebi Göstergeleri*, August Wilhelm Schlegel.

1800

Üçüncü Cilt (1)

–*Heliodora'ya*, Friedrich Schlegel.
–*Düşünceler*, Friedrich Schlegel.
–*İsviçre Yolculuğu Esnasında Doğa İzlenimleri*, A.L. Hülsen.
–*Şiir Üzerine Diyalog I*, Friedrich Schlegel.

Üçüncü Cilt (2)

–*Almanlara*, Friedrich Schlegel.
–*Şiir Üzerine Diyalog II*, Friedrich Schlegel.
–*Geceye Övgüler*, Novalis.
–*Hayat Kavramı*, Sophie Bernhardi.
–*Yunanca'dan Çevrilmiş Doğa Şiirleri*, August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schlegel.
–*Ludwig Tieck'e*, August Wilhelm Schlegel.
–*Ramdohr'un Ahlâk Öyküleri*, Dorothea Schlegel.
–*Dünyanın Filozofları*, Friedrich Schleiermacher.
–*Parny'nin "Tanrıların Savaşı" Üzerine*, August Wilhelm Schlegel.
–*Herder'in "Anlama ve Deneyim"i Üzerine*, A.F. Bernhardi.
–*Fichte'nin "İnsanın Belirlenimi" Üzerine*, Friedrich Schleiermacher.
–*Anlaşılamazlık Üzerine*, Friedrich Schlegel.

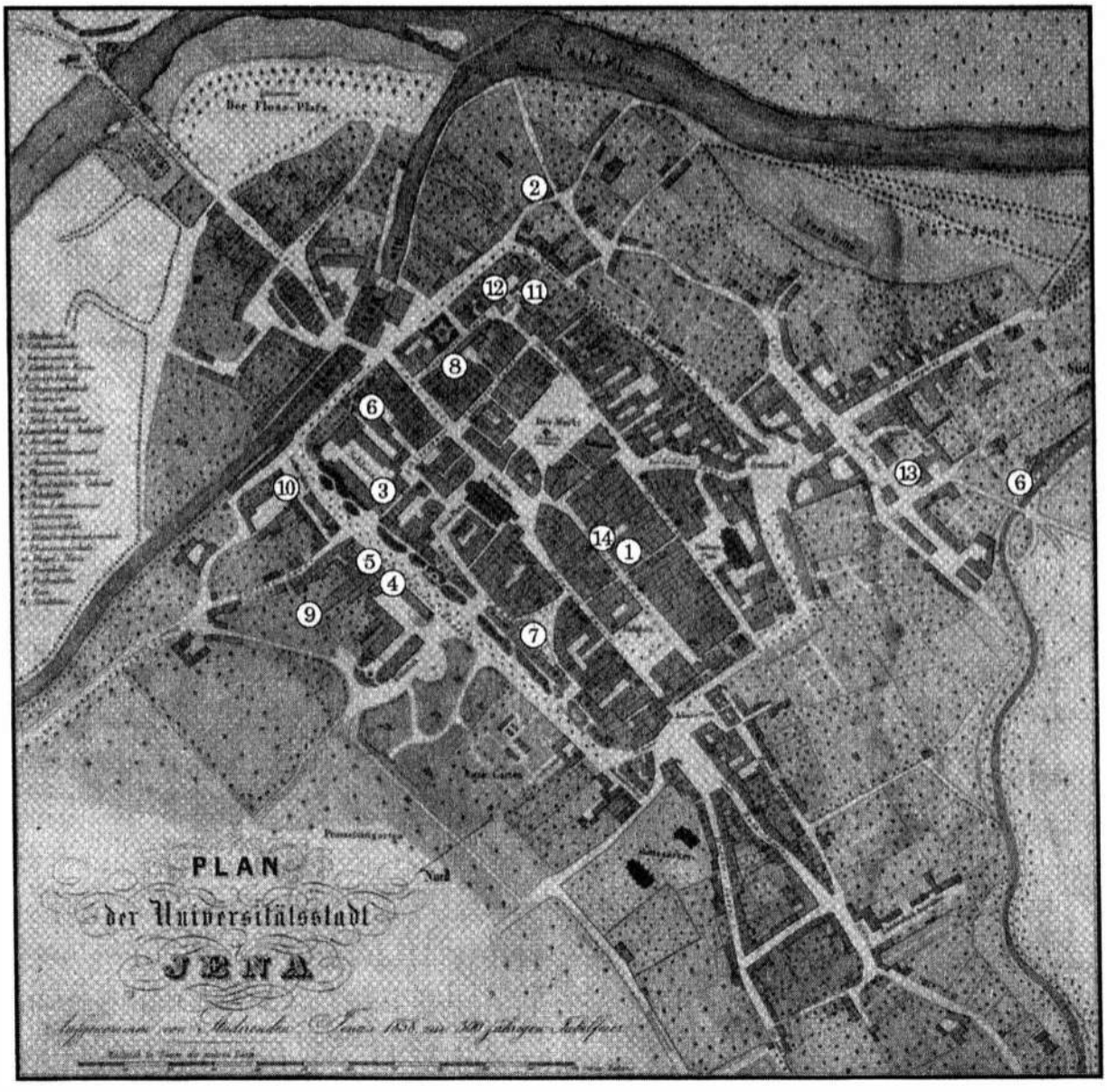
Kronoloji

1724: Kant'ın doğumu
1743: Jacobi'nin doğumu
1744: Herder'in doğumu
1749: Goethe'nin doğumu
1759: Schiller'in doğumu
1762: Fichte'nin doğumu
1763: Caroline Schlegel-Schelling'in doğumu, Jean Paul Richter'in doğumu
1764: Dorothea Veit-Schlegel'in doğumu
1767: August Wilhelm Schlegel'in doğumu
1768: Scheleiermacher'in doğumu
1770: Hegel'in doğumu, Hölderlin'in doğumu
1772: Friedrich Schlegel'in doğumu, Novalis'in doğumu
1773: Tieck'in doğumu
1774: Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*
1775: Schelling'in doğumu
1781: Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*
1782: Rousseau'nun ölümünden sonra *İtiraflar I*'in yayımlanması
1784: Herder'in *İnsanlığın Tarihinin Felsefesi Üzerine Düşünceler*; Kant'ın *Dünya Yurttaşlığı Amacına Yönelik Genel Bir Tarih Düşüncesi*
1790: Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi*
1794: Fichte'nin *Wissenschaftlehre*'si
1795: Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ı
1796: Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ı
1797: Schelling'in *Doğa Felsefesi Üzerine Düşünceler*'i, Hölderlin'in *Hyperion I*'i, Friedrich Schlegel'in *Eleştirel Parçacıklar*'ı
1798: *Athenaeum*'un yayımlanmaya başlaması
1799: Hölderlin'in *Hyperion II*'si, Schleiermacher'in *Din Üstüne*'si, Novalis'in *Hıristiyanlık ya da Avrupa*'sı, Friedrich Schlegel'in *Lucinde*'si
1800: *Athenaeum*'un yayımının sona ermesi, Schelling'in *Transandantal İdealizm Sistemi*

1801: Novalis'in ölümü, Dorothea Veit-Schlegel'in *Florentin*'i
1802: Novalis'in *Heinrich von Oftergingen*'i
1803: Herder'in ölümü
1804: Kant'ın ölümü, Jean Paul Richter'in *Estetiğe Giriş*'i
1805: Schiller'in ölümü
1807: Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*
1809: Caroline Schlegel-Schelling'in ölümü
1814: Fichte'nin ölümü
1819: Jacobi'nin ölümü
1825: Jean Paul Richter'in ölümü
1829: Friedrich Schlegel'in ölümü
1831: Hegel'in ölümü
1832: Goethe'nin ölümü
1834: Schleiermacher'in ölümü
1839: Dorothea Veit-Schlegel'in ölümü
1843: Hölderlin'in ölümü
1845: August Wilhelm Schlegel'in ölümü
1853: Tieck'in ölümü
1854: Schelling'in ölümü
1871: Caroline Schlegel-Schelling'in ölümünden sonra *Erken Romantiklerin Mektupları*'nın yayımlanması

Bir Jena Planı

1800'lerin başında Jena kenti Almanya'nın en önemli düşünürlerine ev sahipliği ediyordu. Bunlar arasında, bu çalışmada ele alınan romantik düşünürler de yer alıyordu. Eldeki kitabın kapağında da yer alan bu Jena şehri planında filozofların, şair ve yazarların, bilim adamlarının ve yayımcıların ikamet ettikleri evler gösterilmiştir.



Jena Planı, 1858, Jena Şehir Müzesi

1. (Leutrastrasse ile Brüdergasse'nin kesiştiği köşe) August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Caroline Schlegel

2. (Fischergasse) Ludwig Tieck

3. (Kent meydanı) Johann Wolfgang Goethe

4. (Fürstangraben 18) C.F.E. Fromman, yayımcı

5. (Fürstangraben 16) F.W.J. Schelling

6. (Schlossgrasse 17, Griesbach House'de bir apartman dairesi ve Schillergasschen 2, Leutra'da bir ev) Friedrich Schiller

7. (Jenergasse, kilisenin arkasında) Sophie Moreau, yazar-feminist

8. (Unterlauengasse 17) Friedrich Hölderlin

9. (Fürstengraben 18, Zwatzengasse 9) J.W. Ritter, bilim adamı

10. (Lutherplatz) Henrik Steffens, bilim adamı

11. (Romantikerhaus) J.G. Fichte

12. (Unterlauengasse 15, Romantikerhaus'un yanı) G.W.F. Hegel

13. (Engelplatz) C.G.Schuetz, *Allegemeine Literatur Zeitung*'un editörü

14. (Leutragraben) G. Hufeland, yargıç ve hukuk kuramcısı

Kaynakça

–Adorno, Theodor & Horkheimer, Max; *Aydınlanmanın Diyalektiği I*, Çev. Oğuz Özügül, Kabalcı, İstanbul, 1995.

–Altuğ, Taylan; *Kant Estetiği*, Payel, İstanbul, 1989.

–Ameriks, Karl (Ed.); *German Idealism*, Cambridge University Press, 2000.

–Ameriks, Karl & Sturma, Dieter (Ed.); *The Modern Subject: Conceptions of the Self in Classical German Philosophy*, SUNY, 1995.

–Aristoteles, *Retorik*, Çev. Mehmet H. Doğan, YKY, İstanbul, 1995.

–Aytaç, Gürsel; *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs, İstanbul, 1999.

–Bachelard, Gaston; *Mekânın Poetikası*, Çev. Aykut Derman, Kesit, İstanbul, 1996.

–Barnard, F.M.; *Herder's Social and Political Thought*, Claderon Press, Oxford, 1965.

–Barthes, Roland; "Yazarın Ölümü", Çev. Hüsamettin Çetinkaya, *Edebiyat & Eleştiri*, sayı: 4, Güz 1993.

–Behler, Ernst; *Irony and the Discourse of Modernity*, University of Washington Press, 1990.

–Beiser, Frederick; *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, Harvard University Press, 1992.

–Benjamin, Walter; *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, 1996.

–Berlin, Isaiah; *The Roots of Romanticism*, Chatto&Windus, 1999.

–Berlin, Isaiah; *Vico and Herder*, The Viking Press, New York, 1976.

–Berman, Marshall; *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim, İstanbul, 1994.

–Best, Steven & Kellner, Douglas; *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı, İstanbul, 1998.

–Binkert, Dörthe; *Melankoli Kadındır*, Çev. İlknur İgan, Ayrıntı, İstanbul, 1995.

–Bilkan, Ali Fuat; *Türk Edebiyatında Mu'amma*, Akçağ, Ankara, 2000.

–Bowie, Andrew; *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1993.

–Bowie, Andrew; *From Romanticism to Critical Theory*, Routledge, 1997.

–Bowie, Andrew; *Schelling and Modern European Philosophy*, Routledge, 1993.

–Bruns, Gerard; *Antik Hermenötik*, Çev. İhsan Duru, Yeni Zamanlar, İstanbul, 2001.

–Bürger, Peter; *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, 1992.

–Copleston; *Alman İdealizmi: Fichte, Schelling, Schleiermacher*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea, İstanbul, 1996.

–Çelebi, Aykut; "Kuraldışı Durumlarda Karar Vermek", *Defter*, sayı: 42, Kış 2001.

–de Beistegui, Michel & Sparks, Simon (Ed.); *Philosophy and Tragedy*, Routledge, 2000.

–de Man, Paul; *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, 1997.

–de Man, Paul; *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, 1988.

–de Man, Paul; *Romanticism and Contemporary Criticism*, The John Hopkins University Press, 1993.

–de Mol, Jos; *Romantic Desire*, SUNY, 1999.

–Derrida, Jacques; "Bir Önsöz için 52 Aforizma", *Cogito*, sayı: 18, Bahar 1999.

–Derrida, Jacques; "İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun", *Toplumbilim*, sayı: 10, Ağustos 1999.

–Eagleton, Terry; *Estetiğin İdeolojisi*, Çev. Hakkı Hünler vd., Özne, İstanbul, 1998.

–Fichte, Johann Gottlieb; *Foundations of Trancendental Philosophy*, Cornell University Press, 1992.

–Fichte, Johann Gottlieb; *The Vacation of Man*, Hackett, 1987.

–Finlay, Marike; *The Romantic Irony of Semiotics*, Mouton de Gruyter, 1998.

–Foucault, Michel; "Yazar Nedir?", Çev. Osman Akınhay, *Edebiyat & Eleştiri*, sayı: 4, Güz 1993.

–Foucault, Michel; *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge, Ankara, 1994.

–Foucault, Michel; *Kendini Bilmek*, Çev. Gül Çağalı Güven, Om, İstanbul, 1999.

–Fowles, John; *Aristos*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı, İstanbul, 2001.

–Gadamer, Hans-Georg; *Truth and Method*, Stagbooks,1993.

–Goethe; *Goethe Der ki..*, Çev. ve Der. Gürsel Aytaç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.

–Gökberk, Macit; *Felsefe Tarihi*, Remzi, İstanbul, 1990.

–Gökberk, Macit; *Kant ile Herder'in Tarih Anlayışları*, YKY, İstanbul, 1997.

–Graf, Rudolf; "Friedrich von Hardenberg'in Tarih Felsefesi", *Felsefe Arşivi*, cilt: 1, sayı: 2-2, İstanbul, 1946

–Habermas, Jürgen; *The Philosophical Discourse of Modernity*, Polity Press, 1995.

–Heath, Duncan & Boreham, Judy; *Introducing Romanticism*, Totem Books, 1999.

–Hegel, G.W.F.; *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*, cilt I, Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Payel, 1994.

–Hegel, G.W.F.; *Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea, 1986.

–Heidegger, Martin; "Hölderlin ve Şiirin Özü", Hölderlin, *Seçme Şiirler*, Çev. Turan Oflazoğlu, İz, İstanbul, 1997.

–Heidegger, Martin; "Yurda Varış/Hısımlara", *Defter*, sayı:25, 1995.

–Heidegger, Martin; *Özdeşlik ve Ayrım*, Çev. Necati Açа, Bilim ve Sanat, Ankara, 1997.

–Heidegger, Martin; "Günlük İnsan ve "Onlar" Alanı", *Çağdaş Felsefe*, Bedia Akarsu, MEB, İstanbul, 1979.

–Hölderlin, Friedrich; "Yurda Varış, Hısımlara", *Defter*, sayı: 25, 1995.

–Hölderlin, Friedrich; *Seçme Şiirler*, Çev. Turan Oflazoğlu, İz, İstanbul, 1997.

–Hölderlin, Friedrich; *Selected Poems and Fragments*, Penguin, 1998.

–Hölderlin, Friedrich; *Empedokles*, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Cumhuriyet, İstanbul, 2000.

–Hölderlin, Friedrich; *Hyperion I*, Çev. Melahat Togar, MEB, İstanbul, 1990.

–Hölderlin, Friedrich; *Hyperion II*, Çev. Melahat Togar, MEB, İstanbul, 1990.

–Huizinga, Johan; *Homo Ludens*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı, İstanbul, 1995.

–Hume, David; *Din Üstüne*, Çev. Mete Tunçay, İmge, Ankara, 1995.

–Hünler, Hakkı; *Estetik'in Kısa Tarihi*, Paradigma, İstanbul, 1998.

–Jameson, Friedric; *Marksizm ve Biçim*, Çev. Mehmet H. Doğan, YKY, İstanbul, 1997.

–Jay, Martin; *Diyalektik İmgelem*, Çev. Ünsal Oskay, Ara, İstanbul, 1989.

–Kaiser, Aram David; *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*, Cambridge University Press, 1999.

–Kant, Immanuel; *Seçilmiş Yazılar*, Çev. Nejat Bozkurt, Remzi, İstanbul, 1984.

–Kant; Immanuel, *Critique of Judgement*, Oxford, 1952.

–Koçak, Orhan; "Maelström Üslubu", *Defter*, sayı: 5, Metis, İstanbul, 1988

–Kuçuradi, İonna; *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ayraç, Ankara, 1999.

–Küçük, Mehmet (Ed.); *Modernite versus Postmodernite*, Vadi, Ankara, 1993.

–Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc; *Literary Absolute*, Suny, 1988.

–Löwy, Michael; *Dünyayı Değiştirmek Üzerine*, Çev. Yavuz Alogan, Ayrıntı, İstanbul, 1999.

–Lukacs, Georg; *Roman Kuramı*, Çev. Sedat Ümran, Say, İstanbul, 1985.

–Megill, Allan; *Aşırılığın Peygamberleri*, Çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat, Ankara, 1998.

–Moran, Berna; *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem, İstanbul, 1991.

–Mueller-Vollmer, Kurt (Ed.); *The Hermeneutics Reader*, Continuum, New York, 1997.

–Nalbantoğlu, Hasan Ünal (Ed.); *Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ*, İmge, Ankara, 1997.

–Nietzsche, Friedrich; *Tragedyanın Doğuşu*, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say, İstanbul, 1994.

–Novalis, *Fragmanlar*, Çev. Battal İnandı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.

–Novalis; "Geceye Övgüler", Çev. Ahmet Cemal, *Kitaplık*, sayı: 42, Temmuz-Ağustos 2000.

–Novalis; *Geceye Kasideler*, Çev. Melahat Togar, Oğlak, İstanbul, 1995.

–Novalis; *Philosophical Writings*, SUNY, 1997.

–Olgun, Hakan; *Luther ve Reformu*, Fecr, Ankara, 2001.

–Ökten, Kaan H.; *Hıristiyanlıkta İnancın Yenilenmesi*, Mavi Ada, İstanbul, 2000.

–Özlem, Doğan; *Siyaset, Bilim ve Tarih Bilinci*, İnkılap, İstanbul, 1999.

–Özlem, Doğan; *Tarih Felsefesi*, Ara, İstanbul, 1992.

–Paz, Octavio; *Çamurdan Doğanlar*, Çev. Kemal Atakay, Can, İstanbul, 1996.

–Rauch, Angelika; *The Hieroglyph of Tradition*, Fairleigh Dickinson University Press, 2000.

–Ricoeur, Paul; *Paul Ricoeur: Hermeneutics and The Human Sciences*, edited and translated by John B. Thompson, Cambridge University Press, New York, 1992.

–Rorty, Richard; *Olumsallık, İroni ve Dayanışma*, Çev. Mehmet Küçük, Alev Türker, Ayrıntı, İstanbul, 1995.

–Sayın, Zeynep; *Kötülük, Tekilcilik, Postmodernizm*, Mitos, İstanbul, 1994.

–Schelling, Friedrich; *The Philosophy of Art*, University of Minnesota Press, 1989.

–Schiller, Friedrich; *Baladlar ve Şiirler*, Çev. Burhanettin Batıman, İstanbul Matbaası, tarihsiz.

–Schiller, Friedrich; *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, Çev. Melahat Özgü, MEB, Ankara, 1990.

–Schiller, Friedrich; *Felsefe ve Şiir*, Çev. Burhanettin Batıman, Yaba, İstanbul, 2001.

–Schlegel, Friedrich; *Philosophical Fragments*, University of Minnesota Press, 1995.

–Schleiermacher, Friedrich; *Dialectic*, Scholars Press, 1996.

–Schleiermacher, Friedrich; *Hermeneutics and Criticism*, Cambridge University Press, 1998.

–Schleiermacher, Friedrich; *On Religion: Speeches to Its Cultured Despisers*, Westminster/John Knox Press, 1994.

–Schmitt, Carl; *Political Romanticism*, MIT Press, 1986.

–Schulte-Sasse, Jochen (Ed.); *Theory as Practice*, University of Minnesota Press, 1997.

–Seyhan, Azade; *Representation and Its Discontents: The Critical Legacy of German Romanticism*, University of California Press, 1992.

–Simpson, David (Ed.); *The Origins of Modern Critical Thought*, Cambridge University Press, 1988.

–Simmel, Georg; "Metropol ve Zihinsel Yaşam", *Cogito* 8, 1996.

–Soykan, Ömer Naci; "Dilbilgisi Sözcüklere Ne Yapar? Schleiermacher ile Wittgenstein'ın Dilbilgisi Anlayışlarının Karşılaştırılması", *Bedia Akarsu Armağanı* (hazırlayanlar Betül Çotuksöken ve Doğan Özlem), İnkılap, İstanbul, 2000.

–Soykan, Ömer Naci; "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans", *Felsefe Dünyası*, sayı: 2, Aralık 1991.

–Soykan, Ömer Naci; *Kuram Eylem Birliği Olarak Sanat*, Kabalcı, İstanbul, 1995.

–Soykan, Ömer Naci; *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, Ara, İstanbul, 1991.

–Steven Best & Douglas Kellner; *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı, İstanbul, 1998.

–Strand, Mary; *I/You: Paradoxical Constructions of Self and Other in Early German Romanticism*, Peter Lang, 1998.

–Szondi, Peter; *Introduction to Literary Hermeneutics*, Cambridge University Press, 1995.

–Teber, Serol; *Melankoli*, Say, İstanbul, 2001.

–Tolstoy; *Din Nedir?*, Çev. Murat Çiftkaya, Kaknüs, İstanbul, 1999.

–Topaloğlu, Aydın; *Teizm ya da Ateizm*, Furkan, İstanbul, 2001.

–Tunalı, İsmail; *Estetik*, Remzi, İstanbul, 1989.

–Turkle, Sherry; "Lacan ve Antipsikiyatri", Çev. Banu Büyükkal, *Şizofrengi Kitabı*, Kavram, İstanbul, 1996.

–West, David; *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, Çev. Ahmet Cevizci, Paradigma, İstanbul, 1998.

–Willson, Leslie (Ed.); *German Romantic Criticism*, Continuum, 1982.

–Ziolkowski, Theodore; *German Romanticism and Its Institutions*, Princeton University Press, 1990.

Dizin

A
Adorno, T. W. 7, 10, 18, 30, 39, 40, 45, 46, 47, 50, 88, 89, 93, 94, 137, 142
aforizma 87, 138
ahlâk 24, 25, 44, 54, 98, 100, 103, 104, 108, 114, 122, 128
akıl 23, 25, 29, 32, 40, 46, 47, 54, 57, 62, 102, 104, 127, 129
akıldışılık 19
alegori 31, 101
Alman idealizmi 26, 28, 29
Almanya 14, 16, 115, 135
Altuğ, Taylan 24, 137, 139
Amsterdam 64
anarşizm 8
ancien régime 81
Antik Yunan 10, 60, 79, 80, 81
Antik Yunan düşüncesi 79
anti-mimetik 10
anti-pozitivist 62
Aristoteles 10, 27, 79, 80, 91, 97
aşk 19, 43
ateizm 59, 63, 64
Auerbach, Erich 16
avangard 14
Aydınlanma 7, 8, 16, 17, 23, 24, 41, 42, 45, 46, 47, 52, 56, 57, 61, 62, 65, 81
aylaklık 51
ayna metaforu 79

B
Bachelard, Gaston 84, 137
barış 19, 127, 129
Batı düşüncesi 15
Baudelaire 83
Baudrillard, Jean 7
Baumgarten, Alexander Gottlieb 25
Behler, Ernst 38, 39, 137
Benjamin, Walter 1, 7, 10, 17, 45, 47, 101, 137
Berlin 13, 115
Berlin, Isaiah 15, 17, 19, 33, 137
Berman, Marshall 83, 137
Bernhardi 14, 132
Bertaux, Pierre 115
bilim 24, 26, 31, 37, 40, 46, 68, 70, 74, 115, 122, 125, 129, 135, 136
bilinçdışı 16, 96, 98
bireycilik 19, 41
Blanchot 84, 88
Bloch, Ernst 101
Bordeaux 115
Breton, André 82
Burke 123

C
Carnap, Rudolf 15
Copleston 15, 16, 66, 138

D
değişim değeri 30
deha 16, 65, 94, 95
deistler 65
dekadans 19
Deleuze&Guattari 7
Derrida, Jacques 7, 10, 37, 39, 45, 87, 94, 108, 109, 138
Descartes 25, 32

devrim 18, 19, 23, 39, 45, 60, 69, 81, 106, 123
dilbilgisel 72, 73, 74, 75
dilbilim 74
Dilthey 10, 48, 70, 71, 74
din 19, 44, 57, 58, 59, 61, 63, 65, 114
Dionysos 39
diyalektik 63, 66, 71, 91, 92, 93, 94, 114
doğaötesi 19
Dostoyevski 51
duygu 16, 36, 56, 59, 76, 102, 103, 104, 105, 106, 124
düşünümsellik 25, 38

E
edebiyat 14, 18, 37, 39, 41, 81, 84
ego 96, 97
egoizm 43, 53
epistemoloji 25, 70, 71
estetik 8, 10, 16, 18, 25, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 44, 54, 57, 59, 66, 67, 74, 80, 81, 91, 95, 99, 100, 102, 106, 108, 129, 130
eşitlik 43
evlilik 54
evrensel çekim kuramı 24
evrensellik 70

F
faşizm 8
felsefe 14, 15, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 45, 54, 59, 62, 67, 68, 71, 87, 88, 97, 107, 114, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 129, 130
fenomen 68
Fichte 14, 16, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 64, 66, 71, 91, 114, 118, 132, 133, 134, 136, 138
Flaubert 83
Foucault 7, 10, 30, 35, 39, 45, 138, 139
Fowles, John 96, 139
Frankfurt Okulu 1, 7, 45, 105, 106
Fransa 16, 115
Fransız Devrimi 42, 43, 69, 81, 114, 118
Freiberg 118

G
Gadamer 70, 72, 74, 139
gerçeklik 17, 24, 27, 80, 82, 84, 94, 99
Goethe 1, 19, 85, 114, 131, 133, 134, 136, 139
gotik 19
Gökberk, Macit 57, 58, 59, 139
görüngü 31, 98
grotesk 19

H
Habermas 7, 18, 39, 139
hakikat 16, 18, 26, 60, 70, 92, 98, 100, 104
Hardenberg, Friedrich von (Novalis) 6, 13, 14, 34, 35, 36, 37, 43, 45, 48, 52, 53, 54, 61, 68, 69, 70, 71, 76, 101, 117, 118, 121, 131, 132, 133, 134, 139, 140
hazır-yapıt 26
haz nesnesi 107
Hegel 10, 28, 29, 33, 56, 60, 67, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 114, 115, 133, 134, 136, 139
Hegelci diyalektik 92
Heidegger 10, 18, 28, 33, 34, 36, 37, 39, 45, 48, 49, 52, 57, 65, 69, 70, 74, 81, 94, 109, 139, 140
Heine 19
Herakleitos 107, 126
Hölderlin, Friedrich 6, 13, 14, 29, 33, 34, 43, 45, 61, 69, 113, 114, 115, 116, 126, 133, 134, 136, 139
hukuk 71, 74, 136
Hume 26, 140

I-İ
id 96
ideal 27, 43, 44, 59, 63, 66, 70, 86, 93, 97, 101, 122
idealist 13, 14, 26, 37, 56, 62, 66, 123
iktidar 30, 46, 47
imge 30, 84
inanç 56, 57, 58, 84
İngiltere 16
insan-özne 60, 87, 88

ironi 49, 50, 65, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101
irrasyonalizm 30, 99
İsa 19, 39, 64

J
Jacobi, F. H. 61, 133, 134
Jaspers 36, 37, 67
Jena 6, 13, 14, 17, 86, 114, 118, 135

K
kaderci 61, 62
Kant 7, 8, 13, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 45, 56, 61, 66, 94, 102, 103, 107, 108, 109, 114, 128, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140
kaos 123
kaotik 31, 32
kardeşlik 43
karşıdevrim 19
kartezyen 26, 32
katharsis 80
Katolik 19, 43, 61
kendinde-şey 25
Kierkegaard, Sören 10, 51, 90, 98, 99
klasik estetik 80
kolektivizm 19
kozmos 65
kullanım değeri 30
kuramsal romantizm 14
kutsal 17, 58, 60, 63, 71, 94
kültür 33, 139, 140
kültür endüstrisi 30

L
Lacan, Jacques 52, 97, 98, 142
Lacoue-Labarthe, Philippe 14, 84, 87, 88, 131, 140
La Rochefoucauld 86
Leibniz 114
Lessing 61
liberalizm 8, 42
Lukacs, Georg 50, 100, 101, 140
Luther 60, 61, 141
Lyon 115
Lyotard 37

M
Mansfeld 117
Marcuse, Herbert 10, 105, 106
Marksist 100
Marksizm 8, 52, 140
Marseillaise 114
Marx 28, 45, 52
materyalist 28, 62, 63, 65
materyalist-pozitivist ateizm 63
mekân 51, 52, 68, 69, 82
melankoli 19, 50, 96, 97
Mendelssohn, Moses 14, 61, 62
Mereau, Sophie 14
merhamet 61
Michaelis, Caroline 14
mimesis 10, 79, 80, 81
mimesis estetiği 10, 80
mistik 19, 59, 60, 63
mistisizm 59
mitoloji 30, 31, 32, 38, 129, 130
modern avangard 82, 83
modern felsefe 23
modernlik 7, 8, 10, 18, 28, 37, 39, 40, 45, 47, 50, 51, 52, 53, 57, 59, 82, 83, 98
modern sanat 83, 86
monarşi 43
Montaigne 86
Mueller-Vollmer, Kurt 71, 140
muhafazakârlık 8, 42
mutlak zaman 69
müstehcen 17

N
Nancy, Jean-Luc 14, 84, 87, 88, 131, 140
natüralizm 80
Naziler 44
negatif diyalektik 93, 94
nemo 96
Newton 24
Nietzsche 10, 19, 23, 27, 28, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 44, 45, 65, 67, 81, 84, 89, 94, 107, 108, 109, 138, 140
nostalji 19, 81

O

Oluş 57
ontolojik 61, 64, 74
ölüm 28, 36, 47, 65, 115
ön-romantikler 17
özerk özne 24
özgürlük 24, 25, 26, 43, 60, 103, 104, 106, 125
öznellik 26, 33, 34, 100
öznel zaman 69

P

Paris 1, 115
Pascal 86
Paul de Man 90, 91
Platon 10, 27, 79, 80, 94
Platonik idealizm 80
Poe, Edgar Allan 88
postyapısalcı 7, 8, 23, 33
pozitivist felsefe 37
pozitivist sosyal bilim 70
pozitivizm 62, 70, 71
premodern 48
Protestan 59, 60, 64, 114
Protestanizm 59, 60
psikanalitik 97
psikolojik 72, 73, 74, 75
psikoz 115

R

rasyonel 24, 50, 59, 65, 99
realizm 80
Reform 7, 62
Reformasyon 60
Reinhold 61
reklamcılık 30
Richelieu 43
Richter, Jean Paul 10, 64, 133, 134
Rimbaud, Arthur 38
romantik bilinç 18
romantik düşünce 9, 10, 15, 16, 18, 41, 43, 81, 86, 101, 116
romantik ironi 92
romantik-mistik ateizm 63
romantik özne 99
romantik poetika 70
romantik tarih 70
romantizm 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 29, 30, 37, 39, 42, 44, 60, 80, 81, 82, 83, 84, 99
Rorty, Richard 37, 94, 141
Rousseau, J. J. 16, 133
Rönesans 7, 62
ruh 33, 40, 53, 99, 115, 118
ruh göçü 99
rüya 19, 53, 63

S-Ş

sanat 8, 9, 10, 11, 17, 19, 26, 27, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 45, 52, 56, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 92, 96, 100, 106, 108, 124, 125, 126
sanat yapıtı 30, 31, 65, 99
Saussure 35, 73
Schlegel, Dorothea 13, 14, 55, 131, 132, 133, 134
Schlegel, Friedrich 6, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 27, 31, 32, 34, 37, 38, 43, 45, 50, 52, 53, 54, 55, 61, 65, 68, 69, 70, 71, 74, 82, 86, 87, 88, 91, 92, 101, 118, 124, 131, 132, 133, 134, 136, 141
Schlegel-Schelling, Caroline 13, 14, 131, 132, 133, 134, 136
Schleiermacher, Friedrich 13, 14, 16, 43, 45, 53, 57, 58, 59, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 132, 133, 134, 138, 141, 142
Schmitt, Carl 44, 141
Schopenhauer 34, 67
sezgi 59, 68, 125
Shaftesbury 86
simge 101
Simmel, Georg 50, 51, 141
Sismondi 19
Sokrates 38, 47, 92
Sophokles 115, 116
Soykan, Ömer Naci 65, 66, 67, 75, 76, 93, 106, 107, 108, 142
Spinoza 33, 61, 64
Stendhal 19
Strasbourg 115

Stuttgart 115
süperego 96
şövalyelik 19

T
Taine 19
taklit 79
Tanrı 19, 25, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 95, 99, 122, 123, 126, 129
tarih 28, 39, 44, 58, 68, 69, 70, 75, 108, 122, 129
tarihselcilik 75
Teber, Serol 115, 116, 142
techne 72
teizm 59, 62, 64
teoloji 57, 60, 71, 74
Tieck 13, 14, 131, 132, 133, 134, 136
Tillich, Paul 64
tin 11, 15, 52, 60, 130
toplumsal eleştiri 45
toplumsal işbölümü 52
töz 66, 93, 95
transandantal idealizm 26
tutku 19, 83
Tübingen 114, 115

U
uygarlık 33, 106
ütopik 30, 106

V
Velasquez 35

W
Wilhelm, August 13, 14, 17, 71, 92, 131, 132, 133, 134, 136
Wittenberg 118
Wittgenstein 52, 75, 142

Y
yabancılaşma 19, 34
yalnızlık 19, 48, 114
yansıma 79, 80
yeniden yaratım 18
yorumbilgisi 70, 71, 73, 74

Z
zaman 11, 14, 15, 17, 18, 25, 28, 31, 32, 34, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 48, 50, 57, 63, 68, 69, 70, 74, 75, 82, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 98, 99, 103, 104, 105, 108, 113, 118, 122, 126, 127
Zeus 107, 126
zorunluluk 24, 25, 26, 32, 33, 82


AYANTI

Romantikler için yaşamın estetikleştirilmesi bir özgürleşmedir; fısıltı halinde dile getirilmiş olsa da. Modernlikse, estetikleştirmeyi tam tersi bir amaç için kullanır. Modern toplum, giderek daha belirgin bir biçimde, tüm nesneleri metalaştırır. Nesne, diğer metalarla değişime girebilmek için bir değişim değeri olarak kodlanır ve tüm duyumsal ayrıcalıklarından soyutlanır. Reklamcılık, bir değişim değeri olan nesneye çekicilik kazandırmak için estetik alana saldırır. Hatta nesne, kullanım değeri olarak anlam kazanabilmek için estetik bir görünüme gereksinim duyar. Metanın estetikleştirilmesi, duyumsanabilir güzellikle sorunu olan sanatçıyı zor durumda bırakır. Aslında bu durum, sanatçıyı estetiği yeniden tanımlamaya zorlar. İşte bu nokta avangarda açılan kapıdır. Sanatçı, giderek genelleşen ve ayrıcalığını yitiren estetiğe karşı kendi estetiğini üretir. Avangard bir anlamda romantizmin estetik ütopyasının iksiridir. Modern toplumda, duyumsanabilir görüntü ile soyutlama arasındaki sentez, sadece reklamcılık ve yönetilen kitle kültüründe ya da Adorno ve Horkheimer'ın deyimiyle kültür endüstrisinde ortaya çıkar. Bu sadece ahlâki olarak eleştirilmesi gereken bir olumsuzluk değildir; modern toplumun can damarıdır.



AYRINTI YAYINLARI • SCHOLA
ISBN: 978-975-539-585-2
9 789755 395852

11 TL