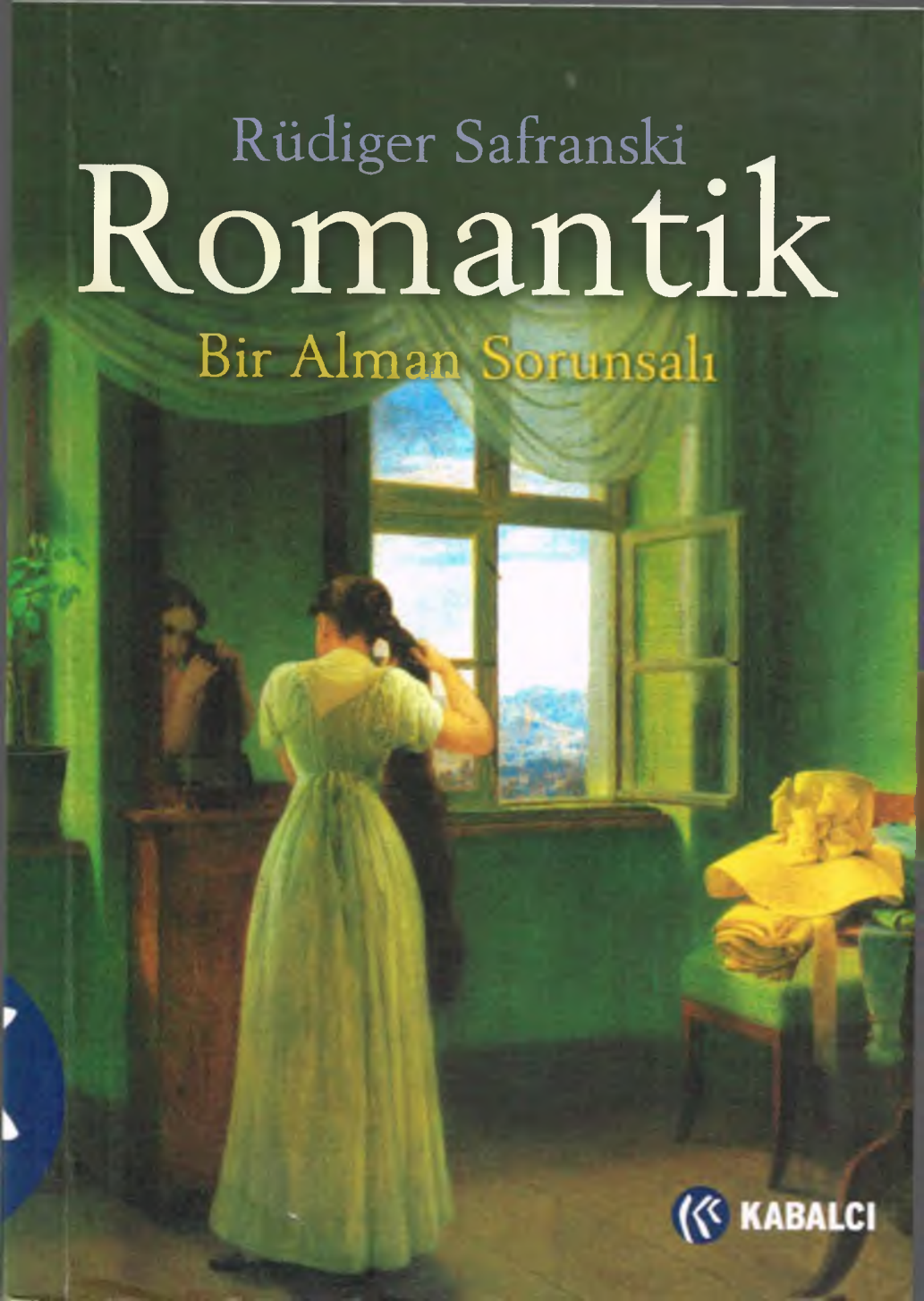
Rüdiger Safranski

Romantik

Bir Alman Sorunsalı



KABALCI

Romantik

Rüdiger Safranski



RÜDIGER SAFRANSKI

ROMANTİK

Bir Alman Sorunsalı

Kabalcı Yayıncılık: 42
İnceleme Dizisi: 11

Rüdiger Safranski
Romantik / Eine deutsche Affäre
© Carl Hanser Verlag München 2007
© for the translation: S. Fischer Stiftung, Hamburg
(Onk Ajans aracılığıyla)
"Dieses Buch erscheint in der Übersetzungsreihe ADIMLAR/SCHRITTE, die von Sezer Duru (Istanbul) und Carl Holenstein (Zürich) im Rahmen der Ernst-Reuter-Initiative herausgegeben und von der S. Fischer Stiftung (Berlin) gefördert wird."

Romantik / Bir Alman Sorunsalı
© Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2013

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Birinci Baskı: Şubat 2013

Yayın Yönetmeni: Murat Ceyişakar
Çevirmen: Ali Nalbant

Kapak Tasarımı: Gökçen Yanlı

KABALCI YAYINCILIK
Eren Sok. No. 18/1 Beşiktaş 34349 İstanbul
Tel.: (0212) 236 6234-35 Faks: (0212) 236 6203
yayinevi@kabalci.com.tr www.kabalci.com.tr
internetten satış: www.kabalci.com.tr
Sertifika No. 21894

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)

Safranski, Rüdiger
Romantik / Bir Alman Sorunsalı
1. Felsefe 2. Romantizm

ISBN 978 605 5272 31 9

Baskı: Ezgi Matbaası (0212) 452 2302
Sanayi Cad. Altay Sok. No. 14 Çobançeşme Yenibosna-İstanbul
Sertifika No. 12142

RÜDIGER SAFRANSKI

ROMANTİK

BİR ALMAN SORUNSALI

Çevirmen: Ali Nalbant

adımlar schritte KİTAPLAR ALMANYA AVUSTURYA İSVİÇRE

Ernst Reuter Girişimi
Ernst Reuter Initiative
Kültürlerarası Dialog ve Anlayış İçin
für Dialog und Verständigung der Kulturen

KABALCI YAYINCILIK

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9

Birinci Kitap

Romantizm 15

Birinci Bölüm

Romantik başlangıç: Herder denize açılır. Kültürü yeniden icat etmek. Bireycilik ve halkların sesleri. Şeylerin zamanın akışı içinde sallanması üzerine. 15

İkinci Bölüm

Politik devrimden estetik devrime. Politik güçsüzlük ve şiirsel cesaret. Schiller büyük oyuna girmeye cesaretlendirir. Romantikler çıkışa hazırlanır. 28

Üçüncü Bölüm

Mürekkep saçan devir. Aydınlanmış aklı başmdalığa veda. Gariplikten harikalığa. Friedrich Schlegel ve ironinin kariyeri. Güzel kaos. Eleştirel diktatörlerin saati. Dünyayı sanat yapıtı haline getirmek. 48

Dördüncü Bölüm

Fichte ve bir ben olmanın romantik zevki. Yüreğin bereketi. Hiçlikten çıkan yaratımlar. Romantik girişkenlik. Jena'daki efsanevi ev arkadaşlığı. Yüksekten uçuşlar ve çakılma korkuları. 71

Beşinci Bölüm

Ludwig Tieck. Edebiyat fabrikasında. William Lovell'in ben taşkınlıkları. Edebiyat taşlamaları. Yazma virtüözü sanata sadık Wackenroder ile buluşur. İki arkadaş düşlerinin gerçekliğinin arayışında. Ayın parladığı büyülü gece ve Dürer çağı. Alacakaranlıkta Venüs Dağı. Franz Sternbald'ın kır yürüyüşleri. 91

Altıncı Bölüm

Novalis. Schlegel'le arkadaşlık. Schiller'in hasta yatağında. Sophie von Kühn. Aşk ve ölüm. Aşmanın şehvetine dair. Geceye ilahiler. Yerüstü, yeraltı. Dağın gizemi. Hıristiyanlık veya Avrupa. Tanrıların olmadığı yerde hortlaklar hâkimdir. 113

Yedinci Bölüm

Romantizmin dini. Tanrı'nın icadı. Schlegel'in deneyleri. Friedrich Schleiermacher'in çıkışı: Din, sonsuzluktan alınan haz ve tattır. Iyinin ve kötünün ötesinde din. Bugündeki sonsuzluk. Dünyanın güzelliği sayesinde kurtuluş. Bir din virtüözünün yaşamından. 139

Sekizinci Bölüm

Güzellik ve mitoloji. Alman idealizminin en eski sistem programı. Us mitolojisi. Geleceğin usundan kökenin hakikatine. Görres, Creuzer, Schlegel ve Doğu'nun keşfi. Diğer Antikçağ. Hölderlin'in tanrıları. Tanrıların bugünü ve faniliği. Resimde yitmek. 158

Dokuzuncu Bölüm

Şiirsel Politika. Devrimden Katolik düzenine. Romantik imparatorluk fikri. Schiller ve Novalis kültür ulusu üzerine. Fichte'nin ulusu. Ben'den Biz'e. Toplumun ana bedeni. Adam Müller ve Edmund Burke. Halkçılık. Heidelberg romantizmi. Kurtuluş savaşı. Romantizm silah altında. Napolyon nefreti. Nefretin dehası olarak Kleist. 181

Onuncu Bölüm

Romantiklerin normallikten duyduğu rahatsızlık. Aydınlanmış akıllanış. Ussallık ve usçuluk. Sanatçıların gururu ve acıları. Kreisler. Bağnazların eleştirisi. Çeşitliliğin kaybı. Geometrinin ruhu. Can sıkıntısı. Büyük esnemeye karşı romantik Tanrı. Lirik sanki. 204

On Birinci Bölüm

Romantik açılımlar ve kopuşlar. Eichendorff: Taze gezi. Siren şarkıları. Tanrı'ya emanet. Pencerede. Şair ve arkadaşları. Yaşamın şiiri. Dindar ironi. İşe yaramaz

adam. Mesih'teki deli. E.T.A. Hoffmann: El çabukluğuyla. Sağlam kök salmamış. Oyuncu. Dehşetin estetiği. Cennet hemen yan tarafta, ama cehennem de öyle. Prenses Brambilla ve büyük gülüş. Kuşkucu hayalperest. 222

İkinci Kitap
Romantiklik 245

On İkinci Bölüm
Fikir kaosuna geri bakış. Romantizmin eleştirmeni olarak Hegel. Dünya tininin komutları ve kibirli özneler. Biedermeier dönemi ve Genç Almanya. Gerçek gerçekliğe doğru. Foyasını çıkarma yarışları. Cennetin eleştirisi, dünyanın ve bedenin keşfi. Romantik gelecek, düzyazımsı bugün. Strauss. Feuerbach. Marx. Heine iki cephe arasında. Romantik okula ağıt ve bülbüllerin savunması. İnsanlığın kurtuluş savaşında bir asker ve bir şairden başka bir şey değil. 247

On Üçüncü Bölüm
Genç Alman Wagner. Rienzi Paris'te. Romantik Devrimci Dresden'de. İlk romantik düşlerin gerçekleşmesi: yeni mitoloji. Nibelungen Yüzüğü. Özgür insanın tanrıların alacakaranlığını getirişi. Antikapitalizm ve antisemitizm. Mitik deneyim. Tristan ve romantik gece. Sembolistik sarhoşluk. Duyulara topyekun saldırı. 274

On Dördüncü Bölüm
Nietzsche Wagner hakkında: Sanatın ilk dünya turu. Çağın romantik olmayan ruhu: maddecilik, gerçekçilik, tarihçilik. Islahhane. Dionysosçuluğun romantizmi. Dünya dili müzik. Nietzsche'nin Wagner'e sırt çevirişi: kurtarıcıdan kurtuluş. Dünyaya sadık kalış. Herakleitos ve Schiller'in oyun oynayan dünya çocuğu. İronik direnişin sonu. Çöküş. 293

On Beşinci Bölüm
Yaşam, sadece yaşam. Gençlik hareketi. Yaşam reformu. Landauer. Bir tasavvuf istilası. Hugo von Hoffmannsthal, Rilke ve Stefan George. Wilhelmci kulis büyüsü: Muharebe felsefesi inşasının çelikten romantizmi. 1914'ün fikirleri. Thomas Mann savaşta. Etik hava, Faust kokusu, çarmıh, ölüm ve mezar. 321

On Altıncı Bölüm

Büyülü Dağ'dan ovaya. Langemarck. İki dünya arasındaki gezgin. İki maceracı yürek: Ernst Jünger ve Franz Jung. Thüringen'de dans ateşi. Doğu ülkeleri gezisi. Zoraki nesnellik. Büyük anı bekleyiş. Cumhuriyetin sonundaki eski zaman patlaması. Heidegger'in politik romantizmi. 347

On Yedinci Bölüm

Romantizm itham altında. Nasyonal sosyalizm ne kadar romantikti? NS kültür aparatında romantizm kavgası. NS-modernizmi: çelik romantizm. İmparatorluk romantizmi. Nürnberg. Öntarih olarak romantik ruhsal tutum. Dionysosçu yaşam mı, biyolojicilik mi? Dünyaya yabancılık, dünya taassubu ve dünya yıkıcı taşkınlık. Kaba olayın yüksek yorumu. Örnek olarak Heidegger. Hitler ve romantizmin humma düşleri. Çılgınlık ve hakikat. 371

On Sekizinci Bölüm

Facia ve romantik yorumu: Thomas Mann'ın Doktor Faustus'u. Kaba olayın daha yüksek yorumları. Ayılma. İçki yasak edilen alkolikler. Kuşkucu kuşak. Bir kez daha yeni nesnellik. Avangardizm, teknik ve kitleler. Adorno ve Gehlen gece stüdyosunda. 68 hareketi ne kadar romantikti? Romantizm ve politika üzerine. 394

Kaynakça ve Referanslar 420

Dizin 440

Önsöz

1800 civarında 'Romantik Okul' adını alan, Schlegel kardeşler etrafında toplanan, Schlegellerin kısa ömürlü, ama etkili dergileri *Athenäum*'da kendine güvenerek ve bazen de doktriner tarzda söz alan okul, Fichte ve Schelling'in felsefi başlangıçlarındaki o zincirini koparmış spekülasyon ruhu, Tieck ve Wackenroder'in ilk anlatılarında geçmişe duyulan özlem ve harikalara karşı yeni uyanan duyarlılık olarak büyüleyen şey, Novalis'in geceye ve şiirsel gizeme yönelik bu eğilimi, yeni başlangıçların verdiği bu duygu, aynı zamanda hem düşüncelerin ağırlığıyla hem de yaramazca sahneye çıkarak, devrimin itkilerini ruhun ve şiirin evrenine taşıyan genç bir kuşağın bu neşeli ruhu: işte bütün bu hareketin elbette bir öncesi, başlangıçtan önceki bir başlangıcı vardır.

Özgüven eksikliği çekmeyen bu genç insanlar yeni bir başlangıç yapmak istiyorlardı, ama bununla birlikte bir kuşak öncesinde 'Sturm und Drang'ın başlattığı şeyi de devam ettiriyorlardı. Almanya'nın Rousseau'su, Johann Gottfried Herder bunun ilk taşını koymuştu. İşte bu yüzden romantizmin tarihi, Herder'in 1769'da Fransa'ya doğru bir deniz yolculuğuna çıkmasıyla başlatılabilir. Genç rahip, sofularla çarpışmak zorunda kaldığı ve can sıkıcı edebi kan davalarına bulaşmış olduğu Riga'daki bunaltıcı yaşamdan bıkmış, aceleyle ve kaçar gibi yola çıkmıştı. Yolda aklma gelen fikirler, sadece kendisini kanatlandırmakla kalmayacaktır.

Böylece Herder denize açılır. Romantizmin ve Alman kültüründeki romantikliğin izindeki yolculuğumuz da burada başlar. Yolumuz romantiklerin kışlalarını kurdukları ve fikirlerinin havai fişeklerini ateşledikleri Berlin, Jena, Dresden'den geçer. Düşlere daldıkları, eleştirdikleri, hayal kurdukları yerlerden. Dar anlamda romantizm çağı, romantik zincir kırma sanatçıları olmakla birlikte başka şekilde başı bağlı olan Eichendorff ve E.T.A. Hoffmann ile biter. Biri iyi bir Katolik ve hükümet vekili, diğeriyse liberal bir mahkeme azasıdır. İkisi de romantizmle eli kolu bağlı olmayan, çifte yaşamlar sürdürmüşlerdir. Zekice, yaşanabilir bir romantizm biçimi.

Bu kitapta söz konusu edilen, romantizm ve romantikliktir. Romantizm bir dönemdir; romantiklik ise bu dönemle sınırlı olmayan tinsel bir tutumdur. Bu tutum romantizm döneminde en mükemmel ifadesini bulmuştur, ama bununla sınırlı değildir; romantiklik bugüne kadar sürmüştür. Sadece Almanlara özgü bir olgu da değildir, ama Almanya'da özel bir biçim kazanmıştır, öyle ki Alman kültürü yurt dışında bazen romantizmle ve romantiklikle özdeşleştirilir.

Romantiklik, onu aynı zamanda aşmak isteyen Heine'de olduğu kadar, arkadaşı Karl Marx'ta da bulunur. 1848 Mart Devrimi öncesindeki dönem, romantikliği politikaya, ulusal ve sosyal düşlere akıtmıştır. Sonra romantik olmak istemeyen, ama Dionysos'un müritleri olarak yine de romantik olan Richard Wagner ve Friedrich Nietzsche. 1900 civarındaki gençlik hareketi dizginsizce romantikti. 1914'te savaş başlangıcında Thomas Mann ve diğerleri, Almanya'nın romantik kültürünü Batı uygarlığına karşı savunmaları gerektiğine inanıyordu. '20'li yılların huzursuzluğu, romantik heyecanlar, enflasyon azizleri, tarikatlar ve cemiyetler, hacılar için uygun bir zemindir; herkes büyük anın, poli-

tik kurtuluşun gelişini beklemektedir. Heidegger'in politikaya ilişkin varlık temelli vizyonu, nasyonal sosyalist devriminin tarafım tutmasına yol açan ölümcül bir politik romantizme çıkar. Nasyonal sosyalizm ne kadar romantikti? Yabanileşmiş bir romantizmden ziyade sapkın bir rasyonalizm değil miydi? Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'u, *kaba olayların fazlaca yüksek bir yorumu* (Mann); yani romantizmin mahkemesini kuran romantik bir kitap değil miydi? Sonra savaş sonrası döneminin uyanışları, 'kuşkucu kuşağın' romantikliğe karşı çekinceleri. Almanya'nın garip tinsel ortamındaki yolculuğumuz, şimdilik sonuncu olan en büyük romantik açılımda, 1968 öğrenci hareketinde ve sonuçlarında sonlanacaktır.

Romantikliğin en iyi tanımı, hâlâ Novalis'in yapmış olduğu tanımdır: *Sıradan şeylere yüksek bir anlam, alışılmışa gizemli bir itibar, bilinene bilinmeyenin onurunu, sonluya sonsuz bir görünüm vererek romantikleştiriyorum.*

Bu tanımda romantizmin dinle alttan alta bir ilişki kurduğu fark edilecektir. Romantizm, sekülerleşmesiyle büyüsü bozulan dünyanın karşısına bir şeyler koymak isteyen, iki yüz yıldır sonu gelmek bilmeyen arayış hareketlerinden biridir. Romantizm daha başka birçok şey olmanın yanında, dinin estetik araçlarla devamıdır. Sanallığın itibarını benzersiz ölçüde yükseltme gücünü romantizme veren işte budur. Romantizm gerçeklik ilkesi karşısında zafer kazanır. Romantizm yolunu şaşırıp politika alanına girecek olursa, şiir için iyi, politika için kötü olur. Öyleyse romantiklikle yaşadığımız sorunlar burada başlamaktadır.

Romantik ruhun yapısı çok çeşitlidir, müzikseldir, arayıştadır ve arayıcıdır, geleceğin ve geçmişin derinliklerini, gündelik şeylerdeki

sürprizleri, aşırılıkları, bilinçdışını, düşleri, çılgınlığı, tefekkürün labirentlerini sever. Romantik ruh olduğu gibi kalmaz, dönüşmektedir ve çelişkilidir, özlemli ve kiniktir, hem anlaşılmazlığa âşıktır hem halkçıdır, alaycı ve coşkuludur, kendini beğenmiş ve sokulgandır, biçimin bilincindedir ve onu dağıtmaktadır. Yaşlı Goethe'nin dediği gibi, romantiklik hastalıktır.

Ama o da romantiklik olmadan edememiştir.

Birinci Kitap
Romantizm

Ve sihirli sözcüğü yakaladığın anda,
Dünya da şarkıya başlar.
Eichendorff

Birinci Bölüm

Romantik başlangıç: Herder denize açılır. Kültürü yeniden icat etmek. Bireycilik ve halkların sesleri. Şeylerin zamanın akışı içinde sallanması üzerine.

Kolomb'dan iki yüz elli yıl sonra, Nietzsche'nin *Filozoflar, haydi gemilere,* parolasından yüz yıl önce, bir ruh maceracısının içini denize açılma ve gerçekte var olan devin içine dalma arzusu kaplamıştı. 17 Mayıs 1769'da Johann Gottfreid Herder, cemaatine şu sözcüklerle veda eder: *Tek niyetim, Tanrımın dünyasını daha fazla yönüyle tanımaktır.* Herder, Nantes'e çavdar ve keten getirecek olan bir gemiye biner, fakat onun için yolculuğun hedefi hâlâ belirsizdir, belki Kopenhag'da karaya çıkmayı, belki de kuzey Fransa kıyısında gemi değiştirerek dümeni daha uzaktaki hedeflere çevirmeyi düşünüyordu. Belirsizlik onu kanatlandırıyordu, *havariler ve filozoflar gibi kaygısız, dünyayı görmeye gidiyorum.*

Herder için denize açılmak, yaşamının temelini değiştirmek, sağlamlığa karşı akıcılığı, kesinliğe karşı belirsizliği seçmek demekti, mesafe ve uzaklık kazanmak demekti. Bunun içinde yeni bir başlangıcın coşkusu da vardı. Tıpkı Rousseau'nun yirmi yıl önce, Vincennes'e giden yol üzerinde bir ağacın altında büyük esinini almasıyla aynı şekilde bir içe dönüş, bir din değiştirme deneyimi: uygarlık kabuğunun altında hakiki doğanın yeniden keşfi. Herder daha yeni insanlarla, yeni ülkeler

ve örflerle tanışmadan önce, kendi kendisiyle, kendi yaratıcı benliğiyle yeniden tanışır. Baltık Denizi'nin yumuşak rüzgârlarında sallanarak, kendini düşüncelerinin fırtınasına bırakır. *Gökyüzüyle deniz arasında salınan bir gemi, düşünceye ne geniş alanlar açıyor! Burada her şey düşüncelere kanat takıyor, hareket veriyor ve hava sahasını genişletiyor! Çırpınan yelkenler, sürekli çalkalanan gemi, gümbürdeyen dalgaların akıntısı, uçuşan bulutlar, sonsuz genişlikteki hava sahası! Kıyıdayken insan ölü bir noktaya takılı ve bir durumun dar çemberiyle sınırlı ... ah ruhum, bu dünyadan çıktığın zaman halin ne olacak?*

Dünyayı görmek için gemiye bindiğini yazar, ama ilk başta hareketli su çölünden ve birkaç kıyı şeridinden başka bir şey görmez. Bunun yerine, şu ana dek edinmiş olduğu kitap bilgisini *imha ederek, ne düşündüğümü ve neye inandığımı icat etmek* ve bulmak için zaman ve fırsat bulur. Yabancı bir dünyayla karşılaşma, kendi kendiyle karşılaşmaya dönüşür. Bu Alman açılımında tipik olan budur: güvertedeki sınırlı malzemeyle ve açık denizdeki yalnızlığı içinde, uzak ülke özlemiyle tutuşan bu vaiz yeni bir dünya üretir; bir Kızılderili'yle karşılaşmaz, Aztek ve İnka medeniyetleri yıkmaz, altın hazineler ve köleler sürükleyip getirmez, dünyayı ölçmeye girişmez; onun yeni dünyası, bir hamlede tekrar kitap biçimini alacak olan bir dünyadır. *Yeri sadece çalışma odası olan, kâğıt ve kitaplarla dolu kitaplığı* ardında bırakmak isteyen Herder, sonunda yine kitapların dünyasına yakayı kaptırır, çünkü daha gemideyken edebi projelerle mest olur. *İnsan türü üzerine nasıl bir yapıt! İnsan ruhu üzerine! Dünyanın kültürü! Bütün mekânların! Zamanların! Halkların! Güçlerin! Karışımların! Biçimlerin kültürü! Asya dini! Ve kronoloji ve polis ve felsefe ... Yunan'a dair her şey! Roma'ya dair her şey! Kuzey dinleri, hukuku, töreleri, savaş, onur! Papacılık dönemi, keşişler, bilgelik!... Çin, Japon politikası!*

Yeni bir dünyanın doğa öğretisi! Amerikan töreleri vs... İnsanlığın eğitiminin evrensel tarihi!

Herder ömrü boyunca, bu hareketli denizde aklından geçirmiş olduğu düşüncelerinden beslenecektir. Bu düşüncelerini kaydettiği ve 18. yüzyılın ikinci yarısının önemli bir edebi-felsefi belgesi sayılan güncesi, ancak ölümünden sonra 1846'da *1769'daki Yolculuğumun Güncesi* başlığı altında yayımlanmıştı. Ama bunları yazan kişi, yolculuktan sonra 1771'de Strassburg'da gelecek vaat eden bir genç adamla, Goethe'yle karşılaştı; bu fikir fırtınası Goethe'yi şiddetle cezbetti ve Herder'den duyduğu birçok fikri aktardı ve devam ettirdi. *Şiir ve Hakikat*'in onuncu bölümünde Goethe, Herder'in gözyaşı bezlerinin uzun süren ve acılı tedavisi sırasında yerleştiği bir Strassburg otelinin merdivenlerindeki ilk rastlantısal karşılaşmayı anımsar. Goethe, pudralanmış ve kıvırcıklaştırılmış saçlarıyla Herder'in ona bir papaz gibi göründüğünü; merdivenleri nasıl zarifçe çıktığını, siyah ipek mantosunun uçlarını kayıtsızca pantolonun ceplerine soktuğunu anlatır. Goethe o zamanlar bilgiyi alan, öğrenen taraftı. Beş yaş daha büyük olan Herder'in karşısında kendini neredeyse her alanda alçak görüyordu. İlişki zordu. Gerçi Herder'in *geniş çaplı bilgisini* ve *derin görüşlerini* takdir ediyordu, ama *azarlarına ve çıkışmalarına* da katlanmak zorunda kalıyordu. Buna alışkın değildi, çünkü Goethe o zamana kadar kendinden daha yaşlı ve üstün kişilerin onu *esirgeyerek eğitmeye çalıştığını*, hatta belki de *yumuşaklıkları* yüzünden *yanlış eğittiklerini* yazar. Fakat fikirleriyle kafasını allak bullak eden Herder'den *ne yaparsan yap bir onay beklemek mümkün değildi*. Öyleyse *her gün, hatta her saat yeni fikirlere teşvik* edilebilmek için, Goethe'nin ilk önce kibrini aşması gerekiyordu.

Goethe, Herder'i açık denizlerden geri dönen ve fanteziyi canlandı-

ran taze deniz rüzgârını beraberinde getiren bir ruh maceracısı olarak görüyordu. Bu ruh haliyle 10 Temmuz 1772'de Herder'e şunları yazar: *Küçük kayığımla hâlâ dalganın üzerindeyim ve yıldızlar saklandığında, kaderin avucunda oraya buraya savruluyorum, göğsümü bir cesaret ve umut, bir korku ve sakinlik kaplıyor.*

Herhalde Herder'in yola çıkarak kabuğunu kırması, genç Goethe'nin henüz Herder'le ilk karşılaşmasının etkisi altındayken yazdığı *İlk Faust*'taki çalışma odası sahnesinin ilk imgesini vermişti. *Yazık! Hâlâ zindanda mı tıkılıyım? / ... / Bütün bu kitap yığınıyla kuşatılmış, / ... / Kaç! Geniş ülkelere çık...* Faust'un çalışma odasının boğucu duvar deliğinden kaçtığı gibi, Herder de Riga'daki katedralden kaçmıştı.

Bu yolculukta aklma bir dolu fikir gelmişti. O zamanlar her şey güzel bir darmadağınlık içinde, ayrıştırılmadan yan yana durmaktadır henüz. İçindeki çalkantıları kavrayacak bir dil arayışındadır. Us, hep *sonradan gelen bir ustur*, diye yazar. Us, nedensellik kavramlarıyla çalışır ve bu yüzden yaratıcılığın bütününü olduğu gibi kavrayamaz. Niçin? Nedensel süreçler öngörülebilirdir, yaratıcı süreçler öngörülemezdir. Bu yüzden Herder, yaşamın gizemli hareketliliğine yanaşan bir dil arar, kavramlardan ziyade eğretilemeler. Birçok şey belirsiz bir ima, bir sezgi olarak kalır. Herder bazı çağdaşlarını, dilinin salınımları ve çalkalanmalarıyla kendinden soğutacaktır. Örneğin Kant bir defasında Hamann'a alaycı bir alçakgönüllülükle, arkadaşı Herder'in neler düşündüğünü kendisine bir açıklamasını rica eder, *fakat mümkünse insanların diliyle ... çünkü ben zavallı insanoğlu, gören usun Tanrısal diline göre düzenlenmemişim. Bana bir şey sıradan kavramlarla mantıksal kurallara göre tane tane anlatılırsa, herhalde bunu kavrayabilirim.*

Herder, us kavramını yeniden tanımlamak isteyecek kadar kibir-

liydi -ilk başlarda ders aldığı ve dostça bağlı olduğu Kant'a karşı da- Kant eleştiri öncesi döneminde evrenin, güneş sisteminin ve dünyanın oluşumu üzerine kozmolojik spekülasyonlara girişiği ve antropolojik, etnolojik ve coğrafi araştırmalar sunduğu sürece, Herder ona karşı ruhsal bir bağlılık duyuyordu. Bunlar tam onun zevkine göreydi, görünen dünyanın çeşitliliği karşısındaki bu hayret. Fakat Königsbergli filozof usun sınırlarını hesaplamaya ve sezgi ile görünün anlamsal değerini düşürmeye başladığında yollar ayrıldı. *Arı Usun Eleştirisi* Herder için *boş bir lafazanlık*tı ve verimsiz düşüncelerin ifadesiydi. Bir kuşak sonra Hegel'in yapacağı gibi, yanılma korkusunun yanılgının ta kendisi olabileceğini Kant'ın önüne sürüyordu. Herder bilgiyi eleştiren önhazırlıklarm kendine ayak bağı olmasını değil, tersine yaşamın bütününü kavramak istiyordu. Herder, soyut usun zıddı olarak *canlı* ustan bahseder. Canlı us somuttur, varoluşun, bilinçdışının, usdışmm, anlıklığm içine, yani karanlık, yaratıcı, güden-güdülen yaşamın ta içine dalar. 'Yaşam' Herder'de yeni, coşkulu bir tını kazanır. Bunun yankısı çok uzaklardan duyulur. Herder ile karşılaşmasından kısa süre sonra Goethe, Werther'ine şunları söyletecektir: *Her yanda yaşamı, yalnızca yaşamı buluyorum.*

Herder'in yaşama felsefesi, Sturm und Drang'ın -ve sonradan da romantizmin- deha kültünü tetiklemiştir. Buna göre yaşamın, özgürce akarak yaratıcı gücü geliştirebildiği kimseler, deha olarak görülüyordu. O zamanlar sözde 'güç dehaları' hakkında gürültülü bir kült başlamıştı; bunun çoğunluğu poz ve gösterişti, ama tabii kıvrak ve özgüven dolu poz ve gösterişlerdi bunlar. Sturm und Drang'ın ruhu, güya herkesin içinde daha iyi bir benlik olarak uyuyan ve nihayet dünyaya gelmeyi bekleyen dehanın doğumuna yardım etmek ister.

Goethe, o yılların kargaşasına sonradan dönüp baktığında, *Şiir ve Hakikat*'in on ikinci kitabında *dehayı* gayet acımasızca, *bir yığın genç, dâhiyane adamın bütün cesaretiyle ve kibriyle* sınırsızlığın içinde kendini kaybetmeye açıldığı o *ünlü, yetenekli ve melun edebi dönem* için genel bir parola olarak betimlemişti.

Goethe ve arkadaşları gerçekten de bu dâhiyane dönemde biraz çılgınca davranmıştı. Herder'le karşılaşmasından ve 1776'da Weimar'a yerleşmesinden sonra Goethe edebiyat perilerinin bu ufak yuvasını, dâhilik kurumunun o dönemdeki ana karargâhı haline getirmişti. Lenz, Klinger, Kaufmann, o zamanlar henüz imanı bulmamış olan Stolberg kardeşleri bir kuyrukluyıldızın kuyruğu gibi peşinden sürüklemişti. Weimar'daki ortadireğin onlarca yıl sonra bile anlattığı eğlenceler düzenlenmişti. Döneme tanıklık eden Carl August Böttiger, *o zamanlar bir dâhi masası kurulurdu, masadakiler ilk iş olarak hemen bütün bardakları pencereden atarak, yakınlardaki eski bir mezarlıktan alman birkaç kirli kül testisini kupa olarak kullanmaya başlardı,* diye anlatır. Alışılmadık gibi görünecek tavırlar ve davranışlar takınmakta birbirleriyle yarışıyorlardı. Lenz deliyi oynuyor, Klinger bir parça çiğ at eti yiyerek gündeme geliyor, Kaufmann göğsünü göbeğine kadar çıplak bırakıp, açık, savrulmuş saçları ve devasa bir düğümlü bastonla dükün masasına oturuyordu. Goethe'nin 'dehacılık oyunları' arasında, arkadaşı dükle birlikte atla yolculuğa çıkmak, yolda kıyafet değiştirip erotik maceralar aramak vardı. Böttiger'in bildirdiğine göre *Stuttgart'ta akıllarına, saraya gitmek geldi. Birden bütün terzilerin gelip gece gündüz saray kıyafetleri üzerinde çalışması gerekti.* Sonra bu ikisi Stuttgart'taki akademinin diploma töreninde ortaya çıktılar. İşte hayran olunan bu iki deha, Weimar düküyle arkadaşı Goethe, yoldan geçerken onur konuğu olarak Karl Eugen'in

yanında kürsüde dikiliyor ve henüz deha kariyerine başlamamış olan bir öğrencinin, Friedrich Schiller'in onurlandırıldığı ödül törenini hafif bir küçümsemeyle izliyordu. Schiller de Sturm und Drang döneminde *güçlü yaşamı* kutlayacak ve gündeme getirecektir.

Kaynayan ve kıpırdayan huzursuzluğu içinde yaşam, aynı zamanda bilinci korkutan devasa bir şeydir. Sonradan Nietzsche gibi Herder de canlılığın korkutucu 'uçurumu'na işaret eder. *Ruhumuzun en derin derinliğinin geceyle kaplı olması ... da isabetlidir. Zavallı düşünürümüz mutlaka, her uyarımı, her tür duyumun tohumunu ilk bileşenleri halinde kavrayacak durumda değildi: Kabarmış bir dünya denizinin o karanlık dalgalarını, dehşet ve korkuyla, endişe ve cesaretsizliğin temkinliğiyle kavramaksızın ve elindeki dümeni kaçırmaksızın işitebilecek durumda değildi. Böylece doğa ana ondan, açık bilincine bağlı olamayan şeyleri uzaklaştırdı... Bir sonsuzluk uçurumunun başında durur ve orada durduğunu bilmez; bu mutlu bilgisizlik sayesinde sağlam ve güvenli durur.*

Herder'in canlı doğa kavramı, insanın coşkuyla kendini kucağına bıraktığı yaratıcılığı, ama aynı zamanda da insanı tehdit eden tekinsizliği kapsar. Herder'in gemi yolcuğu sırasında içini kaplayanlar, işte bu karışık duygulardır.

Açık denizdeki düşünce kargaşasının ardından ortaya çıkan ve romantikler üzerinde etkili olacak en önemli fikirler şunlardır: Her şey tarihtir. Bu sadece insan ve kültürü için değil, doğa için de geçerlidir. Doğa tarihini, doğadaki türlerin çeşitliliğini meydana getiren bir gelişim tarihi olarak anlamak yeni bir düşüncedir, çünkü böylece Tanrı'nın dünyayı yaratışı da doğa sürecine katılmaktadır. Eskiden dünyanın dışındaki bir alana kaydırılmış olan o yaratıcı güç, doğanın ta kendisidir. Gelişme çeşitli aşamalardan, mineral, bitkisel ve hayvansal aşamalar-

dan geçer. Her aşama kendince değerlidir, ama aynı zamanda daha yüksekteki aşamanın tohumunu da içerir. Ve bütün aşamalar insanın ön aşamalarıdır. İnsanı belirleyen özellikse, doğada etkili olan yaratıcı gücü artık kendi idaresi altına alabilmesi, bunun da ötesinde, bunu yapmak zorunda olmasıdır. İnsan, zekâsı ve dili sayesinde bunu yapabilir ve aynı zamanda sezgi yoksulu, dolayısıyla da korumasız olduğu için bunu yapmak zorundadır. Öyleyse kültürü yaratan güç, hem bir güçlülüğün hem de bir zayıflığın ifadesidir.

İnsanı kültürü yaratan eksik varlık olarak tanımlayan Herder, bu düşüncesiyle modern antropolojinin öncüsüdür. Herder için insanlığın kültür tarihi doğa tarihinin bir parçasıdır, ama bu doğa tarihinde şimdiye kadar bilinçsiz olarak etki eden doğa gücü, insanın düşünmesinde ve kasıtlı yaratıcı gücünde kendi kendinin bilincine varmıştır. İnsanın kendini biçimlendirmesi ve yaşama ortamı olarak kültürü oluşturmasına Herder *insanlığın teşviki* adını verir. İnsanlık doğaya karşı değildir, tersine insana ilişkin olarak insanın doğasının hakikaten gerçekleştirilmesidir. Herder 19. yüzyıla dinamik, açık bir tarih fikrini kazandırmıştır. Burada insanın geri dönmek isteyeceği, cennet gibi bir tarih öncesi düşü yoktur. Her an, her çağ kendi zorluklarını ve kavranması ve biçimlendirilmesi gereken kendi hakikatini içerir. Böylece Herder, mevcut uygarlığın insan yaşamının çürümüş ve yabancılaşmış bir biçimini oluşturduğunu düşünen Rousseau ile keskin bir karşıtlığa düşer: *İnsan soyu bütün çağlarında, her bir çağda kendine göre, toplamda mutlu olmuştur; bizse çağımızda Rousseau gibi artık var olmayan ve hiç olmamış olan zamanları övdüğümüzde bundan sapmış oluruz*, diye yazar Herder *Dergi*'de. Tarih aynı zamanda, Fransız maddecilerinde olduğu gibi *kör bir rastlantı* da değildir; şansa ve ruhsuz bir mekanizmaya teslim olmuş

değildir. Tarih, tinsel olarak önceden kavranabilen bir hedefe yönelik düzenlenmiş olmasa bile, anlamlıdır. İnsanlığın gerçekleşmesi, bir tür experimentum mundi'dir (dünya deneyi -Çev.), arka planda doğanın bir kastı etkili olsa da akışı insana bağlı olan açık bir süreçtir. Fakat bu kasıt açıkça kavranamayacağı için, kendini biçimlendirme işini insanın kendi kendine koyduğu ölçütlere göre yerine getirmekten başka bir şey kalmaz geriye. Bu ölçütler, topluca kendini gerçekleştirmenin en yüksek düzeyinin bulunabileceği yönü gösteren içsel pusula olarak işler. Tarih süreci çizgisel olarak akmaz, kırılmalar ve kopuşlar üzerinden gerçekleşir. *Darbeleri ve devrimleri ... şurada burada taşkın, şiddetli hatta iğrenç hale gelen duyguları* hesaba katmalı, diye yazar Herder. İnsan bundan korkmamalıdır; bu, yeniliğin ortaya çıktığı volkanik biçimlerin bir parçasıdır.

Tarih şimdiye kadar hiç bu kadar dinamik ve empatik olarak kavranmamıştı, üstelik bunun gele gele küçük devletçikler halinde parçalanmış ve toplumsal olarak geri kalmış, gerçek tarihin belli ölçüde donmuş olduğu Almanya'da gerçekleşmesi de şaşırtıcıdır. Bu sanki büyük Fransız Devrimi olayına bir hazırlık gibiydi, çünkü tarih ilk olarak o zaman, Herder'in yirmi yıl önce tarihten beklediklerini yerine getirecek gibi görünüyordu.

Şimdiye kadar hep kümesel tekil halinde 'insan' söz konusuydu. Oysa Herder bireyciliği ve kişiselciliği ve bundan çıkarak da çoğulculuğu keşfetmiştir ki bu da dinamik tarih kavramından sonra güçlü etkileri olan ikinci düşüncesidir.

'İnsan' soyuttur, sadece 'insanlar' vardır. Yaşamın bütün olarak gelişiminin her aşamasında kendi hakkına ve kendi anlamına sahip olması gibi, insan soyunun durumu da aynıdır. Her birey, insanın olduğu

ve olabildiği şeyi kendine özgü biçimde şekillendirir. Herder radikal bir kişiselciliği savunur. Bir tarafta soyut bir büyüklük olarak insanlık vardır, bir de herkesin kendi içinde saygı gösterip bireysel bir biçim verebileceği insanlık vardır. Önemli olan budur. Bu açıdan bakıldığında da tarih, sadece bireyin önünde yükseldiği büyük panorama değildir. İnsanın orada dışarıda keşfettiği, tarihin devindirici temel güçleri birey tarafından yaratıcı canlılık olarak kendi içinde deneyimlenmelidir ve deneyimlenebilir ki Herder bu bağlamı gemi yolculuğunda neredeyse taşkınca yaşamıştır. Sadece yaratıcı ilkeyi kendi bedeninde deneyimleyen kişi, bunu dışarıda dünyanın ve doğanın akışında da keşfedecektir. Goethe bu düşünceyi sonradan *Vecizeler*'inde şu cümleyle özetleyecektir: *Tarihi kendi üzerinde yaşamış kişiden başka hiç kimse tarih üzerine yargıda bulunamaz.*

Kendini bir bireye dönüştüren kişi, yadsmamayacak biçimde sürekli bir topluluğu gereksinse bile, anlamın merkezidir ve öyle de kalır. Topluluk ise, Herder'e göre, herkesin kendi bireysel yaşam çekirdeğini geliştirebileceği biçimde düzenlenmiş olmalıdır. Topluluk, bu gelişimde karşılıklı yardımlaşma için bir bağlantıdır. Fakat bireylerin topluluktaki birleşmesi basitçe bir toplam değildir, tersine birlikte etkili olma aracılığıyla, birleşmeden çıkan ve bireylere tinsel yaşamın havasını veren özel bir tini oluşturur. Herder için birey olarak insan, bir tür daha büyük birey olarak tanımladığı topluluğun içine yerleşmiştir. Herder aileden, boylardan, halklardan, uluslardan, kendi düzeylerinde tinsel bir sentez oluşturan uluslar topluluğuna kadar uzanan eşmerkezli çemberler görür. Halklara ilişkin olarak Herder halk ruhlarından bahseder. Fakat önemli olan şudur: Bu daha büyük birimler, bireyden tarafından düşünülür. Tek tek bireyler kendi aralarında nasıl bir çoğul-

luk oluşturuyorsa, bu daha büyük birimler de bir çoğulluk oluşturur: halk ruhlarının çoğulluğunu.

Söz konusu halk ruhlarının izini sürmek için Herder gemi yolculuğu sırasında, halk şarkılarını ve halklara ilişkin diğer kültürel tanıklıklarını toplama planını yapmıştır. Herder, bu planını eyleme dökecek ve böylelikle romantiklere, bu toplama etkinliğini sürdürmeleri için örnek olacak ve onların teşvikçisi olacaktır.

Herder eski halk şarkılarını toplarken de bir bireyci olarak kalır. Çünkü bireyin kendi niteliklerini geliştirirken, başkalarının niteliklerine sadece saygı duymakla kalmaması, bunu aynı zamanda bir kazanım olarak görmesi gerektiği, bireyler için olduğu kadar halk ruhları için de geçerlidir. Ne kadar çok halk, o kadar çok ses. İnsanlığın zenginliğini taçlandıran, her şeyden önce bu çeşitliliktir. Dar kafalı vatanseverlik Herder'den uzaktır. Başka halkların geleneklerini daha iyi anlamaya yardımcı olmak ister. *Ulusların düşünme biçimlerinin peşinden gittim ve sistemsiz, derinlere dalmadan ortaya çıkardığım, herkesin ülkesinin dinine, atalarının geleneklerine ve ulusların kavramlarına göre belgeler oluşturduğu; bu belgelerin şiirsel bir dille, şiirsel kılıflarla ve şiirsel bir ritimle ortaya çıktıkları, yani en eski kayda değer yönlerinin kökeni hakkında mitolojik ulusal şarkılar olduklarıdır.*

Herder Riga'da Ruslar, Livonyalılar ve Lehler arasında, renkli bir halk curcunası içinde yaşamıştı. Politik olarak önemli ölçüde Rus nüfuzu altında bulunan kent cumhuriyetindeki üst tabaka Almandı. Diğer halkların ortasında Herder'in Alman kültür geleneğine karşı duyarlılığı hassaslaşmakla birlikte, vaiz ve rahip olarak Alman cemaatinin soyutlanmasını kırmaya çalışıyordu: çoğunlukla büyük bir yoksulluk içinde yaşayan Livonyalılara ve Ruslara karşı meraktan ve adalet duygusun-

dan dolayı. Herder *Halkların Sesleri* başlıklı şarkı derlemesinin girişinde, Riga'daki yerel halk kültürü ve şiiriyle ilgili deneyimlerine işaret eder: *Öyleyse bizim törelerimiz henüz bu halkların dilini ve şarkılarını ve göreneklerini tamamen alıp yerine kırpıntılar vermeden bu eski, yabani şarkının, ritmin, dansın canlı kalıntılarını, canlı halklar arasında görme fırsatı bulduğumu biliyorsunuz.*

Halk şarkıları toplayan Herder gerçi kendi kültürel kökenlerinden emin olmakla ve 'Alman tarzını ve sanatını' teşvik etmeye ve canlandırmaya çabalamakla birlikte, küstahlıktan uzaktı. Başkalarında küstahlık hissettiğinde veya kendisinin öyle anlaşıldığını ve bu nedenle de yanlış anlaşıldığını fark ettiğinde çok gücenerek tepki verirdi. *Bir ulus nedir? Otla çöple dolu büyük, ayıklanmamış bir bahçedir. Ahmaklıkların ve hataların yanında mükemmelliklerin ve erdemlerin biriktiği bu yeri kim ayrımsızca benimseyip ... başka ulusların hakkını yiyebilir? Bırakın becerebildiğimiz kadar ulusun onuruna katkıda bulunalım; ona haksızlık edilen yerde hakkını da savunalım ... ama onu açıktan açığa övmeyi, kendi kendine böbürlenmek sayıyorum ... Bir insanın olduğu gibi bir soyun, yani bir halkın da diğerleriyle birlikte ve diğerlerinden bir şeyler öğrendiği, doğada apaçık bir durumdur ... ta ki hepsi sonunda bu zor dersi öğrenene kadar: Hiçbir halk Tanrı'nın dünyadaki seçilmiş tek halkı değildir; herkes hakikati aramalı, ortaklaşa en iyi ürünlerin bahçesi herkes tarafından işlenmelidir... Bu yüzden Avrupa'daki hiçbir halk kendini diğerlerinden ayrı tutup bütün bilgelik bende, yalnızca bende gibi ahmakça şeyler söylememelidir.*

Herder'in vatanseverliği demokratikti ve kültürlerin çeşitliliğini kucaklıyordu. Bütün yollar nereye çıkar? Herder'in hayalindeki imgeye göre bir halkın diğerleri üzerindeki hâkimiyetine değil, halk kültürlerinin sınır çekerek, alışveriş yaparak ve birbirlerini karşılıklı dölle-

yerek en iyi olasılıklarını geliştirdikleri bir çeşitlilik bahçesine. Halk kültürlerinde işbaşında olduğunu gördüğü yaratıcılık ilkesi, Herder'in demokrasiye de öylesine ılımlı yaklaşmasına neden oldu ki, Fransız Devrimi'nin tarafını tutması sonradan Goethe'nin de keyfini kaçırmış ve arkadaşı Herder'i bazen *safkan Jakoben* diye azarlamasına yol açmıştı.

Dinamik tarihin keşfi, -gururlu bir bireycilikten halk kültürünün eski tanıklıkları karşısında duyulan tevazuya kadar- beraberinde getirdikleriyle, Batı tininde gerçek bir kopuş etkisi uyandırdı. O günden beri olayları tarihsel olarak görmek doğal hale gelmiştir. Tarih her şeyi görecelileştirir. Kendisi mutlak bir şey haline gelir; hiçbir Tanrı, hiçbir fikir, hiçbir ahlak, hiçbir toplum düzeni, hiçbir yapıt artık tarihe karşı mutlak bir şey olduğunu iddia edemez. İyilik, hakikat, güzellik bile, bir zamanlar dönüşmez fikirlerin ve vahiylerin göklerinde sabitlenmiş oldukları halde, oluşumun ve tükenişin girdabına kapılır. *Güzelliklerin de ölmesi gerek*, der Schiller ve Tanrıların alacakaranlığı ve değerlerin yıkılışı da tarihsel bilincin bir sonucu olacaktır. Bu yüzden Herder'in açık denizdeki fikirleri üzerine şunları söylemek mümkündür: Bunlar sırf bizi, şeylerin zamanın akışı içinde çalkalanmasına alıştırdıkları için romantiktir.

İkinci Bölüm

Politik devrimden estetik devrime. Politik güçsüzlük ve şiirsel cesaret. Schiller büyük oyuna girmeye cesaretlendirir. Romantikler çıkışa hazırlanır.

Herder'in deniz yolculuğuyla romantizmin başları arasında büyük bir zaman kırılması yaşanır, Fransa'da devrim olur. Bu devrim Alman entelektüellerine başka hiçbir politik olayın veremediği coşkuyu vermiştir. İlk romantik açılım, devrim deneyimini yaşamış olan Sturm und Drang'dır.

Almanya'daki çağdaşları, Fransa'da olan şeylerin dünya tarihine geçecek önemde olduğundan ve gelecek kuşaklarda dehşet ve hayranlık uyandıracağından emindi. Bunlar daha oldukları anda mistik bir ışıltıyla parıldayan ve yeni bir çağın doğuşunun ilk sahneleri olarak yorumlanan olaylardır. Böylesi olaylar henüz gerçekleştikleri anda, her yanda, uzaklardaki Tübingen, Jena veya Weimar'da da kayda değer ve 'klasik' olaylar olarak duyumsanır: Üçüncü Meclis'in vekillerinin ulusal kongreyi kurduğu ve yeni bir anayasa hazırlanana kadar bir arada kalma yemini ettiği 20 Haziran 1789 tarihli 'Jeu de Paume' yemini; karşı devrimin ilk eylemi olarak liberal maliye bakanı Necker'in atılması ve bunun ardından 14 Temmuz'da Bastille hücumu; linç hukukunun ortalığı kasıp kavurması; ilk aristokratların sokak lambalarına asılması; ulusal muhafızların oluşturulması; 17 Temmuz'da ulusal muhafızlar

karşısında eğilip kokartını çıkaran kralın ilk kapitülasyonu; taşrada devlet gücünün yıkılması, köylülerin ayaklanması ve kentlerdeki yıkım; ülkenin soluğunu kesen 'büyük korku'; soyluların göç etmeye başlaması -Torino'ya giden yoldan eski Fransa'nın 'şerefi', binlerce kişilik konvoyun en başında da kralın iki kardeşi kaçmaktadır- ulusal kongrenin kendi cesareti yüzünden sarhoşluğa kapılarak 3 Ağustos'u 4 Ağustos'a bağlayan gece sayısız heyecanlı fermanla Fransa'nın yüzlerce yıllık feodal sistemini parçalaması; 26 Ağustos'taki kutlamayla insan ve yurttaş haklarının ilanı; 5 Ekim'de pazarcı kadınların kralı ve ulusal kongreyi Versailles'dan Paris'e yerleşmeye zorladığı Paris'teki ikinci büyük ayaklanma.

Sonraki zamanların mesafesinden bakıldığında 1789 ile Napolyon'un kendine krallık tacını taktığı 1804 arasındaki yıllar büyük bir tarihsel an gibi görünür, oysa çağdaşları için bu uzun, karmaşık bir süreçti. Hükümet reformlarının ardı arkası kesilmiyor, mutlakiyetçi demokrasiden anayasal demokrasiye, sonra da parlamenter demokrasiye geçiliyor, bu da sonunda jakoben diktatörlüğüne uzanıyordu; ardından otoriter 'direktörlük' ve son olarak da hem eskiyi yeniden kuran hem de devrimci öğeleri birleştiren Napolyon'un krallığı. Bu arada kralın idamı, terör, devrimin hem kazanımlarını hem de dehşetini Almanya'ya taşıyan savaşlar.

Dünyanın etrafını dolaşmış olan ünlü doğa araştırmacısı, yazar Georg Forster'in de destek vermesi sayesinde kamuoyunun da heyecanla katılmasına rağmen Fransız koruması altında birkaç ay dayanabilen Mainz Cumhuriyeti'nin (1793) ara nağmesi bir kenara bırakılırsa, Almanya'da aşağıdan yukarı devrim şansı yoktu. Bunun sonu hem cumhuriyet hem de Georg Forster için ölümcül oldu. İttifak birlikleri

-ki Goethe de düküyle beraber bunların izindeydi- 1793 yazında kenti geri fethettiklerinde cumhuriyetçilere karşı sürek avı başladı. Kentin Fransa'ya ilhakını sağlamak için Paris'e gönderilmiş olan Georg Forster ise, yıkılmış ve yoksullaşmış halde Ocak 1794'te orada öldü. Öyleyse aşağıdan yukarı devrim olmayacaktı. Fakat tepeden inme devrim de bir o kadar keskin oldu. Birkaç yıl içinde eski devlet düzeni çöktü, Alman Ulusunun Kutsal Roma İmparatorluğu battı ve yeni bir devlet sistemi olarak Almanya oluştu; hükümdar aileleri Napolyon tarafından güçsüzleştirildi, araçlaştırıldı, Ren Birliği eyaletlerinde Napolyon Fransa'sının burjuva anayasası yürürlüğe kondu.

Almanya'daki çoğu yazar ve entelektüel Fransa'daki olayların bir çağ dönümü anlamına geldiğinin ve artık yeni bir dönemin başladığının derhal bilincine vardı. Tarihsel anın coşkusundan uzak durmak mümkün değildi. *İnsanlık tarihindeki böyle bir olgu, olayların şimdiye kadarki akışından hiçbir politikacının akıl edip de çıkaramadığı, insan doğasının içindeki bir iyileşme yetisini ve kapasitesini ortaya çıkardığı için artık unutulmaz,* diye yazar Kant. Hegel de Kant gibi Fransız Devrimi'nden itibaren insanlık tarihinde yeni bir çığır açar: *Güneş ufukta durduğu ve gezegenler etrafında döndüğü sürece, insanın kafası üzerinde, yani düşünceleri üzerinde durduğu ve gerçekliği de bu düşüncelere göre biçimlendirdiği görülmüş şey değildi.* Devrim, toplumu kuran eylemin ilk sahnesi olarak algılanıyordu. Şimdiye kadar Aydınlanmacı sözleşme kuramlarında, son olarak Rousseau'da soyut bir ön tarihe ve aynı şekilde soyut bir mekâna yansıtılmış olan şeylerin, şimdi herkesin gözleri önünde ve bugünün somutluğunda cereyan ettiğine inanılıyordu. Bu ise bu olaya, Kant'm dediği gibi *fal bakan tarihin* havasını veriyordu. Daha önceden de felsefi özgürlük ve eşitlik fikirlerini benimsemiş olanlar, devrim karşıtı Fried-

rich Gentz ile birlikte devrimi *felsefenin pratik zaferi* olarak görebiliyordu. Öyleyse burada eyleme dökülenler kendi düşünceleri olduğu için, insanlar uzaktan da olsa kendilerini eylemci gibi duyumsayabiliyordu. Nihayet düşünmenin ve yazmanın dünyayı sadece yorumlamakla kalmadığının, tersine onu değiştirdiğinin, hatta belki de dünyaya fikir ve ruhun hâkim olduğunun ve sadece çağın damarına dokunan doğru düşünceyi bulmanın önemli olduğunun kanıtı sunulmuştu. Fransa dışındaki entelektüeller de devrime katkıda bulunduklarına inandıklarından, onu 'kendi' devrimleri olarak görüyorlardı. Bazı konulardaki bütün çekincelerine rağmen Kant'm devrime duyduğu sempati de böyle bir ruhsal katılım ve sorumluluk duygusunu temel almaktadır. Kant için Fransa'da belli ölçüde bütün insanlığı temsilen, *insanın kendi suçu olan reşitlik yoksunluğundan* çıkmak için büyük deneme yapılmıştı.

Böylece devrim, en azından başlangıçta, idealizme güç kattı. *İdealizm pratik açıdan, o devrimin ruhundan başka bir şey değildir*, diye yazar Friedrich Schlegel, Hegel ise usun bir köstebek gibi ağır toprakları alt üst ederek şimdi gün ışığına çıktığını ilan eder. *Gün ışığı* veya *tan kızıllığı* olarak devrim imgesi, 90'lı yılların başındaki neredeyse bütün yazarlarda bulunmakla birlikte, belki de en etkili dokunaklılıkla yaşlı Klopstock tarafından sunulmakta, devrim bu şairi ileri yaşında şiirsel bir bahara taşımaktadır: *Galya'nın cesur devlet günü ağarmakta, / Sabah sağanağı bekleyenlerin / İliklerine işliyor: ah gel, yeni, / canlandıran, düşlenmemiş güneş!*

Genç romantikler de ilk başta tarihsel tan kızıllığının hayranları arasındadır. Hölderlin, Hegel ve Schelling Tübingen'de bir özgürlük ağacı dikerler. Schelling teoloji öğrenimini askıya asmak ister, *papazların ve yazarların ülkesinden* kaçmayı diler ve Paris'teki *daha özgür hava*ya

özlem duyar. Liseli Ludwig Tieck, halk ayaklanması üzerine bir dram yazar: *Yaklaş, özgürlük, / ki kollarına atılayım...* Ve üç yıl sonra bile, 1792'de Wackenroder'e şöyle yazar: *Ah keşke şimdi Fransız olsaydım! O zaman burada oturmak istemezdim, o zaman... Fakat ne yazık ki özgürlüğe karşı savaşan bir monarşide, hâlâ Fransızları küçümseyecek kadar barbar olan insanlar arasında bulunuyorum... Ah Fransa'da olmak! Dumoriez'in komutası altında çarpışmak ve köleleri kovalamak ve şehit olmak yüce bir duygu olmalı... Özgürlüğün olmadığı bir yaşam nedir ki?* Wackenroder, hassas akortlu bu delikanlı da *tüm kalbiyle* Tieck'in hayranlığına katılır ve kralın kafası uçurulduktan sonra da soğukça şöyle der: *Fransa kralının idamı, bütün Berlin'in Fransızların davasından korkmasına yol açtı; beni ise hiç korkutmadı. Davaları hakkında eskiden olduğu gibi düşünüyorum.* Fakat Tieck'ten farklı olarak Wackenroder, devrim için çarpışacak cesareti olmadığını itiraf eder. Ancak Tieck'in heyecanının da retorik bir sınırı vardır. İşi pratikte kanıtlamaya kadar vardırmaz. Genç Schleiermacher de ilk ittifak savaşının başlangıcında Avrupa prenslerinin *devrimi boğmayı amaçlayan despotça niyetlerini* yargılar ve bir hükümdarın *kutsanmış* olmasını, kafasının uçurulmaması için yeterli bir neden saymaz. Fichte, *Halkın Fransız Devrimi Üzerine Yargılarını Düzeltmeye Katkılar*'ını yayımlar, burada açıkça halka devrim yapma hakkını tanır ve bu sırada şiddet de uygulanabileceğini açıklar. Friedrich Schlegel 1796'da çıkan *Cumhuriyetçilik Kavramı Üzerine Deneme*'sinde, Kant'ın temsili demokrasiyi savunmasının da üzerine çıkarak, Kant için cumhuriyetçiliğin asıl bileşeni olan güç ayrımı ilkesinden vazgeçebilecek olan doğrudan demokrasiyi savunur. Bu yazının yazıldığı dönemde Schlegel devrimci olaylara bilhassa yakından bağlanmıştı, çünkü Caroline Böhmer'e âşıktı, Böhmer ise Mainz Cumhuriyeti'nde Georg Forster'in

kız arkadaşı olarak aktif rol oynamıştı ve bu yüzden devlet makamlarından saklanmak zorundaydı. Caroline sonradan August Wilhelm'in kardeşiyle evlenecek, daha sonra ise Jena'daki romantik kaynaşmanın doruk noktasında Schelling'in yanma geçecektir.

Novalis'in mektuplarında da devrim coşkusu bulunmaktadır. Mektuplarda *özgürlük kıvılcımı, kölelik, tiranların hâkimiyeti* söz konusudur. Novalis devrimci mecazlarla kendinden geçmektedir. Arkadaşı Friedrich Schlegel'e 1 Ağustos 1794'te *gerdek gecesi, evlilik ve çocuk sahibi olma* özlemini itiraf ettiğinde, arzularının gerçekleşmesini, sonunda onu evdeki vasilikten kurtaracak bir tür devrim olarak resmeder: *Gökler istese, benim gerdek gecem despotluk ve hapishaneler için bir özgürlük gecesi olacaktır, o zaman mutlu evlilik günlerimi kutlamak isterim.*

Devrimin ışınlarının bu denli şiddetli olmasının nedeni, insanların ondan sadece adaletsiz bir hâkimiyet sisteminin bertaraf edilmesini değil, düpedüz hâkimiyetin bertaraf edilmesini beklemeleriydi. Politik kurumların değiştirilmesiyle, sonunda daha iyi, özgür bir insanın gün ışığına çıkarılacağı umuluyordu. Dünya için tarihi bir deneye tanık olunduğuna inanılıyor, bu deneyde insan ne kadar özgürce kendi kendini belirleyebilir ve bunun için dışarıdan ne kadar yasa ve politik düzen gereklidir sorularına yanıt aranıyordu.

Başlangıçta coşkuyla devrimi selamlayanlardan çoğu, özgürlük adı altında terör ve yeni bir baskı dizginleri ele geçirdiğinde devrime sırt çevirdi. Georg Forster bile 16 Nisan 1793'te Paris'ten şunları yazar: *Usun tiranlığı, belki de bütün tiranlıkların en çetini daha dünyanın başına gelmedi... Bir şey ne kadar daha asil ve ne kadar daha mükemmel olursa, o kadar şeytanca kötüye kullanılabiliyor. Ateşin ve suyun en zararlı etkileri olan yangın ve taşkın, usun vesile olacağı melanetler karşısında hiçbir şey değildir.*

Gerçekten de us, sıfırdan başlamayı isteme, gelenekleri, bağımlılıkları, alışkanlıkları, yani insanın içine karıştığı bütün tarihi yıkma eğilimiyle tiranlığını kanıtlayacaktır. Bu, büyük bir temizlik yapmanın, artık sadece büyük bir dönemin döküntüleri olarak görülen bir geleneği bir kenara itmenin cazibesidir. Öyleyse her şeyi yeniden ve daha iyi yapmaya kalkışan tarih dışı us, tirancadır. İkinci olarak us, hakiki bir insan imgesi tasarlamaya kalkıştığında, neyin herkesin çıkarına olduğunu bildiğini öne sürdüğünde, topluluğun huzuru adına yeni bir baskı rejimi kurduğunda tirancadır.

Devrimin akışı usun bu tiranlığını açığa çıkaracaktır. Genel insan hakları, yaşam, mülkiyet ve fikrini ifade güvenliği ilan edilmekle birlikte, bunlar yeni halk temsilcilerinin keyfiyetine karşı hiçbir koruma sağlamaz, çünkü bu temsilciler hakiki halk iradesinin tercümanları rolüne bürünerek sözde halk düşmanlarına terör saçarlarken, zamanla güvenlik kurullarının kafasındaki insan imgesine uymayan veya başka gerekçelerle iktidardakilerin gözünden düşmüş olan herkes halk düşmanı sayılabilir.

Bu us tiranlığı, modern kitlesel seferberlik aracını kullanmasını bilen yeni bir entelektüel seçkinler tabakası tarafından uygulanır. Fransız Devrimi'nin ardından kitleler ilk defa tarih sahnesine çıkarlar. Jakoben hükümdarlığı sırasındaki kıyımlar, seçkinler ile ayaktakımı arasındaki tarihsel olarak bu yeni ittifakın doğrudan bir sonucudur; bu da 20. yüzyıldaki totaliter taşkınlıklara bir hazırlıktır.

Devrimle beraber ilk önce Fransa'da, sonradansa Avrupa'nın her yanında yeni bir politika anlayışı ortaya çıkar. Şimdiye kadar saraya özgü olan politika, artık insanın yüreğinde yatan bir iş haline getirilebilen bir girişim olarak anlaşılabilir. Bu politiklik patlamasının sonucu

olan dehşetli kopuşun bilincine varmak gerekir. Önceden dinin yetkili olduğu anlam soruları şimdi politikaya sorulur; bu sekülerleşme dürtüsü sözde 'nihai' soruları toplumsal-politik sorulara dönüştürür: Özgürlük, eşitlik, kardeşlik, dinsel kökenlerini asla yadsımayan politik parolalardır.

Fransız Devrimi'ne kadar tarih çoğu kişi için, her salgının veya doğa faciasının olduğu gibi insanın üzerine çöken kader gibi bir olaydı. 1789'daki olaylar çağdaşlarında, tarihsel süreçlerin politikleşmesiyle eşzamanlı olarak hızlanan, büyük çapta anlamaya yönelik bir algının ortaya çıkmasını sağlar. Avrupa'yı istila eden devrim orduları, eski kabine savaşlarının ve paralı asker savaşlarının sonunu getirmekle kalmaz; bunun da ötesinde halk orduları, silaha sarılmış bir ulusun bu tecessümü, tarihin artık küçük insanları da eyleme katmak için askere aldığı anlamına gelir. İster genç romantikler gibi ilk başta devrime hayran kalsınlar, ister Wieland gibi kuşkulu davransınlar, isterse Matthias Claudius gibi amansız devrim karşıtı olsunlar, Almanya'daki çoğu yazar bu politikleşmenin girdabına kapılır. Kısa bir süreliğine her yanda politik zihniyet hâkimdir ve kendilerini, dil sanatını politik hareketin hizmetine koymak zorunda hisseden yazarların sayısı da az değildir. İlk yıllarda çıkan bir yığın yazının, şiirin, dramın önde gelen özelliği, politik olarak taraf tutmaları ve hatta sıklıkla bir el ilanı gibi tahrik amaçlı olmalarıdır.

Goethe'yi o denli tiksindirmiş olan, işte bu politik galeyan ortamıdır. Onun için devrim, nefret ettiği ve korktuğu, ama aynı zamanda kaçınılmazlığını da idrak ettiği kitleler çağının melun başlangıcından başka bir anlam taşımıyordu. İşte böylece Fransız Devrimi Goethe için de bir çığır açmıştır, her ne kadar Kant ve Hegel'de olduğu gibi olum-

lu anlamda olmasa da. 3 Mart 1790'da Jacobi'ye şöyle yazar: *Fransız Devrimi'nin benim için de bir devrim olduğunu tahmin edebilirsin. Morfolojik Defterler*'inde geriye dönüp baktığında, *bütün olayların bu en korkuncunun nedenlerini ve sonuçlarını şiir yoluyla sindirmek için çok yıllara* gerek duyduğunu kaydeder. *Görmezden gelinemeyecek bu konunun yakayı bırakmaması, şiirsel servetini neredeyse boş yere tüketmiştir.* Gerçekten de devrim, Goethe'nin '90'lı yıllardaki yapıtlarının neredeyse hepsinde, kısmen *Heyecanlananlar*, *Burjuva Generali* veya *Öz Kısım*'da olduğu gibi açıkça konu olarak, kısmen de *Hermann ve Dorothea* veya *Alman Göçmenlerin Söyleşileri*'nde olduğu gibi temel sorunsal veya ufuktaki bir sorun olarak önemli bir rol oynar.

Goethe için devrimde bu kadar *korkunç* olan nedir?

Goethe soyluların ve zengin sosyetenin çıkarlarına veya bakış açılarına takılıp kalmaz, hiddet veren adaletsizlikleri ve sömürüyü de gayet iyi fark eder. Devrimden birkaç yıl önce Knebel'e şöyle yazmıştı: *Fakat yaprak bitleri gül dallarında oturup doyana ve yeşerene kadar bir güzel emdiklerinde, karıncaların gelip süzülmüş özsuyunu bitlerin karınlarından emdiğini biliyorsun. İşte böyle devam eder ve biz de aşağıda bir günde tedarik edilebilenden fazla şeyin yukarıda daima bir günde tüketildiği aşamaya geldik.* (17 Nisan 1782). Devrimi reddetmekle Goethe eski düzenin sözcüsü olmaz. Fransa'da 1792'deki kampanya hakkında Jacobi'ye, *ne aristokratik ne de demokratik günahkârların ölümünün onu bir parça bile ilgilendirmediğini* yazar (18 Ağustos 1792). Devrimin korkunç tarafı onun için eski ve belki de adaletsiz ve sömürgen varlıklı tabakaların sorgulanması değildir. Bunu meşrulaştırmak mümkündür. Goethe için devrimde korkunç olan, burada sosyal ve politik bir volkan patlamasının söz konusu olmasıdır. Goethe'nin devrimden sonraki aylarda,

okyanuslar aracılığıyla dünya yüzeyinin yavaşça değiştirilmesi kuramı olan neptünizmin tersine, kendisini huzursuz eden volkan faaliyetlerinin doğal olgularıyla uğraşması rastlantı değildir. Doğada olduğu gibi toplumda da yavaşça olan şeyler Goethe'yi çekerken, ani ve şiddetli olaylar onu itiyordu. Kopuşları değil geçişleri seviyordu. Devrimin değil evrimin dostuydu.

Fakat onu korkutan sadece devrimin zorakiliği değildi. Goethe'nin demagoglara ve doktrincilere taktığı adla *devrim adamları* tarafından kitlelerin aşina olmadıkları bir alana sürüklenerek baştan çıkarılabildikleri düşüncesi onun için kaygı vericiydi. Politika bütün olarak toplumun işlerine bakar. Buysa sadece kendi çıkarının peşinden gitmeyen, tersine bütünün sorumluluğunu üstlenebilen bir düşünme biçimini varsayar. Oysa Goethe'ye göre sıradan insan bu bakış açısına çıkamayacağı için, ajitatörlerin manevra kütlesi haline gelir. Genel politikleşme yalana, yalan söylenmeye ve kendini aldatmaya yatkın kılar. İnsan bütüne hâkim olmak isterken kendine bile hâkim olamaz, toplumu iyileştirmek isterken işe kendini iyileştirmekle başlamayı reddeder. Kitle sarhoşluğu içinde us dibe batar ve aşağılık dürtülerin su yüzüne çıkması kolaylaşır. 1793 yılında Fransa'da kol gezen devlet terörü, kitlesel idamlar, katliamlar, işgal altındaki bölgelerdeki yağmalar bunun örneğini oluşturur. *Neleri mi sineye çekiyorum? / Kitle, saldırıya geçmeli / Çünkü o zaman saygıdeğerdir / Ama yargılarken beceriksizdir.* Devrimin kafaları uçurmadığı yerlerde, gücü yine de kafaları karıştırmaya yetiyordu. Goethe, kamuoyunun politikleştirilmesini bir bela olarak görüyordu. Goethe buna genel olarak *kıraathanede memleket kurtarmaya* teşvik adını veriyordu. Gazetede veya kıraathanede sözü yönlendirenlerin hiçbirinin etkileyemeyeceği olaylar üzerine sonsuz gevezeliklerin

ve tartışmaların kahrını çekiyor ve devrim yandaşlarının Almanya'daki politik gerçeklikleri abes biçimde görmezden gelmesine kızıyordu. Politikleşmiş gazeteciliğin tamamından nefret ediyordu. Fransa'daki kampanya hakkında şunları yazar: *Maalesef gazeteler her yana ulaşıyor, bunlar şimdi benim en tehlikeli düşmanlarım* (18 Ağustos 1792). Örneğin Herder veya Wieland gibi, prenslerin hâkimiyetinden kendilerinin de istifade ettiğini itiraf edemeyen prens eleştirmenlerinin ikiyüzlülüğüne sinirleniyordu.

Goethe'nin devrimi reddetmesi, yeni başlayan kitle çağındaki genel politikleşmenin, yakın ve uzak algısına ilişkin kökten bir kargaşaya neden olacağı kanısının bir ifadesidir. *Wilhelm Ustanın Çıraklık Yılları*'nda şöyle denir: *İnsan kısıtlı bir durumda doğmuştur; basit, yakın, belirli amaçları kavrayabilir ve hemen elinde olan araçları kullanmaya alışır; ama genişliğe çıktığında ne istediğini bilmediği gibi, ne yapması gerektiğini de bilmez, bir yığın nesneyi darmadağın mı ettiği, yoksa bunların yüceliği ve onuru sayesinde kendinden mi geçtiği hiç umurunda değildir. Düzenli bir etkinlikle kendiliğinden bağlanamadığı bir şeye çabalamaya yönlendirilmesi daima onun talihsizliğidir.* Goethe politik tutkuların karşısına, bireysel kişiliğin sınırlamanın gücünden çıkan biçimini koyar. Bütünü kavrayamadığımız, uzaklar da aklımızı karıştırdığı için, birey kendini bir bütün halinde yetiştirmelidir. Goethe'nin düsturu budur ve bu yüzden de: *İnsanoğlunun en yüce mutluluğu / Sadece kişiliği olabilir* (Batı-Doğu Divanı). Yaşamın hizmetinde olan o parlak umursamazlık da bu neredeyse inatçı kişilik idealinde saklıdır, Nietzsche de Goethe'nin Prometheusçu biçimlendirme gücünün bir parçası olan bu umursamazlığı övmüştür: dünyayı dönüştürerek benimsemek ve böylelikle kendi dünyası haline getirmek, ama dünyadan sadece insanın benimseyebileceği kadarını

almak. Buradan şu sonuç çıkar: İnsan *erişilmez* olanı çekincesiz dışarıda bırakmalıdır. Goethe'nin dünyası ve yaşamı, savunma ve sınırlama hamlelerine rağmen yeterince geniş kalır.

Goethe kendini politikleşmiş çağın etkilerinden tamamen uzak tutamasa da (en azından oğlu August'a bir oyuncak giyotin almıştır) kargaşadan kaçış yolunu doğa araştırmalarının sakin incelemelerinde aramaya kesin kararlıdır. 1 Haziran 1791'de Jacobi'ye renk öğretisi ve optikle uğraşması üzerine şunları yazar: *Bu arada bu bilimlere her gün daha fazla bağlanıyorum ve bundan böyle belki de yalnızca bunlarla uğraşacağımı fark ediyorum.* Yine de böyle olmaz. Sanattan ve edebiyattan ayrılmayı başaramaz; bunlar Goethe için, doğa araştırmalarının yanında, çağın heyecanlarına karşı ikinci kaleyi oluşturmaktadır. Jakoben zihniyetli besteci ve dergi yayımcısı Reichardt'a kışkırtıcı bir iğnelemeyle, *neredeyse büyün dünya politik tutkulara teslim olmuşken estetik sevinçler bizi ayakta tutar*, diye yazar. Fransız işgali altındaki Trier'deki bir tanıdığına da şu tavsiyede bulunur: *Yalnızca sanat perilerine borçlu olabileceğimiz ruhun o ölçülülüğüne ve sükûnetine her zaman olduğundan daha fazla muhtacız.* Yarım kalmış romanı *Wilhelm Ustanın Çıraklık Yılları* üzerindeki çalışmalarına yeniden başlarken, 7 Aralık 1793'te Knebel'e şunları bildirir: *Şimdi gelecek yıla nasıl başlayacağımı düşünmekte ve karar vermekteyim, insan kendini şiddetle bir şeye bağlamalı. Sanırım bu şey benim eski romanım olacak.*

Romantikler Goethe'yi övmelerine rağmen onun devrim tarihinden geri çekilmesini her zaman tasvip etmemişlerdir. Friedrich Schlegel ünlü *Athenäum* dergisinde Goethe'nin *Wilhelm Usta*'sının fragmanlarını Fichte'nin bilim kuramıyla birlikte Fransız Devrimi'ne paralel tutarak, *gürültülü ve somut* olmasa bile bir o kadar kalıcı olan devrimci bir eği-

limin ifadesi olarak anladığında, Novalis buna katılmak istememişti. Novalis Goethe'nin *Wilhelm Usta*'daki dinginciliğinin, şiirsellik eksikliği olarak etki gösterdiği fikrindeydi. Bu yapıta *düzyazı* roman der ve *şiirsel cesaret* eksikliği hisseder. Oysa bu cesaret Novalis için politik dünyadaki devrimci coşkunun karşılığıdır. Goethe yapıtlarında *son derece basit, nazik, rahat ve süreklidir*, diye yazar ve Goethe için öncelikle önemli olan *yeni bir dünyaya başlamak ve insanın mükemmel olarak gerçekleştiremeyeceğini önceden bilebildiği bir şey yapmak değil, önemsiz bir şeyi tamamen sona erdirmektir; buna en yüksek cilayı ve rahatlığı vermektir...* Şiirde veya felsefede olsun, yeni bir dünyaya başlamak, Novalis için devrimci dürtülerin etkisini tin dünyasına taşımaktan başka bir şey demek değildir. Böylesine devrimci bir ruh haliyle Ağustos 1794'te Friedrich Schlegel'e şöyle yazar: *Bugünlerde düş kavramını fazlaca savurgan kullanmamak gerek. Henüz on yıl önce felsefi tımarhaneye koyulacak şeyler artık gerçek oluyor.*

Goethe'nin edebiyatı devrime karşı sığınak olarak seçtiği ve romantiklerin devrimi hâlâ coşkuyla kutladıkları aynı dönemde, Schiller devrimin kendisini yepyeni bir estetik kuram geliştirmeye zorladığını duyumsar. Böylece kısa süre sonra girişilen, devrimi sadece konu olarak değil, üretken bir ilke olarak edebi-felsefi dünyaya çekme denemelerini başlatan da o olacaktır. Başka bir deyişle Schiller'in 1794 tarihli oyun kuramı, 1800 civarındaki romantik edebiyat devriminin ön oyunudur.

Schiller de devrimi ilk başta selamlamış, fakat devrimin sonraki akışından iğrenmişti. Yaklaşık iki bin kişinin Paris'teki serseriler tarafından doğrandığı 1792'deki Eylül cinayetlerinden kısa süre sonra ve kralın idamından sonra, insanlara özgürlük yetisini vermeye yardım edecek bir estetik tedavi tasarlamaya başlamıştı. Devrimin aşırılıkları,

insanların henüz özgürlük yetisinde olmadıklarını yeterince kanıtlamıştı: *kamu düzeninin bağlarının çözülmesinden sonra kaba kanunsuz dürtüler* dizginlerinden boşanmış ve *başıboş bir hiddetle hayvansı tatminlerine* koşmuştu. Öyleyse bunlar devletin bastırmış olduğu özgür insanlar değillerdi, hayır, bunlar yalnızca devletin hayırlı zincirlere bağladığı yabani hayvanlardı. Fransız Devrimi'ne yanıt olarak Schiller, devrimci Fransa'yı alternatif bir devrimle, tinsel bir devrimle aşmak gibi mütevazı olmayan bir denemeye girişir. Schiller'e göre ancak sanatın oyunu insanı hakikaten özgür kılabilir. İlk önce içsel olarak, sonra da Almanya'daki koşullar olgunlaştığında dışsal olarak. Schiller sanatın ve edebiyatın özgürleştirici etkisine büyük umutlar bağlar. Estetiğin böyle benzersiz biçimde kıdeminin yükseltilmesini, ilk romantik kuşak devam ettirecektir.

Schiller Fransız Devrimi'ne *hazırlıksız bir soyun* hazır bulduğu *cömert bir an* der. Bu soy içsel olarak özgür olmadığından hazırlıksızdır. Fakat içsel olarak özgür olmak ne demektir? İnsan arzulara bağımlı olmamalıdır, bunların peşine ister kabaca ve medeniyetsizce isterse medeniyetin inceliklerine tutunarak düşsün, fark etmez.

Öyle ya da böyle, kendi kendisine hükmedemez, her zaman kendi doğasının hükmü altındadır.

Fakat bizler Aydınlanma ve bilim çağında, özgür ve araştıran ruhun çiçek açtığı bir dönemde yaşamıyor muyuz? Hayır, der Schiller, günümüzün kazanımlarını abartmamak gerekir. Aydınlanma ve bilimin salt *teorik kültür* olduğu ortaya çıkmıştır, *içi barbar olanlar* için dışsal bir olay. Kamusal us henüz kişinin çekirdeğini kavrayıp şekillendirmemiştir. Ne yapmalıdır? İçsel insanın özgürleşmesinin tek yolu, dışsal özgürlük uğruna politik savaş değil midir? İnsan, özgürlüğü sadece onun

uğruna politik silahlarla savaştığında öğrenmez mi? Bugünkü deyişle 'işi iş başında öğrenme' olarak tanımlayabileceğimiz bu tasarımı reddeden Schiller'e karşı Fichte ve diğer özgürlük taraftarları böyle itiraz edecektir. Schiller'in tezi şudur: Eğer devletin (*doğal devletin*) otoriter kıskaçları politik çatışmalarla vaktinden evvel zayıflar veya hatta çözülürse, bunun zorunlu sonucu *anarşi* ve dolayısıyla egoizmin şiddetinin ve keyfiliğinin katmerlenmesidir: *Salıverilen toplum organik yaşama doğru yukarı koşmak yerine, elementlerin âlemine geri düşer.* Daha ziyade insana belli ölçüde özgürlük için alıştırma alanı açılmalıdır; insanın *fiziksel varlığını* güvenceye alan *doğal devlet* henüz mevcutken, gelecekte üzerinde özgür devletin kurulacağı tinsel temeller atılmalıdır. İlk önce devletin *saat mekanizmasını* yıkıp sonra yenisi icat edilemez, tersine *dönen tekerleği dönüşü esnasında değiştirmek* gereklidir.

Fakat dönen tekerleği değiştirmeyi, düşünme biçimindeki bu devrimi, neden kala kala sanat ve sanatla haşır neşir olma sağlayabilsin ki? *Çünkü özgürlük yürüyüşünde insanın yolu güzellikten geçer.* Kesinlikle güzel sanatların duyumları eğittiği ve zarifleştirdiği iddia edilebilir ki Schiller de bunu iddia eder. Bu da sanatın uygarlaşmaya katkısıdır. Oysa Schiller bununla yetinmez. Estetik dünya sadece duyumların zarifleşmesi ve soylulaşması için bir alıştırma sahası değildir, tersine insanın zaten içkin olarak daima olduğu gibi dışsal olarak da *Homo ludens* (oynayan insan -Çev.) halini aldığı yerdir.

Bu makaledeki her şeyin uzandığı ve Schiller'e göre güzel sanatlarda belirleyici olan her şeyin temel alındığı cümle, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine* mektuplarının ancak on beşincisinde bulunur. Söz konusu olan, genel olarak kültürün, özel olarak da modernliğin anlayışı için kapsamlı sonuçları olan kültürel antropolojik bir tezdir ki Schiller este-

tik bir eğitim aracılığıyla kültür hastalığını iyileştirebileceği iddiasını da aslında bu tezle temellendirir. Bu ünlü tez şöyle der: *nihayet bir defada dile getirmek gerekirse, insan sadece kelimenin tam anlamıyla insan olduğu yerde oyun oynar ve sadece oynadığı yerde tam olarak insandır.*

Hangi oyunlar? Tabii Schiller için bunlar ilk etapta edebiyat ve güzel sanatlar oyunlarıdır. Ancak burada bütün uygarlığın oyuna katıldığını ima eder, çünkü uygarlığın kendisi de bir oyundur, olabildiğince çok sayıdaki ciddi durumu oyunsu telafi eylemlerine dönüştüren veya en azından onlarla mesafeli ilişki kurmayı mümkün kılan bir düzenektir. Schiller doğadan kültüre uzanan yolun 'oyundan', yani ayinlerden, tabulardan, sembolleştirmelerden geçtiğine işaret eden ilk kişilerden biridir. Cinsellik, saldırganlık, rekabet ve düşmanlık dürtülerinin ciddiyetinden ve ölüm, hastalık ve çürüme korkularının zorlayıcı, özgürlüğü çalan gücünden bir parça eksiltilir. Böylece cinsellik, erotik oyun olarak kibarlaştırılarak salt hayvansı olmaktan çıkar ve gerçekten insanca hale gelir. O harika çiftlemelerin ortaya çıkmasını sağlayan oyundaki gizlemeler, hileler, süs ve alay bunun bir parçasıdır: Keyiften keyif alınır, duygular duyumsanır, sevmek sevilir, kişi aynı zamanda hem aktör hem izleyicidir. Böylesi oyunlar zevklerin incelerek katmerlenmesini sağlar, oysa arzular tatmin anında söner ve feci biçimde ölü noktasına doğru koşar: Post coitum omne animal triste (Latince: çiftleşmeden sonra her hayvan mahzunlaşır -Çev.). Cinsellik arzudur ve çiftleşmedir, erotizmse koskoca bir anlamlar dünyasını açar.

Oyun özgürlük alanları açar. Bu şiddet için de geçerlidir. Kültür bunu hesaba katmalı ve şiddetle 'oynamalıdır', örneğin törenselleştirilmiş yarışmalarda, rekabette, söz düellolarında. Kültürün sembolik evreni, ciddi vakaların, ölümün ve karşılıklı yok etmenin ağırlığını alır.

İnsanların, bu tehlikeli hayvanların birlikte yaşamasını yaşanılır kılar. Kültürün düsturu der ki: ciddiyet oyuna yer açsın.

Elbette çok büyük bir ciddiyetle işimize gitmeye, ilişkiler kurmaya ve onları korumaya, görevlerimizi yerine getirmeye, sorunlar çözmeye devam etmek zorunda kalacağız. Ama her şey, bize hâkim olan arzulardan ve dürtülerden biraz özgürlük alanı kazanmamıza bağlıdır.

Salt faydalılık kaygılarına karşı özgürlük de bunun bir parçasıdır. Schiller, burjuva toplumu önceden hiç olmadığı kadar faydalılık buyruğuna tabidir, der. Faydalılığı erek mantığından ve araçsal ustan oluşan kapalı bir sistem, bir toplum makinesi, neredeyse Max Weber'in yüz yıl sonra betimleyeceği gibi *demir kafes* olarak tarif eder: *Fayda, çağın büyük idolüdür, bütün güçler ona boyun eğmek, bütün yetenekler ona saygı göstermek zorundadır. Bu kaba terazide sanatın tinsel kazanımlarının hiçbir ağırlığı yoktur ve sanat her türlü teşvikten mahrum kaldığından gürültülü yüzyıl pazarından kaybolur.*

İnsan, sanattan şunu öğrenebilir: yaşamdaki en önemli şeyler (sevgi, arkadaşlık, din ve de sanat) amaçlarını kendi içlerinde taşır. Onları öncelikli olarak anlamlı kılan da budur, işlevsel olarak başka amaçlara hizmet etmeleri değil.

Sevgi sevgiyi, arkadaşlık arkadaşlığı, sanat da sanatı ister; bu sırada başka amaçların da gerçekleştiği aşikârdır, ama bunların kasıtsız gerçekleşmesi gerekir. Hesaplanmış bir arkadaşlık, arkadaşlık değildir, sosyal faydalılık uğruna icra edilen sanat da sanat değildir. Her oyun gibi sanat da özerktir. Kuralları vardır, ama kendi kuralını kendi koyar. Sadece kendi kendini ciddiye aldığı takdirde ciddi durumlarda yükümüzü hafifletebilir. Genelde hâkim olan faydalılık bağlamında sanat kendi kendinin amacıdır, yani kendinden geçer, tıpkı işlevselci tarzda

toplumsal rolüyle sınırlandığı zaman özü anlaşılamayan din gibi. Sanat sadece -aynı din gibi- kendi kendini isterse, belli ölçüde kasıtsız olarak topluma da hizmet etmiş olabilir.

Öyleyse sanat birinci olarak oyundur, ikinci olarak kendi kendinin amacıdır ve üçüncü olarak da Schiller'in burjuva toplumuna özgür tahrifat olarak çözümlediği şeyi, gelişmiş işbölümü sistemini telafi eder. Hölderlin ve Hegel, sonradan da Marx, Max Weber ve Georg Simmel, Schiller'in bu çözümlemesinden yola çıkacaktır. Bu dönemden kalan hiçbir toplum çözümlemesi, Schiller'inkinden daha etkili olamamıştır. *Modern* toplum, işbölümü ve uzmanlaşma sayesinde teknik, bilim ve el işçiliği alanlarında ilerlemiştir, diye yazar Schiller. Bütün olarak toplum zenginleştiği ve karmaşıklaştığı ölçüde, bireyleri yeteneklerini ve güçlerini geliştirmeleri açısından yoksullaştırır.

Bütünün, kendini zengin bir bütünlük olarak göstermesiyle, birey de Antikçağ'ın idealleştiren bir önyargısına göre olduğu kişi olmaktan, yani küçük ölçekteki bir bütünlük olmaktan çıkar.

Bunun yerine bugün insan adı altında sadece insan *kırıntıları* bulunmaktadır, bunun sonucunda da *türün bütünlüğünü bir araya getirmek için birey birey dolaşmak gerekmektedir*. Herkes sadece kendi özel işinden anlamaktadır, bu ister maddi isterse tinsel bir iş olsun. Politika da güç uzmanlarının bir *makinesi* haline gelmiştir, kökü artık yaşama dünyasında değildir ve artık bireylerin birleşmiş gücünün organik bir ifadesi değildir: *keyif işten, araç amaçtan, çaba ödülden ayrılmıştır. Ebediyen sadece bütünün küçük bir kırıntısına zincirlenen insan, kendini sadece bir kırıntı olarak oluşturur, ebediyen sadece çevirdiği tekerleğin tekdüze gürültüsü kulağına geldiğinden, asla özünün uyumunu geliştiremez ve doğasındaki insanlığı açığa çıkarmak yerine, yalnızca işinin bir kopyası haline gelir.*

Fakat Rousseau'nun geçmişte kalmış daha iyi bir dünyaya dair düşlerine karşı Schiller, *bireyler özlerinin bu parçalanması karşısında huzur bulamasalar da türümüz başka hiçbir biçimde ilerleme yapamazdı*, saptamasında bulunur. Bütün olarak türün yetilerini geliştirmek için, görünüşe göre bunları bireyler arasında dağıtmaktan ve hatta birbiriyle karşı karşıya koymaktan başka bir çare yoktu. Schiller *güçlerin karşıtlığını*, toplum bütünü içinde insanın öz güçlerinin zenginliğini gerçekleştirirken, bu zenginliği bireylerin büyük yığını içinde gözden kaçırmak olarak betimlediği *kültürün büyük aracı* olarak adlandırır. Hölderlin, çağından çektiği acıları anlamanın anahtarını bu çözümlemede bulacaktır. *Hyperion'a* şöyle denir: *Zanaatkârlar görüyorsun, insan yok, düşünürler var, insan yok ... bu sanki ellerin, kolların ve bütün organların paramparça üstü üste yığılırken dökülen kanın kumdan süzüldüğü bir muharebe alanı gibi değil mi ... Fakat böyle insanlar yaşamın bütün güzelliklerine karşı duyarsız olmasalar buna da katlanılırdı...*

Parçalanma ve sakatlanma Schiller için, Fransa'da Aydınlanma'mn *kuramsal kültür* olarak salt bir ideoloji haline gelmiş olmasının ve hatta sonunda, Robespierre örneğinin kanıtladığı gibi, usun terörü halini almasının, böylece sadece eski kurumlara karşı değil, insanın yüreğindeki eski inanca karşı da adım atmasının bir nedenidir.

Sanat oyunu, insanı bir *kırıntı*, salt *işinin bir kopyası* haline getiren bu işbölümü toplumunun neden olduğu kanser hasarlarını aşamasa bile, en azından telafi edecektir. Sanat oyunu insanı, anlağıyla, duyguyla, hayal gücüyle, anıyla ve beklentiyle, tüm gücüyle oynamaya teşvik eder. Bu özgür oyun insanı işbölümünün darlıklarından özgürleştirir. Parçalanmanın acısını çeken bireyin bütün bir şey olmasını, sadece sınırlı bir anda ve sanatın sınırlı alanında olsa bile küçük çapta bir bütünlük

olmasını sağlar. İnsan güzel olandan zevk alırken, pratik yaşamda ve tarihsel dünyada hâlâ eksik olan bir doluluktan tadımlık bir parça alır.

Öyleyse Schiller estetik eğitimden çok şeyler beklemiş ve böylece sanatın ve edebiyatın kıdemini o zamana kadar benzersiz biçimde yükseltmiştir.

Sanatçının özerkliğine dayalı yeni bir özgüven, büyük oyuna, yüce faydasızlığa teşvik, küçük çapta bir bütün olma vaadi... Bütün bunlar romantizmi harekete geçirdikten sonra, şimdi artık romantizmin ilk kuşağı sahneye çıkacaktır.

Üçüncü Bölüm

Mürekkep saçan devir. Aydınlanmış aklı başındalığa veda. Gariplikten harikalığa. Friedrich Schlegel ve ironinin kariyeri. Güzel kaos. Eleştirel diktatörlerin saati. Dünyayı sanat yapıtı haline getirmek.

Schiller '80'li yılların başında içinde yaşadığı çağı *mürekkep saçan devir* olarak adlandırmıştı. Yirmi yıl sonra, romantik kuşak ortaya çıktığında bu bulguda hiçbir değişiklik olmamıştır, tam tersine önceden olduğundan da fazla okunup yazılmaktadır. Edebiyatın kıdeminin yükseltilmesi, yaşam için öneminin artması daha da şiddetlenmiştir. Romantik açılım işte bu okumaya aç ve yazma hamaratı dönemin damgasını taşımaktadır.

Çok okuma hastalığı 18. yüzyılın sonunda burjuva ve küçük burjuva kesimlerde neredeyse salgın halini alır. Pedagoglar ve kültür eleştirmenleri bundan yakınmaya başlar. Okuyan kişinin içinde olup bitenleri kontrol etmek zordur; gizli heyecanlar, fanteziler vardır. Koltuğun üstünde kitap okuyan, romanlar yutan hanımefendicik kendini gizli taşkınlıklara teslim etmiş olmaz mı? Ve kitap okuyan liseliler şimdi öğretmenlerinin hayalinde bile göremeyeceği maceralara katılmış olmaz mı? 1750 ile 1800 arasında okuyabilenlerin sayısı ikiye katlanır. Yüzyılın sonunda nüfusun yaklaşık %25'i potansiyel okuyucu kitlesi arasındadır. Yavaş yavaş okuma alışkanlıklarında bir dönüşüm yaşanır: Artık

bir kitap birçok defa okunmaz, tersine çok kitap bir defa okunur. Çok defalar okunan ve incelenen büyük, önemli kitapların, İncil'in, ahlaki yazıların, takvimlerin otoritesi azalır, daha büyük bir okuma malzemesi kütlesi, okumak için değil yutulmak için yaratılmış olan kitaplar talep edilir. 1790 ile 1800 arasında iki bin beş yüz roman piyasaya çıkar ki bu önceki 90 yılda çıkanların sayısına eşittir. Artan arzın üstesinden gelinmesi gerekir. Okuyucular hızlı okuma sanatını öğrenir. Tabii boş zaman olmadan okumaya adanmış bir hayat da olmaz. Friedrich Schlegel'in romanı *Lucinde*'de *tembelliğe övgü* şarkısının söylenmesi boşuna değildir. *Ah tembellik, tembellik! Masumluğun ve büyülenmenin soluduğu hava sensin; mutlu insanlar seni solur ve tembellik edecek zamanı olanlar, tembelliğini koruyanlar mutludur, sen kutsal mücevher! Cennetten bize kalan tek Tanrı'ya benzerlik kırıntısı sensin.* Ne mutlu ki o zamanlar burjuva hayatında boş zaman eksik değildi. Zaman yoktuysa da okuma saatleri geceye kaydırılıyordu. Sadece Aydınlanma değil, okuma hırsı da daha fazla ışık ister.

1800 civarında çok okuyan bir ailenin günlük yaşantısını, Kont Friedrich Stolberg'in sekreteri anlatır: Kahvaltıdan sonra kont yüksek sesle İncil'den bir bölüm ve Klopstock'un şarkılarından bir şarkı okur. Sonra kendisi sessizce *İzleyici* dergisini okur. Ondan sonra kontes bir saat Lavater'in *Pontius Pilatus*'unu yüksek sesle okur. Öğle yemeğine kadar kalan zamanda herkes kendi başına okur. Tatlı yenirken Milton'un *Kayıp Cennet*'i okunur. Sonra kont, Plutarch'un yaşam betimlemelerini, çaydan sonra da herkes Klopstock'tan en sevdiği pasajları yüksek sesle okur. Akşamları mektuplar yazılır, sonraki sabah bunlar gönderilmeden önce yüksek sesle okunur. Günün boş saatlerinde çağdaş romanlar okunur ki bu biraz utançla belirtilir.

Çok okuyanlar çok yazanları, hızlı okunmak için yazmaktan anlayan yazarları gündeme getirir. Dizi halinde yayımladığı romanı *Ruhların Tanığı*'nı yazarken Schiller de bunun alıştırmasını yapmıştı. Yüzün üzerinde roman yazmış olan August Lafontaine hakkında, okuyabildiğinden daha hızlı yazdığı, öyleyse bütün romanlarını okumuş olmasının mümkün olmadığı söyleniyordu. Bu roman seli profesyonel eleştirmenleri ki romantik hareketin elebaşları da ilk başlarda bunlar arasındaydı, çaresizliğe sürükler. *Her fuarla birlikte kitap dizinlerini şişiren çok sayıdaki romandan çoğu, önemsiz varlıklarının yaşam döngüsünü o kadar hızlı tamamlayarak kütüphanelerdeki eski kitapların unutulmuşluğuna ve kirine bürünür ki, sanat eleştirmeni aslında artık var olmayan bir yazı üzerine yargıda bulunma usancına kapılmak istemiyorsa derhal bunların yakasına yapışmalıdır*, diye yazar Friedrich Schlegel 1797'de. Bütün diğerleri çoktan ortadan kalktıktan sonra da yazılarıyla var olmak, romantiklerin ihtirası olacaktır.

Özel toplumsal-politik ve coğrafi koşullar Almanya'daki kitapçılığın ve dergiciliğin böyle mükemmel serpilmesini sağlamıştır. Sosyal yaşamda önemli kent merkezlerinin eksikliği, bireyleşmeyi ve dolayısıyla da kitabın içinde ve kitap aracılığıyla sosyalleşmeyi teşvik eder. Almanya fantezileri kanatlandıran bir politik güce, labirentimsi gizemler barındıran büyük bir başkente, uzak ülkelere ve dış dünyada macera aramaya ilgiyi kabartan kolonilere sahip değildi. Her şey paramparça, dar ve küçüktü. Hamann'm Kant'ı ziyarete gelmesi bile Aydınlanma ile Sturm und Drang arasında bir karşılaşma anlamına gelebilirdi ve bir kuşak sonra Jean'da, romantizm ile klasisizmin ana karargâhları sadece bir taş atımlık mesafedeydi. İngiliz denizcilerinin ve kâşiflerinin, Amerika'daki öncülerin, Fransız Devrimi'nin matadorlarının meydana getirdiği sıra

dışı olan her şeyi, Alman okuyucuları genellikle sadece sonradan akıl erdirerek, edebiyat kılığında telafi ederek öğreniyordu. Goethe Merck'e yazdığı bir mektupta özlü bir saptamayla *saygıdeğer okuyucuların sıra dışı her şeyi sadece roman aracılığıyla tanıdığını* belirtmiştir (11 Ekim 1780).

Çok okuyanın aklına yazma fikrinin gelmesi de kolaydır. O zaman arkadaşlar mektuplaşır ve bunları sonradan hemen yayımcıya taşır. Yaşadığı yerde şana ve paraya kavuşanlar veya ikisine de kavuşamayanlar, yaş kemale erdiğinde hayata bakışını kaleme alır. Goethe *Wilhelm Usta*'da bu gelişmeden yakınmıştır, Jean Paul bu durumu Okul Hademesi Wutz'da alaya almıştır. Wutz düzenli olarak fuar kataloğunu evine gönderttirir ve cüzdanı boş olduğu için orada duyurulan romanları kendisi yazar. Zamanla kendi yazdığı kitapların asıl orijinaller olduğu fikrini benimser. Sonradan refaha ulaşıp da orijinal metinlerle tanıştığında, bunların sonradan basılan sahteler olduğunu sanır.

Okumadaki artış, okumayı ve yaşamayı birbirine yaklaştırır. Okunanlarda yazarın yaşamından kesitler araştırılır, birdenbire yazarın biyografisi ilginçleşir ve henüz ilginç değilse bile kendini ilginç kılmaya çalışır. Schlegeller kendilerini ilginç kılmakta ustaydı. Aşk hikâyeleri Jena'da dedikodu konusuydu. Edebiyatın arkasındaki yaşam araştırılıyor ve diğer taraftan da edebiyatın yaşamı nasıl da biçimlendirebildiği tasavvuruna hayran kalınıyordu. İnsanlar okuduklarını yaşamaya çalışıyordu. Werther'in serçe kuyruklu frakı giyiliyor veya Karl Moor gibi gözler yuvarlanıyordu. Rolleri dağıtmış, ortamı tanımlamış ve dramaturjiyi belirlemiş olan edebi senaryoya göre deneyimler yaşamaya bakılıyordu. O zamanlar henüz oldukça yeni olan edebiyat aracından büyüleyici, yaşamı sahneleyen bir güç yayılıyordu. Saygın edebiyat bir

şey yapar da eğlencelik edebiyat denilen Lafontaine'nin aile romanları, Goethe'nin kayınbiraderi Vulpius'un harami hikâyeleri ve ilk romantiklerin en sevdiği yazar olan bir Karl Grosse'nin gizli örgüt romanları ondan geri kalır mı? İki düzeyde de ben duygusunu yoğunlaştırma arzusu ifade bulur. İnsan kendini duyumsamak ister, yaşamdan canlılık bekler. Dışsal koşullar buna karşı çıktığında da gündelik törenlere sızan yaşam akışından alınan edebi kalıplarla özdeşleşmeli, anlamlı anları vurgulamalıdır. İnsanlar yaşamının değerini edebiyatın ışığında artırmak, ona bir yoğunluk, dramatiklik ve bir atmosfer kazandırmak ister. Gündelik yaşamda kaybolan varoluşunu arayan okuyucu, böylece kendinden haz almaya başlayabilir. *Bizim hamurumuzda edebiyat var*, diye yakınır genç Tieck ve Clemens Brentano da yaşamda kâğıt hışırtıları duyar: *Sonradan sonraya romanlar aracılığıyla davranışlarımızın büyük bir kısmının istem dışı olarak belirlendiğini ve hanımefendilerin özellikle de yaşamlarının sonunda, kentteki kütüphanelerin onlara sunduğu roman karakterlerinin birer kopyasından başka bir şey olmadığını daha da iyi kavramaya başlıyorum.*

Edebiyat ile yaşam arasındaki bu yoğun sınır trafiği, bu yaşamı edebileştirme eğilimi, o zamanlar Tieck'i de Don Kişot'u çevirmeye teşvik etmiş olsa gerek, çünkü bu romanın konusu bilindiği gibi okuma deneyimleri aracılığıyla yaşam deneyimine ket vurulmasıdır. Bu roman, yaşamı kendine tabi kılan edebiyatın tehlikeli emperyalizminin destanı olarak okunabilir. Hatta edebileştirmenin gücü politikada da kendini gösterir. Büyük devrim olaylarının aktörleri kendi kendilerine ve eğitimli izleyicilere, antik edebiyattan tanınan rollerin oyuncuları olarak görünür. Klasik eğitim, özgün tarzda bir dejavu deneyimini mümkün kılar: Sezar, Çiçero ve Brütüs tarihsel kostüm olarak geri döner. Örneğin Brütüs şimdi bir kadın tarafından temsil edilir: Normandiyalı za-

rif fanatik Charlotte Corday hanım, kendini Gracchus sanan Marat'yı 1793'te küvette bıçaklar. Klopstock, Wieland ve diğerleri bu eylemi edebiyata taşımıştır: Kitaptan çıkmış gibi bir tiran cinayeti.

Okuyan ve yazan insan kişisel bir devrim, bir dönüşüm spekülasyonu yapar, bunun sonucunda ya yaşamımızın sıradan şeyleri yeni bir ışıkta parlayacak ya da uçurumlar açılacaktır, kader kısmet. Yaşama şiir bulaştırmak isteniyorsa, bunun en iyi yolu romantik yabancılaştırma tekniğinden faydalanmaktır ki Tieck bunu şöyle betimler: *Sıradanlıkları kendimize yabancı kılmayı sadece bir denesek, uzak, zorlu bir uzaklıkta aradığımız bir sürü dersin, bir sürü eğlencenin ne denli yakınımızda olduğuna şaşıracağız. Harika ütopya ülkesi aslında dizimizin dibinde, ama teleskoplarımızla onun ötesine bakıyoruz.* Öyleyse okumak ve yazmak, hemen köşe başındaki maceraları, küçük bir devrimi vaat etmektedir. Tabii ki insan daha iyi bir yaşam ister, en azından ek bir yaşam. Sıradan yaşamın sunduğundan başka sürprizler ve sırlar vaat eden bir yaşam.

İlle de sırlar. Edebiyata takıntılı bu çağda sırlar revaçtaydı. Aydınlanma'nın ışığı parlaklığını kaybetmişti. Bu ışık zaten basit halk tabakalarına kadar sızmamıştı, aristokratik çevrelerde de usla oyun oynanıyor ve ruh çağırma alıştırmaları yapılıyordu. Yüzyılın sonunda gariplikler yine özgüvenle harikalıklar olarak ortaya çıkabilmekteydi. Önceden çalışma kamplarına kapatılmış olan üfürükçüler yine sahneye çıkıyordu. Kentlerde insanlar yine dünyanın batışını veya Mesih'in geri dönüşünü vahiy eden peygamberleri dinlemek için toplanıyordu. Sachsen ve Thüringen'de şeytan çıkaran Gassner kol gezerken, Leipzig'de lokantacı Schrepfer ölü çağırıcı olarak kısa süren bir şöhret kazanmıştı. Genel ruh hali değişmişti, insanlar gizemlerden yine keyif alıyordu, dünyanın şeffaflığına ve hesaplanabilirliğine olan inanç zayıflamıştı.

Pragmatik Aydmlanma'nın sancağında öngörülebilirlik ve planlanabilirlik ilkeleri yazılıydı. Oysa '80'li ve '90'lı yıllar ekonomik krizler ve savaşlar getirir. Fransız Devrimi'nin ilk perdesi bir us edimi olarak görülebilirdi (dünya *kafası üstünde* [Hegel] duruyor, düşünce zafer kazanıyordu) ama devrimin kargaşalı ve terör saçan sonuçlarını, planlayan usun tarihinin zıvanadan çıktığının ve aydınlık aklımızdan ziyade karanlık doğamızın üstünlük kazandığının bir işareti olarak yorumlamak gerekiyordu. Bütün bunlar, fazlasıyla kolaya kaçan, yani yaşamın derinliğini ve karanlık taraflarını kavrama yetisinde olmayan aydınlanmış düşünceye güveni sarsar. Düşünmeyi ve hayal gücünü, içimizde ve etrafımızda olup biten garipliklere alıştırmak, romantiklerin ihtiraslarının hedefi olacaktır. İlerlemenin daima daha iyi şeyleri getirdiğinden kuşkulanılmaya başlanır. Neden eski ve çok eski şeyleri de getiriyor olmasın? En azından aydınlık gelecek karardığında, geçmişin sesi daha iyi duyulur. İnsan uzaklardan gelen karanlıktan yine keyif alır. Halk şarkılarının buğulu melankolisi cazip gelir: *Bahar gecesi kırağı düştü.*

Yüzyıl sonundaki edebi kültürde öne çıktığı biçimde gizemli ve harika şeylerden alman keyif, ussalcı ruhu geri çekilmeye zorlayan bir zihniyet dönüşümünün belirtisidir. Aydınlanmacı ilerlemenin elle tutulur başarısızlığından dolayı kuşkuya ve hatta çaresizliğe düşen ve birkaç aşamayı atlayarak, zafer kazanan us insanlığın mutluluğunu sağlamadan önce kendi bireysel mutluluklarını kurmalarına izin veren bir acil durumu özleyen çok sayıda insan vardır. Şaşırtıcı dönüşümler, büyük mutluluğu getiren karşılaşmalar umulur. Romanlar bundan beslenir. *Hiçbir şey sezmeden evden çıkmıştım ki, birdenbire ...* - bu şimdi gerilimi artırmanın formülü olacaktır. Özellikle E.T.A. Hoffmann bunu virtüözce kullanmasını bilecektir. Genç Tieck öngörülemeyen olaylara

sürükleyen karşılaşmaların olasılığını artırmak için okula giderken yolu uzatır. Friedrich Schlegel 1792'de böyle bir karşılaşmayla kıvanacaktır: *Kader çok şeyler başarabilecek genç bir adamı benim elime verdi*, diye yazar Ocak 1792'de kardeşine. Bu genç adam Novalis'tir ve o da yolunu Schlegel ile birleştiren bir mucizeye inanmaktadır.

Kaderin mucizevi gücü şaşırtıcı bağlantılar kurar, insanları yerin dibine geçirdiği gibi akıl almayan yüksekliklere de çıkarır. Böyle bir ortamda kaderin ve kendi becerikliliklerinin mucizevi biçimde yüksekliklere sıçrattığı bir Cagliostro gibi dolandırıcılar neredeyse efsanevi kahramanlar haline gelir. Bunlar bir kuyrukluyıldız gibi göklerde gezer, kısa bir an için onları toplumun semalarında görmek mümkündür.

Gizli örgütler ve gizli komplolar üzerine fanteziler, günümüz terörizm histerisi ve komplo teorileri çağında çok iyi tasavvur edebildiğimiz bir ölçüde kamuoyunu büyülüyordu. Bu ortam, Schiller'in *Ruhların Tanığı* romanıyla mucitleri arasında bulunduğu bir edebi türü destekler. Bu, keyifli bir korkuyla gizemli gizli örgütlerin ve icraatlarının öyküsünü anlatan 'örgüt romanı' türüdür. '80'li ve '90'lı yıllarda iki yüzün üzerinde bu tarz kitap çıkar ki çoğunlukla değersiz sınıftan olmalarına rağmen edebi doruklara kadar güçlü bir ışık saçarlar. Goethe'nin *Wilhelm Usta*'sında gizli kule örgütü vardır; Jean Paul'un *Dev*'i ve Achim von Arnim'in *Tacın Bekçileri* veya Tieck'in Wilhelm Lovell'i de aynı şekilde 'örgüt romanı' damgasını taşımaktadır.

Örgüt romanında basmakalıp bir şema vardır: Zararsız bir insan gizemli işlere bulaşır; birileri peşine düşer; onun hakkında her şeyi bilir gibi görünen insanlar yoluna çıkar; zamanla görünmez bir organizasyonun ağma düştüğünü fark eder. Sıklıkla güzel bir kadın yem olarak kullanılır: Tehlikeli gizeme güzel gizem eşlik eder. Belki kahraman bu

derneğin içine sızar, hatta belki en derindeki zindanlarına kadar iner, orada titrek ışıklı ve solgun yüzlerle dolu karanlık mağaralar görür. Bazen gizli bir bilginin veya üstü örtülü bir amacın gizemlerini öğrenir, önderlerle tanışır, ama asla en üst önderle tanışamaz. Kahraman için dehşet verici biçimde, kimliğini açıklayan insanlar sıklıkla uzun zamandır tanıdığı ama şimdiye kadar başka bir ışıkta gördüğü insanlardır. Bu öykülerde bazen iyi ve kötü dernekler vardır, bunların birbiriyle savaşı anlatıldığında, bütün olaylar tamamen anlaşılmaz bir hal alır, ortalık ikili oynayan ajanlarla kaynar ve çift zemini olmayan bir oda, gizli kapıları olmayan bir dolap kalmaz. Zayıf suratlı ve ince dudaklı bir gözetleyicinin insanın yolunu kesmeden artık sokağa çıkmak da mümkün değildir.

Bu öykülerin gerçekteki dayanak noktası, Cizvitlerin, Masonların, Aydınlanmacıların ve Gül Haçlılarının gizli derneklerinin eylemleridir. Gizli derneklere dayalı komplo teorileri eskiden olduğu gibi bugün de tarih felsefesinin kitleler üzerinde en büyük etkiye sahip biçimidir. İnsan tarihin nasıl işlediğini, elebaşlarının nerede oturduğunu, tarihin nasıl yapıldığını bildiğini sanır. O dönemin komplo teoricileri Fransız Devrimi hakkında her şeyi biliyordu, örneğin devrim Ingolstadt'tan yönlendiriliyordu, çünkü bilindiği üzere Aydınlanmacıların ana karargâhı oradaydı...

Gizem arzusu hem komplocu dernekleri kuranlar hem de bunlardan korkanlar için bir itici güçtü. Bu işlere şu ya da bu taraftan katılanlar düzlüklerde, Novalis'in romantik spekülasyon ruhunun platolarında talep ettiği biçimde davranır: *Sıradan şeylere yüksek bir anlam, alışılmışa gizemli bir itibar, bilinene bilinmeyenin onurunu, sonluya sonsuz bir görünüm vererek romantikleştiriyorum.*

Kitap piyasasını dolduran gizli dernek romanları, *alışılmışa gizemli bir itibar* verme sanatına virtüözlük ölçüsünde hâkimdi; bu yüzden us-salcılık okulundan mezun olduğunu sanan romantik kuşak tarafından bunlar şevkle okunur. Özellikle de Karl Grosse'nin *Dâhi* (1791) adlı romanı romantikler arasında çok tutuluyordu. Genç Tieck, romanı bir solukta arkadaşlarının önünde okur ve bu sırada öylesine heyecanlanır ki, aklını kaybetmekten korkar. Kendini toplamak için bir hafta dinlendikten sonra *William Lovell* adlı romanını yazar, tabii bu romanda da gizli bir cemiyet ortalığı karıştırmaktadır. Genç E.T.A. Hoffmann'm da hali aynıdır. Kitabı okuduktan sonra 19 Şubat 1795'te arkadaşı Hippel'e şöyle yazar: *Sayısız tutkuların kabarması ruhumu bir tür donuk uyuşukluğa batırmıştı ... ben de kendi dehamı görüyordum ...* Kısa süre sonra, yayımlanmadan kalmış olan ilk romanına başladı.

Görünüşe göre rastlantı olan şeylerin bütün dolambaçlarından görünmez bir el dışarı bakar, belki bu el aramızdan bazılarının üzerinde dolaşmakta, ona karanlıkta hükmetmektedir ve kişinin kaygısız bir özgürlük içinde kendisinin eğirdiğini sandığı ipi çoğunlukla çok önceden eğirmiştir, der Grosse. Bu *görünmez el* veya gizli *ip*, tarih felsefesine dayalı olarak düşünmeye daha yeni başlayan bir çağın imgelem gücünü zincirlemektedir. *Bütün yüzyıllar ve dönüşümler boyunca kaderin elinde insan güçlerinin gelişiminin bir ipi var mıdır, insan gözü bunu görebilir mi, hangi iptir bu?* Herder bu şekilde dile getirdiği sorunun yanıtlanmasını yüzyılın ödevi sayar. Bu ipi fark eden kişinin artık tarih felsefesi cahili olarak ders almaya ihtiyacı yoktur: *Kısmetin büyük tekerleği üzerinde sadece sürünmekle kaldığını görmüyor musun karınca?* Gizli cemiyetler ve bunlarla ilgili romanlar, tarih felsefesinin *ipine* anlamlı bir biçim kazandırır. Artık kavranabilen *görünmez el*, bir insana aittir, ama bu insan sıklıkla karanlıktaki

adamdır. İnsan, tarihin karagöz oyununda iplerin çekildiği gizli atölyelere götürülür. Böylesi imgeler ilk başta hâlâ Aydınlanmacı olan gizem kültünün dürtülerine özgüdür. Fakat yüzyılın sonunda gizem nitelik değiştirir. İlk başta usa olan inanç o kadar güçlüydü ki, gizem sadece büyüleyici bir 'görünüş' olarak görülüyor, bunun arkasında sonuçta yine de ussal olarak açıklanabilen bir mekanizmanın saklı olduğuna inanılıyordu. Gizemlilik bir yanılsama kategorisiydi, henüz aklın ermediği ve bu yüzden de şimdilik tekinsiz bir şeydi. Fakat romantik kuşakta gizemliliğe olan ilgi, bu gizemliliğin insanın aklını başına getiren Aydmlanmacı açıklamasına olan ilgiye göre ağır basmaya başlar. Sadece Aydınlanma'nın gizem üzerinde gücünü sınayabildiği için değil, aynı zamanda Aydınlanma'ya direndiği için de gizeme değer verilir. Açıklanamaz olan artık skandal değil tersine cazibedir. *Ne çok şey gecede yitip gider*, diyecektir Eichendorff.

İlk romantiklerin yükseklerde uçan kuramsal tasarımları sadece edebiyatla yaşamın iç içe geçtiği, gizemin bizleri kıyısında yerleşmiş olduğumuz karanlık bir kıta gibi cezbettiği ve sadece kullanıcı olarak tanıdığımız kendi içimizden çok şeylerin beklendiği, edebiyat düşkünü böylesi bir ortamda; sadece edebiyata ve çok şeyler vaat eden gizemlere saplantılı bu çevrede gelişebilirdi. İlk önce Jena, daha sonra da Berlin'deki bu genç insanlar, kendilerini ve başkalarını büyülemek istedikleri bir ruhtan esinlenmektedir. Bu devrimci bir ruhtur. Ren Nehri'nin solundaki gidişat bu kadar hızlı ve kökten değişirken, yenilikler havada uçuşur ve her yeni gün politik sürprizler getirirken, neden edebiyat ve felsefe de yeni ufuklara açılmasın ki? Friedrich Schlegel'in '90'lı yıllardaki yazılarında 'devrim' kavramı neredeyse ölçüsüzce kullanılır. Burada bir *ahlaksal devrim*, bir *güzel devrim*, bir *estetik devrim*, bir *devrim*

olarak *idealizm* söz konusudur. O günlerdeki *ruhsal anarşinin hayırlı bir devrimi* doğuracağı beklentisi ifade edilir. Burada tabii politik bir devrim düşünülmemektedir. Almanya'daki koşullar uygun değildir. Fakat ruhsal bir devrime olan dürtüler bir o kadar güçlüdür. Bu devrimin ilkesi, cesur bir özgüvenle uyanmış olan yaratıcı bendir. Öznenin taşlaşmış nesnellikten üstün olduğunu Fransız Devrimi göstermemiş midir? Genç Schelling 1794'te artık *usun cesur hareketini* gerçekleştirme, *insanlığı nesnel dünyanın dehşetinden kurtarma* zamanının geldiğini yazar. Bu arada Schelling de Jena'nın yolunu tutmuştur ve *mutlak beni düpedüz asla nesne olamayan* şey olarak belirlemektedir.

Jenalılar gevşeme alıştırmalarını fazla abartır, edebiyat ile yaşam arasındaki paravanları tamamen yıkmak ister. Friedrich Schlegel ve Novalis bu girişim için *romantikleştirme* kavramını bulurlar. Her yaşamsal etkinlik şiirsel bir anlamla dolmalı, gerçek bir güzelliği gözler önüne sermeli ve dar anlamda sanat yapıtı kadar kendi 'tarz'ına sahip olan bir şekillendirme gücünü açığa çıkarmalıdır. Zaten sanat onlar için bir ürün olmaktan çok, insanların etkinliklerini biçimlendirici bir enerjiyle ve canlı bir sıçramayla yerine getirdikleri her yer ve zamanda meydana gelebilen bir olaydır. Novalis *mesleki işlerin* de şiirsel olarak ele alınabileceğinden emindir. Şiir yaşamın her yanma sızmalıdır. Friedrich Schlegel bunun için *ilerici evrensel şiir* ifadesini icat eder.

Bu kavramın ilk defa su yüzüne çıktığı ünlü 116 numaralı *Athenäum* fragmanı, erken romantik dönemin bütün programını çıplak biçimde içerir: Orada denir ki, *romantik şiir, ilerici bir evrensel şiirdir. Amacı yalnızca bütün ayrılmış şiir türlerini yeniden birleştirmek ve şiiri felsefe ve retorikle temasa sokmak değildir. Şiir ile düzyazıyı, deha ile eleştiriyi, sanatsal şiirle doğa şiirini biraz karıştırmak, biraz kaynaştırmak, şiiri canlı ve*

girişken, yaşamı ve toplumu da şiirsel kılmak ister ve bunu yapacaktır da...

Şiirin ruhu sayesinde her şey her şeyle bağlantıya geçirilecek, sınırlar ve uzmanlıklar aşılacaktır, üstelik de yazınsal türler kaynaştırılırken sadece yazınsal alandaki uzmanlıklar değil, felsefe, eleştiri ve bilimin kendisi şiirin öğeleri haline gelirken sadece farklı tinsel etkinlikler arasındaki uzmanlıklar değil, aynı zamanda gündelik yaşamın ve çalışmanın mantığıyla diğer özgür, yaratıcı tinsel etkinliklerin mantığı arasındaki ayrım bertaraf edilecektir. Her şeyi kapsayan bu birleşmenin coşkulu vizyonuna, gençliğindeki romantik dürtüleri sonradan inkâr eden Hegel, *sarhoş olmayan bir organın bulunmadığı bir Bacchus sarhoşluğu* adını verir.

Bu birleşme sarhoşluğunu insan nasıl kafasında canlandırabilir? Romantikler bununla tam olarak neyi düşünmüşlerdir? Bu fikirlere en iyi, neye karşı geliştirildiklerinin bilincine varılarak yaklaşılabilir.

Schiller burjuva dünyasında işbölümü yüzünden oluşan bozulmaları Estetik Mektuplar'da daha yeni betimlemişti. İnsan bir *kırıntı* haline gelmiştir ve *kulağında ebediyen çevirdiği tekerleğin tekdüze gürültüsü* yüzünden *özünün uyumunu* gerçekleştirme kabiliyetinde değildir, diye yazmıştı Schiller. Romantizm işbölümüne ve insanı deforme eden sonuçlarına karşı isyan eder. Wackenroder ve Tieck burjuva yaşamını eleştirirken, Schiller'in tekerleğin ruhu öldüren dönüşü imgesini kullanırlar. Bir Çıplak Ermiş Üzerine Harika Bir Doğu Masalı'nda kahraman hakkında denir ki, *kulaklarında durmadan zamanın tekerleğinin gümbürdeyen devrini duymakta ... dur durak bilmeyen çalışmalarında onu zorlayan dehşetli korku, herhangi bir şey görmesini veya duymasını engellemekteydi...*

İşbölümüne dayalı yaşamın düzyazısında alışıldığı üzere duyma ve

görme yetimiz tükenir, yaratıcı ruh körelir. İşte bu deneyim romantik sınır aşma fantezilerinin başlangıcında durmaktadır. Romantikler canlıların parçalanmasını durdurmak ve geri almak isterler, ilk önce kendilerinde ve arkadaş çevrelerinde, sonra da örnek olarak toplum yaşamında. Friedrich Schlegel önemli olanın *yaşamı ve toplumu şiirsel* hale getirmek olduğunu yazarken bunu demek ister. Ama ilk başta tinsel alanda işbölümünün ortadan kaldırılması söz konusudur. Özellikle Friedrich Schlegel ve Novalis, okuma açlığı ve yazma hırsıyla, öğrenimleri için değil, eğitimleri için ilginç olmayı vaat eden her şeyi kavramaya çalışan bir evrenselciliği uygulamaya dökerler. Ayrıca *ilginç* ifadesini, zihninde canlanan modern çağın anlaşılmasını sağlayan kavram olarak ilk defa Schlegel kullanacaktır. Romantikler disiplinlerin geleneksel ayrımına bakmaksızın ilginç gördükleri her şeye sarılır.

1772 doğumlu Friedrich Schlegel, kısa bir süre tüccar çıraklığına saptıktan sonra neredeyse hışımlı denebilecek bir otodidaktik çalışmayla, antik şiirinin 'Winckelmann'ı olma amacıyla Antikçağ'a dalar. Ve bunu neredeyse gerçekten başarır. Yirmi üç yaşındayken, 1795'te Yunan Şiirinin İncelenmesi Üzerine başlıklı makaleyi yayımlar ve bununla dönemin bu alandaki uzmanları arasında olduğu kadar geri kalan eğitimli camia arasında da derhal en yüksek itibarı yakalar. Nietzsche'nin antik tragedyalar üzerine yazdığı kitabından üç çeyrek yüzyıl önce Schlegel, Yunan kültürünün Winckelmann'ın iddia ettiği gibi sadece *soylu bir sadeliğin ve sessiz bir büyüklüğün* damgasını taşımakla kalmadığını, temelinde taşkın, yabanıl, gaddar ve de kötümser olduğunu öğretir. Yunan ruhunun ürünlerine mükemmelliği ve biçimsel yuvarlaklığı vermiş olan canlı güç bir o kadar şaşırtıcıdır. Schiller'in aynı dönemde çıkan makalesi Naif ve Duygusal Şiir Üzerine'de yazdığı gibi Antikçağ

en azından *naif*tir, üstelik o zamanlar dürtülerin *güzel kaosundan* yakışan biçimin doğmuş olması da dikkate değerdir. Bu, günümüz için de umut vericidir. Çünkü günümüzde de *anarşi* hâkimdir, bir odak noktası yoktur, ama can sıkıcı, cazibesiz bir anarşi söz konusudur. Öz yoktur. Schlegel'e göre artık dehanın oyuna sürülme zamanı gelmiştir. Ama bunun için yaşamın belki de büyük bir oyundan başka bir şey olmadığını kavramış olmak gerekir. Önemli olan insanın kendini büyük dünya oyununun aktörü olarak sahneye koyabilmesidir. Bu dâhi delikanlı cesur bir özgüvenle, işte bizim şansımız bu, diye duyurur. *Sanatın bütün kutsal oyunları sadece dünyanın sonsuz oyunlarının, ebediyen kendi kendini oluşturan sanat yapıtının uzaktan taklitleridir.* Schiller'in oyun felsefesinin etkileri sezilmektedir. Romantiklerde, özellikle de Friedrich Schlegel'de bu, ironinin oyunu halini alır.

İnsan oynayarak nereye ulaşır? Friedrich Schlegel yanıtlar: Eski tanrılar cennetine. *Çünkü bütün şiirin başlangıcı budur, akılcı düşünen usun gidişatını ve kanunlarını kaldırmak ve bizi yine fantezinin güzel karmaşasına, insan doğasının kökensel kaosuna sokmaktır ki bunun için şimdiye kadar eski tanrıların alacalı kalabalığından daha güzel bir sembol tanımıyorum.* Bunlar şimdilik belirsiz düşünceler olabilir, ama kimsenin korkması gerekmez, çünkü *her düşünme bir kutsamadır, ama insan kutsayıcı gücünün bilincine daha yeni varmaya başlamaktadır.*

Genç Friedrich Schlegel için bu kutsayıcı güç, daha ziyade kuşkuyla baktığı sözde kâhinlerde değil, tersine ironide ifade bulur ki bu isyancı ve oyuncu romantizmin başlangıcına özgüdür. Friedrich Schlegel, feci bir şey olduğunda ironicinin "çok şükür" diye yorumlaması gibi, bir şey söyleyip sezdiren, ama bambaşka bir şeyi, hatta belki de tam tersini ima eden bildik retorik figürden çok daha fazlası olan romantik ironi-

nin asıl kâşifidir. İroni o zamana kadar retorik bir figür olarak ve şaka, alay ve taşlama arasında bir yerlerde bulunan edebi bir yöntem olarak görülüyordu. Bir de Sokrates'in ironisi vardı. *Bildiğim tek şey, hiçbir şey bilmediğim* cümlesi tabii ki ironik bir cümledir, çünkü Sokrates bir yığın şey bilmektedir, ama hepsinden önce de başkalarının bildiklerini sandıklarından çok daha az şey bildiklerini bilmektedir. İşte Sokrates ironisi sanki başkasının sözüm ona bilgisini ciddiye alıyormuş gibi yapar ve kendi kibriyle elini kolunu öyle bir bağlar ki, gururu engel olmasa kendi kofluğunu fark etmesi gerekir. Sokrates ironisi Aydınlanma yazarlarının sevdiği bir araçtı.

İroni hiç de bilinmedik bir şey değildi, ama Schlegel'in ironisinin eşi benzeri görülmemişti: İroniyi romantikleştiriyordu, yani bildik ironide henüz bilinmeyen kullanım biçimleri keşfediyordu, bilinenin içinde bilinmeyeni, şaşırtıcı anlamlarla dolu koskoca, zengin bir dünyayı keşfediyordu. Schlegel bu sırada şimdiye kadar bilinen ironinin temel figürünü, yani belli bir ifadenin daha kapsamlı başka bir perspektife dönüştürülmesi ve böylece görecelileştirilmesi ve hatta yadsınması şablonunu dayanak alıyordu. Schlegel'in ironiyi kuramın altın damarı haline getirmesini sağlayan numara, belli bir ifadeyi *sonlu* olarak, görecelileştirme ve yadsıma perspektifiniyse *sonsuz* olarak almasında yatar. Bu ayrım bir kere yapıldı mı, büyük oyun artık başlayabilir, bu oyunda katı çizgileri olan bütün belli ifadeler, Schlegel'in çok sevdiği bir ifadeyle *havada asılı* bırakılabilir. Dünyanın aşırı karmaşıklığı karşısında her belli ifade, bu karmaşıklığın indirgenmesi anlamına gelir. İşte bu karmaşıklık indirgemesinin farkında olduğunu sezdiren kişi, gerçekte az karmaşık olan ifadesine ironik bir çekince tınısı verecektir.

Schlegel'in bahsettiği *sonsuzluk*, düpedüz aşırı karmaşık olandır.

Fakat hemen 'Tanrı'yı düşünmemek gerekir, ama o da yakında oyuna katılacaktır. *İroni ebedi çevikliğin, sonsuz dolu kaosun açık bir bilincidir,* diye yazar Schlegel.

Ancak kaos birkaç boyutta vardır: Kendi benliğimiz bir kaostur, ifadelerimizin ve davranışlarımızın benliğimizi tamamen kavrayacağını ve uygun biçimde sunacağını asla düşünmemek gerekir. Birey tarifsizdir.

İkincisi, bununla bağlantılı olarak insanlar arasındaki kaos vardır. Hiçbir bildirim gerçekten kendini anlaşılır kılacak durumda değildir. İnsanlar arasında dolaşan şey, bir anlaşılmazlıklar okyanusu üzerinde yüzer. İnsanlık tarihi yanlış anlamaların bir tarihinden ibarettir. Bunun trajik sonuçları olabilse de genellikle bunu sineye çekeriz. İnsanlar birbirlerini anladıkları inancıyla karşılıklı sırtlarını sıvazlar. Bu kötü bir şey midir? Hayır, der Schlegel, birbirimizi en derinlerimize kadar anladığımızı sansak daha fena olurdu. Çünkü o zaman gizem kaybolur, çok şeyler vaat eden mantık, can sıkıcı bir yineleme haline gelirdi. İnsan *başka insanlara karşı sonsuz ölçüde anlayışlıdır*, ama tam da bu yüzden onun için anlaşılmaz kalacaklardır, çünkü anlayışla asla sona ulaşamaz, insanlar sadece birbirlerine değil, kendi kendilerine karşı da anlaşılmaz kalırken nasıl ulaşabilsin ki. İroni, yakından bakıldığında anlaşılmazlığa kaçan anlaşılır cümleler üretmektir. Okuyucular özellikle de fragmanlarının anlaşılmazlığından yakındığında, Schlegel tam da bu konuya dair bir deneme yazmıştı: *Anlaşılmazlık Üzerine*. Burada denir ki: *Ama anlaşılmazlık o kadar aşağılık ve kötü bir şey midir? Bence ailelerin ve ulusların mutluluğu ona bağlıdır ... Hatta insanın sahip olduğu en kıymetli şey olan iç huzuru da herkesin kolayca bilebildiği gibi bir yerde sonunda karanlıkta bırakılması gereken, ama aynı zamanda her şeyi taşıyan ve tutan ve akılla çözülmek istense o anda bu gücünü yitirecek olan bir nok-*

taya bağlıdır. Hakikaten de eğer sizin istediğiniz gibi dünya bir gün cidden tamamen anlaşılır hale gelse içiniz sıkılırdı. Üstelik bu sonsuz dünyanın ta kendisi, anlak aracılığıyla anlaşılmazlıktan ve kaostan oluşturulmamış mıdır? Öyleyse anlaşılmazlık canlı bir güçtür, anlak sırrını tamamen açığa çıkarabilecek olsa zarar görür. İroni gülümseyerek giriş kapısını kollar. Nietzsche bilmemeyi yaşamanın önkoşulu olarak ilan ettiğinde sonradan bu düşünceye sarılacaktır.

Anlaşılmaz *kaosun* bu iki boyutunun -kendi benliğimizin ve insanların birlikteliğinin- yanında, alıntılanan pasajın son cümlesinde ima edilen bir üçüncü boyut vardır: Evren veya dünyanın bütünü bir *kaos*tur. İşte Tanrı burada oyuna katılır. Tanrı düpedüz aşırı karmaşık olandır, ancak ona 'kaot' demek de yakışık almaz. Her durumda Tanrı, mutlak anlaşılmazdır. Bu yüzden de bu dev karşısında duyulan hakiki saygı en iyi ironide ifade bulur. Mutlaklık ve aşkmlık üzerine her ifade nasıl olup da ironik bir çekince altında olmaksızın dile getirilebilsin? Sonsuz üzerine sonlu şeyler söylemek sadece ironik olabilir ve de ironik olmalıdır. Bu yüzden ironi, bütünü kavramaya çalışan her felsefenin bir parçasıdır: *İroni gerçekten eleştirel felsefenin en derin gizemi değil midir?* Schlegel ironiyi felsefenin yüreğine taşır ki sonradan ciddileşen Hegel bu yüzden romantikleri affetmeyecektir. *Felsefe ironinin asıl vatanıdır, her şeyi kavrayan ve bütün koşullu şeylerin, kendi sanatının, erdeminin veya dehasının da sonsuz ölçüde üzerine çıkan bir ruh halinin* can verdiği *aşkın bir maskaralıktır*, diye yazar Schlegel.

Kavranmazın karşısında duyulan gülümseyen saygı olarak ironi, dogmatik kibirden olduğu kadar katılaşmış tevazudan da kaçınır ve bu yüzden aynı zamanda sosyal bir sanattır, *yüce bir kentliliktedir*: Tamamen kavramanın ölü noktasından kaçındığı için söyleşiye izin verir.

Konuşkanlıkla anlaşılmazlığın iyi bir karışımı, zekice bir eğlencenin can damarıdır, romantikler de nihai şeylerle uğraşmayı eğlenceye dönüştürecek kadar hoppadır. '90'lı yılların sonunda Schlegel'le arkadaş olan ve bir süre onunla aynı daireyi paylaşan genç teolog Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schlegel'in etkisi altında yazdığı *Sokulgan Davranış Üzerine Bir Kuramı Denemesi*'nde, Schlegel'in bu *ironisini* insanların birbirini boğmaksızın birbirlerine yaklaşmasına, inançlarını birbirlerine zorla kabul ettirmeksizin ruhun aralarında dolaştırmasına olanak veren harika bir araç olarak niteler. Sokulganlık bir amaç birlikteliği, bir iş ortaklığı veya zorunlu bir yoldaşlık olarak anlaşılmıyorsa, tersine amacı kendi içinde bulunuyorsa, bir diğer deyişle bir *oyunsa*, ironi de o oyunun içindedir ve sokulganlık sadece bu oyunun olduğu yerlerde kendiliğinden zevk verir ve en yüksek biçimine ulaşır, sadece orada gerçekten insancıl bir iş halini alır. Schleiermacher'in Schiller'den alıntı yapmasına gerek kalmaz, ünlü *insan sadece kelimenin tam anlamıyla insan olduğu yerde oyun oynar ve sadece oynadığı yerde tam olarak insandır* cümlesinin yankısı duyulur.

İlk romantiklerin çekirdek tayfası (Schlegel kardeşler, Tieck, Novalis, Schelling) yüzyılın sonuna doğru efsanevi buluşmalarında Tanrı ve dünya üzerine tartışır ve ortaya çıkan yapıtlarını birbirlerine okurken ironi gerçekten de oyunun içindeydi. Fakat şiirsel yapıtlarda, romantizmin ne başlangıç ne de son dönemlerinde, ironi gerçekten de o kadar sık bulunmamaktadır. Sadece Ludwig Tieck, Clemens Brentano ve E.T.A. Hoffmann ironiyi virtüözce kullanmasını biliyordu. Friedrich Schlegel'in roman denemesi *Lucinde*, rahat izlenimini vermekle beraber aslında gayet zorlamadır. İroniyi uygulamaya koymaktan ziyade bir ironi kuramıdır. Genç Schlegel'de ironinin asıl eylem alanı da sosyal

ilişkiler, felsefe ve tefekkürle sınırlı kalmıştır. Friedrich Schlegel etrafa fikir püsküren fragmanlarında gerçekten de ironikti. *Yunan Şiirinin İncelenmesi Üzerine* ilk kuramsal denemelerinde özeleştirel olarak kendini *kaçınılmaz bir ironinin tamamen eksikliği* ile suçlamış ve bunu iyileştirmeyi söz vermiştir. Bu sözünü tutmuş ve tıpkı düşlerindeki gibi bir kuramcı olarak, yani *alışıldık ölçüde başarılı bir İtalyan maskarası tarzında* ortaya çıkmıştır.

Schlegel o zamanlar arkadaşlarına bazen tinsel alandaki Çılgın Orlando gibi görünüyordu. Her şeyi aklına sığdırıyor, nasıl çabucak ve ışıldayarak bunları işliyor, söyleşilerde nasıl da dolup taşıyor, nasıl da etrafına fikirler ve düşünceler saçıyor ve bir çırpıda yeni kitap projeleri geliştiriyordu. İnsanın hayretten ağzı açık kalıyordu. August Wilhelm kardeşine gününü nasıl değerlendirdiğini sorduğunda Friedrich şöyle yanıt verir: *Şu şekilde: kalktığımda yapıtım üzerinde çalışmaya başlıyorum ve yattığım zaman çalışmayı bırakıyorum. Yazma, düşünme, okuma, özet çıkarma sırasında belli bir kuralı izlemiyorum.* Novalis, Friedrich Schlegel ile ilk karşılaşmasından sonra şunları yazar: *Belki de asla bir daha senin gibi bir insanı görmeyeceğim. Benim için sen Eleusis'in baş rahibiydin. Cenneti ve cehennemi senin sayende tanıdım, senin sayende bilgi ağacının meyvesini tattım* (20 Ağustos 1793). Friedrich Schleiermacher de arkadaşı hakkında şunları yazar: *Ruhuna gelince, benden öylesine üstün ki, sadece büyük bir saygıyla ondan bahsedebilirim. Her bilimin, her sistemin, her yazarın ruhuna nasıl da hızla ve derinlemesine iniyor ... bilgilerinin hepsi nasıl da muhteşem bir sistem halinde düzenli olarak yerinde duruyor ve çalışmalarının hepsi rastlantısal olarak değil, tersine büyük bir plana göre birbiri ardından geliyor... bütün bunların kıymetini ancak fikirlerinin sanki ortaya çıkışını ve büyüyüşünü gördüğüm kısa zamandan beri biliyorum.* Fakat bir

süre sonra Schleiermacher *muhteşem* sistemin eksikliğini duymaya başlar, ama bu durum, on parmağında on hünerli arkadaşına duyduğu hayranlığı değiştirmez. Belki de bir sistem, hakiki oyuncu ruhu için hayırlı değildir. Fakat Schlegel, ona karşı dostça duygular beslemeyenlere bir *soytarı* gibi görünür. Kendine fazla güvenen bu genç adama kızan Schiller ona böyle demişti, çünkü Schlegel onun en son Periler Almanağı'nı alaya almaya cüret etmiş, Schiller'in onun yazılarının çıkmasına izin vermediği *Horen* dergisine kabaca saldırmış ve Schiller'in *Kadınların Onuru* adlı şiiri üzerine, bu şiirde kadınlar gerçekten idealleştiriliyor, ama maalesef yukarı doğru değil aşağı doğru, yorumunu yapmıştı. Arkadaş çevresinde *Çan* okunurken gülmekten yerlere serildiklerini kimse yazmamakla beraber, henüz August Wilhelm Schlegel ile birlikte olan Caroline, bunu duymak isteyen herkese söyler.

Friedrich Schlegel 1795'te Antikçağ üzerine kitabını yayımlattığında, sınır çizgilerini dikkate almadan geniş bir bilim alanını geçmiştir bile. Hukuk öğrenimini terk etmiş, güncel edebiyata, felsefeye, tıbba, ekonomiye, matematiğe, doğa bilimlerine ve dine dalmıştır. Bazıları rastgele önüne ne gelirse yuttuğunu söylerken, diğerleri bu kafa karıştırıcı çeşitlilik içinde nasıl olup da hâlâ çizgisini koruyabildiğine hayranlık duyar. Her durumda Schlegel'in kendisi için Ariyan ipliği, *evrensel şiir* fikridir. Schlegel bu fikirden yola çıkarak açık bir sanat yapıtı kavramını geliştirir, modern edebiyat bilimi de bunu haddinden fazla abartır. Açık sanat yapıtı artık türlerin poetolojik düzenine sığmaz: Destansı, lirik ve dramatik öğeler karıştırılmalıdır; normalde şiirselliğin dışında, hatta şiirselliğin aksi olarak kendini tanımlayan gidimli düşünce (eleştiri, tefekkür, bilim) sanat yapıtının içine alınmalıdır. Şimdiye kadar "sanatçı sanat yap, konuşma" deniyorduysa, artık bunun

tam tersi geçerli olmalıdır: Sanatçı şiir yazmalı ve düşünmeli ve her şey hakkında konuşmalıdır. Bir şeyler betimlemeli ve betimledikleri üzerine tefekkür etmelidir. Sadece icat edilen dünyalar değil, dünyaların icadı da konu edildiğinde, yani şiir kendi üzerine eğildiğinde, Schlegel buna *şiirin şiiri* der. Kendi üzerine eğilmek, tefekkürdür. Kendi kendini tefekkür eden şiir, ironikleşir, çünkü şiirselliğin kendi içinde yuvarlatılmış, büyülü biçimde kapalı çemberinin farkına varır. Şiir Tanrıların armağanı olabilir, ama her durumda insan yapısıdır.

Böylece sadece esine değil, eleştirel anlağa da yüksek bir itibar kazandırılmış olur. Eleştiri sanatın bir parçasıdır ve sanat halini alır. Schlegel'in yazdığı gibi şiir, *espriden, fikirlerden, deneylerden, hipotezlerden* besleniyorsa, eleştiri onu aynı araçlarla yanıtlama hakkına sahiptir. Eleştiri, yabancı bir yapıta dalması ve yapıtın ruhunu kendi ruhu içinde *tekrar kurgulamasıyla* kendisi de bir şiirsel yapıt halini alır. Friedrich Schlegel Goethe'nin *Wilhelm Usta*'sını tartışırken bunun örneğini vermiştir. Böyle bir eleştiri, şimdiye kadar yaygın olan normatif şiir bilimini aşar: *Eleştiri, yapıtları genel bir ideale göre yargılamamalı, tersine her yapıtın bireysel idealini bulmalıdır.* Bunu yaparken de *sadece bir dünyayı ortaya çıkarabilen karmaşa, bir kaostur* ölçütüne göre, ele alınan yapıttan çıkan bireysel kaosa atılmalıdır. Eleştiri şiirin içinden çıktığı şeye daldığı için, Schlegel buna *aşkın şiir* adını da verebilmekte ve buna şiirin kendisiyle aynı, hatta bazen daha yüksek bir kıdem tanıyabilmektedir.

Şiirsel yeteneği gayet vasat olan Friedrich Schlegel, güç fantezileriyle kendinden geçer. Çağdaş edebiyat üzerinde hâkimiyet kurma hayallerine dalar. Jakobenlere yakınlık duyması rastlantı değildir, diktatörce bir şehvet bazen onun da içini kaplar. *Modernliğin estetik eğitiminin kanun koyucu gücünü ... fazlaca aramamıza gerek yoktur. Bu güç zaten ku-*

rumlaşmıştır. Güç kuramdadır. Elbette Schlegel'in kendi kurammdadır. Friedrich'in kardeşine *Athenäum* dergisini kurmayı önerdiği mektupta -ki bu dergi sonradan ilk romantik hareketin merkez organı haline gelecektir- şöyle denir: Bu girişimin büyük bir faydası herhalde, *eleştiride kendimize, beş ila on yıl içinde Almanya'nın eleştirel diktatörleri olmamıza yetecek kadar büyük bir otorite sağlamamız* olacaktır.

Friedrich Schlegel ironi ruhunu, anlaşılmazlığa, sonsuzluğa ve tamamlanamayan tefekkürlere karşı duyarlılığı hâkim kılmak ister. Şiir, felsefe, bilim ve politika birleşmelidir, işte o zaman *özgürlükten ve özgürlük inancından yola çıkan ve sonra da insan ruhunun kendi kanununu nasıl her şeye dinlettiğini ve dünyanın nasıl bir sanat yapıtı olduğunu gösteren, yaratıcı* bir düşünme biçimi ortaya çıkacaktır.

Bu felsefe dünyaya daha yeni gelmişti. Bu, Fichte felsefesidir. Friedrich Schlegel bu filozofla 1796'da bizzat tanıştığında, bir mektubunda şunları bildirir: *Gitgide Fichte'nin dostu oluyorum. Onu çok seviyorum... Keşke bir de ona müsvedde tomarlarımı gösterebilseydim! Ah, insan neden bu dünyada bu kadar zeki olmalı! Yazdıklarımı anlamaz ki!*

Bu aslında hiç de o kadar fena değildir, çünkü anlaşılmamak her şeyden önce ironik romantiğin yatırım riskinden sayılır.

Dördüncü Bölüm

Fichte ve bir ben olmanın romantik zevki. Yüreğin bereketi. Hiçlikten çıkan yaratımlar. Romantik girişkenlik. Jena'daki efsanevi ev arkadaşlığı. Yüksekten uçuşlar ve çakılma korkuları.

Fichte 1794'te Jena'ya geldiğinde çoktan ünlü bir adamdı. Sırf dış görünüşü bile buyurgandı: güçlü, tıknaz bir beden, ateşli bakışlar, keskin bir ses. Konuşmalarında diktatörce bir şeyler vardı, itiraza anlayış gösterilmiyordu. O zamanlar Fichte'yle karşılaşan P.J.A. Feuerbach şöyle yazar: *Eğer hâlâ Muhammed'in çağında olsak Muhammed'i oynamaya ve kürsüsü bir kral tahtı olsa kılıç ve hapis zoruyla bilim kuramını yürürlüğe koymaya hazır olduğundan eminim.* Fakat Fichte'nin buyurganlığı gösterişten değildi, tersine dizginsiz tutkularından kaynaklanıyordu. Fichte 1794'te ilk defa Goethe'nin Weimar Frauenplan'daki evinde konuşma yaptığında, şapkası ve bastonu alınana kadar beklememiş, hemen konuşmaya dalarak eşyalarını en yakındaki masaya bırakıvermişti. Goethe afallamasına rağmen, Fichte'nin hiçbir adabımuaşeret kuralını umursamayan o kendini unutmuşluğundan etkilenmişti. Fichte'nin *Bütün Bilim Öğretisinin Temelleri*'nin ilk formasını basımevinden getirttirip derhal okumuş ve ona 24 Haziran'da şunları yazmıştı: *Gönderilenler anlamadığım veya en azından anlamadığımı sandığım hiçbir şey, alıştığım düşünme biçimime isteyerek dahil etmeyeceğim hiçbir şey içermiyor.* Fichte'nin bunu sadece nazik bir iltifat olarak anlaması gerekmiyordu, zira Goethe'yle

bir sonraki konuşmasından sonra karısına şunları bildirebildi: *Az önce ... Goethe sistemimi öyle öz ve açık biçimde sundu ki, ben kendim bile sistemimi daha açıkça sunamazdım.*

Goethe'nin Fichte felsefesinden bu denli hoşlanması gerçekten hayret vericidir. Goethe aynı mektupta, *asla vaz geçemediğim, ama asla da birleşemediğim filozoflarla nihayet beni barıştırırsanız* size müteşekkir olacağım, diye yazmıştı. Fichte'nin felsefesinde eylemin ve biçimlendirmenin enerjik biçimde vurgulanması Goethe'nin hoşuna gidiyordu. Nefes kesen karanlık soyutlamalarda kendini kaybedebilen Goethe, Fichte'yi sanatçı filozof olarak görmüştü, çünkü Fichte insanın yaratıcı gücüne ağırlık veriyordu. Goethe'ye göre Fichte, genelde hep bilinçdışının karanlığında gerçekleşen şeylere, yaratıcı dünya oluşturma sürecine ışık tutuyordu, üstelik sadece sanatta da değil. Goethe'nin bu dönemde Fichte'nin ben felsefesinin teşvikiyle *Özdeyişler*'i arasına aldığı temel ilkeye göre insan sürekli kendine, *burada konuşan nesne mi, yoksa sen misin*? diye sormalıdır.

Fichte'nin '90'lı yıllarda bir yıldız gibi yükselişini de romantik bir öykü gibi okumak mümkündür. 1762'de Oberlausitz'de yoksul bir şerit dokumacısının oğlu olarak doğan Fichte, pazar günleri kilisenin arkasında sığır güder ve az önce dinlediği vaazı kendi kendine ezbere tekrarlarken, söyledikleri mülk sahibinin, Baron von Miltitz'in kulağına gelir. Baron bu yetenekli delikanlıyı üstlenir ve bir bursla okula gönderir. Baron von Miltitz 1774'te ölünce bu yetenekli, ama yoksul gencin sorumluluğunu, Novalis'in babası olan Heinrich von Hardenberg alır ve eğitim masraflarını 1783'e kadar üstlenir. Novalis'in kendisiyse filozofla ancak 1795'te Jena'da, Niethammer'in evinde bizzat tanışır, burada aynı zamanda, yine ilk andan itibaren Fichte hayranı olan Friedrich

Hölderlin'le ilk ve son defa buluşur. Bu sırada Fichte çoktan kent sosyetesi arasındadır. Bundan önceki yaşam akışı zorlu olmuştu. Teoloji ve hukuk öğreniminden sonra ilk önce özel öğretmen olarak yolunu bulmuştu. Bir öğrencisi ondan, bütün dünyanın bahsettiği Kant felsefesini kendisine tanıtmasını ister. Fichte o zamana kadar zor anlaşılmasıyla gözünü korkutmuş olan *Arı Usun Eleştirisi*'ni ele alır ve öylesine etkilenir ki, 1791 yazında derhal Königsberg'e giderek büyük filozofun kapısını çalar. Kendisine karşı gayet umursamazca davranan yorgun bir ihtiyarla karşılaşır ki artık son derece şöhretli olan filozofun hayranlar tarafından kuşatıldığı düşünülürse bu pek de şaşırtıcı değildir. Artık hanımlar bile hayatta yan yattıklarında bu azılı bekârdan ahlaki öğüt rica etmektedir. Yani Fichte de pek çok hanım ve bey gibi ilkin evine geri gönderilir. Fichte burada otuz beş günlüğüne inzivaya çekilir ve hummalı bir çalışmayla ustasının gözüne girmek için bir yazı yazar: *Bütün Vahiylerin Eleştiri Denemesi*. Kant bu yapıttan öyle etkilenir ki, yazarını sadece öğle yemeğine davet etmekle kalmaz, ona bir de yayımcı ayarlar. 1792 ilkbaharında kitap, Fichte'nin dileğinin aksine anonim olarak yayımlanır. Yayımcı sansür gerekçesiyle dikkati elden bırakmaz, ayrıca mali hesaplar da işin içindedir, çünkü yazı o kadar Kant'ın ruhunda yazılmıştır ki, kamuoyu uzun süredir Königsbergli filozoftan din işlerinde son bir söz beklerken, okurların bu yazıyı Kant'a atfedeceğini ve buna uygun olarak da satın almaya arzulu olacağını hesaplamak kolaydı. Ve böyle de oldu. Jena'da çıkan *Genel Edebiyat Gazetesi* şu duyuruyu getirdi: *Königsbergli filozofun insanlığa ölümsüz kazanımlar sağladığı o yazılardan en küçüğünü bile okumuş olan herkes, bu yapıtın soylu yazarını derhal fark edecektir*. Bunun üzerine Kant aynı gazetede bu şımartıcı atıf için teşekkür eder ve bu *soylu yazarın* kendisi olmadığını, bu onurun

şimdiye kadar tanınmayan Fichte'ye ait olduğunu açıklar. Bu açıklamayla Fichte bir gecede Almanya'daki en ünlü felsefe yazarlarından biri olur.

Bu başlangıç başarısıyla coşan Fichte, şimdiye kadarki bütün felsefenin devrilmesi işine cüret eder. Kant'ı derinleştirme denemesinde, asla tamamlayamadığı, ama her türeviyle akademik bir uzmanlıktan daha fazla bir şey olmak isteyen "bilim kuramı"nı geliştirir. Fichte tekrar tekrar vurgular: Sadece kimin içindeki insana dokunursa o bu kuramı anlayacaktır. Söz konusu olan, düşünme aracılığıyla bir uyanış deneyiminden daha az bir şey değildir. Tabii bu herkese göre bir iş değildir. Fichte insanların bazen fark etmeseler de çoktan ölü olabileceklerini bilir. Bu tarz insanlara ulaşmak istemez: *Doğası gereği veya ruhsal kölelik, lüks bir eğitim ve kibir sonucu gevşemiş ve eğrilmiş bir karakter asla idealizmin düzeyine doğrulamayacaktır.*

Fichte Kant'm özgürlük kavramını radikalleştirir. "Bilim kuramı"nın ilk defa Jena'da sunduğu ve orada çığır açan türevinde, Fichte Kant'ın *'düşünüyorum' ifadesi bütün tasavvurlarıma eşlik edebilmelidir* cümlesinden, dünyayı hantal bir direnç veya *edimsel davranışlarının* olası bir malzemesi olarak deneyimleyen, gücü her şeye yeten bir 'ben' kavramını çıkarır. Fichte canlı benin havarisi olarak ortaya çıkar. Jena'da Fichte'nin sınıfındaki öğrencilerden, karşıdaki duvara bakmalarını talep ettiği anlatılır. *Baylar, şu duvarı bir düşünün*, der Fichte, *ve ondan farklı bir şey olarak kendinizi düşünün.* Sürüler halinde Fichte'nin derslerine akın ederek, orada çaresizce duvara bakıp kendi benleri akıllarına gelmediği için gözlerine hiçbir şey batmayan çalışkan öğrencilere alayla teessüf ediliyordu. Oysa Fichte duvar deneyiyle alışılmış bilinci katılaşmasından ve şeyleşmesinden çözmek istiyordu, çünkü insanı aydan

inmiş bir parça lav olduğuna inandırmak, canlı bir ben olduğuna inandırmaktan daha kolaydır, der Fichte.

Fakat herkes afallayarak duvarın karşısında oturmaz. Fichte'nin sürükleyici konuşma yetisi birçoklarını hayran bırakır. Şimdiye kadar kendi benin hiç böyle harika bir yapıt olduğu hakkında konuşulduğu duyulmamıştı. Yabancı olsa da o denli de yakın bir dünyanın bu zorlu araştırmalarından gerçek bir büyü yayılıyordu. Fichte dinleyicileri arasında bir ben olma arzusunu yaymak istiyordu. Ama rahat, halinden memnun, pasif bir ben değil, tersine dinamik, dünyayı kuran, dünyayı yaratan bir ben. Fichte'de her şey enerjiydi, benin kendi kendini kavramasını ve temellendirmesini sağlayan incelikli tefekkürler de bir fetih ruhunu telkin ediyordu. Avda yabanın nasıl 'izi sürülürse', Fichte de kaçak bene öyle sarılıyordu. Ben nereye kaçar? Ben şeylerin arasına karışmak ister, aynen bir şey gibi sorumsuz, bir şey gibi özgürlüksüz ve yabancıların denetiminde olmak ister. Fichte benin bu dokunulmazlığa kaçış yolunu tıkamak ister. Ben, yaygın olarak 'nesnellik' adı verilen ben-olmayanda saklanamayacağını kavradığında kendini yakalamış olur. Ben-olmayanın dünyası, özgürlüğümü yadsıyan her şey olabilir: mekanik ve belirlenimci olarak anlaşılan bir dışsal doğa; arzular ve içgüdüler, insanın söz dinletemediği, kendi bedenimizdeki bu doğa; toplumsal özgürlüksüzlük sistemi; Tanrı'nın yarattıklarına tahakküm ettiği bir din. Bu ben-olmayan dünyaları vardır, bundan kim kuşkulanabilir ki. Ancak Fichte bundan kuşkulanır, dahası bunlara asla pabuç bırakmaz. Fichte dinleyicilerini zamanın akışına ve şeylerin durumuna karşı ince bir komploya bulaştırmak ister.

İlk bakışta sanki Fichte'yi yalnızca felsefeye içkin bir sorunun çözümü ilgilendiriyormuş gibi görünür. Genç idealistlerin kuşağı (Fichte,

Schelling, Reinhold, Schulze) Kant'm *düşünme biçimi devrimini* gerçekleştirmişti, ancak orada bilginin öznede temellendirilişi henüz yetersiz ölçüdeydi. Genç Schelling 6 Ocak 1795'te arkadaşı Hegel'e, *felsefe henüz sona ermedi, Kant sonuçları verdi, ama öncüller hâlâ eksik*, diye yazar. Yani bütün tezlerin çıkış noktası olarak alabileceği, felsefenin *en yüksek noktası* henüz aydınlatılmamıştır. Bu artık Tanrı da olabilir, doğa da veya (ki Fichte'nin yanıtı budur) özbilincin şeffaflaştırılmış yapısı, bilmenin, eylemenin, inanmanın ve ummanın *hakiki ben*idir. Ancak Kant bilen anlağın kategorilerinin (mekân, zaman, nedensellik vs.) ve pratik usun ahlaksal buyrumlarının keşfiyle bunun gereğini zaten yapmamış mıydı? Özbilinçten daha fazlasının çıkarılamayacağını, çünkü özbilincin salt bir nesne olarak insanın önüne konulamayacağını açıklamamış mıydı: Bilinecek olan benlik, bilen benliktir, öyleyse zaten daima varsayılmaktadır. İnsan bu döngüden çıkamaz, diye açıklar Kant. Şimdi Fichte bu döngüden çıkılamasa bile, bu döngüye başka biçimde, üstelik de Kant'm korktuğu gibi *tamamen boş bir tasavvur* olarak bene değil, tersine canlılığın ilkesi olarak bene ulaşarak girilebilir diyerek karşı çıkar. Fichte'nin yardımıyla bulunacak olan bu 'ben' öyle canlı bir şey gibi görünüyordu ki, Novalis Mayıs 1797'de sevgilisi Sophie'nin Grüningen'deki mezarını her gün tavaf ettiği dönemde güncesine şunları yazıyordu: *Yıkık ağaç ile Grüningen arasında, Fichte'nin beninin asıl kavramını bulma sevincini yaşadım.* Fakat bundan sonra gelen *gün boyunca çok şehvetliydim* cümlesinin bu bağlamda ne anlama geldiği karanlıkta kalır. Fichte'nin 'ben'ine dönelim.

Kant sanki verili bir şeymiş gibi 'düşünüyorum'dan yola çıkmıştır, diye öğretir Fichte; ama bu böyle yapılamaz, tersine 'düşünüyorum'u düşündüğümüzde içimizde neler olup bittiğini bir gözlemlemek gerek-

lidir. Ben ilk önce düşünmede meydana getirdiğimiz bir şeydir ve aynı zamanda da meydana getirici güç, kendi içimizdeki öncesi düşünülemeyen benliktir. Düşünen ve düşünülen ben gerçekten de bir döngüde devinir, ama önemli olan, Fichte'de etkin, üretken bir döngünün söz konusu olduğunu kavramaktır. Söz konusu olan, bir benin kendini sadece gözlemleyerek temellendirdiği değildir, tersine ben yine bir etkinlik olan tefekkürde kendi kendini meydana getirir; kendini ortaya *koyar*. Demek ki bu ben bir olgu, bir şey değil, tersine bir olaydır. Ben hareket halindedir, yaşamaktadır, onu içimizde hissederiz. O zamanlar Tennstedt bölge mahkemesinde stajyer olarak hukuk öğrenimiyle meşgul olan Novalis, 1795'te başlayan Fichte çalışmalarıyla bu benin etkinlikçi niteliğini kavramaya çalışır: *Duyguya verili olan şey bana, neden ve etki olarak ilk eylem gibi görünüyor*. Öyleyse duygu, eyleme eşlik eden bir olgudur. Novalis burada doğru yoldadır, çünkü gerçekten de Fichte burada, benin bir nesne gibi kavranılabileceği yönündeki yanlış anlamayı önlemeye çalışmaktadır. Tekrar tekrar vurgular: Her şey hareket halindedir ve canlıdır, bir bunu düşünürüz, dahası bunu kendi canlılığımız içinde duyumsarız. Dünya bir eylemle başlar ve bizim ben dediğimiz şey de bir eylemle başlar. Fichte olsa, ben olarak kendimi meydana getiriyorum, öyleyse varım, derdi.

Bu düşünceler sanki dış dünya yadsınıyor ve mutlak bir tekbencilik savunuluyormuş gibi anlaşılırsa canavarca etki uyandıracaktır. Ama Fichte'de durum böyle değildir. Dış dünyayı ilk önce sadece kendi iç dünyamız olarak tanıdığımız temel ilkesinden sadece radikal sonuçlar çıkarmakla kalır, örneğin ancak benin kendini kavradığı anda aksinin, ben-olmayanın da ortaya çıktığı sonucu gibi. Bu ölçüde direngen nesne ilk olarak, benin de kendini *koyduğu* anda *konmuş* olur. Ben sadece

ben-olmayanın aksi olarak fark edilebilir hale gelir. Ama bu yüzden bu ben-olmayan ben tarafından mı meydana getirilir, yoksa daha ziyade dışarıdan mı verilmiştir? Kesinlikle 'verilmiştir' ama sadece benin çevresinde verilmiştir ve ben-olmayan buradan asla çıkamaz, bu ölçüde de ben-olmayan bu benin bir yönüdür. Ben-olmayan, ben tarafından kendi kendini sınırlama olarak üstlenilen bir sınırlamadır. Ancak ben bu kendi kendini sınırlamayı, sınırlamada kendinin payını gizleyecek boyutlara vardırabilir. O zaman kendi kendini sınırlama, kendi kendini şeyleştirme halini alır. Dışsal şeylere, eğer ben kendinin bilincinde kalsa bu şeylerin elinde olmayan bir güç verir. Fichte için her şey, benin kendi payına, yani dünya oluştururken kendi etkinliğine duyarlılığı keskinleştirmeye bağlıdır. Dünya sadece dışarıdan karşımızda duran bir şey, bitmiş, yabancı bir nesne değildir, tersine beni içine çekmiştir. Dış dünya kendini benin çevresinde gösterir. Ama nasıl?

Üzerimize etki eden her gerçeklik, olasılıklara gömülmüştür. En yakınımızdaki dış dünya olan kendi bedenimizdeki duyumlar bize zorla kendini dinletir, ama bunlara karşı bile bir serbestlik alanımız vardır: Bunlarla başa çıkabiliriz. Duyular düşünmeye ve fanteziler kurmaya doğru zarifleştikçe bütün olasılıklar 'alanıyla' o kadar içten bağlantılı olur. O zaman neyin gerçekten var olduğunu sadece düşünülebilen birçok olasılık arasından 'uyan' olasılığı bularak saptayabiliriz. Basitçe 'gereklilik' diye bir şey yoktur, daha ziyade bunun olasılıklar arasından bulunması gerekir. Gerekliliği keşfeden özgürlüktür. Fichte, *gereklilik duygusunun* eşlik ettiği tasavvurlara 'gerçek' der. Bu duygu sesini duyurur, ama alternatifsiz değildir: Durum hâlâ bundan farklı olabilir. Olasılıklara duyarlılık olarak özgürlük, sözde katı gerçeklerde bile işin içinde kalır. İnsan sadece eylemde değil, bilmede de daima başka türlü

de edebilen; sadece başka türlü eylemekle kalmayıp şeyleri farklı görebilen bir varlıktır. İnsan olasılıklar içinde yaşar. Gerçeklik bir olasılık ufkunda kurulur. Özgürlük budur.

Bu da Novalis'in yorumlarıyla doğru ışık tutulabilen bir düşüncedir. Novalis bilmemiz, hata yapabildiğimiz için özgürdür, diye yazar. Mecburen *varlığın* temellerine sürükleniyor olsak özgür olamazdık. Sadece *mutlaklıktan* yoksun olduğumuz, ama daima onu arayabildiğimiz için *içimizde sonsuz özgür etkinlik ortaya çıkar*.

Fichte bu özgür hareketliliğin bir de zaman deneyimiyle bağlantılı olduğunu görür. Bizler geçmişi anımsayan ve geleceği bekleyen, zamana açık varlıklarız. Gelecek ileriye baktığımızda mümkün olandır; geçmişse önceden gerçek olandır, artık var olmadığı için tekrar bir olasılık haline gelmiştir, farklı anımsanabilmekte ve yorumlanabilmektedir.

Bugünden bakıldığında -gerekçelerini ve nedenlerini kavramak istersek- meydana gelen her şey, bir olasılıklar alanıyla çevrilidir, bu olasılıklar arasında gerekliliğin izini bulmak zorundayızdır; bugünden bakıldığındaysa gelecek ve geçmiş de büyük bir olasılıklar mekânıdır.

Fichte bu mekânlara uzanırkenki hareketliliğimizi *imgelem gücü* kavramıyla karşılar. Kant bu kavramı önceden algıya ve bilgiye içkin enerjiyi betimlemek için kullanmıştı, Fichte'deyse bu kavram bütün sistemin anahtar kavramı haline gelir. Üstelik burada sadece fantezi anlamında bilinçli imgelem gücü düşünülmemektedir, bilakis Fichte, ben kendi bilincine varmadan önce benin içinde etkili olan, bilinç dışında etkin bir imgelem gücünü varsayar. Görünüşe göre burada iki ben söz konusudur.

Gerçekten de Fichte *aşkın beni deneysel ben*den ayırır ve böylece istemli olarak harekete geçirebildiğim bir imgelem gücünün yanında, is-

tem dışı ve bilinç dışı olarak içimde etkili olan bir imgelem gücü vardır. Ancak bu iki boyut mutlak olarak birbirinden ayrı değildir, tersine büyüyen bir bilinç ve artan derecede kendi kaderini belirlemekten oluşan bir süreç aracılığıyla birbirine bağlıdır. Önemli olan bilinçli imgelem gücünü bilinç dışı imgelem gücüne mümkün olduğunca yaklaştırmak veya deneysel beni aşkın bene doğru genişletmektir ki bu ikisi aynı şeydir. Fichte'ye göre burada kullanılmayan devasa hareket alanları vardır. Mutlaka benin özgür anlıklığının sınırları vardır, bunu Fichte de kabul eder, ama kendi kendimizi özgürce belirlememizin alanını, gerçekte olduğundan daha dar kavrama eğiliminde olduğumuza işaret etmeden de duramaz. Bilinçli ve bilinç dışı zorlamalar vardır, ama sık sık zorlanmadığımız halde kendimizi zorlanıyormuş gibi hissederiz. Belki de özgürlük yorucu olduğu ve insanın kendini itilen veya güdülen bir şey olarak, başka şeyler arasında sorumsuz bir şey olarak, bir eylem değil sadece bir tepki olarak kavraması daha kolay olduğu için. Fichte insana kendi özgürlüğünü gizleyen o garip uyuşukluğu gözüne kestirmiştir. Fichte için asıl fena olan budur.

Eğer dünya, bir deneyimi olan her şeyse, bu demektir ki, bir deneyimin olmadığı yerde dünya da yoktur. Ama o zaman Kant'ın melun 'kendinde şey'i de yoktur: Deneyimlenemeyen ama sözde her şeyin temelinde yatan bir özü kabul edip bildiğimiz şeyle bilmediğimiz şey arasında bir nedensellik varsaymak anlamsızdır. Nedenselliği sadece bilinen iki öğe arasında saptayabiliriz. Fichte için özne, etkin ve bilen ben, temelde yatandır. Bu Ben'in mutlakçılığının dışına taşan hiçbir şey yoktur, ama her şey onun içine doğru gider.

Eğer deneyimde varsayılan bu ben, aşkın ben, psikolojik ve gündelik dilde anlaşılan benle, ampirik benle karıştırılırsa, burada tekbenci

yanlış anlamanın yanında ikinci bir yanlış anlama daha ortaya çıkar. O zaman bunu alaya almak da kolaydır. Schiller ve Goethe de şakalarını yapıyordu. Fichte öğrenci derneğiyle bir kavgaya bulaşıp da öğrenciler geceleyin camlarını indirdiğinde, Goethe bakan arkadaşı Voigt'e şöyle yazar: *Demek siz mutlak benin büyük bir zorluk içinde olduğunu gördünüz, tabii sonuçta oraya konmuş olan ben olmayanların camlara doğru uçması hiç de nazik değil.* 28 Ekim 1794'te Schiller Goethe'ye, kısa süre sonra 21 Kasım 1794'te Hoven'e bir mektubunda Kant'tan sonra *yüzyılın en büyük spekülatif beyni* diye adlandıracağı Fichte hakkında şunları yazar: *Dünya Fichte için sadece, benin fırlattığı ve tefekkürle yeniden yakaladığı bir toptur. Böylece kısa süre önce beklediğimiz gibi tanrılığını gerçekten ilan etmiş olur.* Fichte 1795'te öğrenci kargaşalarından yakınlardaki Ossmannstedt'e kaçmak zorunda kaldığında, Schiller 15 Mayıs'ta Goethe'ye şöyle yazar: *Burada size bildirebileceğim bir yenilik yok, çünkü dostumuz Fichte kaçınca en zengin saçmalık kaynağı da kurumuş oldu.*

Fichte kutuplaştırıcı etki gösteriyordu. Bazılarını sürükleyip götürürken, diğerleri ona kızıyordu, iki tarafta da yeni uyanmış olan, bir ben olmanın zevki işin içindeydi. Döneme tanıklık eden biri sonradan, *ruh sahibi delikanlılar için tehlikeli bir çağdı*, diye anımsar, *yaşam şiddetli heyecanlar ve çekimlerle ... bir yığın aşırılık arasında deviniyordu...* Bunun sonucunda her aşırılıktan Fichte'nin ben felsefesi sorumlu tutuluyordu. Fichte'nin ben felsefesinin vurdumduymazlığı ve bencilliği meşrulaştırdığı şeklindeki yanlış anlamaya karşı kendini savunması da bir işe yaramıyordu. Pekiyi bu felsefeyi doğru anlama biçimi neydi?

Dikkate değer *Okuyucuları Anlamaya Zorlama Denemesi* alt başlığını taşıyan *Felsefenin Asıl Özü Üzerine Büyük Okuyucu Kitlesine Apaçık Bir Bildiri* adlı yazıda Fichte neredeyse çaresizce, tarih ve doğadan olu-

şan yaşam sürecinin dinamiğinin sadece, bütün bunlar benimsi olarak düşünüldüğü zaman kavranabileceği yönündeki teziyle egoizmin sözünü geçirmek değil, tersine varlığı egolojik olarak dile getirmek istediğini kanıtlamaya çalışır. Doğayı ve tarihi devindiren güç, benimizin etkinciliğinde, anlıklığında deneyimlediğimiz güçle aynı türdendir. Rousseau'nun her an başlayabildiğim için dünyanın başlangıcını bildiğim düşüncesi burada cesurca geliştirilmektedir. İnsanın kendini deneyimlemesi, bizi anlıklık evreni olarak dünyaya sürükler. Ama neyin bir olay olduğu, benin üretken hareketliliğinde, yaratıcı özgürlüğünde öğrenilir. Bu yüzden Novalis'in not aldığına göre: *Olmak özgür olmaktan, salınmaktan başka bir şey değildir ... Salınmanın bu ışıklı noktasından bütün gerçeklik akarak çıkar*. Fichte -ve Novalis- için bu görüş, felsefesini sonuna kadar kavuran o parlak *yıldırım*dı.

Bu *yıldırım* aynı zamanda Fransız Devrimi'nin gerilimlerle dolu tinsel hava durumundan da geliyordu. Koskoca bir halkın tarihte yeni bir başlangıç gerçekleştirmesi daha yeni yaşanmamış mıydı? Bir savunma yazısıyla bu devrimin önüne düşmüş olan Fichte de (ki bu yüzden bakanlıklar onu Jena'ya atarken ilk başta tereddüt etmişlerdi), çok az kişinin kavradığı zorlu indirgemeleriyle değil, yeni bir 'ben' olmanın zevkinin döviz kurundan derhal geçer akçeye çevrilebilen beylik sözlerle etkili oluyordu. Yeni yabanların gençlik kültünü teşvik ediyorken, Goethe *Faust II*'de bu yabanlara o zamanlar not aldığı şu mısraları söyletiyordu: *İnsan otuz yaşını geçince, / Zaten ölmüş gibi bir şeydir. / En iyisi sizi zamanında gebertmektir*. Kuşkusuz Rousseau, deha kültü ve Sturm und Drang bunun yolunu hazırlamıştır. Toplumun törelerine karşı direnen inatçı bir beni dayanak almak, bu gelenekten öğrenilmişti. O ünlü, çığır açan cümlelerin tantanası hâlâ heyecan veriyordu: *Yalnızca*

ben. Yüreğimi ben okuyorum ve insanı tanıyorum. Ben gördüklerimden biri gibi yaratılmamışım (Rousseau, *İtiraflar*) ve *Kendi içime dönüyor ve bir dünya buluyorum* (Goethe, *Werther*). Herkes böyle olmak istiyordu, bu kadar özgün, ama yine de evrensel, kendi gücünü gösteren ve gücünün ışınlarını dünyaya yayan biri. Fichte'nin etkisi altında Novalis şunları yazar: *Gizemli yol içeri doğru gider*. Ama ardından ekler: *Burada durakla-yan sadece yarı yarıya kalır. İkinci adım dışarı karşı etkili bakış; dünyanın kendiliğinden etkin, temkinli gözlemi olmalıdır.*

Fichte hem etkin olan hem de gözlemleyen beni, bol gümbürtüyle felsefenin tahtına çıkarmıştı, işte şimdi Caspar David Friedrich'in bir tiplemesi gibi orada duruyordu, dünya ayaklarının altında: muhteşem bir görünüm. Fichte sayesinde 'ben' sözcüğünün kazandığı devasa hacim sadece, sonradan Nietzsche ve Freud'un 'o' sözcüğüne katacağı anlam doluluğuyla karşılaştırılabilir. Popülerleştirilen Fichte, öznelcilik ve sınırsız yapılabilirlik ruhunun en önemli tanığı oldu. Ve yapmanın sözde gücü insanı coşturuyordu.

İşte Hölderlin, Hegel ve Schelling 1797 civarında beraber oturup insanın 'yapması' gereken yeni bir mitolojinin taslaklarını geliştirir. Böyle bir mitolojiyi nereden bulmalı? Tabii ki insanın kendi içinden. Yabancılaşmış toplum mekanizmasını bir cemaat yaşamına dönüştürmek için insanlar böyle bir şey yapabileceğini sanıyor, yeni bir toplum oluşturan bir fikir ortaya atılıyordu. Sonradan bu neşeli birlikteliğin protokolüne "Alman İdealizminin En Eski Sistem Programı" adı verildi. Yapmanın ve benin dünya oluşturan ruhunca devindirilen bu yazıda şöyle denir: *Tabii ki ilk tasavvur, mutlak özgür bir varlık olarak kendimin tasavvurudur. Özgür, kendinin bilincinde varlıkla beraber koskoca bir dünya hiçlikten ortaya çıkar ki bu, hiçlikten çıkan tek hakiki ve düşünülebilir yaratımdır.*

Böylesine kuvvetle benlerini sıvazlayanlar, kendini geliştirme talebine önemli direnç gösteren bir dünya tarafından sıklıkla tehdit edildiklerini ve sınırlandıklarını duyumsuyordu. Toprakları parçalanmış ve toplumsal olarak geri kalmış, büyük bir politikanın bulunmadığı ve sadece sınırlı bir kamuoyunun bulunduğu bir ülkede, böylesine hırslı ve özgüvenli bir bireyciliğin ortaya çıkabilmesi gerçekten şaşırtıcıdır. Ama belki de böyle bir yaratıcı içselliği ve derinlemesine yoğunluğu teşvik eden, tam da bu kısıtlayıcı durumlardı. Dışarıda büyük bir dünya eksikliği çekiliyorduysa, insan güvertedeki malzemelerle bu dünyayı kendi üretebilirdi. Sadece spekülasyon ve imgelem becerisine sahip olmak yeterliydi. Almanya'daki entelektüellerdeyse bu donanım boldu; Fransa'daki devrime rağmen veya tam da devrim yüzünden konformist hale gelen ortamdan ve İngiltere'deki dar kafalı-pragmatik ortamdan daha bol. Madam de Staël *Almanya Üzerine* adlı kitabında Alman tinsel yaşamının mucizelerini ve garipliklerini uluslararası kamuoyuna şöyle açıklamıştı: *Bir Alman yazar okuyucularını eğitirken, Fransa'da okuyucular yazarlarını seçer.* Bu yüzden bir Alman yazar kendini kendi küçük âleminin efendisi olarak hissedebilir. Almanya (tuhafların, evhamlıların, kitap delilerinin ülkesi) romantik kuşakla beraber bir de entelektüel oyuncuları meydana getirmişti. Bilindiği gibi Schiller'in oyun kuramı burada cesaretlendirici bir etki uyandırmıştı. *Düzenli fikir oyunu hakiki felsefedir*, diye kaydeder Novalis ve buna uygun olarak şiiri de *ruh hali oyunu* olarak adlandırır.

Almanya'daki bu entelektüel oyuncular belki Fransız meslektaşları kadar zarif değildiler, ama son derece cesurdular, bütünü hedef alıyorlardı. Derin duyarlılıklarından vazgeçmeyen oyuncu kişilikler burada çok özel, başkalarıyla karıştırılamayacak bir tür oluşturur. Bireyciler

benlerinden çok fazla şey bekler, hatta gerekirse yeni bir dünya yaratma ve var olan durumu dans ettirme sanatını bile icra ederler. Fichte'nin büyük beni gibi sadece koskoca bir halka, *artık bir ben-olmayan olmaktan çıkın!* diye seslenmek veya Novalis gibi ona *düşüncelerinizi dış nesnelere dönüştüremiyorsanız, dış nesneleri düşüncelerinize dönüştürün*, öğüdünü vermek yeter. Düşüncelerin eyleme dökülmesi yetmez, düşüncenin zorlayan bir gerçekliği -güç sahibi olan bu ben-olmayanı- bir salınma durumuna getirmesi sağlanmalıdır. Almanların derin duyarlılığı romantizmle beraber sadece özlemi ve melankoliyi değil, büyüleyici biçimde işi hafife alma ve kolaya kaçma becerisini de kazanmıştır ki bu sık sık görmezlikten gelinir. Bunlar muhteşem gevşeme alıştırmalarıydı. Daha az sevecen biçimde söylemek gerekirse, burada işin suyu çıkarılmıştır, ama bu yine de kan çıkmasından iyidir.

Tabii ki benlerinden büyülenenler kendilerini dayanıklı bir ben-olmayana karşı savunmak zorundaydı ve bazen yakınmalar ve acılar altında yıkılmak üzereydiler. Genç Hölderlin kardeşine şöyle yazar: *Ve dünya yüreğine yumruk vururken kim yüreğini güzel bir sınır içinde tutmayı becerebilir? Etrafımızda bize bakıp esneyen hiçlik tarafından veya toplumun binbir işi gücü ve biçimsiz, ruhsuz ve sevgisiz izimizi süren insanların eylemleri tarafından ne kadar çok rahatsız edilirsek, bizim tarafımızdaki direnç de o kadar tutkulu, güçlü ve şiddetli olmalıdır ... Dışarıdan gelen yoksunluk ve yoksulluk senin için yüreğin bolluğunu yoksunluk ve yoksulluk haline getirir.* "Yüreğin bolluğu" eylem ister, gücünün akmasını ister, ket vurmak, kendi içine atmak ölümcül olur. Beniyle dünyaya gelme denemelerinin sonunda, Hölderlin'in ister yalandan hastaymış gibi yapan bir soylu olarak, isterse gerçekten hasta olarak ömrünün son onyıllarını inzivada geçirdiği Tübingen kulesi durmaktadır. *Eylem davranışlarının* sahnesi

olarak dünyayı fethetmekten vazgeçmiş bir ben.

Genç Friedrich Schlegel'de de yeni ben duygusu, ilk başta dünya acısıyla bağlantılıdır. Arkadaşı Novalis'e şöyle yazar: *Ben bir mülteciyim, evim yok, sonsuzluğa itildim (evrenin Kabil'i) ve kendi yüreğimden ve kafamdan kendime bir ev kurmam gerekiyor.* Friedrich Schlegel, Hölderlin'den farklı olarak kendisinde yüreğin bolluğundan ziyade kafanın bolluğu olan kendi *bolluğunun* sınırlı bir gerçeklikte yıkılmasına izin vermeyecektir. Onu reddedeni özgüvenle reddeder. *Şiir Üzerine Söyleşi*'de kendini, *devrimci felsefesiyle büyük çapta yıkımdan hoşlanan* biri olarak betimler. Bunları yazdığı sırada onun için *devrimci felsefe*, Fichte'nin felsefesidir. Bu felsefe devrimcidir, çünkü Schlegel'i saygısızlığa cesaretlendirmektedir: Kendini kanıtlamış, geleneksel ve salt töresel şeyler, özgüvenli bir ben karşısında kendini meşrulaştırmak zorundadır. Bunlar eleştiri karşısında çürür veya ironik oyuna malzeme olur. Schlegel'in romantik ironisi sadece, daha önce de gösterildiği gibi, gerçekliği göreceleştirmeye yarayan bir perspektif sunan *sonsuzluk* arzusunun bir ifadesi değildir; kendinden emin anlamıyla gerçekliğin imhası gereklidir. İmhadan alınan bu zevk de ironide etkili olur.

Benleriyle en yukarılara çıkmak isteyenler, Fichte'nin 1794 ile 1799 arasında ders verdiği Jena'da toplanır. August Wilhelm Schlegel Jena'da edebiyat öğretir ve Schiller için *Horen* dergisinde yazar. Evi, sonradan 'Jena Romantizmi' olarak adlandırılacak genç hareketin odak noktası olur. Ludwig Tieck oradadır. Bu arada Weissenfels'teki tuz işletmesinin vergi memuru olan Novalis sık sık Jena'ya gelir. Clemens Brentano burada tıp okur ve duyarlı ve güzel Sophie Mereau ile ilişki kurar ki Schiller'e göre Mereau, kuşağının en yetenekli kadın yazarıdır. Hölderlin Schiller'e yakın olmak ve Fichte'yi dinlemek için gelir. *Ben, düpedüz*

asla nesne yapılamayan bir şeydir, diyen ünlü cümlesiyle Fichteciliğini kanıtlamış olan Schelling, Tübingen'den Jena'ya gelir ve 90'larm sonunda burada profesörlüğe başlar. Arka plandaki zeki kadınları da unutmamak gerek: Moses Mendelssohn'un kızı, Friedrich Schlegel'in yaşam arkadaşı olan Dorothea Veit ve bu yıllarda gönlünü Schelling'e kaptıran Caroline Schlegel. August Wilhelm Schlegel'in evinde de bir araya gelinir, bu neşeli birlikteliğin doruk noktası, 1799 yazı sonlarında yaşanır. Bu kadar çok gururlu, özgüvenli karakter sadece karşılıklı olarak birbirlerine ironik hareket alanı bıraktıklarında çarpışmadan durabilirdi. Schleiermacher'in *Sokulgan Davranış Kuramı* kendini kanıtlamak için burada zengin bir alan bulur. Topluluğa katılanların, geleceğin kendilerinin olduğu yönündeki birleştirici duygusu da yardımcı oluyordu. Omuzlarda taşınan galiplerin gücünü, coşkusunu ve yüce gönüllülüğünü onlara veren buydu. Ludwig Tieck 1828'de geriye bakarak (*Phantasus*'un ithafında) August Wilhelm Schlegel'e şöyle yazar: *Jena'daki o güzel dönem ... yaşamımın en parlak ve neşeli dönemlerinden biridir ... Sen ve kardeşin Friedrich, - Schelling de yanımızda, hepimiz genç ve yükselmekteyken, sık sık yanımıza gelen Novalis-Hardenberg: bu beyinler sanki kesintisiz bir espri, keyif ve felsefe bayramı oluşturuyordu.*

Öğlenleri ve akşamları yemek için ve söyleşiler için buluşuluyordu, düpedüz oturumlar düzenlenip *Athenäum* için makaleler tartışılıyordu, Tieck anlatılarını okuyor, Schelling o sıra geliştirmekte olduğu doğa felsefesini tanıtıyor, Novalis, *Hıristiyanlık veya Avrupa* başlıklı makalesini ilk defa duyuruyordu. Romantik doğabilimci Johann Wilhelm Ritter 'galvanizm' ve 'elektrik' üzerine yenilikleri duyuruyordu; Friedrich Schlegel alayla bir *kurbağa bacağı metafiziği* duyulduğunu anlatıyordu. Grupta hayat çok keyifli olmuş olmalı. Novalis'in coşkulu metnine

Schelling Heinz Widerporsten'in *Epikürcü İman İtirafı* adlı hoyrat gülünçlemesiyle yanıt veriyordu: *Artık gerçekten dayanamayacağım, / Etrafımda ne varsa kıracağım, / Beni zorla inandırmak istedikleri, / Yüce dünyaüstü öğretilerden, / Eriyip gideceğini sandığım, / Bütün duyularımı yeniden kımıldatacağım...*

Bu örneğin gösterdiği gibi romantik ironi gayet kabaca iğnelemede kullanılıyordu ancak dostane üslup şimdilik korunuyordu (ancak erotik kapışmalar buna son verecektir), gerçekliğin zenginliğinin ancak perspektiflerin çeşitliliğinde su yüzüne çıkabileceğinin bilincindeydiler. Buna ilişkin olarak Schlegel'in 125 numaralı *Athenäum* fragmanındaki program niteliğindeki sözleri şöyledir: *Belki de eşfelsefe ve eşşiir öyle genel ve yakın olsa, bilimler ve sanatlar için tamamen yeni bir çağ başlardı, öyle ki birbirini karşılıklı tamamlayan karakterlerin ortaklaşa yapıtlar oluşturması artık ender bir şey olmazdı.*

Birlikte yiyip konuşup okuyup müzik yapmadıkları zamanlarda, Jena'nın güzel kırlarında uzun yürüyüşlere çıkıyorlardı. Caroline 5 Ekim 1799'da arkadaşı Luise Gotter'e, *binlerce zevk tattım,* diye yazar, *ama tam bir çeyrek yıldır bir an huzur bulamadım ... Ne coşkulu, neşeli, müzik dolu günler yaşadık! ... O zamanlar her öğlen 15-18 kişiyle birlikte yemek yiyordum. Aşçım iyiydi, ben de naziktim, böylece her şey en iyi şekilde gitti ... Güzel bir topluluk içinde yaşıyorduk.* Bu topluluğu canlandıran tinsel ilke, Fichte'nin ben felsefesiydi. Romantizmin girdabına birkaç yıl sonra kapılan Henrik Steffens, geriye dönüp baktığı bir ağıtta şöyle yazmıştı: *İçten bir ittifak kurmuşlardı ve gerçekten de birbirlerine aittiler. Dışsal bir doğa olayı olarak devrim, içsel mutlak eylem olarak Fichte felsefesi neyse, bu ittifak işte bunu saf, ölçüsüzce oynayan bir fantezi olarak geliştirmek istiyordu.*

Öyleyse romantikler üretken imgelem gücünü son derece verimli kullanmış ve onu *Tanrısal imgelemin ilkesi* (Friedrich Schlegel) haline getirmişti. Bunu yaparken kendilerini romantik bir spekülasyon zevkinin kucağına bırakmışlardı. Romantik sahneden bir adım uzakta olan Schiller için bütün bunlar kesinlikle fazla ileri gidiyordu. *Hayalperest salt keyfiyetten doğayı terk ederek, arzuların başı buyrukluğuna ve imgelem gücünün keyfine bir o kadar bağımsızca teslim olur ... çünkü hayalperestlik doğanın değil, özgürlüğün bir taşkınlığıdır, yani kendi başına saygıya layık bir yetiden kaynaklanır, bu yeti sonsuz ölçüde mükemmelleştirilebildiğinden, dipsiz bir çukura sonsuza dek düşmeye de sürükleyebilir ve sadece tam bir yıkımla sonuçlanabilir*, diye yazar Schiller.

Romantikler bu uyarıya gerek duymadıklarını sanıyorlardı. Entelektüel virtüözlükleri ki bunun sayesinde daima kendi kendilerinin ötesinde olmak istiyorlardı, girişimlerinin risklerini gözleri önüne sermişti. Jean Paul, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano, çabalarının açtığı uçurumlara karşı keskin bir duyarlılığa sahiptir ve 'hiççiliğin' (bu ifade o zamanlar gündeme gelir) tehlikelerinden de özel bir zevk alırlar. Jean Paul: *Ah, eğer her ben kendi babası ve yaratıcısıysa, neden kendi Azrail'i de olmasın?*

Schiller'in yaptığı gibi romantikler 'keyfi' davranmakla suçlandıklarında, evet, neden olmasın, belki de keyfilik en iyi yanımızdır, diye 'keyfi' bir yanıt veriyorlardı. Benin labirentlerini fazlasıyla iyi tanıyan Jean Paul, *Estetiğin Ön Okulu*'nu yazarken sonunda Schiller'in tarafını tutar: *Sırf hiçlik içinde kendine serbest oyun alanı boşaltmak için, ben düşkünlüğüyle dünyayı ve evreni yok etmeyi tercih eden şimdiki çağın ruhunun kanunsuz keyfiliğinden ... doğanın taklidi ve incelenmesi hakkında küçümsemeyle bahsetmek zorunda olduğu sonucu çıkar.*

Bir ben olma zevki yüzünden kendi yabanlıklarının fazlaca derinlerine inenlerden bazıları, sonunda kendilerini hırpalarlar. Clemens Brentano'nun 1802'deki *beni kendime yönlendiren, beni öldürür*, ifadesi kulağa, Werther'in neşe dolu *kendi içime dönüyor ve bir dünya buluyorum,* haykırışı karşısında sanki melankolik bir yankı gibi gelir.

Benleriyle yükseklere çıkmak isteyenler, yakında tutunacak sağlam bir dal arayacaklardır. Sonunda benlerin kuyruklu yıldızı Napolyon da kasıntı krallık onuruyla kemale erecektir. August Wilhelm Schlegel zengin Madame de Staël'in kanatları altına sığınacaktır. Friedrich Schlegel de Katolik kilisesinin kucağına kaymaya hazırlanacaktır. Brentano da kiliseye sadıklaşacaktır. Gelenek yine revaçtadır, halk türküleri ve masallar toplanacaktır, *Bahar gecesi bir kırağı düştü* ..., Tanrı'ya şükür insanın her şeyi kendi yapması gerekmez, kendini başkalarına da taşıtabilir ve çok uzaklardan gelen bir akıntıda yüzebilir. Gözler sağlam mevkiler ve sağlam ilişkiler arayacaktır.

Ama henüz bunun zamanı gelmemiştir. Gerçi romantik oyun ekibi 1800'den sonra dağılacaktır. Ateizm ithamıyla hizaya getirilen Fichte de 1799'da romantik olay yeri olan Jena'yı terk eder, ama kendine sadık kalacaktır, borazanı hâlâ töresel benin kıyamet gününü duyurmaktadır. Sonradan *Alman Ulusuna Söylevler*'de benin yeniden doğuşunu bir kez daha büyük çapta vaaz ederek bütün bir halkı, Fransız benolmayanmdan nihayet kendini kurtarmaya çağıracaktır.

1812'de erken romantik açılıma geri baktığında Goethe kısaca, bu *zorlama yeteneklerin çağıydı*, diyecektir.

Beşinci Bölüm

Ludwig Tieck. Edebiyat fabrikasında. William Lovell'in ben taşkınlıkları. Edebiyat taşlamaları. Yazma virtüözü sanata sadık Wackenroder ile buluşur. İki arkadaş düşlerinin gerçekliğinin arayışında. Ayın parladığı büyülü gece ve Dürer çağı. Alacakaranlıkta Venüs Dağı. Franz Sternbald'ın kır yürüyüşleri.

Goethe'nin hakkında biraz aşağılayarak konuştuğu *zorlama yetenekler* arasında Ludwig Tieck herhalde en 'zorlama' olandı. Çünkü Schlegel kardeşler ilk başta sadece romantik doktrini geliştirirken, genç Tieck bundan bağımsız olarak 1795 ve 1800 arasında geçekten de kuramcıların akıllarında canlandırdıkları kadar romantik olan yapıtları, inanılmaz bir hızla ve kolaylıkla yaratmıştı. Friedrich Schlegel 1798'de şahsen karşılaştığında bu yazara çok *sıradan bir insan* demişti. Kısa süre sonra onu deha ilan etmiştir.

Romantizmle ilişkilendirilen her şey, genç Tieck'te bulunuyordu. *Ayın parladığı büyülü gece, / Hapis tutar duyuları, / Harika bir masal dünyası, / Çıkar ortaya eski görkemiyle* (*Kayzer Oktavian*, 1804); mektup romanı *William Lovell*'deki (1795) romantik hiççilik; *Çizmeli Kedi* ve *Tersine Dünya* edebi taşlama komedilerindeki romantik ironi; Tieck ilk romantik sanat masalı olan *Sarışın Eckbert*'i (1797) yazar ve Tannhäuser anlatısıyla, güçlü etkisi Wagner'e ve 20. yüzyılın Venüs Dağı fantezilerine kadar uzanan romantik bir efsanenin temelini atar.

Tieck, Wackenroder ile birlikte Nürnberg romantizminin, Dürer hayranlığının ve Raffaelcilerin sanat dininin mucididir. Sonradan Nasıralı sanat ekolü Tieck'in izinden gidecektir. Tieck'in *Franz Sternbald'm Kır Yürüyüşleri* (1798) başlıklı yapıtı, romantik sanatçı romanının şablonudur, Novalis ve diğerleri bunu kendilerine ölçü alacaktır. Eski Alman halk kitaplarının, Nibelungen Destanı'nm, Avrupa ozanlığının sadece filolojik olarak değil, şiirsel olarak da yeniden keşfinde Tieck önemli bir pay sahibidir. Romantizmden önceki romantiklik arayışında, unutulmuş eski İngiliz ve İspanyol edebiyatını açığa çıkarmıştır. Thomas Mann onun *Don Kişot* çevirisi için, *dilimizi en mutlu aşamasında gösteriyor*, diyecektir.

Friedrich Schlegel'in kuramsal olarak tasarladığı *ilerici evrensel şiiri*, Ludwig Tieck yapıta döker. Neredeyse her edebiyat türünden anlar, düşüncelerle ve ruh halleriyle oynar, lirik tınılarla büyüler. Bütün bunlar kaleminden o kadar kolay çıkar ki, tam da bu onun için bir sorun olacaktır.

Ludwig Tieck 1773'te Berlin'de kendi konumu için hali vakti gayet yerinde, çalışkan, pratik ruhlu ve eğitime önem veren bir urgancı ustasının oğlu olarak doğmuştu. Eğitime önem verişini, Berlin'de popüler olan Aydınlanma'ya borçluydu. Yetenekli oğlunu, itibarlı Friedrich Lisesi'ne göndermişti. Ludwig, 'harika çocuk' olarak görülüyordu. Dört yaşında İncil'i okumuştu, on yaşında Goethe'nin *Götz von Berlichingen* dramını ezbere öğrenmişti. On dört yaşında babasının kitaplığını tüketmişti. Sonra sıra kütüphanelere geldi. Eline geçen her şeyi, her şeyi vahşice karman çorman okuyordu, Vulpius'un harami öykülerini, Lessing'in tiyatro eserlerini, Grosse'nin gizli örgüt romanlarını, Rousseau'nun *İtiraflar*'ını, Spiess'in şövalye romanlarını, *Werther*'i

ve Nicolai'ın gezi notlarını. İlk tiyatroya gittiğinde altı yaşındaydı. On iki yaşında kukla oyunları icat edıp sonradan önemli bir heykeltıraş olacak kardeşi Friedrich'e oynatıyordu. Ortaokulluyken *Odysseia*'yı iki defa tercüme etti, ilkinde düzyazı olarak, ikincisinde heksametron vezninde. Shakespeare'in *Hamlet*'ini yağmurlu bir sonbahar akşamı parkta okuyuvermişti. Kitabın bir baskısını bir öğrenci arkadaşından koparmıştı ve okuldan eve dönerken sadece çabucak kişiler dizinine göz atmak istemiş, ama kitabı elinden bırakamamıştı. Parçayı soluksuz ve tamamen dalgın halde okuyup bitirdiğinde, kendini iyice ıslanmış ve soğuktan kaskatı kesilmiş halde, bu arada yakılmış olan cılız yağ lambalarının yanında bulmuştu. Bu bir uyanış deneyimiydi. Şimdi bütün Shakespeare'i Eschenburg'un düzyazı çevirisinde okur. Büyü sürer, ama yeni bir çeviri denemesine girişilmesi gerektiği kanısı da güçlenir. Daha öğrenciyken *Fırtına*'nın çevirisine ve yorumuna başlar. Sonradan A.W. Schlegel'in yeni çevirileri çıktığında son derece sevinir; Schlegel'in ölümünden sonra onun bu girişimini tamamlayacaktır. Bütün yabanıllıklara karşı olan babası, oğlunun Shakespeare tutkusundan huzursuz olur: *Senin hepten delirmen için bir bu eksikti!*

Okuldaki öğretmenler onu teşvik etmekle kalmamış, aynı zamanda onu kullanmışlardı da. Sonradan kayınbiraderi olan August Ferdinand Bernhardi ve Friedrich Rambach, ikisi de öğrencilerinden sadece birkaç yaş daha büyüktü ve öğretmenliğin yanında bir edebiyat fabrikası çalıştırıyorlardı. Kitlelerin zevkine uygun korku romanları, haydut romanları, şövalye romanları hazırlıyorlardı. Başarılı öğrenciyi de işe katılmaya çağırdılar. Tieck metinleri düzeltecek ve bazı sahneleri tamamlayacaktı. Manzara betimlemeleri, ruh halleri, psikolojik şeylerde o kadar hayret uyandıracak kadar başarılı oldu ki, öğretmenleri so-

nunda bu çalışkan öğrencilerine bütün kitap bölümlerini, özellikle de önemli roman sonlarını devretmişti. Tieck inanılmaz bir hızla edebiyattan nasıl edebiyat yapılacağını ve bu sırada okuyucu zevkinin nasıl yakalanacağını öğrendi.

Ancak Ludwig Tieck aynı zamanda, o zamanların deyişiyle 'kendi kendini hissetmeyi' *Werther*'den ve Rousseau'dan öğrenen kuşaktan da geliyordu. Bu yüzden de kendi kendine çekirdeksi bir şey olarak kurguladığı kendi benliğinin bu kadar çok edebiyat yüzünden elinden kayması ona acı veriyordu. Ürpertici ve dokunaklı sahneleri betimlemekte o kadar usta olmasına rağmen, kendisi daha doğru düzgün bir şey yaşamamıştı; zamparaların, kabadayıların ve kale kızlarının karmaşık ruhsal hallerini o kadar iyi duyumsayabilmekle birlikte, ergenliğini yaşayan son derece yetenekli bir delikanlıdan başka bir şey değildi. Böylece Tieck için sanat ve yaşam tehlikeli bir orantısızlığa kapıldı. Bir defasında bir mektubunda duygusal yaşantısını gökyüzünde bulutların hareketiyle karşılaştırır. Bulutlar elle tutulamayan değişken biçimler oluştururlar. Bir özleri yoktur. Ama geriye çekilip de gülümseyen mavi gökyüzünü açığa çıkarırlarken, edebi duygular kaybolduğunda, korku veren koskoca bir boşluk bırakırlar. Tieck ateşli bir üretkenlikle bu boşluğun üstesinden gelmeye çalışır, ama yine de hiçlik duygusundan asla tamamen kurtulamaz ve bu duygu, hizmet ettiği kitlenin zevklerini küçümsemesiyle daha da büyür. Acımasız anlarda kendi kendini küçümsediğini fark eder, hızla bitirdiği bir işin ona iki öğretmeninin takdirini ve biraz da para kazandırmasına rağmen.

Öğrenim döneminde ortaya çıkan ve artık Rambach'm edebiyat fabrikası için yazılmamış olan ilk büyük romanı *William Lovell*, bu hiçlik, boşluk ve kendini küçümseme duygularından bahseder. Çok az

gerçeklik içeren, salt edebi olan duygular karşısında duyulan dehşet, zengin bir aileden gelen genç bir İngiliz hakkındaki bu mektup romanında açıkça duyumsanmaktadır, bu delikanlının içsel tutunamamışlığı onu incelikli bir baştan çıkarma planının kurbanı haline getirecektir. William Lovell arkadaşına şöyle yazar: *Gözleri açıkken kör olan bir uyurgezer gibi bu yaşamın içinde yürümüyor muyum? Karşıma çıkan her şey sadece kendi içsel imgelemimin bir hayaleti... Her şey dağınık ve karmaşa içinde etrafta serili ... İnsan sanki bir sihirli değnekle çöl kumuna vurur ve birdenbire düşman öğeler fışkırıp birikiverir, her şey aydınlık bir resim halinde iç içe geçer; insan bunun içinden geçer ve geriye bakamayan bakışları, arkasındaki her şeyin nasıl yeniden ayrıştığını ve uçup gittiğini algılamaz.*

Tieck daha Fichte'nin ben felsefesini ve bu felsefenin dünyayı imgelem gücü aracılığıyla kurgulama yönündeki savını henüz tanımadan yazar bunları. Edebi bir sözde yaşamı ortaya çıkarırken yaşadığı kendi deneyimleri ve kendi kuşkuları, *boş bir çöllükte / sadece kendimin karşısına çıkıyorum*, diye yazmak için yeterlidir. Tieck 1799'da Jena'da nihayet Fichte'yle karşılaştığında, imgelem gücünün uçurumlarına ilişkin kendi deneyimlerinin onayını bulacaktır. İçindeki şair, filozoftan daha hızlı davranmıştı.

Tieck *Lovell* romanını henüz, babasını kızdırarak para getiren bir öğrenim yapmayı reddeden bir öğrenciyken yazar. İnsanların onu görmekten hoşlandığı eğlence ortamlarında bulunmadığı zamanlarda, Halle, Göttingen, Erlangen ve tekrar Göttingen'de kütüphanelerde oturup durmadan okur ve yazar. Bir defasında henüz hiçbir şey olmadığını, ama elinden her şeyin geldiğini yazar. Mektup romanı da bunu nihayet kanıtlayacaktır. Kahramanı Lovell'i yerin dibine sokup çıkarır ve onu kendi benine âşık olan, duyguları bir doruklara çıkıp bir dibe vuran,

durmadan kendini gözlemleyip derin derin düşünerek sonunda içinin ne kadar kof ve boş olduğunu ve kendini o kadar büyük ve güçlü olduğunu sanan beninin yabancı güçlerin kuklasından başka bir şey olmadığını fark eden genç bir adam olarak betimler. Yani başkalarının -dönemin zevkini takip ederek gizli bir örgütün- kendisiyle oynadığını fark etmeyen bir oyuncu. Benlik duygusunu artırmak, Lovell'in genel arzusudur. Âşık olduğunda veya arkadaşlıklar kurduğunda, önemli olan diğer insanlar değil, tersine onu bir koza gibi sarmalayan ve gerçeklikten ayıran kendi duygularıdır. Bu ise, içten içe duygularının parçalanması ve kemirilmesi sürecine sürükler. Düşünceleri de birbirini gözetler, sonunda içinde kimin ve neyin düşündüğünü bile bilmez. Benliğinin feci biçimde katmerlenmesinin içinde yolunu şaşırır. İlk başta bu durumun tadını çıkarır, sonradan ise çaresizliğe düşer: *Ah, insanın içindeki hakikat ve kanaat nedir! ... Of, artık kimse bana yapmacık davranan insanlardan bahsetmesin. İçimizdeki dürüstlük nedir ki!* Romanın sonunda gizli elebaşı, Lovell hakkında yıkıcı bir karara varır: *Şimdiye kadar kendini son derece harika ve ender bulunan bir varlık sandın, ama başkalarından daha fazla bir şey değilsin ... bir de kendi içinde şiddetli devrimler geçirdiğini sanıyorsun, oysa bütün bunlar sadece bir hayal ... işte kopuk bir felsefi ahmak olmak için elindeki her şeyi tükettin.*

Yani William Lovell'in ben taşkınlıkları kuru gürültüydü. Romanın ürpertici, uçuruma sürükleyen yönleri vardır; horror vacui (Latince boşluk korkusu -Çev.), can sıkıntısı korkusu, bir şey bulduğumuzu sanırken aslında yalnızca icat ettiğimiz kuşkusu, inancın ve güvenin kaybolması, metafiziksel yurtsuzluk... Bütün bunlar işin içine karışır ve bunlarla oynanır. Öyleyse ben coşkusunun karanlık yüzü olarak romantik hiççilik sorunu, daha romantizmin başlarında kendini gösterir.

Tieck geriye baktığında bu roman hakkında şunları yazar: *Bu kitap birçok beslenen ve sevilen acının ve yanılgının anıtı ve mozolesidir, ama inşa edildiğinde mimarlar ve işçiler bu acılardan kurtulmuşlardı bile, bu kitabı yazarken neredeyse daima çok neşeliydim, ama o zamanlar kafa karışıklığı hoşuma gidiyordu.*

Friedrich Schlegel romantik şiirden *güzel kafa karışıklığını* talep ediyordu. Bu kafa karışıklığı bu romanda bulunur, yıkımla ve çöküşle oynamaktan alınan ironik zevk de burada bulunur. *Uç benimle, İkarus, bulutların arasından*, diye haykırır William Lovell, *yıkım sevinciyle kardeşçe bağıralım.*

Tieck ironiyi de edebiyat fabrikasında öğrenmişti. Orada üretilen banal romanlar ironiyi öngördüğü için değil. Rambach dizisine *Ünlü Güç ve Hile Dehalarının Eylemleri ve İncelikleri* başlığını koyarken ironik bir kasıt yoktu. Fakat basitçe Tieck, talep edilen şemayla, içine ironi katmadan tatmin olmak için fazla zeki ve yaratıcıydı. Daha Friedrich Schlegel yazarın şiir malzemesi üzerindeki ironik *salınmayı* bir doktrin gibi talep etmeden önce, genç Tieck bu alanda alıştırma yapıyordu. Sadece bu şekilde içinde bulunduğu çukurdan çıkabilirdi. Bir defasında Bavyeralı Hiesel denilen şöhretli bir haydudun ve hırsızın kahramanlıklarını tasvir etmesi istenmişti. Rambach bu Hiesel portresini, *koşullar, durumlar ve töreler* sonucu yanlış gelişmiş olan bir güç dehasının yaşama biçiminin tasviri olarak duyurmuştu. Tieck anlatıyı buna uygun olarak kaleme dökse de sonlara doğru, aslında adi bir haylazdan başka bir şey olmayan bu herifi bir kahraman olarak göstermenin ne kadar keyfini kaçırdığını gitgide daha açıkça sezdirmişti. Tieck anlatıcının bu itirazını da öyle bir havada tutmayı beceriyordu ki, ne okur ne de Rambach artık neye tutunacağını bilemiyordu.

Tieck'in büyük ironi sanatı işte edebiyat fabrikasındaki bu kapışmalarda büyüyerek, sonradan öncelikle edebi bir taşlama olan *Çizmeli Kedi*'de kendini göstermiştir. Tieck burada Berlinlilerin tiyatro zevkini alaya almayı hedeflemiştir. Bu oyun, sahnede bir kedi, üstelik de çizmeli bir kedi değil, zırhlı kahramanlar, ev kadınları ve kötü yola düşmüş kızlar görmek isteyen izleyicilerle oyun oynar. Pirandello'dan çok önce, burada oyun içinde oyun virtüözce sahnelenir, sahnenin üzerinde de izleyiciler vardır ve oyundaki kahramanlar yazarlarını eleştirir ve sahnedeki izleyicilere dalaşır. İzleyiciler ise çok gürültü yaparak oyunun *sağlam bir dayanak noktası* olmadığından ve *mantıklı bir yanılsamaya* kapılmanın olanaksızlığından yakınır. Yazar sahneye çağrılır. Yazar kızgınlığı yatıştırmaya çalışır ve ancak *Sihirli Flüt*'teki zilciyle yanında oynayan ayıyı sahneye çağırarak ortamı sakinleştirebilir. Üçüncü perdenin başında perde çok erken kalkar ve yazar sahnede makineciyle konuşurken yakalanır. Sahibine bir krallık ve güzel bir gelin kazandıracak olan bir kedinin komik masalını anlatan oyun, sahnedeki yazarla sahnedeki oyuncular arasında düpedüz ufalanır. Masalın bir sahnesinde sarayın bilgesi Leander, *yeni çıkan Çizmeli Kedi oyununda izleyicilerin çok iyi betimlendiğini* iddia edince, sahnedeki izleyiciler öfkeyle bağırır: *Oyunda izleyici filan yok ki.* Leander çaresizce sahnedeki izleyicilerin üzerinden gerçek izleyicilere bakar.

Gerçek izleyicilerle ve sanal izleyicilerle, yazar camiasıyla, kurgu ve gerçeklikle, oyuncularla ve onların oyundaki rolleriyle muzipçe oynayan yansımalı bir sahne. Friedrich Schlegel'in kendi *Lucinde* adlı romanının yanında romantik ironinin örneği olarak övdüğü bir oyun. Ve bu oyun, yanılsamayı kırma ve oyun içinde oyun oynama tiyatrosu için bugüne kadar, Handke'nin *İzleyiciye Sövgü*'süne kadar bir örnek olarak kalmıştır.

"William Lovell"de öğrendiğimiz boşluk korkusu motifi, bu parçada da hortlamıştır. İzleyiciler eğlendirilmek ister, sahne boş kalırsa fena olur, diyen gücenmiş yazar ara sıra sahneyi boşaltmakla tehdit eder. Oyun sona ererse, yaşam sona erer. Bunun olmaması gerekir. Yazar ıslıklanır, yeni bir oyun gereklidir. Tieck şaşırtıcı bir icat becerisine sahipti. Doğaçlamadan koskoca oyunlar çıkarabiliyordu. Bir defasında bir eğlence ortamında, bana bir konu verin, der (sonradan bir orangutan olduğu ortaya çıkan bir sevgili) ve yarım saat içinde karmaşık bir entrika oyunu uydurur, sırf kendisi bile bu oyun içinde birkaç rol oynar. Maymun kısa bir aydınlanma programından geçer ve sonunda o kadar uslanmıştır ki, artık bir iyi aile kızını ona eş olarak vermek bile mümkündür. Doğaçlama parçanın sonunda, *hayvanlığın bütün niteliklerini, günümüzde eğitimli insanlıkta görülen yüce ve soylu ruhla birleştiren bir kuşağın temeli atılmıştır,* denir.

Tieck sadece şaşırtıcı bir doğaçlama becerisine sahip değildi, aynı zamanda yetenekli bir oyuncuydu. Brentano onu, *şimdiye kadar sahneye çıkmamış olan en büyük taklit yeteneği* olarak övüyordu. Her tür rolü ve seslendirmeyi sıraya dizdiği okuma akşamları sonradan ünlenmişti. Farklı edebi tarzları taklit etme veya bunları yüreğinde hissetme virtüözlüğünün canlandırma düzlemindeki karşılığı buydu. Bu da romantik *evrensel şiir*in bir parçasıdır.

Eli çabuk edebiyatçı oyuncu Tieck bu genç yaşında bir denge unsuru olarak, bambaşka bir tipi temsil eden bir arkadaşa, sanatı sadece bir oyun olarak değil, kutsal bir ciddiyet olarak gören, sanatı mutlu eden ve acı veren bir din haline getiren bir öğrencilik arkadaşına ve yoldaşa sahip olma şansını bulmuştu. Bu Wilhelm Heinrich Wackenroder'di, ama Gizli Savaş Bakanı ve Berlin Adalet Dairesi Başkanı olan babası, tek

oğlu Wackenroder'e erkenden hukuk kariyerini hedef göstermişti. Sanat hayranı olan oğlu bu zincirler yüzünden yıkılacaktır. 1798'te ölür. İtiraflarını ve sanat dinini, 1797 tarihli *Sanatsever Bir Keşişin Yüreğini Döküşü*'nü, bir yıl sonra da Ludwig Tieck'in arkadaşının ölümünden sonra yayımladığı ve kendi metinleriyle zenginleştirdiği *Sanat Dostları için Sanat üzerine Fanteziler*'i kaleme alma fırsatını bulmuştu.

Wackenroder dostuna narin bir sevgiyle bağlıydı, üretkenliğine hayrandı, ama çabucak yazışının aceleciliğini de eleştiriyor ve kutsal sanatı dünyevileştirmeye karşı onu uyarıyordu. Soğukkanlı Aydınlanma Protestanlığıyla yetiştirilen genç adam, güçlü imgelere ve sağlam duygulara dayalı bir kutsallığa arzu duyuyordu; istediği ve arkadaşından beklediği, *sanat karşısında diz çökmek ve ebedi, sınırsız bir sevginin bağlılığını ona sunmak*tı.

Wackenroder benzersiz bir sanat taassubuyla doluydu. Konular da mutaassıp olmalıydı. Raffael'in Meryem resimleri onun için aşkınlık sanatının tecessümüydü. İtalya'ya özlem dolu bakışlarında, Wilhelm Heinse'nin 1787'de çıkan İtalya romanı *Ardinghello ve Mutlu Adalar*'ın genç kuşakta ortaya çıkardığı erotik cazibeden eser yoktu. Sanatçının yaklaşımı da mutaassıp olmalıydı. Sanatçı kendini sanatına verir, ona hizmet eder. Kendini beğenmişlik, burnu büyüklük, göz boyamak ve izleyicilere yaranmaya çalışmak onun için bir günahtı. Yani insan yürek teslimiyetine karşı günah işleyebilirdi, ama Wackenroder'de babasının temsil ettiği gerçeklik ilkesinin gücünün de büyük güçle etkili olması, bütün bunları daha da karmaşıklaştırıyordu. Bu yüzden de bu teslimiyete vicdan azabı, yani yaşadığı çevrenin dünyevi, burjuva beklentilerine karşı günah işleme duygusu eşlik ediyordu. *Sanat üzerine Fanteziler*'de *sanat baştan çıkarıcı, yasak bir meyvedir, en derinindeki en*

tatlı suyunu bir tadan, canlı eylem dünyasından geri dönülmez biçimde kopmuştur. Kendine özgü zevklerinin kıvrımlarına büzüşür ve eli, yanındaki insanlara uzanacak gücü tamamen yitirir, denir.

Wackenroder sanatın gerekleriyle normal burjuva yaşamının gerekleri arasında parçalanma yaşayan bir insandı. Ayrıca içindeki sanat arzusunun sadece sanattan zevk almaya yettiği, gerçek üretime yetmediği kuşkusundan da kurtulamıyordu. Kafasında canlandırdığı gerçek sanatçı, acımasızca yapıtına hizmet eder, itiraz kabul etmez, yaratımının aşikârlığı onu burjuva çekincelerinin ötesine taşır. Hakiki sanatçı *yüksek fantezilerini ... sağlam bir dikiş gibi bu dünyevi yaşama cesurca ve kuvvetle* dokumayı başarır, diye yazar *Keşişin Yüreğini Döküşü*'nde.

Ama bu dünyevi yaşam, soğukkanlı Berlin'dekinden farklı olarak kendiliğinden sanatsal ruhla dolu olsa, belki de sanatla burjuva yaşamı arasındaki gerilim daha zayıf olurdu. Wackenroder sanata dostça bakan bir dünya arayışı içinde, ilk başta sadece fantezilerinde de olsa Alman Rönesansı'nı, Dürer'in Nürnberg'ini keşfeder. Bunlar burjuva dayanışmasının, inançlılığın ve sanat duyarlılığının dostane bir birlik oluşturdukları güzel dönemler değil miydi? *Çünkü eski zamanlarda yaşamı güzel bir el sanatı veya zanaat olarak görmek töredendi... Tanrı bu zanaatın ustası olarak görülüyordu.* Bu Tanrısal el işi dünyasında sanatçılar huzur bulabiliyordu: *Çünkü onlar için sanat -çünkü onlar da sanatı (şimdi olduğu gibi) kibarca sanat aşkından ve can sıkıntısı yüzünden değil, bir el işi gibi gayretkeş bir çalışkanlıkla yapıyorlardı- işte onlar için sanat, kendileri bile bilmeksizin, yaşamın gizemli bir imgesi olmalıydı.*

Böylece '90'lı yılların Aydınlanmacı Berlin'inde eski Alman romantizminin düşü ortaya çıktı.

1793 yazında iki arkadaş, düşlerinin gerçekliğini bulmaya girişti.

Erlangen'de okuduktan sonra oradan Bamberg, Pommersfelden, Bayreuth ve Nürnberg'i dolaştılar. O yaz ortaçağdan kalma kentleri, ormanları, kale yıkıntıları, malikâneleri ve madenleriyle bu Frank ülkesini ilk defa Alman romantizminin kutsal toprakları olarak nurlandıranın Tieck ve Wackenroder olduğu abartısız söylenebilir.

Tieck yaşlandığında, o zamanlarda mehtaplı bir gecede, Franken'deki Bischofsgrün'de *bir kornonun salınan tınıları* kulağına geldiğinde *ay ışığının parladığı büyülü gece*nin mucizesinin gözünde canlandığını anlatır. İki arkadaş sayısız kuleleri ve yüksek çatılarıyla Nürnberg'i, çok direkli, gururlu, ama kuma oturmuş bir gemi gibi kendi halinde manzaranın içinde serili görüyordu. Akşamları çalman kule borazanları içlerini melankoliyle dolduruyordu. Gündüzleriyse usta atölyeleriyle açık meydanlar arasındaki dar sokaklardaki renkli koşuşturmacayla eğleniyorlardı. Gerçekten de Dürer'in çağına geri döndüklerini sanıyorlardı. Sonra eski imparatorluk kentinin asil ciddiyetinin zıddı olarak Bamberg'deki neşeli piskoposluk sarayı. O zamanlar söylendiği üzere 'kıvrık bastonun altında iyi yaşandığı'na inanmak istiyorlardı. Bu Katolik dünyasındaki genç kızlar onlara kiliselerdeki ve manastırlardaki Meryem resimlerini anımsatıyordu. Buradaki insanlar mutaassıp, ama keyifçiydi. Dinsel törenler ve kilise bayramları hâlâ barok tarzda renkli bir gösteriş sergiliyordu. Cenaze törenleri bile resimsi bir görünüm sunuyordu: Ağıt yakan bir kadın yankılanan sokaklara ölenin adını haykırır. Halk sokaklara dökülür, genç kızlar kocaman başörtü fiyonklarıyla koyu renk elbiseler giyer rüzgâr fiyonkları çekiştirdiğinde, büyük, huzursuz kuşlar gibi görünürler. Otobiyografik izler taşıyan, onlarca yıl sonra yazdığı romanı *Genç Masalcı Ustası*'nda Tieck bu kentteki izlenimlerini anımsar ve Katolik dünyasının onun için neden

daima cezbedici bir şeyler barındırdığını dolaylı yoldan ima eder. *İyi niyetli babam yolculuğumdan önce, bayram zamanları Katolik kentlerinde asla gülmemem için beni uyarmıştı... Ama yanımda bulunamaması iyi oldu, çünkü beni gözlerim yaşarana kadar hayran bırakan bütün bu geçitler, müzik, trombonlar ve şarkı söyleyen korolar karşısındaki, caddelerde süslenmiş sunaklar, dua eden halk yığınları karşısında duyduğum heyecan ve yücelme üzerine babam mutlaka, puta tapma dediği bu gibi törenlere ve özellikle de bana karşı hiddetini salıverirdi.*

Phantasus'un (1810 sonrası) çerçeve söyleşilerinde Tieck, Heidelberg romantizminin artık kendi izini takip ederek *Alman vatanını* araştırmakta olduğunu memnuniyetle fark eder. O ise kendini öncü olarak hissedebiliyordu, çünkü o zamanlar Wackenroder ile yolculuğa çıktığında, onlar için *vatanın ... her yanı, güvenilmez efsanelere konu olan, Asya'nın veya Afrika'nın derinliklerinde keşfedilecek bir ülke kadar yabancıydı...* Büyülü bir dünya keşfetmişlerdi, bu ortam Tieck'i, *Sarışın Eckbert* üzerine, *Tannhäuser* üzerine ve *Runenberg* üzerine anlatılara teşvik ediyordu.

Sarışın Eckbert'in konusu, Tieck'in o zamanlar ilk defa Fichtel Dağları'nda yaşadığı, yarı haz verici yarı ürpertici bir duygu olan *orman yalnızlığıdır*. Annesinin bir öyküsünden anımsadıklarında da bir kulübede bir köpekle beraber insanlardan çekinen bir kopuklukta yaşayan o yaşlı, garip kadının imgesi açığa çıkar. Tieck 1796'da bundan, herkese yol gösterecek olan romantik sanatsal masalı yarattı.

Eichendorff'un *Alacakaranlık* adlı şiirinde yıllar sonra şöyle denecektir: *Tan kanat açmak ister, / Dehşetle kımıldar ağaçlar, / ... Yanında bir dost varsa bile, / Güvenme ona bu saatte, / ... Gecede neler neler gizler - / Kolla kendini, uyanık ve dinç kal!*

Bazı şeylerin gecede saklı kalmasının daha iyi olduğu ve bunların gün ışığına çıkması ve dile getirilmesinin ne felaketlere neden olduğu, *Sarışın Eckbert*'in konusudur. Kocası Şövalye Eckbert'le beraber yalnız başına kalede yaşayan Bertha'nın bir dostuna, Walther'e güvenip ona mucizevi, neredeyse masalsı öyküsünü anlatmasının acısı fena çıkacaktır. Çocukluğun anımsanması herhalde hep masalsı nitelikler kazanır, ama özellikle de bu durumda. Bertha dövüldüğü evden kaçmış, ormanlarda dolaşmış ve konuşan bir kuşla ve bir köpekle beraber ormandaki bir açıklıkta yaşayan yaşlı bir kadının yanında mutlu bir yaşam kurmuştu. Artık bu yalnız yaşamı, yaşlı kadınla, köpekle ve *orman yalnızlığının* şarkısını söyleyip her gün içinde bir inci bulunan bir yumurta bırakan kuşla paylaşıyordu. Memnun olması gerekirdi, ama içinde dünyaya karşı merak uyanır. Çocukluğunun bu cennetini gizlice terk eder. Adını unuttuğu köpeği geride bırakır, ama kuşu ve incileri yanma alır. Yani *orman yalnızlığına* ihanet eder ve kuş ona vicdan azabı gibi eşlik eder, ta ki kuşu öldürene kadar. Bundan sonra yılgınlıkla inzivaya çekilerek yaşar, sarışın Eckbert'le evliliğe onay verdikten sonra da. Bertha'nın *orman yalnızlığının* yitik mutluluğu öyküsü böylece sona ermiş olabilirdi, eğer öyküyü dinleyen Walther, *küçük Strohmian'ı besleyişiniz ... gözlerimin önünde gayet net canlanıyor* ifadesiyle tepki vermiş olmasaydı. Bertha köpeğin adını unutmuşken Walther köpeğin adını bilir. Kimdir bu Walther? Masalsı geçmiş burada somut bir dehşete dönüşür. Bertha korkuya kapılır ve ölür. Bertha'nın güvensizliği ve çaresizliği Eckbert'e bulaşır, Eckbert de Walther'i, fazla şeyi bilen bu garip adamı öldürür. Ama Walther onu daha birkaç kılıkta takip edecektir. Nihayet Eckbert kuruntuyla gerçekliği ayırt edemeyecek haldedir ve son olarak Bertha'nın çocukluk anılarındaki yaşlı kadın karşısına çı-

kıp kendisinin Walther'den başkası olmadığını, ve onun, Eckbert'in de gerçekte Bertha'nın ağabeyi olduğunu açıklayınca Eckbert de ölür, bu sırada birdenbire tekrar ortaya çıkmış olan kuş, *orman yalnızlığı* şarkısını söylemektedir.

Çok modern korkularla oynayan bu romantik masalda, anlatımın tartılamazlığı, itiraf zorlamasının kafa karışıklıkları, gizli kalsa daha iyi olan mahremliklerin ve sırların tehlikeleri söz konusudur. Bir şey üzerine konuşulamıyorsa, susulmalı veya bunun şarkısı söylenmelidir. *Orman yalnızlığının* şarkısı yeter. Romantik bilinç, yaşanabilirlik uğruna gizemi korur. *Phantasus*'un söyleşisinde buna dair şöyle denir: *En güvenilir saatte en güvendiğin arkadaşına söylediğin bir sözden hiç pişman olmadın mı? Onu bir hain sayabildiğinden dolayı değil, duygusal bir sır şimdi, kaba doğasını kolaylıkla bu sırra karşı yöneltebilen bir öğenin içinde asılı kaldığı için.* Romantikler arasında Tieck'in en iyi öyküsü olarak görülen *Sarışın Eckbert* üzerine bu kadar söz yeter.

İki arkadaş Frank ülkesindeki gezilerinde madenleri de ziyaret etmişlerdi ve izlenimleri o kadar güçlüdür ki, bunlar da Tieck'in yapıtlarında, örneğin *Runenberg* anlatısında belirgin izler bırakmışlardır. Hatta bir defasında madenin içine de inmişlerdi: *Sanki gizli bir örgüte, gizemli bir birliğe alınıyormuşum veya saklı bir mahkemeye çıkarılıyormuşum gibiydi. Çocukluk yıllarımda düşümde bazen böyle uzun, dar, karanlık geçitler gördüğümü anımsadım.* Tieck ve Wackenroder'in madeni ziyaretiyle başlayan yeraltı geçidi romantizmi, Novalis ve E.T.A. Hoffmann tarafından ruha işleyecek biçimde sürdürülür ve ta Hofmannsthal'a kadar etki gösterir.

Tieck'in Franken ülkesindeki gezilerinde esinlendiği bir diğer anlatı, *Sadık Eckhart ve Tannhäuser* idi. Burada birkaç halk efsanesi birleş-

tirilir. Bir yanda Dietrich von Bern'i Nibelungen'e karşı uyaran şadık Eckhart'm efsanesi vardır. Bu Eckhart, Venüs Dağı'nm önünde uyararak nöbet tutan Eckhart olur. Tieck bu efsanenin malzemesini, sihirli kavalının ezgileriyle köydeki çocukları baştan çıkaran Hamelnli fare avcısının efsanesine ekler. Burada çocuk Haçlı seferlerinin anıları saklanmaktadır. Fakat Tieck bu efsaneyi Venüs Dağı mitine ve Staufer kayzerleri dönemindeki bir halk ozanı olan Tannhäuser tiplemesine bağlar. Daha ilk baştan beri Tannhäuser'in erotik bir tınısı olduğu anlatılırmış; güzellik ve aşk sarhoşuymuş ve başkalarını da sarhoş edermiş, diye anlatılır. Kuzeyli bir Dionysos. Sonradan, *Delikanlının Sihirli Borazanı* derlemesine alınmış olan bir halk şarkısı, Tannhäuser'in pişmanlık içinde Venüs ülkesinden kaçışım ve Papa'dan günahlarının bağışlanmasını dilemesini anlatır. Ama günahları bağışlanmayınca -Papa Eros'un gücü karşısında pes eder- Tannhäuser tekrar Venüs Dağı'na geri döner.

Tieck'in Venüs Dağı'nın cazibesi üzerine anlatısı, sonraki çalışmaların, özellikle de Wagner'in çalışmalarının kaynağı oldu. Tieck kendisiyse bu anlatıyla *Sarışın Eckbert*'teki bir motifi, *gecede saklı* kalmaları daha iyi olan sırların bulunduğu deneyimini devam ettirmiştir. *Tannhäuser* anlatısında bu sır, sanatla erotizm bir olduğunda ortaya çıkan tehlikeli büyünün gizemine ilişkindir. İnsan bazı kendinden geçme anlarını atlatamaz, çünkü sonrasındaki sıradan yaşama katlanamaz. Nietzsche sonradan buna *esrimenin dorukları* diyecektir. Tieck'te Tannhäuser arkadaşı Friedrich'e bunu anlatmaya çalışır. Sözünü keser ve arkadaşını öper. Ertesi sabah arkadaşının karısı ölmüş, Tannhäuser ise kayıplara karışmıştır. Fakat öpücüğü Friedrich'in aklını başından almıştır. *Öylece harika dağı ve Tannhäuser'i aramak üzere anlaşılmaz bir aceleyle koştu ve o gün bu gündür bir daha görülmedi. İnsanlar dağdan gelen birinden*

bir öpücük alanın, kendisini büyülü bir güçle yeraltındaki uçurumlara çeken cazibeye direnemeyeceğini anlatıyordu.

Tieck bu anlatıyı, 1799 yazında August Wilhelm Schlegel'in Jena'daki evinde Novalis ile arkadaşlığının başladığı unutulmaz gecenin sabahında bitirmişti. Tieck yaşlı bir adam olarak bu sahneyi şöyle betimler: *Gündelik yaşamın engelleri yıkıldı ve kadehlerin sesi eşliğinde dostluğa içtiler. Geceyarısı olmuştu; arkadaşlar yaz gecesine çıktılar. Şairin çocukluk günlerinden beri arkadaşı olan dolunay, sihirli ve ışıltılı, Jena göklerinde dinleniyordu.*

Tieck, hemen o gece Weissenfels'e geri dönmesi gereken Novalis'e yol boyunca biraz daha eşlik eder. Tieck arkadaşına, o gece *Tannhäuser*'ini tamamlayacağı sözünü verir. Gerçekten de sabah saatlerinde tamamladığı anlatısını, aynı günün akşamı Jena'daki arkadaşlarına okuyacaktır.

Tannhäuser'de dağ, erotik sırlarla cezbeder. Üç yıl sonra yazılan "Runenberg"deyse para ve altının erotik cazibesi de buna eklenir. Tieck bu arada Schelling ve Ritter'in doğa felsefesiyle tanışmış ve kendi içsel doğamızın, dışsal doğanın uçurumlarının aynasında açığa çıktığı ve hırsın, gizli hazinelerin bu çekiciliğinin de bunun kesinlikle bir parçası olduğu fikrinin onayını orada bulmuştu. Fakat Schelling için doğa insan ruhunda kendi kendinin aydınlık bilincine ulaşırken, Tieck *toprağın kucağındaki bu gerdek gecesi*nin karanlığından, hatta korkunçluğundan büyülenir.

Tieck'in Novalis'le arkadaşlığı başladığında, Wackenroder ölmüştü. Novalis ilk karşılaşmadan sonra Tieck'e şöyle yazar: *Seninle tanışmak yaşamımda yeni bir sayfa açıyor ... Üzerimde derin, çekici bir izlenim bıraktın; şimdiye kadar kimse beni senin kadar yavaşça, ama etraflıca heyecanlandırmadı...*

O sırada Tieck, aslında Wackenroder ile birlikte yazmak istediği *Franz Sternbald'ın Kır Yürüyüşleri* adlı sanatçı romanının ilk iki cildini tamamlamıştı (planlanan üçüncü cilt asla yazılmamıştır).

1798'de çıkan roman, romantik kuşakta büyük bir yankı uyandırdı ve hayranlıkla karşılandı. Friedrich Schlegel *fantastik doluluğu ve hafifliği* över ve devam eder: *Burada her şey açık ve şeffaftır, romantik ruh da hoş bir biçimde kendi üzerine fanteziler kuruyor gibi görünür.* E.T.A. Hoffmann için de bu *hakiki bir sanat kitabı*ydı.

Daha önce Goethe'nin *Wilhelm Usta*'sı roman türüne yeni bir itibar kazandırmıştı. Sonraki şair kuşağının, ilginç bir bireyin gelişiminin, sanatçının sorunlarının incelenmesinin ve toplumun bütünsel bir tasvirinin betimlenmesini birleştirmesi gereken bir anlatı yaratmaya yönelik ihtirasını dürtüklüyordu. *Wilhelm Usta*'dan sonra roman; içinde her şeyin, doğa betimlemelerinin, farklı olay yerlerinin, karmaşıklıkların ve çelişkilerin, dağınık şiirlerin, üstelik psikoloji, felsefe, sanat kuramının, söyleşiler ve tefekkürler halinde yerini bulabildiği evrensel bir yazınsal tür sayılıyordu.

Tieck, *Franz Sternbald*'ını *Wilhelm Usta* ile boy ölçüşmek için yazdı. Fakat buradakinden farklı olarak Tieck'te burjuva-soylu dünyası değil, sanatçılık zafer kazanacaktı. Romantik ruh bunu istiyordu, bu yüzden bu roman saygıyla karşılanırken, Goethe gücendiğini göstermişti. Kendisine adanan nüshayı, *uslu kapların bu denli boş olması* inanılır gibi değil, ifadesiyle Schiller'e göndermişti.

Bir Eski Alman Öyküsü alt başlığını taşıyan roman, Wackenroder'in *Yüreğini Döküşleri*'nin de anımsattığı Albrecht Dürer'in döneminde geçer. Franz Sternbald'ın Nürnberg'de bıraktığı ressam dostu Sebastian imgesinde, ölen arkadaşın portresi çizilir. Üstelik bu isim, kutsal şehit

Sebastian'a da gönderme yapar. Wackenroder de sanat adına ve sanattan dolayı acı çekmemiş midir?

Franz şimdi Nürnberg'i terk etti, denir romanın başında, *uzak diyarlarda bilgilerini genişletmek ve zorlu bir gezginlikten sonra resim sanatında usta olarak geri dönmek üzere, bu dost mekândan bugün ayrıldı.* Aslında böylece bütün hikâye anlatılmış olur. Bu gezinin durakları, Sternbald'ın ressam Lucas van Leyden'i ziyaret ettiği Hollanda; bir zamanlar genç Goethe ve Herder'in yaptığı gibi katedrali bir kez daha övülen Strassburg; inançlı genç adamın Raffael'in sanatının yanında erotizmle ve şehvetle de tanıştığı ve bunlara değer vermesini öğrendiği İtalya'dır.

Tieck bu son derece iddialı romanında bile, edebiyat fabrikasının damgasını yadsıyamaz, çünkü önemsiz romanlarda (fakat *Wilhelm Usta*'da da) olduğu gibi, görünmez bir el kahramanın kaderini yönlendirmektedir. Uygulanmayan plana göre Sternbald, görünüşe göre bütün bunları ayarlamış olan gerçek babasını bulacak ve arkadaşı ve refakatçisi Ludovico'nun aslında kardeşi olduğunu fark edecekti. Yolda karşılaştığı tanımadığı bir güzel, ona çocukluğundaki bir sahneyi anımsatır. Bu kız bundan sonra, aynı şekilde İtalya'da mutlu sona bağlanacak olan aşkının kılavuz yıldızı olacaktır.

Anlatının gevşek dokulu örgüsü, sonraki romantik romanlarda sık sık kullanılan, kömür yakıcıların, şövalyelerin, konteslerin, münzevilerin ve keşişlerin sahneye çıktıkları ve durmadan bir postacı borazanının, kornonun veya çoban kavalının çaldığı şato, manastır, kale, ırmak çayırları ve orman sahnelerinde dolaşır. Bunların arasında sanat üstatlarının verdikleri talimatlar ve sanat üzerine söyleşiler vardır. Burada tekrar tekrar sorulan, *Neden sanat? Sanatın burjuva dünyasında ne faydası var?* sorusudur.

Gezisinin başlangıcında Franz Sternbald burjuva tipi faydalılık kaygılarıyla kolayca çileden çıkmaktadır. İlk önce bir el işçisi, sanatın pratik faydasının azlığına dair küçümseyici ifadeler kullanır, sonra analığı düzgün bir iş edinmesini salık verir, son olarak da bir işadamı sanatçıları fukara garibanlar diye alaya alır. Fakat Sternbald bu çatışma anlarını atlatır ve romantiklerin sonradan memnuniyetle alıntıladığı büyük bir söylevde sanatın yüce amaçsızlığını savunur. *Pekiyi fayda sözcüğüyle ne ifade ediyorsun? Her şeyin ucu yemek, içmek ve giyinmek mi olmalı? Veya yine daha iyi yemekler yemem için daha iyi bir gemiyi idare etmem, daha rahat makineler mi bulmam gerekir? Bir kez daha söylüyorum, gerçekten yüce olan şey, faydalı olamaz, olmamalıdır; bu faydalılık onun Tanrısal doğasına tamamen yabancıdır ve ondan fayda talep etmek, yüceliğinin asaletini bozmak ve insanlığın adi gereksinimleri seviyesine indirerek onurunu kırmak demektir. Çünkü elbette insan birçok şeye gereksinir, ama ruhunu kölesinin, yani bedeninin kölesi seviyesine alçaltmamalıdır: iyi bir aile reisi gibi ailesine bakmalı, ama bu geçindirme kaygısı onun özgeçmişi olmamalıdır. Bu yüzden sanatı, ölümsüzlüğümüzün teminatı olarak görüyorum.*

Franz Sternbald bir yandan gerçek bir sanatçıdır, diğer yandan Wackenroder'in *Yüreğini Döküşleri*'nde müzisyen Joseph Berglinger üzerine yazdıkları, Sternbald için de geçerlidir: *Belki de sanat yapmaktan çok sanatın tadını çıkarmak için yaratılmış olduğunu söylemeli miyim?* Tieck'in Sternbald'ı sadece sanatçı değildir, dahası sanat özlemini de temsil etmektedir. Onunla ilk başta sanat atölyelerinde karşılaşırız, onu kesin olarak tasarlanmış yapıtlar üzerinde çalışırken görürüz. Fakat içinde onu belirsizliğe ve sonsuzluğa doğru zorlayan bir şeyler vardır; *sanki sonsuzluğun bir imgesi olan bir yapıt efsunlamayı* arzular. Bu yüzden gönlü uzaklardadır, çünkü içindeki sanat aşkı, uzaklarda, kavranılmaz-

larda kaybolma tehlikesi altındadır. Burada yatan tehlikenin gayet iyi bilincindedir, çünkü Sternbald arkadaşına bir mektubunda, *her şeyi başarmak istiyordum, bu yüzden sonunda hiçbir şey yapamayacağım*, diye yazar.

Heinse'nin *Ardhingello*'sunu anımsatan bir İtalya'nın sarhoş eden duygusallığında, Sternbald sanatsal sarhoşluğun yanında bir de erotik sarhoşluk yaşar. Tam Dürer'in bakire sanat idealinden kopmak üzereyken, Michelangelo'nun *Mahşer Günü* karşısında tekrar sanatsal katılığa döner.

Tieck'in tamamlayamadığı planı, Sternbald'ın Almanya'ya geri dönmesini ve Dürer'in mezarında bir arınmayı öngörüyordu. Yani Sternbald'ın, yapıtı darmadağın eden özlemden yapıtı biçimlendiren özleme geçmesi gerekiyordu. Fakat roman tamamlanmadan kaldığı için, henüz uygun yeri ve tatminkâr yapıtı bulamamış olan belirsiz bir özlemle kalakaldı.

İşte sezgiden ve özlemden oluşan bu tatminsizlik başkalarına ders olmuştur. *Sternbald*'daki bazı pasajlar, Runge gibi genç ressamlar, Novalis ve Hoffmann gibi şairler üzerinde neredeyse bunaltıcı etki uyandırmıştır, örneğin Sternbald'm arkadaşının ağzından tan kızıllığı karşısında şu sözcüklerin döküldüğü pasaj gibi: *Siz ressamlar bana bunun benzerini temsil edebilseydiniz ... cömert doğanın bugün yaptığı gibi pembe bir anahtarla, çocukluğun önsezilerinin, ışıldayan ülkenin barındığı vatanın kapısını aralayabilseydiniz, hareket, tutku, kompozisyon, her şey eksik olsun ... Ah dostlarım, keşke göklerin bugün bestelediği bu harika müziği resimlerinizin içine cezbedebilseydiniz!"*

Tieck'in üretkenliği *Sternbald*'dan sonra tökezlemeye başladı, sonraki yıllarda yeniden, ama bu kez gerçekçi üslupla işe koyuldu. Tieck

sanki bir dönemi sona erdirmek istiyormuş gibi, 1810'dan itibaren romantik anlatılarını, masallarını ve tiyatro eserlerini *Phantasus* derlemesinde bir araya getirdi. A.W. Schlegel'e adanmış olan önsöz, bir ağıt tınısı taşımaktadır: *İlk önce seninle ve kardeşin Friedrich'le tanıştığım dönem, yaşamımın güzel bir dönemiydi; bizlerin Novalis'le, sanat ve bilim için bir arada yaşadığı ve çok çeşitli çabalarla birbirimizi karşıladığı dönem, daha da güzeldi. Şimdi kader bizi yıllardır ayırdı ...*

Romantik özlem, geriye bakışın hüznüne dönüşmüştü. Romantizm hâlâ devam ediyordu, ama Tieck ona veda etmekteydi.

Altıncı Bölüm

Novalis. Schlegel'le arkadaşlık. Schiller'in hasta yatağında. Sophie von Kühn. Aşk ve ölüm. Aşmanın şehvetine dair. Geceye ilahiler. Yerüstü, yeraltı. Dağın gizemi. Hıristiyanlık veya Avrupa. Tanrıların olmadığı yerde hortlaklar hâkimdir.

Goethe onun hakkında, Almanya'da tinsel yaşamın *imparatoru* olabilecek ve olması gereken bir insandı, diyordu. Şiirsel ve felsefi gücüne bu kadar yüksek değer biçiyordu. Bu genç adamın bu gücünü iyice geliştirecek kadar zamanı olmadığına üzülüyordu. Novalis 25 Mart 1801'de yirmidokuz yaşında öldüğünde, romantik arkadaş çevresi dışında hiç tanınmıyordu. O zamana kadar sadece birkaç aforizma ve düşünce kırıntısı bulunuyordu, *Çiçek tozu fragmanları* ve *İnanç ve Aşk* başlığı altında yayımlanan politik aforizmaların yanında, *Geceye İlahiler*. Hepsi buydu. Novalis'in yapıtının etkisi ancak ölümünden sonra, Ludwig Tieck ve Friedrich Schlegel'in 1802'de geriye kalan yapıtlardan bazılarını, ilk kısmı tamamlanmış olan *Heinrich von Ofterdingen* romanını, *Saïs'in Çırakları* roman fragmanını ve *Ruhani Şarkılar*'ı yayımlamalarıyla başladı. *Hıristiyanlık veya Avrupa*'yı kırpmadan kamuoyuna tanıtmaya yayımcılar cüret edemedi.

Novalis erkenden efsanevi bir kişiliğe dönüştü. *Ofterdingen*'inin ilk bölümünde mavi çiçeğin düşünü anlatmıştı ve şimdi kişiliği ve yapıtıyla bu mavi çiçeğin bir sembolü, romantik şiirin büyülü bahçesindeki

Klingsohr karakteri haline gelmişti. Onu daha yakından tanıyanlar ve arkadaş olanlar, Novalis'i daha hayattayken böyle duyumsamışlardı, bir büyücü ve sihirbaz olarak, hatta bir tür din kurucusu olarak. Ara sıra benzeri ihtiraslar besleyen Friedrich Schlegel, arkadaşına Aralık 1798'de şöyle yazmıştı: *Fakat belki de bende dürüst Pavlus'unu bulan yeni bir Mesih olma yeteneği sende daha fazla vardır.* Delikanlının dış görünümü de fantezileri meşgul ediyordu. *Fark edilir ölçüde değişti, yüzü de uzadı ve sanki Korinthli gelin gibi dünyeviliğin döşeğinden kıvrılarak yükseliyor. Gözleri de bir kâhinin renksiz, dümdüz ışıldayan gözleri gibi,* diye yazmıştı Schlegel 1798 yazında.

Novalis kişisel görünümünün büyüsünün yanında, yazıları aracılığıyla da insanı esir alıyordu. Doğa filozofu Henrik Steffens onu şöyle betimliyor: *Bütün yaşamım boyunca üzerimde çok az insan bu kadar önemli bir etki bırakmıştır. Dış görünüşü ilk izlenimde, inançlı Hıristiyanların sade davranışlarını anımsatıyordu. Elbisesi bile bu ilk izlenimi destekler gibi görünüyordu, çünkü son derece basitti ve soylu kökenini tahmin etmek mümkün değildi. Uzun boylu, zayıftı, aceleci yapısı kendini açıkça belli ediyordu. Yüzü gözümde koyu renkte ve esmer canlanıyor. Bazen alaylı gülen, genelde ciddi olan ince dudakları, en büyük yumuşaklığı ve dostluğu gösteriyordu. Ama hepsinden önce derin gözlerinde uçarı bir kıvılcım vardı. Özellikle de büyük topluluklarda veya yabancıların bulunduğu yerlerde uzun süre sessiz, düşüncelere dalmış halde öylece oturabiliyordu. Sadece kendine yakın ruhlar ona yaklaştığında kendini tamamen veriyordu. Ama o zaman severek ve ayrıntılı konuşuyor ve en yüksek derecede öğreticiliğini gösteriyordu.*

Schlegel Ocak 1792'de ilk defa Novalis'le buluştuğunda, böylesi *yakın ruhlar* karşılaşmış olmalı: Friedrich Schlegel bu buluşmadan sonra kardeşine, *bizlerden üç kat daha fazla ve üç kat daha hızlı konuşuyor: en*

hızlı kavrama gücü ve duyarlılık... Gençliğin canlılığını hiç böyle görmemiştim, diye yazar. Bunları yazan Schlegel de çok ve hızlı konuşan biridir. Schlegel ilk başta kendinden bir yaş küçük Novalis'i yönetebileceğini sanmıştı, ta ki kıdem düzeni tersine dönene kadar. Özellikle de son iki yılında arkadaşı Novalis, Schlegel'in hayranlık duyduğu örnek bir kişilik haline gelmişti.

Bu dönemde, 1799 ile 1801 arasında Novalis gerçek bir yaratım sarhoşluğu içinde yaşıyordu. *Heinrich von Ofterdingen* en az altı romandan oluşan bir dizinin ilki olacaktı. 27 Şubat 1799'da Caroline Schlegel'e, *bütün ömrümü tek bir romana yöneltmek istiyorum; bu roman tek başına koca bir kütüphane oluşturacak, belki de bir ulusun öğrenim yıllarını içerecek,* diye yazar. Almanlara romantik mitlerinin şiirini sunmak gibi iddialı bir amacı vardı. Bunun içinde her şey, Hıristiyan Batı'nın oluşumu, antik Yunan etkileri, Doğu bilgeliği, Roma'nın hâkimiyet bilgisi, Staufer krallarının yükseliş dönemi, başlangıçtan bugüne Almanya'nın politik ve tinsel kaderleri, masalsı ve bilgi dolu, öyküleyici ve tefekkürlü bir anlatımla yerini bulacaktı; bireysel oluşum öyküsüyle büyük tarihi yansıtan Heinrich, sonunda düşünde gördüğü mavi çiçeği koparacak ve artık *çınlayan ağaç* olacaktı. Bu yitik zaman arayışı, yeniden bulunan, içi doldurulmuş bir zamanla da sonlanır. Novalis roman üzerinde çalışırken Caroline'e coşkuyla, *öğlene o kadar yakınım ki, gölgeler nesnelerin büyüklüğünde; yani fantezimin kurguladıkları gerçek dünyaya gayet iyi karşılık geliyor,* diye yazar. Doğru anlamak gerekir, gerçekliğin kendisi de öyle fantastiktir ki, sadece en yüksek ölçüde şiirsel bir tin onu kavrayabilir. Novalis bunu yapabileceğini sanıyordu. Bu ölümünden kısa süre önceydi.

Friedrich von Hardenberg 2 Mayıs 1772'de Thüringen'deki

Oberwiederstedt'te doğmuştu; yeni bir toprağı eken anlamına gelen 'Novalis'i, sanatçı adı olarak ancak 1798'de benimsemişti. Hardenbergler aslında Aşağı Saksonya'dan gelen eski, asil bir soydu. Babası mülk sahibi ve Kursachsen tuzlası müdürüydü, Herrnhuter tarikatından, inançlı, çok çocuklu bir ailenin reisiydi. Fakat ilk önce amcası, Alman şövalye tarikatının il sorumlusu olarak Helmstedt yakınlarında yaşayan Gottlob Friedrich von Hardenberg, Novalis'in yaşamının belirleyici karakteriydi, çünkü Friedrich onun yanında büyümüştü. Babasından farklı olarak amcası, asilzadeliğiyle gurur duyuyordu ve yeğenine de *kibrini tatmin etme* fırsatını vermek istiyordu. Onu bir *dünya adamı* olarak yetiştirmek istiyor ve Novalis'in bildirdiğine göre, *sanat âşıklarıyla nasıl dalga geçildiğini* uyararak gözlerinin önüne sermişti. Ama boşuna. Novalis ola ola tam da bir sanat âşığı olur. Fakat babasının isteklerine itaat ediyordu: İdari memur ve tuzla memuru eğitimi aldı. Amcası hoppa, dünyevi bir adamdı, babasıysa mutaassıptı, sonundaysa Novalis, şiirsel-sanatsal bir yan da barındıran ve bu nedenle biraz hoppalığa sahip bir taassubu buldu.

Novalis ailesine bağlı kaldı, sonradan *Meryem* imgesiyle nurlandıracağı annesine sevgiyle bağlıydı, babası da kendisine *dış parlaklığı küçümsemeyi* öğrettiği ve *yüreğinin* esinlerini izlemesine, *dünyanın fikrini fazla dikkate almamasına* yardım ettiği için ona da saygı duyuyordu. 1791'de Jena'da Schiller'in derslerine giden genç öğrenci, rahat, özgüvenli, duygulu ve coşkulu bir izlenim bırakır. Schiller'e aynı ölçüde hayranlıkla bağlanan, neredeyse aynı yaştaki Hölderlin'den farklı olarak, Novalis asla gerilme tehlikesinde değildir. Ne de olsa asilzadedir, sakin bir özgüven asilzadelerin doğal mirasıdır, bu yüzden de Hölderlin'in yalnızca entelektüel yaratımlarına dayanan, zayıf özgüveninin yaşattığı işkence-

ler, Novalis'ten ırak kalır. Novalis Schiller'e, *biraz olsun size şirin olmayı ve sizi tekrar gördüğümde yüreğinizdeki eski yeri hâlâ açık bulmayı* dilediğini yazarak, çocukça açık bir tarzda Schiller'in gönlünü kazanmaya çalışır. Schiller 1791 başında ağır hasta halde yatarken, Novalis geceleri nöbet tutar ve terden ıslanan alnını kurular. Babası Schiller'den, oğlunu etkilemesini ve onu güzel sanatlardan uzaklaştırarak, ekmek kazandıracak hukukçuluğa döndürmesini rica etmişti. Schiller de eğer şiir dürtüsü yeterince güçlüyse, zamanla kendi yolunu açacağının bilinciyle buna uygun davranır. Novalis Schiller gibi birinin sözünü dinler ve hukuk öğrenimini tamamlama niyetiyle Jena'dan Leipzig'e taşınır. Bir süreliğine boş saatlerindeki *oyun arkadaşları* seviyesine indirilen *güzel bilimlere ulaşma amacıyla* kendine bir *ruhsal perhiz* uygular. Fakat bunlar hakiki *hayranlığının ve ulviyetinin mührü* olarak kalacaklardır.

Leipzig'de bir ara, amcasından öğrendiği *dünya bağımlılığının* pençesine düşer. Bol keseden yaşar, borçlanır, namus borçlarına ve aşklara bulaşır. Bu dönemdeki mektuplarında zamparaca bir tını vardır, öğrenimi ilerlememektedir.

Kendini disipline sokmak için askere gitmek ister. *Bereketli düşünce akıntısı kaybolacak, ama bir o kadar da zengin içerikli olacak*, diye umar. Ölüm korkusu yoktur. *İnsanın hayatta canından daha fazla şeyler yitirebileceğinden kesinlikle eminim.* Askerliğin sıkıcılığı? Tam da bu *mekanik görevler* kafaya ve yüreğe *mümkün olan her özgürlüğü* bırakır. Babasından bu planlarını onaylamasını rica ettiği ayrıntılı mektupta kişiliğini iyileştirmek için tam bir program tasarlar. Fanteziler duygulara, tutkular soğukkanlılığa, sezgiler idraklere, bilgiler ilkelere, bönlük basitliğe dönüşmelidir. Babası oğlunun bu iyi hedeflerini uygun görür, ama bunları gele gele askeriyede gerçekleştirmek istemesini hoş karşılamaz.

Sonunda kendini disipline sokmak ve kişiliğini iyileştirmek için askeriyeye muhtaç olmadığını Novalis kendisi de idrak eder. 1794 yazında Wittenberg'de hukuk sınavını verir ve Tennstedt ilçe belediyesinde Aktuarius (stajyer) olarak hizmete girer. Bu yılın sonunda Sophie von Kühn ile karşılaşır. Aklı başından gider. Bu, hayatının büyük aşkıdır. Şimdi olanlar, genelde sadece kitaplarda yazılı olan, bir yaşam biçimi olarak romantizmdir.

Kız henüz on üç yaşındadır, iyi bir aileden gelmektedir. Yani Novalis'in derhal karar verdiği evliliğe engel olacak bir gerekçe yoktur, belki gelinin küçük yaşı dışında. Ama babası bunu göz ardı etmeye razıdır, çünkü o da kızdan hoşlanmıştır. Fakat arkadaşları Novalis'i neyin büyülediğini bir türlü kavrayamıyordu, Sophie'yi pek de çekici bulmuyorlardı. Sadece Tieck meftun olmuştur. *Bu dünyaüstü varlığın nasıl bir zarafetle ve cennetten çıkma bir edayla hareket ettiğini ve nasıl bir güzellikle ışıldadığını, nasıl bir dokunaklılığa ve haşmete büründüğünü* tarif edecek sözcük bulunmadığını yazar.

Novalis kendisi de büyülenmesine rağmen sevgilisini mesafeli olarak yargılayabiliyordu. Örneğin güncesinde 1796 yazında sevgilisinin şu niteliklerini itiraf eder: *Onun erken olgunlaşmışlığı. Herkesin hoşuna gitmeye çalışıyor... Bir defa kıymet verdiği veya korktuğu insanlara karşı katılığı ve sokulganlığı... Şiire pek kıymet vermiyor... Henüz gerçek bir tefekküre ulaşmış gibi görünmüyor... Tütün içmesi... Babasına karşı küstahlığı... Eğitimli olma eğilimi... Çocuk sevgisi. Düzen ruhu. Hükmetme arzusu. Yakışan şeylere özen göstermesi ve tutkusu... Her yerde hoşa gitmemi istiyor... Sevgim yüzünden mahcup olmak istemiyor. Sevgim onu sık sık eziyor. Sürekli soğuk. Muhteşem bir rol yapma yeteneği, zaten kadınların şu kendini gizleme yeteneği...*

1795 yazında gizlice nişanlandıktan sonra Novalis, Jena'da şahsen karşılaştığı Fichte'yi incelemeye başlar. *Bilim Kuramı*'nın Novalis üzerinde nasıl etki uyandırdığı gösterilmişti. Fakat bu incelemeyle aşk hikâyesinin bağlantısı açısından, Novalis'in bazen Fichte'nin deneysel benle aşkın ben arasında yaptığı ayrımı göz ardı ettiği belirtilmelidir. Aşkın doruklarındaki ruh haliyle, aşkmcı bakış açısını sadece düşünmekle kalmayıp doğrudan yaşayabileceğini sanır. Aşkmcı beni yaşamak onun için, *içimizde gelip geçici olmayanda, Tanrısallıkta daha sağlam dikiş tutturmak* anlamına geliyordu (Caroline Just'a, 10 Nisan 1796). Sophie sayesinde başına gelen işte tam olarak budur. Bu deneyimi Fichte'nin terminolojisiyle şöyle tanımlar: *Eğitimin en üst görevi, kendi aşkıncı benliğine gücünü geçirmek, aynı zamanda beninin beni olmaktır.*

Fakat Sophie sadece duygularının aşkıncı biçimde yükseklerde uçmasını sağlamakla kalmaz. Çünkü *beninin beni* olan biri, ikisini de başarabilir, hem kendini duygularına verip hem de onları aynı zamanda gözlemleyebilir ve böylece sevgiliye yabancılaştıran bir gözle bakabilir. Ruh halinin kesin çözümlemeleri bu sonucu verir: *Benimi öylesine onun imgesiyle kaynaştırdım ki, onsuz bir nefes bile alamıyorum. Bu imge her geçen gün büyüyor, bir duygunun böylesine durmaksızın büyüyüp de hâlâ yerini koruyabileceğine hiç inanmazdım. Oysa ben hiç de hayalperest olmadığımdan, bu konularda yaşını başını almış bir kocayı düelloya çağıramam* (Caroline Just'a, 10 Nisan 1796). Kızın imgesiyle *kaynaşmış* bene karşı *beninin beni* görünüşe göre özgür kalmaktadır, *yabanıl, kendine koparan tutkudan bir eser yoktur.*

Âşıklığı, kendini nasıl kandırdığını fark etmesine engel olmaz. Buna aynı mektupta, kendine *yapay bir kader çizmek* adını verir ve devam eder: *bu daima bir şiirdir, çünkü asıl dilde baştan savma bir işten başka bir anlamı yoktur.*

Novalis şiirden ve *baştan savma bir* işten bahsediyorsa, söz konusu olan küçümseyici anlamda yanılsama ve kendini kandırma değildir, tersine dönemin felsefi söyleminde, özellikle de Kant ve Fichte'de *imgelem gücü* adı verilen canlı bir gücün ifadesi ima edilmektedir.

Novalis, Fichte çalışmalarında *üretken imgelem* olarak adlandırdığı bu gücü Sophie'ye ilişkin olarak da kullanır. Böylece çift anlamda yeni bir gerçeklik ortaya çıkar. Çünkü birincisi imgelem gücü yaşama duygusunu kanatlandırır ve artırır. Yani sadece öznel de olsa yeni bir gerçeklik yaratılmış olur. İkincisiyse bu imgelem gücü dışarıya karşı bir mıknatıs etkisi gösterir. Başka bir kişiden, gerçekten içinde saklı olan bir şeyi çekip çıkarır. İmgelem gücü sayesinde insan hem kendini hem de başkalarını yüceltir. Novalis hem öznel hem de nesnel olan bu yüceltmeyi başka bir bağlamda *romantikleştirme* olarak adlandırır ve şöyle betimler: *Romantikleştirme, niteliksel bir yoğunlaştırmadan başka bir şey değildir.* Sophie'ye duyduğu romantik aşkında Novalis bu ikili *niteliksel yoğunlaştırmayı* başarır, hem kendini hem sevgilisini yoğunlaştırır.

Fakat 1796 yazında sevgili hastalanır ve 19 Mart 1797'de ölür. Novalis güncesinde, tesellisinin *bilimin muhteşem sağaltıcı gücü* olduğu notunu alır. Pekiyi hangi bilim?

O sırada Weissenfels'de Kursachsen tuzlası memuru olan Novalis, doğabilimleri okuyarak ve buna doğa felsefesi spekülasyonlarını ekleyerek çalışmaları için eğitimini sürdürür. Buradan edindiği teselli, herhalde bütün doğanın, insanı da meydana getirmiş olan ve insan ruhunda kendinin ve etkili güçlerinin bilincine ulaşan muhteşem doğa tarihinin harika canlılığını duyumsamasıyla ilişkilidir.

Öyleyse *yaşamın bütün sıkıntılarının üstesinden gelmek* için doğanın, kendisinin de duyumsadığı yaratıcı güçlerine dalar. *Gizemli yol içeri*

doğru gider. Ama orada keşfettikleri, Novalis için artık Fichte'nin beninden daha içeriklidir. *Çünkü evren içimizde değil midir? Ruhumuzun derinliklerini tanımıyoruz... Bütün dünyaları kapsayan sonsuzluk ya içimizde, ya da hiçbir yerdedir.*

Doğaya *içsel bakış*, onunla ittifaka girmeyi arar, doğayı *kendimizi ve sevdiklerimizi ... anladığımız gibi* anlamak ister. Kalpsiz bir çözümleme yerine doğayla ilişkinin erotizmi. Fichte'nin doğanın da temelinde yatması gereken mutlak beni, Novalis'te gitgide bir sene dönüşür. Ve sevenler arasında her şey mümkün olduğu için: *İstediğimi yapabilirim: insanlar için imkânsız diye bir şey yoktur.*

Novalis'in burada gerçekleştirdiği dönüşümü bir kuşak sonra Schopenhauer, hâlâ romantik bir ruhla, dâhiyane bir biçimde yineleyecek ve kapalı bir sistem olarak geliştirecektir. Novalis gibi Schopenhauer de *-tasavvur* adını verdiği- nedensellik ilkesine göre bilmeyi, doğayı içten anlamanın mahrem ve bedene yakın biçiminden ayıracaktır. Schopenhauer'in açıkladığına göre, doğanın bana tasavvur olarak verilmiş olması dışında başka ne olduğunu sadece kendi içimde yaşantılarım. Kendi kendini deneyimleyen insan, dünyanın iç tarafını yaşantılar. Schopenhauer notlarında, *insan her bilmecenin çözülebileceği kendi içine dönmek yerine, her yönde dışarı çıkmıştır*, diye yazar. Dünyanın benim tasavvurum olmak dışında ne olduğu, Schopenhauer'de insanın içinde olduğu kadar bütün doğada da etkili olan o karanlık yaşam gücü olarak kendi bedeninde yaşantıladığı istençtir.

Sonradan Schopenhauer gibi Novalis de doğayı kendi benliğinden çıkarak anlamak istiyordu, ilk başta Fichte'nin etkisi altında özbilincin yapısından, sonraysa karanlık, aynı zamanda da dürtüsel ve yaratıcı güçlerden çıkarak. *İnsanın içinin o kadar kıt gözlemlenmiş, o kadar ruhsuz*

ele alınmış olması ne garip ... Yeni, adı konmamış güçleri arayıp bulmak kimsenin aklına gelmemiş.

Novalis bu *adı konmamış güçlere*, sonradan Schopenhauer gibi istenç adını verir. *Temelde her insan istencinde yaşar*, ama *bilmediğim halde ... bir istence sahip olmam* kayda değerdir. Novalis'e göre bu istenç, büyüleyici, güçlü bir şeydir. Bunda gizemli bir şey yoktur, organların etkin kullanımında, ruhsal bir güdü bedensel hareketlere yol açarak onları yönlendirdiğinde, istencin *büyülü* gücü kendini gösterir. İstencin bu büyüsüyle, daha da derin ve radikal bir anlamda Schiller'in *bedeni kuran ruhtur* tezinin geçerli olduğunu kanıtlamak neden mümkün olmasın? Belki de istencin büyüsünü şimdiye kadarki sınırların ötesinde etkili kılıp kılamayacağımız sadece alıştırmaya bağlıdır.

Novalis burada aklında dolaşanlara *büyülü idealizm* adını verir ve bundan çok şeyler bekler. Bu *büyülü idealizmi* öğrendiğimizde, *herkes kendi doktoru olacaktır -ve bedeninin tam, güvenli ve kesin bir duyumuna sahip olabilecektir- o zaman insan ... belki de kayıp organlarını yeniden inşa etmek, sırf istenci aracılığıyla kendini öldürmek ve böylece beden, ruh, dünya, yaşam, ölüm ve ruhlar dünyası üzerine gerçek bilgilere ulaşmak durumunda olacaktır.*

Sophie'nin ölümünden sonra Novalis ilk defa *büyülü idealizmini* uygulamaya döker, istencinin gücüne ve büyüsüne güvenir. İstencini *kayıp organlarını yeniden inşa etmek* için kullanmaz, tersine sevgilisinin arkasından ölmek ister, ama canını yakarak değil, yalnızca istenç aracılığıyla bu yaşamdan öbürüne geçiş sağlanmalıdır. Kendine bir yıl mühlet verir ve arkadaşlarına da bu niyetini açar. Onları büyülü idealizminin ruhunu taşıyan bu nihai projesine tanık eder. Sophie'nin ölümünden kısa süre önce Novalis kendini, kaderi *bir çiçek yaprağının bu*

dünyaya mı yoksa öbürüne mi düşeceğine bağlı olan çaresiz oyuncu olarak betimlemişti (Wilhelmine von Thümmel'e, 8 Şubat 1797). Kızın ölümünden sonra 13 Nisan 1797'de şunları yazar: *Çiçek yaprağı artık öbür dünyaya sürüklenmiştir. Çaresiz oyuncu elindeki kartları atmakta ve bir düşten uyanmış gibi bekçinin son çağrısına karşı gülümsemekte, onu gerçek dünyada taze bir yaşama cesaretlendiren tan kızıllığını beklemektedir.*

Novalis kendisinin meydana getirdiği ölümün bir son değil bir dönüşüm olduğu inancıyla doludur. Orpheus Eurydike'yi takip eder, ama ölüler diyarına değil, daha yüksek bir yaşama. Ölüm özlemi gerçekte daha yücelmiş bir yaşam talebidir, Novalis de buna istencinin gücüyle ve sevgilinin nurlandırılmış imgesinin büyülü çekimiyle ulaşmak ister. Ayrılık acısında *görünmez dünyaya çağrıyı* duyumsar.

Her gün ziyaret ettiği Sophie'nin mezarında, sanki şimdiden sevgiliyle birleşmişmiş gibi *alevlendirici neşe anları* vardır ve şaşkınlıkla kendine sorar: *Çılgınlık içinde olmayasın?* Çılgınlık içinde değildir, şimdi Novalis'i, onun için gerçek olan sanal bir ahrete koparıp götüren, önceden Fichte çalışmalarında kuramlaştırmış olduğu üretken imgelem gücüdür. Ama henüz orada değildir, henüz buradadır, geçişin henüz gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Açıkça kararını sağlamlaştırmak, itirazları tam olarak kaydedip yenmek niyetiyle bir günce tutmaya başlar. Bir defasında bu karar hakkında şunları not eder: *Ne kadar sağlam görünse de bana bu kadar yabancı görünmesi beni bazen kuşkulu kılıyor.* Başka bir defasında mezarı ziyaretinden sonra: *Çok rahatım (gerçi soğuktum) ama yine de ağlıyordum.* Sonra yine mezar başında *birkaç yabanıl sevinç anı. Gündelik yaşamın ruh hali*nden kaçınır ve cemiyet içinde kendini rahat hissettiğinde, çenesi yorulana kadar konuştuğunda, çok fazla yediğinde bunlara ilişkin eleştirel notlar düşer. *Yaşam sahnelerinin*

dönüşümünde, ruh hali değişikliklerinde daha iyi olan benliğimi savunmayı öğrenmeyi çabalamam gerek. Kendimi ve yaşadığım ve yaptığım şeyleri durmadan düşünmek.

Fichte'nin hayaleti hâlâ kafasında dolaşmaktadır, bu yüzden de bu *daha iyi benliğini* bazen *Fichte'nin beninin asıl kavramıyla* eşit tutar. Gergin kendini gözlemleme, gözetlemeye dönüşür. Novalis bazı duyguları nasıl değerlendireceğini bilemez: *Erkenden Fichte'den bir şeyler çıkarmış, şehveti biraz fazla ileri götürmüş.* Bu buradaki şehvetin anısı mıdır, yoksa ahretteki birleşmenin şehveti midir? Buna ne demeli kendisi de tam olarak bilmez, bu garip törenlerini gözlemleyenlerin daha da siniri bozulmuştur. Sophie'nin kız kardeşi Caroline von Kühn'ün bir kız arkadaşı şunları bildirir: *Sophie'nin ölümünden sonra kendini sık sık günlerce kızın odasına kilitledi ve büyük acı çekti. Kızın yakınlarının bu uzun yalnızlığa nasıl katlandığından kaygılanması sonucu, kız kardeşi bir gün yanına çıktı ve kapıyı açtığında merhumu öldüğü saatteki gibi yatağında yatarken görerek, dehşetle kapıda kaskatı kalakaldı. Çünkü Novalis kızın ölürken giydiği uzun mavi elbiseyi yatağa yaymış, taktığı başlığı bunun üstüne koymuş ve en son okumuş olduğu kitabı da açarak onun kitap okurkenki halinin görünümünü geri çağırmaya ve aklında sabitlemeye çalışıyordu.*

Bütün bunlara rağmen kızın ardından ölme kararı zamanla solar, sıradan yaşam Novalis'i tekrar avucuna alır, deneysel ben, aşkınlığa doğru sıçramak isteyen aşkın bene karşı haklarını savunur. Fakat tamamen ortadan kalkmaz. Sıradan yaşam Novalis'e geçici gibi geldiği ölçüde bu ben de mevcut kalır ve ölme özleminin, *gelip geçici olmayana daha sıkı sarılmanın* tekrar tekrar su yüzüne çıktığı da vakidir. Novalis Freiberg'deki piri olan madencilik kurulu danışmanı Charpentier'in kızı Julie von Charpentier ile henüz nişanlanmıştır ki, Friedrich Schlegel'e

şöyle yazar: *Beni çok ilginç bir yaşam bekliyormuş gibi görünüyor, ama dürüst olmam gerekirse, ölmüş olmayı yeğlerdim* (20 Ocak 1799). Gündelik işleriyle içinde kopmuş olan bağlantıları ne zorluklarla yeniden kurmak zorunda kaldığından da bahseder. Ama bunu gayet iyi başarır: *Aklı başındalığı, ama gerçekten ilerleyen, ilerleteni sevmeye başlıyorum: bu arada fanteziler daima yeterince fantastik* (Caroline Schlegel'e, 20 Ocak 1799).

1798 başında Novalis Freiberg'deki madencilik akademisindeki öğrenimine başlar. Madencilikle ve doğa bilimleriyle şimdiye kadarki uğraşısı ona artık sırf bir ön oyunmuş gibi görünür. Şimdi bütün enerjisiyle kendini bunlara adar. Yeraltından maden çıkartmayı pratikte de öğrenir. *Görünmez dünyanın çağrısı*, toprak altındaki karanlık dünyanın çağrısına dönüşür. Yeni uyanan bu yeraltı merakı, *Heinrich von Ofterdingen*'de belirgin izler bırakacaktır. Orada *doğanın yaşlı kayalık oğullarıyla, bunların karanlık, muhteşem odacıklarıyla uğraşmanın* sağladığı *kıskanmaya değer mutluluk* söz konusudur. Yeraltında, dağın karanlığında *dünyanın üzerinde sevinçle yükselme* deneyimini yaşar. Gizemli bir madenci bir şarkı söyler: *Dünyanın derinliğini ölçen / Ve onun kucağında / Her derdini unutan / Dünyanın efendisidir / ... / Doğayla bağ kurmuş, / Ona içten güvenmiş, / Ve onunla tutuşmuş / Sanki onun geliniymiş.*

Yeraltı dünyasıyla bu yeni tanışıklık, *Geceye İlahiler*'e de damgasını vuracaktır. Novalis'in bu ilk önemli ve tamamlanmış tek şiirsel yapıtı 1798 ile 1799 arasında, yerüstü dünyasının taşkınlıklarını, Sophie deneyimini, yeraltı dünyasından aldığı yeni zevkle, madenciliğin büyüsüyle birleştirecektir. Dördüncü ilahide şöyle denir: *Dünyevi taşkının eteklerinde parçalandığı tepenin karanlık kucağında kaynaşan, bayağı duyuların algılayamadığı kristal dalga kim ki onun tadına bakarsa ... hakikaten*

dünyanın itiş kakışına geri dönemez ... Dünyevi her şey su yüzüne çıkar, ... ama aşkın dokunuşuyla kutsananlar, gizli geçitlerde dağılarak ahretteki bölgeye sızar, burada ... uykusu kaçmış aşklara karışır.

Novalis kısa sürede ölüme âşık ve mistik romantizmin tecessümü olarak görülecek olan *İlahiler*'den, ilk olarak 31 Ocak 1800'de Friedrich Schlegel'e bir mektubunda neredeyse üstünkörü bahseder. *Ayrıca size uzun bir de şiir gönderiyorum.*

Altı ilahiden üçüncüsü, gayet belirgin olarak sevgilinin mezarı başındaki deneyime işaret eder. Muhtemelen bu şiir o zamanlar ortaya çıkmıştır, en azından diğer ilahilerin temel sahnesini ve çekirdeğini betimlemektedir. *Bir zamanlar acı göz yaşları döker, umudum acılar içinde çözülüp akarken ...* diye başlar ve *o zamandan beri gecenin göklerine ve onun ışığına, sevgiliye olan ebedi, dönüşmez inancı içimde hissediyorum*, diye biter. Bunlar arasında bir gece tanrıçanın görünmesi, hiçliğe değil, tersine taşkın bir doluluğa işaret eder. Ama daha önce *doğum bağının* kopması gereklidir, gündelik yaşama bağlayan şeylerin dağılması gereklidir, insanı *ışığın zincirlerinden* kurtaran ikinci bir doğum gerçekleşmelidir ki bu sevgiyle mümkündür. Novalis güncesinde, ilahinin açıkladığı bu kendinden geçme anını sadece birkaç sözcükle tespit etmiştir: *Orada tarifsiz ölçüde sevinçliydim (yıldırım gibi çakan heyecan anları)... Mezarı sanki bir toz gibi önümden üfledim (yüzyıllar sanki bir an gibiydi)...*

Novalis ilahide bu sahneyi anımsar, çünkü bu sahne gece ve simgeledikleri karşısındaki korkusunu almıştır: ölüm, anlamsızlık, yokluk, boşluk, karanlıklaşma. Artık sevginin ölüm korkusu karşısında ve her tür değilleme karşısında zafer kazandığını öğrenmiştir. Karanlığa seven bakışlarla bakılırsa, içinde daima bir şeyler bulunur. *Gecenin içimizde açtığı / o sonsuz gözler bize / ... / o çakan yıldızlardan daha Tanrısal görünür.*

Ama tabii ki geceleyin açığa çıkan var olmama, yokluk, anlamsızlık korkuları yerinde kalır. Yoksa sürekli yeniden aşılması gereken direnç eksik kalırdı. Yıkıcı ve tehditkâr şeylerin uzaklardan sesi gelmeli ki, gecenin kutsaması, Novalis'in başka bir yerde dinsel deneyimlerin bir öğesi olarak betimlediği o *gaddar şehvet*ten bir parça içersin.

Sonradan, örneğin Leopardi ve Baudelaire'de, durmayı, yok olmayı, tehdit ve cezbeden hiçliği, büyük yorgunluğu, yok etme arzusunu dile getiren başka şiirsel denemeler olacaktır. Gerçi bunlar Novalis'te de biraz kulağa gelir, ama hâkim olan, *gece hayranlığının* aydınlattığı ve insana, derin bir uykuya, kökten bir bırakışa değil, tersine uyuşturucuların verdiği bir sarhoşluğa benzeyen *kutsal uyku*yu armağan eden bir gecenin imgesidir. Bu *kutsal uyku*yu, *üzümlerin altın selinde, badem ağacının mucizevi yağında ve haşhaşın kahverengi suyunda* sezmek mümkündür.

Gece büyük dönüşümü getirir, ama aynı zamanda varlığın içinden çıktığı kökenin gecesidir. Bu henüz güneşten korunan tohumun çiçeklendiği toprak âleminin karanlığıdır. Köklerin âlemi gece gibi karanlıktır.

Gecenin ve madencilik dünyasının imgeleri birleşir. Gece, toprağın ağırlığı, analık ilkesi, kucaklayan bir şey gibi görünür. *Gece seni tutmasa / için ısınana / ve sen alevlenerek dünyayı doğurana kadar / seni sarmalamasa / kendi içinde uçup gider / sonsuz uzamda / dağılırdın.* Gece mutlak içerisidir, buna karşın aydınlık güne çıkan dışsaldır. Gece zamandır, dağ da kökenin yeridir. Kökenden gelen, ortaya çıkmış olandır, ama kökenden yabancılaşmış olan da olabilir. Ortaya çıkanın kökenini ne kadar koruduğu, onun başarısını, hakikiliğini ve güzelliğini belirler. *Bizi büyüleyen her şey, gecenin rengini taşımaz mı?,* diyen gizemli cümle bu şekilde anlaşılabilir. O zaman gece, içine geri döndüğümüz yer, ye-

niden doğuş ama geriye doğru bir doğuş olurdu. Ortaya çıkan kökenine geri döner. Aynı zamanda annesi olan sevgilisinin içinde erimenin şehvetli imgeleri bu yüzdendir. *Biraz daha zaman, / Sonra kurtuluyorum, / sarhoş olup / aşkın kucağında yatıyorum.*

İlk dört ilahi kişisel bir vahiy olayını tasvir eder. Burada gece mistiği henüz hiçbir resmî dine bağlanmamıştır. Beşinci ilahiyle beraber bu değişerek, Hıristiyan dini işin içine karışır. Kopuş açıkça işaretlenmiştir. Kişisel mitostan sonra Hıristiyan inanç öğretisi, fakat gayet özgünce derlenmiş halde. Beşinci ilahi özgün biçimde Yunan tanrılarının tan kızıllığını ve Hıristiyanlığın zaferini anlatır. Antik tanrılar gündüzün ve ışığın tanrılarıydı. Gece ve ölüm korkusu gerçekten aşılmamış, sadece dışlanmış, örtülmüştü. Antik din, ölüm karşısında pes etmişti ve kendini dünyanın ve yaşamın aydınlatılmış parçasını kutlamakla sınırlıyordu: *Ölümdü bu keyifli ziyafeti / korku ve acı ve gözyaşlarıyla kesen.* İlk olarak Hıristiyanlık, dünyanın diğer yarısını, gecenin ve ölümün dünyasını da fethetmiş ve dehşetten arındırmıştır. İlk olarak Hıristiyanlık, ruhta dünya devrimini gerçekleştirerek, ruhun tehditkâr olanın içindeki vaatleri keşfetmesine izin vermiştir. Mesih ölümden korkan insanoğlunun önüne düşüp ölümden, geceden ve yeniden dirilişten geçmiştir. O günden beri ölüm dikenini kaybetmiş olabilir, tabii eğer haçın ve yeniden dirilişin sihrine inanıldığı varsayılırsa.

Novalis buna gerçekten inanır mı?

Gece, vahiylerin kudretli kucağı olmuştu. Bu cümle her ikisiyle de ilişkili olabilir: Sophie deneyiminin gizemindeki bireysel vahiyle de Mesih aracılığıyla tarihselleşmiş genel vahiyle de.

Novalis Sophie'nin bir Mesih gibi önünden ölüme gittiğini ve onu büyüleyerek ahrete doğru çektiğini gerçekten yaşamıştı. Burada sev-

ginin ölüm korkusunu aşabildiğini ve bir *gece büyüsü* yaratabildiğini görebilmişti.

Ama aynı şeyin yalnızca Mesih inancından da meydana gelip gelmeyeceği sorusu henüz gayet belirsizdir. Kesin olan tek şey, Sophie ile ilişkilendirilen vahyin resmi vahyi desteklediği ve onayladığıdır. Novalis kişisel vahyini yaşamıştır, resmi vahyeyse insan sadece inanabiliyorsa inanır. Babasının arkadaşı olan Tennstedt'deki kaymakam Just'a bir mektubunda Novalis, kutsal kitapların *kanıtları temeline* dayanan ve yaşlı arkadaşı için bağlayıcı olan resmi Hıristiyan dininin aksine, açıkça kendi özel vahyine yemin etmiştir. *Belgelenmiş kesinliklerden çok, harflerden çok, tarihin hakikatinden ve muğlaklığından çok kendimi dayanak alıyorsam, kendi içimdeki yüksek etkilerin izini sürme ve ilk dünyaya doğru kendime özgü bir yol açma eğilimindeysem*, dostu bundan rahatsız olmasındır, diye yazar Novalis.

Fakat Novalis de romantik kuşaktaki yoldaşlarının çoğu gibi, derinlemesine Hıristiyan inancıyla yetiştirilmiştir. Babası evde din dersleri veriyor, ibadet alıştırmaları yaptırıyordu. Bu sırada olup bitenleri, Weissenfels'de arkadaşını bir ziyaretinden sonra Tieck anlatır. Babanın yan odada esip gürlediğini duyar. Kaygılanarak bir hizmetliye, "Ne oldu?" diye sorar. Hizmetli kupkuru bir "Hiçbir şey" ile karşılık verir, "Beyefendi din dersi veriyor".

İnancı her şeyden önce ahlaksal bir talimat olarak anlayan bu cüsseli sofuluk, Herrnhuter tarikatının duygusal rahmetine de sahipti. Bu, derli toplu bir içsel dünyanın sofuluğuydu. Bu sofu aile Novalis için çocukluk anısı olmanın yanında gündelik yaşamıdır, çünkü babası aileyi hâlâ eski inancın içinde tutmaktadır. Novalis buna saygı duyar, çünkü babasını sever. Ama *ilk dünyaya doğru kendi yolunu* bulmuştur. Bu yol

evdeki sofuluğa karşı çıkmasa da geleneğin kendi belirlediği biçimde bir dönüşümüdür. Öğrenilmiş sofuluğun kendine özgü araçlarla devamıdır.

Aşkını aşkınlığa doğru genişletme denemesinde Fichte'ye katılarak felsefi tefekkür araçlarıyla.

Novalis istencinin gücüyle sevdiği Sophie'nin ardından ölmek ve böylece *geçici olmayanın içinde kök salmak* istediğinde büyülü idealizmin araçlarıyla.

Ve son olarak da şiirin araçlarıyla: *Temellendirmek felsefe yapmaktır. Tasavvur etmek şiir yazmaktır.* Şiir yazmanın rütbesini böylesine sıra dışı biçimde yükseltmenin provasını *Geceye İlahiler*'inde yapmıştı. Kendini içsel ve yoğunlaşmış bir hale sokmayı burada, felsefede olduğundan daha da iyi ve Sophie'nin mezarı başında olduğundan daha da kalıcı biçimde başarmıştı. Bunun nedeni, şiirsel dilin coşkunluğa dingin bir biçim vermesinde yatar. Düşünme şiirde ibadete dönüşür.

Esinlenmiş şiirsel bilincin perspektifinden bakıldığında Novalis felsefeye ilişkin kuşkulara bile kapılır: *Bütün felsefe sadece us bilimidir ... asıl anlamda en ufak bir gerçekliğe sahip değildir ... pekiyi o zaman felsefenin faydası, pratikteki etkisi nerede kaldı?* Önemli olan hangi faydadır?

1799 tarihli "Hıristiyanlık veya Avrupa" konuşmasında bunun açık bir yanıtını bulur. Burada söylendiğine göre önemli olan tek şey, kendi içindeki *kutsal duyuyu*, buna bazen *ölümsüz duyu* da der, korumak ve bunun mevcut dünyada sönmemesini sağlamaktır. Bu duyu uyanıksa ve canlıysa, öteki dünya da vardır, üstelik zamanın ötesinde değil, tersine zamanın ve bugünün ortasında. Ama bu *kutsal duyu*nun hali haraptır. *Bulanıktır, kötürümdür, diğer duyular tarafından itilmiştir.*

Novalis konuşmasını, Napolyon'un Kıta Avrupa'sının hâkimi ol-

maya çalıştığı ve eski Hıristiyan Avrupa gerçekten de yok olacakmış gibi göründüğü tarihsel bir anda yazar. Fransız birlikleri Şubat 1798'de Roma'yı yağmalamış ve Papa VI. Pius'u tutsak alarak Valence'a sürüklemiştir, papa Ağustos 1799'da burada ölür. Katolik kilisesinin kellesi uçmuş gibi görünmektedir, bir daha kendine gelip gelemeyeceğinden kuşkulanmak için haklı gerekçeler de vardır, çünkü Napolyon seküler ruhun dinamizmini ve yayılmacılığını temsil etmektedir.

Bu konuşma, *kutsal duyunun kurumasının* öyküsünü anlatma, bunun nedenlerini bulup çıkarma ve yenilenme şanslarını araştırma denemesinden başka bir şey değildir. Bu konuşma, bir üçüncü dünya çağı anlayışına açılan, şiirsel olarak dile getirilmiş bir tarih ve din felsefesidir. Ağıtımsı tarzda başlar ve peygamberimsi tarzda biter, eski güzel günlere dönmeyi değil, yeni ufuklara açılmayı, Napolyon'un silahları veya ulusal ruhun egemenliği altında değil, *ülke sınırlarını gözetmeksizin* evrensel tinsel cemaat altında birleşmiş bir Avrupa'da yeniden doğan yeni bir Hıristiyanlığı savunur.

Geri kafalı bir ütopya mı? Novalis'in konuşmasını sunduğu Jena'daki arkadaşlarının kafası karışmıştı. Ardından şiddetli bir çatışma başladı. Friedrich Schlegel'in hayat arkadaşı Dorothea Veit, hâlâ babası Moses Mendelssohn'un sağduyulu ruhunu taşıdığından, Berlin'deki Schleiermacher'e şunları yazar: *Burada Hıristiyanlık gündeme oturdu; Beyefendiler biraz çıldırdı ... ama ne dilerseniz bahse girerim ki, ne kendi kendilerini anlıyorlar ne de birbirlerini.*

Novalis'in başlıca karşıtlarından birisi Schelling'di ki Friedrich Schlegel'in Schleiermacher'e bildirdiğine göre *bu yüzden dinsizliğe olan eski hayranlığında yeni bir nöbete kapılmıştı.* Schelling'in Heinz Widerporsten'in *Epikürcü İman İtirafı*, yumuşakça din coşkusuna karşı

beyitler halindeki bu alaycı şiir, Jena'daki buluşmadan kısa süre sonra yazılmıştı: *Duyusal azgınlık hissetmemek için, / Sadece peçesini kaldırıp bakmak gereken, / Bir kadın gibi konuşuyorlar din hakkında, / Bu yüzden çok laf dumanı çıkarıyorlar...*

Ludwig Tieck onlarca yıl sonra, arkadaş çevresinin bu konuşmayı *oybirliğiyle reddettiğini* ve metnin (*Athenäum*'da) *basılmaması gerektiğine* karar verdiğini bildirir. Ama durum yine de böyle değildi, çünkü Dorothea Veit o zamanlar, Schleiermacher'e bir mektubunda kendini *yayımlamaya karşı uyaran tek kişi* olarak betimlemişti. Gerçekten de kararsızlardı. August Wilhelm Schlegel, Goethe'yi hakem olarak çağırmayı önerdi. Goethe dikkatli bir diplomasiyle metni basmamayı tavsiye etti, çünkü kamuoyuna iftira için bahane sunabilirdi.

Novalis ise bütün bunlardan rencide olmuş gibi görünmez. Yoksa sadece bir deney mi yapmıştı? Novalis retoriğin özü üzerine bir defasında şu notu almıştı: *Hakiki bir konuşmada insan bütün rolleri oynar -sırf şaşırtmak için- nesneye yeni bir taraftan bakmak için, dinleyiciyi aniden kandırmak için -bütün karakterlerin- bütün durumların içinden geçer.*

Konuşmasıyla dinleyicileri sadece *kandırmak* mı istemişti? Kendini sadece birkaç *rolde,* batmış bir dönemin yasını tutan bir ağıtçının, bir yeniliği zorlayan devrimcinin, neyin zamanı geldiğini söyleyen peygamberin rolünde mi göstermek istemişti?

Gerçekten de Novalis'i, coşkuyla basitçe dolup taşan biri olarak düşünmemek gerekir. Novalis safdil değildir, ciddidir, ama ulaşmak veya denemek istediği etkilerin rejisörü olarak kalır. Retorik rol oyununda, hâlâ yapıtının üzerinde duran yazar, yani *aşkın şair* olduğunu kanıtlar. Novalis'in Friedrich Schlegel'e, nahoş yankılar hakkında kin duymadan yazabilmesi herhalde sadece böylece açıklanabilir: *Avrupa'yı bana geri*

gönderin... Bununla başka bir fikrim var... Birkaç değişiklikle birkaç başka kamuoyuna açık konuşma olabilir ... Hoş sözlülüğün de korunması gerekir, malzeme de muhteşem (31 Ocak 1800).

Novalis becerikli bir oyuncuydu da. Arkadaşları onu bunun için seviyordu, ona her zaman katılmasalar bile, derin anlamla oyun oynayabilen bu büyüleyici aldırışsızlığından dolayı onu seviyorlardı. Novalis genç romantizmin Mozart'ıydı. Mozart nasıl müziği oyun oynar gibi kolayca ele alıyorduysa, Novalis de düşünceleri aynı biçimde ele alıyordu. Ama bu yüzden durum onun için, diğer ciddi insanlar için olduğundan daha az ciddi değildi.

Bu konuşmanın çekirdek düşüncesi şöyledir: *Tanrıların olmadığı yerde hayaletler kol gezer.* Novalis'e göre şu anda çıkarcılığın, ulusalcılığın, politik güç düşüncesinin *hayaletleri* hâkimdir. Buna bugün 'ideolojiler' diyoruz. Bunlar rengi solmuş *kutsal anlamın* yerini almıştır. Bilgi inançtan koparılmıştır ve şimdi insanlar iman gücüyle bir din ikamesi olarak bilime sarılmaktadır. Bunları söyleyen, kimya ve fizikle dünyanın bilmecelerinin izini süremeyeceğini kesin olarak bilen doğabilimci Novalis'tir. Aynı zamanda bilgelik olan ve bu yüzden sınırlarını bilen bir bilimi savunur. Kendisinin de takdir ettiği bilimsel ruhu, kendi kendisi tarafından baştan çıkarılmaktan korumaya çalışır. Son yüzyılların tarihine bakarak, yeniçağın din nefretinin sonuçlarını anımsatır: *Din nefreti çok doğal ve tutarlı bir biçimde bütün hayranlık nesnelerine uzanmış, fantezi ve duyguyu, töreselliği ve sanat sevgisini, geleceği ve geçmişi kâfir ilan etmiş, insanı eksik doğal varlıklar dizisinde en yukarı koymuş ve evrenin sonsuz ölçüde yaratıcı müziğini, rastlantının akışıyla sürüklenen ve rastlantının üzerinde yüzen devasa bir değirmenin, ustası ve değirmencisi olmayan kendi başına bir değirmenin ve aslında gerçek bir sonsuz devirdaimin, kendi*

kendini öğüten bir değirmenin tekdüze takırtısı haline getirmiştir.

Novalis *sonsuz devirdaim* eğretilemesiyle, Hıristiyan metafiziğinden kendini koparan modern düşüncenin bütün tarihini özetler.

Anımsayalım: Eskiden denirdi ki, doğa kendi kendini koruyamaz, doğa bir yaratıktır ve Tanrısal inayetin sürekli akışına tabiydi, buna *sürekli yaratım* deniyordu. Yeniçağın başlarından beri ise bunun karşıt öncülü geçerlidir: Doğa kendi kendini koruyabilecek şekilde düzenlenmiştir. Doğada iş başında olan kurallılıklar, varlığını sürdürmesini güvenceler. Yeniçağ artık hiçbir Tanrı'ya tabi olmayan, kendi kendini sürdüren doğanın dünya imgesini geliştirir. Bir geçiş dönemi sırasında, saatçi hipotezi halinde sabitlenmiş yaratım ilkesine tutunulmuştu. Tanrı saati yapmıştır, mekanizmasını güzel düzenlemiştir, şimdi de Novalis'in dediği gibi sonsuz devirdaim olarak çalışmaktadır. Sadece bozuk saatler saatçinin müdahalesine gerek duyar. Oysa mükemmel bir Tanrı bozuk saat yapmaz. Saatçi hipotezi kuramsal, araştırmacı usu kanatlandırmıştı. Çünkü şimdi çark mekanizmasını kavramayı kendinden bekleyebilirdi, ilk başta Tanrı'nın mucizevi eseri karşısında tevazuyla hayranlık duyarak, sonradansa müdahale etme ve kurallılıkların bilgisi yardımıyla kendi yapıtlarını geliştirme istenciyle. Saatçi hipotezi aynı zamanda, inayet müdahaleciliğini gereksiz kılmanın zarif bir biçimiydi. Bundan itibaren doğanın inayetsiz de işleyebileceğine inanılıyordu. Bunun sonucunda duyumsanan dünya ilişkilerinde hissedilir bir soğuma oldu, bu da nihayet başka türlü bir ısınmayla telafi edildi, çünkü insan bu 'soğumuş' doğaya teknik olarak hâkim olmaya ve onu kendi hizmetinde çalıştırmaya başlamıştı.

Novalis'e geri dönelim, onun için bu süreç, günümüz insanının *durmadan doğayı, toprağı, insan ruhlarını ve bilimleri şiirden arındırmakla,*

- kutsallığın bütün izlerini silmekle, bütün yüceltici olayların ve insanların anısını alaylarla zehir etmekle ve dünyanın bütün renkli süslerini soymakla meşgul olması sonucunu doğurmuştur.

Novalis Hıristiyan ortaçağını karşıt imge olarak seçer. *Avrupa'nın bir Hıristiyan ülkesi olduğu güzel, ışıltılı dönemlerdi...* Bu, kendi çocukluğunun ve insan ırkının çocukluğunun aynasında, yitik zaman arayışıdır. Harikalara karşı çocuksu duyarlılığın Yeniçağdaki yetişkinleşmeyle nasıl kaybolduğunu, *inanç ve sevginin* nasıl *bilgi ve mülkiyetle* ikame edildiğini, artık her şeyin nasıl sadece *kendi çıkar kaygılarım* etrafında döndüğünü, *dağıtıcı toplumun huzursuz ayaklanmasının* nasıl *ruhunu sessizce toplamaya, iç dünyayı dikkatle gözlemlemeye* zaman bırakmadığını betimler. Fakat bu iç dünyanın aslında sadece içsel bir dünya olmaması, tersine kilisenin buyurduğu yaşam biçimlerinde, törenlerde, resimlerde, bayramlarda, kutsal düzeneklerde dışsal olarak da kendini göstermesi o döneme özgü bir şey olmuştur. Fakat gök kubbenin üzerinde yükseldiği bu *organik* olarak düzenlenmiş dünya ortadan kalkmıştır.

Novalis ortaçağı haddinden fazla idealize ettiğini, veyahut da *romantikleştirdiğini* elbette bilir, ama gerçek olanı, *harfiyen* olanı, tarihin içinde etki eden *tin*den daha az önemsediğini apaçık ortaya koyar. Yeni dönemin tini onun için büyünün bozulduğu tindir.

Fakat bu zıt imge, 'metafiziksel yurtsuzluk'tan önceki döneme geri dönme düşleri, Novalis'ten sonra da tekrar tekrar kurulacaktır, örneğin yüz yıl sonra henüz Marksist ve parti komünisti olmadan önce genç Georg Lukács tarafından. Onun ünlü *Roman Kuramı*, Novalis'te olduğu gibi başlar: *Yıldızlı gökleri yürünebilen ve yürünecek yolların haritası olarak gören dönemler, ne mutlu dönemlerdir ... Dünya geniştir, ama kendi evimiz gibidir.*

Ağıtlardan sonra peygamberlikler. Nasıl devam etmeli, nasıl devam edecek?

Novalis kendi çağında, bu büyü bozucu deneyciliğin ve ussalcılığın karşısına bir şeyler koyma yolunda yapılan denemeleri bilir. Kant'ın dışsal doğa bilgisinin karşısına içsel bir metafiziksel olay olarak ahlaksal özgürlük deneyimini koyma yöntemi, Novalis'e yetmez. Bu tasarım, salt öznel ruhla nesnel maddecilik arasındaki bir ikicilikte tıkanır.

Alman idealizmi toptan bu ikiciliği aşma denemesidir, romantikler de bu denemelere özel bir tını katarlar. Kimileri töreselliği vurgularken (Schiller, Fichte, Hegel), diğerleri, Novalis ve Schlegel gibi romantiklerse estetikliği vurgular. Fanteziyi harekete geçirirler, üstelik salt bir tamamlama, tali bir iş ve güzel ama önemsiz bir şey olarak değil, tersine dünyayı anlamanın ve dünya oluşturmanın merkez organı olarak. Fantezi iktidara! Şiirsel ruhla dünyanın içine sızmak gerek! Bu, Novalis için gündelik olaylarda başlar: *mesleki işler de şiirsel olarak ele alınabilir* ve dinde son bulur. 26 Aralık 1798'de babasının arkadaşı Just'a, dininin resmî dinden ne açıdan farklı olduğunu ona açıklamak için, dininin temelinde *varoluşumun en mükemmel öğesi, fantezi* yatıyor diye yazar. Tek kelimeyle söylemek gerekirse: Dini estetik bir dindir.

Gördüğü ve duyduğu her şey, ona sadece yeni ... pencereler açıyormuş gibi görünüyordu, denir *Heinrich von Ofterdingen*'de. Her nokta bir manzara noktasına dönüşür, sonsuz perspektiflere bakılır, her yanda bir gök yansır ve şeyler mucizevi altın sarısı bir zemin kazanır. Fantezi özgürdür, ama o da gücünü ölçeceği ve geliştireceği kurallara ve sınırlamalara gereksinir. Klingsohr *Heinrich von Ofterdingen*'de, *neredeyse demek istiyorum ki, kaos her şiirde düzenin düzenli çiçeklenmesinin arasından parıldamalıdır,* diye açıklar. Bu şiir için geçerlidir, ama din için de

geçerlidir; din de üstesinden gelinmiş kaostur, belirgin hatları vardır, burada sonsuzluğun parıldamaları kendini gösterir. Sonsuzluk muhteşem bir tarzda düzensizlik değil midir? *Hakiki anarşi, dini meydana getiren öğedir.* Sonradan Nietzsche: *bir yıldız doğurmak için insanın içinde kaos bulunmalı*, diyecektir.

Şiirle dinin bağlantısı Novalis için dindar bir çağın muhtemel yeniden doğuşu için teminattır. Antikçağ'dan ve Hıristiyan ortaçağından sonra, Novalis'e göre, artık eski vahiylerden değil, tersine şiirsel ruhtan esinlenmiş olabilecek *üçüncü bir çağ* başlayabilir. Hıristiyanlığın tarihsel biçimi solmuş olabilir, ama din üç katmanlı bir biçimde varlığını sürdürecektir: *Birincisi bütün dinlerin verdiği mutluluk olarak dini meydana getiren öğe. Biri tüm dünyeviliğin her şeye gücü yettiği, ebedi yaşamın şarabı ve ekmeği olduğuna iman olarak doğrudan aracılık. Biriyse Mesih'e, annesine ve azizlere iman. Hangisini isterseniz seçin, üçünü birden seçin, fark etmez, böylece birer Hıristiyan, tek, ebedi, dile getirilemeyecek kadar mutlu bir cemaatin üyeleri olacaksınız.*

Yani yeni din için insanın Mesih'e inanması şart değildir. Başka bir *aracılığa* dayanan bir dinsel esin de aynı şekilde mümkündür. Fakat burada da şiirle aynı şey geçerlidir: Aracı olan, somut ve belirli bir şey gereklidir, yoksa dinsel duygu belirsizliğin içinde yiter. *Hakiki dindarlık için hiçbir şey, bizi Tanrılığa bağlayan bir ara organ kadar elzem değildir. Doğrusu insan bununla dolaysız bir ilişkide bulunamaz. İnsan bu ara organı seçerken kesinlikle özgür olmalıdır. Buradaki en ufak bir zorlama, dinine zarar verir.*

Antik çoktanrıcılıkta birçok tanrı, yani birçok *aracı* vardı, tektanrıcı Tanrı'ysa *ara dünyasının aracısıdır.* Bu Tanrı, *ara dünyanın* bir putperestlik halinde sağlamlaşmamasının veya şeytancılığa doğru çığırdan

çıkmamasının teminatıdır. *Aracının* âlemi, görünürlüğe gelen ve bilinmez kalan sırdır. Fakat unutmayalım: *Aracı* her şey olabilir, sadece içinden muazzamlığa baktığımız *pencere* olarak kullanılması gerekir.

Bilincin kendini bu âleme kapattığı yerde, dünyayı tek bir noktadan kavramak ve sağaltmak isteyen modern batıl inancın melun tarihi başlar. *Tanrıların olmadığı yerde hayaletler kol gezer.*

Yedinci Bölüm

Romantizmin dini. Tanrı'nm icadı. Schlegel'in deneyleri. Friedrich Schleiermacher'in çıkışı: Din, sonsuzluktan alınan haz ve tattır. İyinin ve kötünün ötesinde din. Bugündeki sonsuzluk. Dünyanın güzelliği sayesinde kurtuluş. Bir din virtüözünün yaşamından.

Romantikler edebiyatı, yani kurmaca olanı bazen yaşamlarının asıl içeriği haline getirmişlerdi. Ama birer hayalperest olmak ve fetihlerini sadece düşlerinin kanatlı âleminde yaşamak istemiyorlardı. Yaşamın ta kendisini değiştirmek istiyorlardı, ilkin kendilerinden başlayarak, sonra dostları, okuyucu kitlesi ve sonunda bütün eğitimli ulus ele geçirilmeliydi. Bu ölçüde devrimin ruhu, romantik çevrelerde de yaşıyordu.

Romantiklerin değişim arzusunu kısa bir formüle indirgemek gerekirse, şöyle denebilir: Gerçeklikte hâlâ saklı olan olanaklar, hem oyunsu hem de araştıran bir fantezi aracılığıyla görünür hale getirilmelidir. Schlegel sonlu olan her şeyin sonsuzluğun ufkunda göreceleştirilmesini ve ironikleştirilmesini talep ederken; Novalis şiirsel hazza, sıradan yaşamı romantikleştirme ödevini verirken, veya Wackenroder hayrete düşen bir ibadeti, Tieck de yabancılaştıran bakışı tavsiye ederken, demek istedikleri buydu.

Schiller'in insan sadece oynadığı yerde tam olarak insandır ifadesi, romantiklerde verimli bir zemin bulmuştu. Romantikler sadece unutulmuş gelenekleri anımsamakla kalmıyor, bunlarla oynama cüretini

de gösteriyorlardı. Carl Schmitt romantikleri birer *vesileci* olmakla, yani şiirsel, felsefi ve politik konuları ve motifleri, zekice oyunlarına vesile etmekte uzmanlaşmış kişiler olmakla yargılarken, kesinlikle romantik tutumun bir yönünü yakalamaktadır. Gerçekten de romantik kaygısızlık bazı açılardan, sonraki postmodernliğin önünü açmaktadır. Aradaki fark sadece, romantiklerin daha önlerinde birçok şey olduğu duygusuyla oynaması, postmodernliğinse işin büyük kısmını geride bıraktığına inanmasıdır.

Pekiyi şimdi din de romantik oyun malzemesi sayılır mı? Kasım 1799'da, romantikler Jena'da bir araya geldiğinde ve Novalis *Hıristiyanlık veya Avrupa* adlı makalesini okuduğunda, *burada Hıristiyanlık gündeme oturdu; beyefendiler biraz çıldırdı* izlenimini edinen sadece Dorothea Veit olmamıştır.

Aslında ironiyi din konusunda da sürdürmek için, bu konuşmayı, Schelling'in buna adanmış olan taşlamasıyla beraber yayımlamak istiyorlardı, ama Goethe'nin öğüdü üzerine bu gerçekleşmedi. Din konusuna gelince şaka bitmeliydi. Fichte'nin daha yeni ateizm suçlaması yüzünden Jena Üniversitesi'ni terk etmek zorunda kaldığı bir anda, ne Novalis tarafından yeni bir dinsel çağın duyurulması ne de bunun alaya alınması yerinde görünüyordu. Romantiklerin arzuladığından farklı olarak, Hıristiyan bağnazlığı olarak din hâlâ, öznel dinsellikten bağımsızlığını savunan düzenleyici bir güçtü.

Her ne kadar din romantiklerde *gündeme oturmuş* olsa da aslında bu Hıristiyan dini değildi. Bu bir fantezi dini veya fantezinin diniydi. Vahye dayalı bir din, imgelem gücünün oyununa malzeme olmaya uygun değildir. Öyle bir din olmalıydı ki, kendisi de bu oyunun içinden filizlenebilmeliydi. Novalis önceden alıntılanmış olan Just'a yazdığı mek-

tubunda, İncil'in belgesel kesinliğinin kendisi için pek anlamlı olmadığını, daha ziyade *ilk dünyaya kendi yolunu* açtığını lafı dolandırmadan kabul etmişti. *Tanrısal etkileri* de bu *hayalcilik* yolunda deneyimlediğini yazar.

Konuşma ve hepsinden önce de *Heinrich von Ofterdingen* romanı, ayrıca deneysel doğa bilimleriyle uğraşacak ve romantik arkadaşlarını mali sefaletten çıkaracak bir tür edebiyat acentesi planlayacak kadar gerçekçi de olan bir dinsel hayalcinin eserleridir.

Yüzyılın sonunda dinin estetiğe dönüştürülmesi projesini coşkuyla geliştiren, Novalis'in yanı sıra öncelikle Friedrich Schlegel ve Schleiermacher olmuştur.

Friedrich Schlegel'in *Fikirler*'de yazdığına göre Hıristiyan dini eskimiş ve güçsüzleşmiştir ve sanat, dinin çekirdeğini korumaya çağrılmaktadır. Hakiki din dışgüdümlülük değildir, bize dışarıdan, dünyaüstü bir Tanrı'dan gelen bir vahiy değildir, tersine insanın içindeki yaratıcı özgürlüğün, kendi kendini Tanrılaştırmaya kadar geliştirilmesidir. *İnsan Tanrı'yı meydana getirdiğinde özgürdür.* Bu da insanın kendi merkezini bulması ve böylece bir *aracı* olması sayesinde gerçekleşir ki bu, Schlegel'in Novalis'ten devraldığı bir düşüncedir: *Aracı, içindeki Tanrısallığı algılayan ve ahlakı ve davranışlarıyla, sözleri ve yapıtlarıyla bütün insanlara bu Tanrısallığı duyurmak, iletmek ve sunmak için kendi kendisini yok ederek feda edendir*, diye yazar Schelling. Burada önemli olanın iyi insanların *ahlakından ve davranışlarından* çok, sanatçıların *sözlerinin ve yapıtlarının* olduğu, *Fikirler*'in sayısız biçimde tek bir düşüncenin etrafında dolaşan daha geniş bağlamında belirginleşir: Sanat dini kurtarmak üzere göreve çağrılmaktadır; çünkü din özünde sanattan başka bir şey değildir.

Bu nasıl bir dindir? Bu pek açıklık kazanmaz. Novalis de çaresizdir ve arkadaşına şunları yazar: *Dinden bahsettiğinde bana doğrudan coşkunluğu ima ediyormuşsun gibi geliyor.* Schlegel bu öneriden dolayı müteşekkir olur ve onu hemen kullanır: *Tanrısal düşüncelerin ve duyguların bu berrak kaosuna coşkunluk diyoruz.* Ama bu *Tanrısal düşüncelerin kaosu* nereden gelir? Hiçbir İncil, hiçbir resmi vahiy, bir kilise, ayin ve tören gerekli değildir, coşkun insan her şeyi kendi içinden yaratır. İçinde sadece yaratıcı bir *karışıklığın* bulunması yeterlidir ki Schlegel bu *karışıklığı* şu sözcüklerle niteler: Sadece içinden bir dünyanın çıkabildiği *karışıklık*, bir kaostur. Dindar ve sanatçı kişilikler bu yaratıcı *karışıklığı* kullanmasını iyi bilirler, buradan dünyalarını oluştururlar; ya bir sanat yapıtını, ya da bir dini. Ama her seferinde bu, imgelem gücünün bir yapıtıdır.

Din genellikle ahlakla bağlantılıdır. *Hıristiyanlığın asıl merkezi görüşü, günahtır*, diye yazar Schlegel ve tam da bu günahtan kendini kurtarmak ister. Schlegel'e göre Hıristiyanlık bu noktada şüphelidir, Hıristiyanlığın bulanık sularda avlandığı görüşündedir. Dinin hakiki kaynağına *aşk* adını verir ki bu da onun için sadece *coşkunluk* için başka bir sözcüktür. Her durumda geçerli olan ilke şudur: Sev ve istediğini yap. İnsanın coşkunlukla, yani aşkla istedikleri, Tanrı tarafından da istenmiş ve buyrulmuş demektir. Hangi Tanrı?

Bu içimizdeki Tanrı'dır, o da *en büyük gizilgüce sahip bireyin kendisinden* başka bir şey değildir. Bu yüzden Schlegel'in 1798 Aralık sonunda Novalis'e şunları yazması şaşırtıcı değildir: *Yeni bir din kurmayı düşünüyorum.* Bundan yine bir kitap projesi çıkar, başka ne olsun ki: *Bunun bir kitap aracılığıyla gerçekleşecek olması yadırganmamalıdır, çünkü büyük dinlerin kurucuları (Musa, İsa, Muhammed, Luther) aşamalı olarak*

gitgide daha az politikacı ve daha çok öğretmen ve yazar haline gelmişlerdir.

Ama bu din kurucusu, sırf bir kitap insanından daha fazla bir şeyler olmak ister ve bu yüzden *Muhammed gibi ruhlar âlemini sözcüğün ateşli kılıcıyla, dünyalar fethederek istila etme* hayalleri kurar. Novalis bu mektuba alaylı bir yanıt verir: *Kim bilir, belki senin projen benimkinin içine geçer ve benimkinin dünya küresini harekete geçirdiği gibi gökleri harekete geçirir.* İşte maden mühendisi din kurucusuyla böyle konuşur ve Schlegel'e karşı aklı başında adam rolünü oynayan Novalis bu dönemdeki notlarında da *soğuk teknik aklın* düzeltmesi olmazsa fantezinin de insanı yanılgıya sürükleyebileceği düşüncesini kaydeder; çünkü öteki türlü insan kendini bir *hayaletler âleminde, hakiki cennetin zıddında* kaybeder. Friedrich Schlegel kendisi de on yıl sonra Katolikliğe geçerken, önceki din projeleriyle eleştirel bir hesaplaşmaya girecektir: *Bu estetik hayalcilik, bu erkeksi olmayan panteist zırvalık, bu biçim oyunları sona ermeli, bunlar büyük çağa yakışmıyor ve artık uygun düşmüyor*, diye yazar 1808'de.

Friedrich Schlegel'in araştırmaları, Schleiermacher'in din üzerine *Söylevler*'i için sadece bir hazırlıktı, 1799 sonunda yayımlanan bu *Söylevler* romantik duygu dinini öyle bir sunuyordu ki, romantik kuşak bunlarda tam olarak kendini bulabiliyordu. Çünkü bu kuşak için önemli olan ahlaksal değil, estetik yücelikti. Fakat Kant'ın eleştirisinden sonra dine sadece bu ahlaksal yücelik kalmıştı.

Kant eski metafiziği Tanrı spekülasyonlarıyla birlikte yıkmıştı. Kuramsal usun Tanrı'yı tanıyamayacağını öğretiyordu. Böylece Kant acımasızca kuramsal usu, hiç işinin olmadığı, en azından hiçbir şey bulamayacağı rahmet sunan diyarlardan kovalamıştı. Geriye pratik akıl, yani ahlak için Tanrı hipotezi kalmıştı. Kant töreselliği, geriye kalan tek

dinsel organ ilan eder. Burada tam olarak ahlakın temeli din değildir, tersine din ahlak üzerine inşa edilir. Bu çok anlamlıdır. Ahlak din üzerinde kurulu olsaydı, Tanrı tarafından verilmiş, yani dışgüdümlü olurdu. Ama ahlakın özerk olması gerekir. Kant'ın özgürlük kavramı böyle ister. İnsan -pratik usun kategorik buyrumu- ahlakını kendi belirler. Tanrı insan üzerinde dışsal bir zorlama olarak etki etmez, tersine insanı kendi kendisini zorlayabilecek şekilde yaratmıştır. Yabancıların dışgüdümlü zorlaması yerine insanın özerkçe kendini zorlaması. Tanrı insanın kendini ahlaksal olarak belirlemesinde etkilidir. Bu kendini belirlemenin yüce olmasının nedeni, salt doğal gereksinimlerin ve dürtülerin üzerinde yücelebilmesidir. Ahlaksal buyrukları izlemek demek, kendi bedeninin doğal zorlamalarından, arzulardan ve zevk taleplerinden özgür olmak demektir. Kant'a göre namına layık olan iyi bir davranış, bu dünyada veya ahrette mükafat için değil, kendi kendisi için meydana gelir. İnsanlar kendi çıkarlarına bakmadan davranmalarını sağlayan ahlaka sahip olmasalardı, *salt doğal varlıklar olarak dünyadaki bütün diğer hayvanlar gibi eksikliğin, hastalığın ve zamansız ölümün bütün kötülüklerine tabi olurlar ve geniş bir mezar onları toptan ... yutana ve yaratımın nihai amacı olduklarına inanabildikleri için, insanları içinden çıkarıldıkları maddenin amaçsız kaosuna geri atana kadar öyle de kalırlardı.*

Kendi çıkarına bakmamanın ahlakı yücedir, geri kalan her şeyse kaos ve anlamsızlık kuşkusu altındadır. Yani Kant'ta din artık doğayı kutsama ve onun içinde bir mucize keşfetme gücüne sahip değildir. Oysa romantiklerin gizem istemi bunu hedefliyordu. Friedrich Schleiermacher'in *Din Üzerine. Dini Küçümseyenler Arasındaki Aydınlara Söylevler* adlı yazısı tam da bu isteme isabetle karşılık vermiştir.

Friedrich Schleiermacher 1796'da Protestan vaizi olarak Berlin'deki

Charite hayır kurumuna gelmiş, burada kısa sürede Rahel'in çatı katının yanında en önemli salon olan Henriette Herz'in salonuna katılmış ve orada Friedrich Schlegel ile karşılaşarak kısa sürede arkadaş olmuştu.

Bu ufak tefek, bodur, utangaç Schleiermacher'in, görünüşüyle bazılarına Tiziano'nun kadınlarını, başkalarınaysa antik Helena resimlerini anımsatan güzel Henriette'nin sevgilisi olduğu yönündeki Berlin'de dolaşan söylentilere, ilk başta Schlegel de inanmıştı. Bu sessiz ve çekingen adam böyle bir kadını fethetmeyi başarmış olabilir miydi? Bir karikatür, cüsseli Henriette'yi, Schleiermacher'ini şemsiye olarak yanında taşırken gösteriyordu. Gerçekten de bu ikisinin ilişkisi, içten bir ruhsal dostluktu. Henriette yaşam anılarında, *böylece birbirimiz için dostluktan başka bir duyguya sahip olmadığımız ve olamayacağımız hakkında da sık sık konuştuk, bu en içten bir dostluk olsa bile. Evet, ne kadar garip görünse de ilişkimizin başka bir şey olmasını engelleyen gerekçeleri yazılı olarak tartışıyorduk*, diye yazar. Schleiermacher Henriette'yle beraber Platon ve Spinoza okuyor, Henriette de onun İtalyanca ve İspanyolca öğrenmesine yardım ediyordu. Neredeyse her akşam Henriette'nin evinde konuktu. Oranienburg Caddesi'nden Henriette'nin Yeni Friedrich Caddesi'ndeki dairesine yürüyerek geliyordu. Henüz boş duran araziden geçen zorlu dönüş yolunda Henriette yanma, mantosunun yakasına asabildiği küçük bir lamba veriyordu. İnsanlar, Henriette vaizin 'gözünü açtı', diye alay ediyordu. Bu doğruydu, ama söylentilerde ima edildiğinden farklı bir şekilde. Schleiermacher Henriette'nin yanında zarif sosyal ilişki biçimlerini öğrenmişti, kız kardeşine itiraf ettiğine göre *bir kadınsılık kursu görebilmekten* dolayı mutluydu.

Schlegel arkadaşının güzel Henriette'yle arkadaşlığını kıskanıyordu.

Ağabeyine *en kötüsü, Schleiermacher'in kendini Antikçağ'ın düğümlerinden çıkaracağına dair hiçbir kurtuluş göremiyorum*, diye yazar. Schlegel Schleiermacher'in dairesini paylaşma teklifini kabul ettikten sonra kıskançlığı giderek yok oldu. Yakın bir çalışma ortaklığı gelişti. Schleiermacher *Athenäum*'a bazı "Fragmanlar"la katkıda bulunuyordu ki bunlar arasında bir kadının ağzından söylenen iman itirafı da vardı: *sonsuz olana tekrar yaklaşma, kendimi biçimsizliğin zincirlerinden kurtarma ve cinsiyetin sınırlarından bağımsız kılma istencinin ve eğitimin biçimlendirici gücüne inanıyorum.*

Friedrich Schlegel bu fragmanı bastırdığında, burada dile getirilen *sonsuz olana tekrar yaklaşma istenc*inin, bir yıl sonra romantik arkadaşları arasında büyük takdir kazanacağı bir kitabın çıkış noktası olacağını henüz bilmiyordu. Bu yazıdaki her şey, *din, sonsuzluktan alınan haz ve tattır* düşüncesinin etrafında dönüyordu.

Kendisi için çocukluğunu tekrar bulma anlamına da gelen bu düşünceye Schleiermacher, ancak romantik arkadaş çevresinde ulaşmıştı. Önceden ussalcı bir tinsel akrobasiyle neredeyse tamamen üstü örtülmüş olan içindeki dinsel duyguyu yeniden keşfetmesi gerekiyordu. Ama içindeki dirençler aynı zamanda romantik kuşaktaki yoldaşlarının da dirençleri olduğu için, *insanın ruhundaki kendi taşrasını* geri fethetme denemesi çığır açan ve özgürleştiren bir etki uyandırabiliyordu.

Schleiermacher bir papaz soyundan geliyordu. Büyük babası da, babası da rahipti, annesi de o zamanların ünlü saray vaizi Stubenrauch'un kızıydı. *Din, genç yaşamımı kutsal karanlığında besleyen ve henüz onun için kapalı olan dünyaya hazırlayan ana kucağıydı, ruhum daha dışsal nesnelerini, deneyimi ve bilimi bulmadan önce onun içinde soluk alıyordu*, denir *Söylevler*'de.

Genç Schleiermacher ilk önce Niesky'deki, sonra da Barby'deki Herrnhuter tarikatına verildi. Burada hem duygu dolu hem de ahlaksal olarak katı bir Hıristiyanlıkla tanıştı. Dünyaya sırtını dönme, günah bilinci, inayet mucizesi ve ahret umutları burada ağır basıyordu. Fakat teşvik edilen doğaüstü duygular bu genç adamın içinde uyanmak istemiyor, en azından zamana dayanamıyordu. Fakat Schleiermacher ailesinin kökenine o kadar derin bir bağlılık duyuyordu ki, Halle'de teoloji öğrenimine başladı. Babasına açıkladığı üzere inanca bir geri dönüş yolu aramak istese bile, bu inanç anlak karşısında da kendini kanıtlayan bir inanç olmalıdır. Teolojiye olduğu kadar matematiğe de dalar. Kantçı olur. Ve Kant'tan da katı biçimde kuramsal usu sınırlı bir alana indirger; Kant'tan da katı biçimde her metafiziksel spekülasyonu reddeder. Canı çektiği zaman zihninin açılması için kendini cebire verir. Ve Kant'tan da katı biçimde dini ahlaka indirger. Böylece Herrnhuter tarikatının ahlak katılığını korumakla beraber, Herrnhuter tarikatındakiler için dünyaya sırt çevirmenin yoksunluklarını telafi eden *fantastik* inayet ve ahret tasavvurlarını yadsır. Fantezinin hesabını bulandırmaması için sakına sakına düşünür. *Söylevler*'de Schleiermacher *dinsel virtüözler*den bahsedecektir; kendisiyse şimdilik mantıksal virtüözler arasındadır. Bu genç adamın hayalperestliklere karşı ayak diremesi, fantezinin bütün düşlerine ve ümitlerine karşı kendini koruması, tutkularını dizginlemesi gerçekten dikkate değerdir ve erken olgunlaşma izlenimi uyandırır.

Şimdiyse Lukian, Montaigne ve Wieland okur. Bunlarsa sadece dine değil, bilim inancına da çekinceyle yaklaşan kuşkuculardır. Bilimlerin belki de hakikat istemlerini fazlaca abarttıkları şüphesi aklına yerleşir. Özellikle de Montaigne'den, gerçekliğin; dışarıdaki dünyada ve insanın kendi içinde karmaşık olduğunu, her noktasında sabit, ama yine de

sürekli dönüşen devasa bir hayalet ve çalkantı olduğunu, sonluluğun içindeki sonsuz bir bağlam olduğunu ve de ne bilimlerin genel kavramlarının, ne de dinlerin dogmalarının kavrayamayacağı kadar sonsuz olduğunu öğrenir. Şimdiye kadar katı bilimin ve katı ahlakın kavramlarına sıkı sıkı tutunan, üstelik de bir derviş gibi inzivaya çekilerek yaşamış olan Schleiermacher, ne bilimde ne de ahlakta ne de dogmatik dinde uygun bir ifade bulamayan deneyimlere kendini açar. Burada ağırlıkla şiirde, müzikte ve resimde yaşayan deneyimler söz konusu olduğu için, Schleiermacher'in kendini neden Berlin romantizminin neşeli, canlı ve sanat saplantılı ortamında bu yeni altın madeni kazmaya çağrılmış hissettiğini anlamak mümkündür. Buna *sonsuzluktan alınan haz ve tat* adını verir. Bu deneyimi, dinin hakiki çekirdeği olarak betimler. Ama bu çekirdek sürekli ahlak, fayda düşünceleri, bilim ve dogmatizm tarafından gölgede bırakıldığı ve örtüldüğü için, onu toprağın derinliklerinden çıkarmak ve en azından diğer ruhsal malzemelerle ve tavırlarla karışım halinde ortaya çıkarılabilmesi için saf halde gözler önüne getirmek önemlidir. Schleiermacher bir defasında Henriette Herz'e bir kimyager gibi çalıştığını söylemiştir. Novalis'e karşı kendisini de Novalis gibi dağların derinliklerini araştıran biri olarak betimlemiştir. Bir Kantçı olarak da insanın üç yetisini -kuramsal usu, pratik usu ve yargı gücünü- dördüncü bir yetiyle, dinsel yargı gücüyle veya sonsuzluğun deneyimi olarak din önseliyle tamamlamak gibi mütevazı olmayan bir istemde bulunur.

Öyleyse dinsel deneyimi, ussallığa bağlanan bilgi ile özgürlük içinde kabul edilmiş töre kanununa uyan ahlak arasındaki bir varlık alanı olarak tanımlar. Dinsel deneyim, *evrenin* sonsuzluğunun *duygusu* ve *görüsüdür*. Schleiermacher buna basitçe *evrenin tadı* adını da verir. Demek

istenen, evrenin üzerimizde bıraktığı derin izlenimdir. Muhteşemliğin ürpertisi ve yücelik karşısındaki ibadettir. Schleiermacher'in hayranlıkla bahsettiği, ruh sahibi bir doğadır. Bu söylevlerin ilk halinde, yani Schleiermacher'in kilise adamlığı kariyerinden önce, varlık mistisizminin erotik alt tınılarını duymamak mümkün değildir. Sonradan üstü çizilmiş olan bir pasajda şöyle denir: *Sonsuz dünyanın kucağında yatıyorum: bu anda onun ruhuyum, çünkü dünyanın bütün güçlerini ve sonsuz yaşamını kendimin gibi duyumsuyorum, dünya bu anda benim bedenim, çünkü kaslarına ve organlarına kendiminkiler gibi dalıyorum, en derindeki sinirleri de benim sinirlerim gibi benim keyfime ve talebime göre hareket ediyor. En ufak bir sarsıntı olsa bu kutsal kucaklaşma savrulup gider ve ilk önce ayrı bir biçim olarak görünümü karşımda durur, bu biçimi ölçtüğümde, kollardan kaçan sevgilinin delikanlının açık gözündeki imgesi gibi açık ruhta yansır ve ilk olarak şimdi duygu içeriden tırmanır ve utancın ve arzunun kızarması gibi yanakta yayılır. Bu an, dinin en yüksek çiçeklenme anıdır.*

Böylesi esrime anlarında gerçekleşen şeye, dönemin felsefi terminolojisinde özne-nesne ilişkisinin kaldırılması adı veriliyordu. Duygu doğada öznenin niteliklerini keşfeder ve onun içinde erir. Bu doğaya yakın varlık mistisizminin öncüleri vardır. Bu mistisizmi, *bütün yaşam*la birleşme aşkıyla tutuşan Herder'de ve genç Goethe'de de bulmak mümkündür. Bu mistisizm aynı zamanda, Herrnhuter tarikatında yetişen Schleiermacher'in aşina olduğu Pietist usulü de dahil olmak üzere Batı mistik geleneğinin de çizgisindedir. Schleiermacher ussalcılığm etkisi altında kendisine bazen kuşkulu görünmüş olan bu mistik deneyimi, yeniden coşkuyla ruhsal yaşamının merkezine oturtma ve buradan yenilenmiş dinini geliştirme cesaretini, romantik arkadaş çevresinde buldu.

Din öğretisinin beş yönü romantikler arasında bilhassa güçlü etki uyandırdı.

Tanrı'yla birlik, daha doğrusu Tanrısallıktan pay alma, ölümden sonraki ölümsüz yaşamın işi değildir. Bu birlik, göksel bir kanun koyucu varsayımını da şart koşmaz. Bu birlik daha ziyade, burada ve şimdi sonsuz yaşama katılmadır. Schleiermacher'in açıkladığı üzere bu ölümsüzlük, *sonluluğun orta yerinde sonsuzlukla bir olmak ve bir anda ebedi olmak*tan başka bir şey değildir. Bu sonluluğun içindeki ebedilik deneyimini, Fichte kısa süre sonra yazdığı *Mutlu Yaşam İçin Öğütler*'inde betimleyecektir. Koşulsuz olarak kararlı olan ben, der Fichte, böylelikle kendini koşulsuzluğa açar. Ama davranışı taşkınlığa dönüştüren Fichte'den farklı olarak, Schleiermacher'de *çocuksu edilgenlik* ağır basar. Bir davranıştan çok bir üstleniş: *bütün varlığımızın ölçülemezlik içinde sessizce yitişinin* keyifli bilincine varma. Sonradan Freud tarafından, Romain Rolland'ı izleyerek *okyanusumsu duygu* adı verilen bir deneyim. Anlamlı olan, bu ölçülemezliğin içindeki *sessiz yitiş*in, Schleiermacher'de tehditkâr olarak değil, tersine keyifli olarak algılanmasıdır. Bu, sevgiyle erime duygusudur. Yaşamdaki şeyler, sınırlamalarıyla birlikte birey de önemli olarak kalır, ama bir devasalık ufku karşısında görecelileşirler. Ciddiyetlerini korur, ama ezici ağırlıklarını yitirirler. Yaşam, salınan bir hava kazanır.

İkinci olarak Schleiermacher'in varlık mistisizmi kurumsallığa karşıdır. Bir hiyerarşiye, papazlık mevkilerine, hiçbir kiliseye ve aslında hiçbir törene ve kutsallıklara gerek yoktur. Deneyimin dolaysızlığının canlı olduğu yerde, aracılık eden makamlar fazlalıktır. Ancak bu varlık mistisizmi de yalıtılmaya sürüklemez, tam tersine: canlı iletime dayalı bir cemaat kurar. Zaten daima evrene severek bağlanma demek

olan dinsel deneyim, iletilmek ister. İnsan bunu başkalarıyla paylaşmak ister. Bu deneyim bir cemaat oluşturur ve arkadaşlıklar kurar. Bu da romantik "felsefeleşim" ve "şiirleşim" kavramlarına denk düşer. Schleiermacher'de artık simpatetik bir dinin dilbaz duyurucusu bulunmuştu. Onun için zaten arkadaşlar arasında dolaşan canlandırıcı ruh da dinsel bir şeydi. Ben'in açısından bakıldığında aşkınlık daha "Sen"deyken başlar. Ama kurumsal olarak düzenlenmiş bir "Biz" zorluklara düşmek zorundadır, çünkü bu *sonsuzluktan alınan haz ve tat* üzerine kalıcı ve somut bir şey kurmak herhalde mümkün değildir. Bu yüzden de *bir çerçevenin olmadığı, her parçanın bir orada bir burada bulunduğu ve her şeyin dostlukla iç içe geçtiği yerde* kilisenin *akıcı bir kütle* haline gelmesi kaçınılmazdır, diye yazar Schleiermacher. Dinin bu kurumsallık karşıtı anlayışının, devlet kilisesine karşı muhalefette bulunması gerektiği aşikârdır: *Kiliseyle devlet arasındaki her türlü bağlantılardan ... uzaklaşalım!* Schleiermacher sonradan yüksek kilise mevkilerine geldiğinde de devletin buyurganlığına karşı itirazda bulunacak, bu yüzden demagogların izinin sürüldüğü dönemde bir Hohenzollern prensi onu, gençliği zehirleyen *en rezil elebaşı* olarak yaftalayacaktır.

Üçüncü olarak Schleiermacher'de her şeyi bağlayan aşktan bahsedilmekte, ama günahın adı geçmemekteydi. Korku verecek hiçbir karanlık yüz gölge düşürmez, ne insanın kendi içinden, ne de dış doğadan. Schleiermacher'in aşmak istediği ikicilikle birlikte kötülük de kaybolmuştur. Çarmıh, ölüm ve diriliş, mahşer ve lanet, Hıristiyanlığın bütün bu kutsal dehşet düzeneğinin, Schleiermacher'in keyifli dininde bir yer bulamayacağı kendiliğinden anlaşılacaktır.

Dördüncü olarak düpedüz Hıristiyan dogmatizmi eksiktir ki bu bir Protestan teoloğu için biraz gariptir. Romantik kitap tutkunları arasın-

da şu cümle zevkle okunuyordu: *Kutsal bir kitaba inananın değil, bir kutsal kitaba gerek duymayan ve kendisi de bir kutsal kitap yazabilecek durumda olan kişinin imanı vardır.* Evrene dair her asli ve yeni görüş, Schleiermacher için bir vahiydir, bu yüzden de kendi içine dalmış ve evrene teslim olmuş her birey, bir vahyin odak noktası olabilir: *Evet, ruhu dünyanın güzelliğini emme özlemi duyarken içinde kendi vahiyleri su yüzüne çıkmayan, dünyaya baktığı noktadan kendi mucizelerini görmeyen ... Tanrısal bir tinin onu yönlendirdiğini ve kutsal bir esinle konuşup davrandığını, şurada burada en canlı kanıtlarıyla duyumsamayan; en azından ... duygularının, evrenin dolaysız etkileri olduğunun bilincinde olmayan kişinin ... imanı yoktur.* Öyleyse Schleiermacher'in dini, romantik ben hayranlığına mükemmel uyar. Bu dinle herkes kendi İncilini kendisi yapabilmekle kalmaz, herkes kendi kendisinin papazıdır da. Kutsallık da bir yere bağlı değildir, tersine insan her yanda *evrenin etkilerini* duyumsayabilir.

Son olarak Schleiermacher'in dini estetik bir dindi ki bu romantikler için en yüksek önemdeydi. Önemli olan ahlaklı davranış değil, *duygu* ve *görüştür*. Evrene karşı dinsel olarak uyanan duyarlılık, aynı zamanda güzelliğe karşı duyarlılıktır. Dindar insanın ruhu, *dünyanın güzelliğini emme* özlemi çeker. İnsan böylece, kendini büyük uyuma uyumlayarak ve bu sayede başka ruhlarla da örtüşerek, güzel bir ruh haline gelir. Dinsel deneyim insana bir *kutsal müzik* gibi eşlik eder. Bazıları bu işte usta olur, *dinsel virtüözler* haline gelirler. Herhalde Schleiermacher kendini de bunlardan sayıyordu.

Schleiermacher dini, *insanın bütün eylemlerine eşlik etmesi* gereken *kutsal müzik* olarak betimliyorsa, buradaki vurgu *eşlik etme*nin üzerindedir. Bununla demek istenen, bilme ve davranmanın kendi mantıkla-

rını ve güdülerini gayet güzel korudukları, ama dinsel deneyim aracılığıyla canlandırıcı bir akışkanın içine yerleştirildikleridir. Sonsuzluk deneyimi özel bir güdü haline gelemez, ahlakın yerine de geçemez. Katı araştırmalar, bilim ve teknik de geçemez. İnsan bu alanlarda *sükunet ve ölçülülükle* hareket etmeyi sürdürmelidir, ama yaptığı neyse onu başka türlü yapacaktır, sınırlamaların fanatizmi, sonluluk içindeki saplanmışlık biter. İnsan neşeli bir soğukkanlılık ve sonsuzluk ufkunda şen, kinizmden uzak bir görecilik kazanır. Ama nasıl ki, sıradan davranma ve bilmenin saplantıya ve fanatizme sürükleyebildiği ölçüde yanlış anlaşılan din de doğrudan fanatikleşmenin ve düşmanlığın kaynağı haline gelebildiği için Schleiermacher hakiki dindar insandan şunları talep eder: *insan her şeyi diniyle yapmalı, hiçbir şeyi dinden dolayı yapmamalıdır.*

Dinsel deneyim, sözgelimi ahrette mükafat vaat etmesi, ahlaksal itibar kazandırması veya insanı çalışkan ya da itaatkâr kılması bağlamında bir amaca bağlı değildir. Sonlu anda sonsuzluğun deneyimidir. Doyuma ulaşmış andır, canlı yaşamdır, bundan dolayı da yaşamın diğer alanları üzerine canlandırıcı bir ışık tutabilir. Bir amaca hizmet etmez, kendisi amaçtır. Romantiklerin anladığı biçimde sanatla ortak yanı budur. Bu yüzden de romantikler, *sonsuzluktan alman haz ve tadın* bu övgüsünü, sanata olan tutkularıyla da ilişkilendirebiliyordu.

Her ne kadar Schleiermacher sonraki *İnanç Öğretisi*'nde dini *düpedüz bağımlılık duygusu* olarak betimlese ve böylece bazı yanlış anlamalara yol açsa da (örneğin Hegel, bağımlılık duygusu insanı değil, köpeği niteler, diye alay ediyordu) özgürlüğü asla yadsımaz. Bağımlılık duygusu doğru anlaşıldığında, doğanın mucizesine olan bağlılığa ilişkindir, doğa da bizi belirleyen ölü bir mekanizma değil, tersine içimizde duyumsadığımız ve doğada yeniden keşfettiğimiz canlı, yaratıcı ilkedir.

Şöyle de denebilir: Evren mucizesi bize kendi özgürlüğümüzü yansıtır. İnsan özgürlüğü, bütünün kavranmaz özgürlüğüne yanıt verir. Özgürlük burada daima, her belirlenimciliğin ötesine işaret eden yaratıcı ilke olarak anlaşılır. Schleiermacher bu yüzden evrenin bize karşı bir kişi gibi *davrandığından* bahsedebilir. Ama sadece "gibi". Schleiermacher sonsuzluğun ötesinde bir kişi olarak tasavvur edilen mutlaklığı reddeder. Bu ölçüde Spinozacıdır, her ne kadar Spinoza'nın evreni onun için fazla durağan, fazlaca 'more geometrico' (geometrik tarzda -Çev.) tasarlanmış gibi görünse de. Bizi içinde barındıran ve etkili bir anı olduğumuz, her şeyi kapsayan o öz, muhteşem dinamik bir şeydir. Sonsuzluğun ötesinde bir ruh değil de sonsuzluğun ruhu ima edilmesi koşuluyla, buna "Tanrı" da denebilir. Sonsuzluğun ötesinde, dünyayı aşan bir Tanrı nasıl olabilir ki? Sonsuzluk onu deneyimlediğimiz anda, üzerimizde bizi yücelten, artıran, sınır aştıran bir anlamda etkili olur. Schleiermacher bu yüzden bu etkiyi davranış olarak adlandırır: *Dinde evrene bakılır, evren aslında insan üzerinde davranışta bulunan biçimde varsayılır.* Bu bizi çözen ve gevşeten bir etkidir, biz onun içinde *kaybolsak* bile. Bu yüzden insan *dünya tinini sevebilir* de çünkü kaybolmanın zevki aşkın da bir parçasıdır. Aşk da özgürlük yitimi olmaksızın bağımlı kıldığı gibi, dinsel bağlamdaki *düpedüz bağımlılık duygusu* için de aynı şey geçerlidir. Her şey, evrene dalan *fantezi*mizin, özgürlük bilinciyle bağlantılı olup olmadığına bağlıdır, diye yazar Schleiermacher. Bu bağlantı varsa, *fantezi evrenin ruhunu kişileştirecek ve bir Tanrı'mız olacaktır,* diğer durumda, yani özgürlük duygusu olmadığında, dünya bize anlam taşımayan bir mekanizma olarak görünecektir.

Özgür, hatta bizi seven bir evren... Aslında bunu kurgulamak mümkün değildir, daha doğrusu: insan sadece biraz fanteziyle bunu

kurgulayabilir, ama açıklayamaz. Çünkü Kant'ın gösterdiği biçimde açıklamaya başladığımızda, körlemesine etkili olan doğa yasalarının dünyasına kapılırız ki burada aşka yer yoktur.

Schleiermacher tam romantik tarzda fanteziyi, doğadaki yaratıcı sürecin kendi yaratıcı gücümüzle örtüştüğünü fark etmemize yardımcı olan güç olarak devreye sokar: *Fantezinin insanın içindeki en yüksek ve en temel şey olduğunu bileceksiniz... Sizin için dünyayı yaratanın fanteziniz olduğunu bileceksiniz.*

Romantikler arasında yankı bulan sadece fanteziye düzülen bu övgü ve *sonsuzluktan alınan haz ve tat* değildir. Romantik ironiyi de dönüşüme uğramış bir biçimde Schleiermacher'de yeniden bulmak mümkündü. Schleiermacher'in ifadesiyle, ironi gibi, sabitlenmiş her biçimin ötesindeki akıl almaz taşmaya eşlik eden, *kutsal hüzün*dür. Dinsel duygu bütün duyguların üzerinde bir duygudur, her belirli ifade onun içinde yok olur, çözülür. Bu, dinin her tarihsel biçimi için de geçerlidir. Hakiki din, dinin dinidir, tıpkı Schlegel'e göre hakiki şiirin, şiirin şiiri olması gibi. Böylece her biçimin aşılması, aynı zamanda her biçimi terk etmek demektir. Bu, ironiyle olabildiği gibi hüzünle de olabilir. Schleiermacher'in dini aşkın bir dindir, tıpkı Schlegel için hakiki şiirin aşkın şiir olması gibi.

Schleiermacher'in *Söylevler*'inin romantik çevrelerde hayranlıkla kabul görmesi hiç şaşırtıcı değildi. Yobazların ve ussalcılarm katı eleştirileri de şaşırtıcı değildi. Schleiermacher'in rehberi olan saray vaizi Sack dehşete düşmüştü. *Söylevler*'ı, mimberde hiç yeri olmayan *panteizmin zekice bağışlanması, Spinozacılığın retorik bir sunumu* olarak okumuştu. Schleiermacher'e bunun dışında değer vermeye devam ettiği için onu bağışladı ve bürokratik zorluklar çıkarmadı. Schleiermacher

Berlin'i yine de terk etmek zorunda kaldı, ama *Söylevler* yüzünden değil. Charité'deki bir meslektaşının karısına âşık olmuştu. Rezil durumlar ortaya çıktığı için 1802'de saray vaizi olarak Stolp'e tayinini istedi. Katı Kantçılar arasında da *Söylevler*'in itibarı iyi değildi, fazlaca coşkulu olarak görülüyordu. Schleiermacher bunların üstüne bir de Schlegel'in romanı *Lucinde*'yi *Athenäum*'da savunduğunda, insanlar bu vaizin sırf içinde töresel ciddiyet ve ahlaksal sağlamlık eksik olduğu için bir duygu dinini vaaz ettiği yönündeki önyargılarında haklı çıktıklarını düşündü.

Weimar'da da *Söylevler* için iyi şeyler söylenmiyordu. Böylesine şekilsiz ve her şekli açıkça dağıtan bir dini kimse içine sindiremiyordu; bu, burada hâkim olan biçim bilinciyle çelişiyordu. Estetik bir çekince olduğu kadar dinsel bir çekince de vardı tabii ki. Schiller ağırlıklı olarak dogmatik ve tepeden inme olarak tanıdığı din karşısında sanatın zeminine sığınmış, burada dinin yeterli ikamesini bulmuştu. Buna ilişkin inanç itirafını, *Estetik Eğitim Üzerine Mektuplar*'da sunmuştu. Romantiklere verdiği adla *Schlegeleşmeler* yüzünden tekrar dinsel alana çekilme eğiliminde değildi. Schleiermacher'in kitabını kızgınlıkla Berlin Okulu'nun diğer yapıtlarının arasına atıyordu. Goethe'ye *Söylevler*'de çok az kazanım, çok fazla gösteriş bulduğunu, bu gösterişin bu okulun diğer ürünlerinde de canını sıktığını yazar. Goethe ise ilk önce yazının *yetkinliğini ve çeşitliliğini* övmüştü. Ama okumayı sürdürünce kâfirliği yine de ağır basmış, başlangıçtaki tasvibi *sağlıklı ve neşeli bir yadsıma*ya dönüşmüştü.

Schleiermacher din üzerine *Söylevler*'ini, dini *küçümseyenler arasındaki eğitimlilere* yöneltmişti. Her durumda Goethe ve Schiller bu eğitimli küçümseyenler olmakla birlikte, Schleiermacher bunları pek hizaya getirememişti.

Ne olursa olsun, *Söylevler* bundan sonra gelen dönemde de yeni, romantik bir dindarlığın güçlü etki uyandıran kuruluş belgesi olduğunu kanıtlayacaktı.

Sekizinci Bölüm

Güzellik ve mitoloji. Alman idealizminin en eski sistem programı. Us mitolojisi. Geleceğin usundan kökenin hakikatine. Görres, Creuzer, Schlegel ve Doğu'nun keşfi. Diğer Antikçağ. Hölderlin'in tanrıları. Tanrıların bugünü ve faniliği. Resimde yitmek.

Schleiermacher'in ortaya çıkışıyla romantik çevrede bir sorunun açıklığa kavuşturulması şart oldu: Estetik dinde sonuçta hangisi ağır basar: estetiklik mi dinsellik mi? İtiraf ettiği üzere kendini bir dinsel virtüöz saymayan August Wilhelm Schlegel için durum açıktır. Dante'nin *İlahi Komedya*'sı üzerine bir görüşünde, *bu yapıt bize neden bu kadar haz verir ve neden büyük bir sanat yapıtı olarak görülmelidir? Katolik hakikatleri tasvir ettiği için değil, güzel olduğu için. İnsan, şiir için bütün güzelliklerin hakiki olduğunu kolayca unutur*, diye yazar. Dante'nin yapıtı Katolik değil, güzel olduğu için hakiki sayılabilir. August Wilhelm Schlegel sanata, güzellikle özdeş olan kendine özgü bir hakikat değeri yükler. Bunun için sanatın, din okuluna gitmeye ihtiyacı yoktur. Sanatçı da esinini dinsel bir vahiyle karıştırmamalıdır. *Sanatsever Bir Keşişin İçini Döküşleri* üzerine yazdığı bir incelemede buna karşı açıkça uyarır. Metni över, ama sanatsal dürtüyü *dinsel bir dürtü* olarak yorumlayan kendi kendini mistikleştirmeden yakınır. A.W. Schlegel de bu yıllarda Katolik-Hıristiyan resminin ve şiirinin cazibesine kapılmış ve Katolikliği Protestanlığa tercih eder olmuştu, ama açıkça salt sanatsal

nedenlerle. Protestanlığın duyusallıktan uzak ibadeti, sanatçıya pek iş çıkarmaz. Katolik dünyasında durum farklıdır. Burada güzellik Tanrısallığı yüceltecektir, bu yüzden de güzellik hassasiyeti, aslında dinsellikle ilgilenmese bile bol malzeme bulur. Bu anlamda A.W. Schlegel Caroline ile birlikte *Athenäum*'un üçüncü sayısında yayımlanan, Dresden resim galerisindeki Hıristiyan resimlerine övgüsünü yazmıştı. Oysa bu sırada Katolikliğe, Schiller'in *Yunanistan Tanrıları* şiirini yazarken putperest dinine duyduğu kadar az bağlılık duyuyordu. İki durumda da söz konusu olan dinsel değil, estetik bir ilgiydi.

Schleiermacher'in dinselliği *sonsuzluktan alınan haz ve tat* olarak tanımlamasıyla estetiklikle dinsellik arasındaki sınırlar silinmişti. Romantik şiir, tekinsiz ve mucizevi şeylere karşı hassasiyetiyle zaten doğrudan dinsel sayılmaz mıydı? Ne kadar şiirselse, yani her türden basmakalıp gerçekçiliği ne kadar kararlılıkla geri çevirirse, bir o kadar da dinsel değil miydi? *Bütün sınırlılığı sonsuzluğun bir sunumu olarak kabullenmek, işte bu dindir*, diye yazmıştı Schleiermacher. Ama bu doğrudan romantik şiirin de tanımı olabilirdi: sınırlılığın içinde sonsuzluğun sunumu. Schleiermacher de bu yüzden sanatı, özellikle de romantik arkadaşlarının sanatını sıkı sıkıya dinin safına çekmişti, tam tersine romantiklerin de dine yaklaşmaya çalışması, veya daha doğrusu: yaratımlarının kendisini bir tür din olarak görmesi gibi. Tieck'in Genoveva için yaptığı gibi aziz efsanelerinin ardından şiir düzmek hiç de gerekli değildi. Romantikler için sırf şiirsel fantezileri, dil oyunları, imgeler ve semboller bile birer *aracı* (Novalis), sonsuzluğa açılan pencereydi.

Schleiermacher'in din kavramı öyle kapsamlıydı ki, sadece sanata ve şiire bir sığınak sunmakla kalmıyor, mitosu ve mitolojiyi de başka türlü anlamayı öğretiyordu. Hıristiyanlık için putperestliğe karşı katı

sınırlar çizmek artık gerekli değildi. Daha ziyade eski mitlerdeki ve bu mitlerin sistemlerindeki, mitolojideki dinsel çekirdeği açığa çıkarmak önemliydi. Schleiermacher bunu yaparken dinsel deneyime ilişkin tanımını dayanak alıyordu. Bu tanıma göre: *evren kesintisiz bir eylem içindedir ve her an kendini bize ifşa etmektedir.* Eski Yunanlara ilişkin olarak şu sonucu çıkarır: *dünyanın ebedi kanunları rastlantısal olarak aydınlatıcı bir biçimde kendini ifşa ederken, her hayırlı olay için, dünyanın ait olduğu tanrıya kendine göre bir isim takarak ona kendine ait bir tapmak inşa ettiklerinde, bu bir dindi; evrenin bir eylemini kavramışlardı ve böylece onun bireyselliğini ve niteliğini betimliyorlardı.*

Doğanın tekil dürtü güçleri ve insan dokusunun içinde etkili olan güdüler, suyun, hava âleminin, toprağın, ormanın, savaşın, aşkın, hilenin, hareketin, ölümün tanrıları temsil edilebilir. Böylece, esrarlılığın içindeki temel güçlerin yansıması olarak çoktanrıcılığın mitolojisi ortaya çıkar. Mitolojiler, özgürlük duygusundan mı yoksa özgürsüzlük duygusundan mı çıktıklarına, yani evreni kör bir mekanizma olarak mı, yoksa içinde bireylerin eylemleriyle bütünün eylemlerinin her zaman uyumlu olmasa bile anlamlı biçimde birbirine ilişkin olduğu canlı bir organizma olarak mı anladıklarına göre ayırt edilebilir. Schleiermacher için yaratıcı evrenin gerçek gizemine sadece, özgürlük deneyiminden çıkan ve onun içine geri dönen bir mitoloji uygundur.

Fakat özgürlük duygusuyla mitolojinin bu bağlılığı ne anlama gelir? Basitçe: İnsanı canlandıran, yaratıcı güçlerini kamçılayan; onu kökenleriyle sınırlamayan, tersine insanın kendini kökenlerinden, hep aynı kalanın zincirlerini kıran yeni tasarımlara ve dönüşümlere doğru özgürleştirmesini sağlayan, kısacası bireyi, kendisinin de yaratımına katkıda bulunan organik bir parçası olduğu yaratıcı bir evrene uyarlayan

bir mitoloji özgürdür. Yunan Tanrılarının öyküleri, bu tür kurtuluşları ve dönüşümleri anlatır. Zeus titanları Orkus yeraltı dünyasına atar, Prometheus insanlara ateşi getirir, Herakles kayalıklara zincirlenen Prometheus'u kurtarır. Pandora'nın kutusu açılır, insan ırkının üstünü kötülükler ve sefalet kaplar, ama umut da gelir. Bu öyküler sonsuzluğa açılan bir penceredir. Devasa güçlere maruz kalan ve onlara ayak direyen insanın deneyiminin ifadesidir. İnsan *bu tanrıların kökenlerinin mucizevi bir kronolojisini tutmaya* başladığında, mitoloji *içi boş bir mitolojiye* dönüşerek soysuzlaşır.

Yani Schleiermacher için mitostaki dinsel çekirdeği, ikisinin de birbirine bağlı olduğu yerde, devasa bütünle ilişkilerde ve bireysellik bilincinin uyanışında, bu da demektir ki özgürlük bilincinde aramak gereklidir. Schleiermacher'in sonsuzluk kavramı, bir köken mitosuna izin vermiyordu. Onun için insanın bir kökene geri bağlanması söz konusu olamazdı. Sonsuzluk açıktır, geçmişi ve geleceği içinde barındırır.

Schleiermacher'in *Söylevler*'inden daha iki yıl önce, böyle geleceğe açık ve özgürlük talep eden bir mitolojinin olasılığını araştırmaya yönelik ilk deneme yapılmıştı. Bu, ancak 1927'de bulunan ve bir Hölderlin'e, bir Schelling'e, bir Hegel'e atfedilen, 1797 tarihli cesur bir metin taslağında gerçekleşmişti. Çoğu şey Hegel'in yazdığını destekliyor olsa bile, bu üçü arasındaki o zamanlar henüz dostane olan alışverişin, sonradan *Alman İdealizminin En Eski Sistem Programı* adı verilen bu taslağın ruhunu önemli ölçüde belirlediği tartışılmazdır.

İlk fikir doğal olarak, mutlak özgür bir varlık olarak kendi kendimim tasavvurudur, denir metnin en başında ... ve devam eder: *İlk önce burada bir fikirden bahsedeceğim ki bu fikir, bildiğim kadarıyla, daha hiçbir insanın aklına gelmemiştir. Yeni bir mitolojimiz olmalı; ama bu mitoloji fikirlerin hizmetinde olmalı, usun mitolojisi olmalı.*

Usun mitolojisi... Bu mitolojideki ussallık, özdeşlik felsefesindeki yaklaşımda, yani toplumda ve doğada, insan ruhundakiyle aynı usun hâkim olduğu varsayımında yatmalıydı. Ama öznel us özgürlüğün bir belirtisi olduğu için, insanın içine karıştığı bütün süreç de özgürlüğe koşut olarak anlaşılır. Hegel ve Schelling bu yaklaşımı sonradan farklı yollardan geliştirecektir, Schelling doğaya, Hegel ise tarihe ve topluma bakarak.

*Usun mitolojisi*ndeki ussallık buraya kadar, pekiyi mitoloji bunun neresinde? Yanıt daha ziyade soğukkanlıdır. Mitolojiklik özsel bir şey değildir, tersine yalnızca estetik bir kılıftır. Metinde *usun en yüksek ediminin, bütün fikirleri kapsayan edimin, estetik bir edim olduğu*ndan bahsedilmesi de bunu değiştirmez: *Estetik bir edim* olarak anlaşılan *mitolojiklik*, sadece popülerleştirmenin bir biçimi olarak kavranır. *Biz fikirleri estetik, yani mitolojik bir hale getirmeden önce, bunlar halkın ilgisini çekmez, ve mitoloji ussal olmadan önce, filozof ondan utanmalıdır. Böylece nihayet aydınlanmışlarla aydınlanmamışlar birbirine elini uzatmalıdır*...

Mitolojiyi asılsız bir imgesel söylenti olarak gören geleneksel Aydınlanmacı düşünce burada hâlâ etkili olmaktadır (tam da bu nedenle şiiri bir düşünsel elbiseden daha anlamlı bulan Hölderlin'in bu metinde gerçekten de o kadar büyük bir payı olup olmadığından kuşkulanılabilir). Yazarlar okuyucular üzerinde daha iyi bir etki uyandırmak için başka yerde kazandıkları düşüncelerini sarıp sarmalayacakları bir mitoloji kıyafeti istemektedir. Soyut fikirlerin kolektif fanteziyi meşgul etmesini ve us ve özgürlük ruhuna uygun olarak daha iyi kanatlandırabilmesini sağlayacak sembollerin, imgelerin ve açıklayıcı anlatıların kullanılması düşünülüyordu. Burada *sonsuzluktan alınan haz ve tat*tan henüz pek iz yoktur. Mitoloji kıyafetine büründürülecek olan fikirler, en azından

yazarlar için açık ve bellidir. Bunların imgesel söylem yardımıyla daha belirgin hale getirilmesi gerekir.

Bugün genellikle fazla büyütülen bu belge, bir halk pedagojisi projesinden daha fazla bir şey değildir. Yazarlar henüz kendilerini romantik ruhla dolup taşmak için fazla kurnaz bulmakta, hâlâ kavramlara güçlerinin yettiğini sanmaktadır. Henüz sonsuzluğun penceresi onlara açılmamıştır. Bu durum, en azından Hölderlin ve Schelling için yakında değişecektir.

Ancak yazarların işe koyulurkenki cesaretleri romantiktir. Bugün adına "paradigma değişikliği" denen bir etki uyandırabilme özgüvenini kendinde bulan büyük devrimci Benler olduklarını sanmaktadırlar. *Özgür, özbilinçli varlıkla beraber aynı zamanda koskoca bir dünya hiçlikten çıkmakta, hakiki ve düşünülebilir tek yaratım hiçlikten çıkmaktadır.* Bu politik anlamda da böyledir. Burada anarşik bir dürtü etkili olmaktadır. Mevcut devlet bir organizma gibi değil, bir makine gibi yapılmıştır, denir metinde. Bireyler işlemeli, ama içlerinde bütünlüğün fikrini, yani özgürlük öğesini taşımamalıdırlar. *Öyleyse devletin ötesine geçmeliyiz! Çünkü her devlet özgür insanlara mekanik bir dişli çark gibi davranmak zorundadır; oysa böyle yapmamalıdır; yani bunu bırakmalıdır...*

Öyleyse şairlerin kendi özel mitolojilerini üretmeleri yetmez. Bu henüz adına layık olan bir mitoloji değildir. Kamuoyuna açılmalı, cemaat oluşturmalıdır. Mitoloji toplumsal olarak birleştirici bir güçtür. Us mitolojisi şiiri, güzel bir eklenti haline gelerek sadece toplumsal kötülükleri özel olarak telafi etmeye yaradığı özel köşelerden çıkarmalıdır. İlk önce kendine güvenen, güçlü bir kamuoyunun yaratılması gereklidir ve Hölderlin, Hegel, Schelling 1797 yılında bunu becerebileceklerini sanmaktadır.

Sadece birkaç yıl sonra, 1804'te eski imparatorluğun yıkılmasının ardından Almanya Napolyon hâkimiyeti altındayken Schelling şunları yazar: *Bütün kamusal yaşamın, özel yaşamın ayrıntılılığı ve donukluğu içinde parçalandığı yerde, şiir de az çok bu umursamaz ortama batar... Mitoloji ayrıntılılıkta mümkün değildir, sadece aynı zamanda bir kimlik -bir birey- olarak davranan bir ulusun bütünlüğünden doğabilir.*

Schelling'in kötülük sorununa ve böylelikle de dinsel alana eğilmeye başladığı sırada, Hegel us mitolojisine ilişkin kendi yorumunu, tinin doğada ve tarihte ilk başta nasıl bilinçsizce etkili olup sonradan insanlarda özgürlük bilincine ulaştığını ele alan o büyük felsefi anlatıyı geliştirmek üzeredir. Böylece Hegel'in, tarihin eski Tanrılarını tahttan indiren felsefesinin kendisi de toplumsal-tarihsel bir mitoloji haline gelecek, daha sonra Marksist dönüşümüyle kuvvetli bir ışık saçacaktır.

Derneğin üçüncü üyesi Hölderlin'e birazdan sıra gelecek.

Schleiermacher'in *sonsuzluktan alınan haz ve tadı* aynı zamanda, mitoloji, sanat ve dine ilişkin olarak çekirdeğinde hâlâ ussalcı olan "sistem programı" yaklaşımının ötesine geçen bir hareketin belirtisi ve dürtüsüydü. Bunu özellikle iki alan niteler.

1800 civarında yeni bir tür mitos araştırması gelişmiş ve buna yakından bağlı olarak Winckelmann'ın klasisizminin damgasını taşıyan Antikçağ imgesi değişmiştir. Bu yeniliklerin ortak sonucu, geçmişin uzaklarında ve aynı zamanda derinlerinde, tinsel doğu kıtasının, o zamanlar denildiği gibi "Doğu"nun - ki bu kavramla öncelikle Hindistan, Çin ve Mısır ima edilmekteydi - gününün doğması olacaktır. Doğu'nun gölgesi Batı'ya düşer. Bunlar Napolyon'un Mısır Seferi'ni yarıda kesmek zorunda kalmasından sadece birkaç yıl sonra başlamıştı. Batının kendini kavrayış biçiminin altı oyulur. Zoega, Kanne ve Welcker'in yanında

özellikle Joseph Görres, Friedrich Schlegel ve Georg Friedrich Creuzer bu mekânsal ve tinsel uzaklığın cazibesine kapılır. Görres 1810'da *Asya Dünyası'nın Mitos Tarihi*'ni yayımlar. Aynı yıl Creuzer'in anıtsal yapıtı *Eski Halkların, Özellikle Yunanlıların Sembolizmi ve Mitolojisi* çıkmaya başlar. Henüz 1799 tarihli *Mitoloji Üzerine Söylev*'inde, *en yüksek romantizmi Doğu'da aramalıyız*, diye beyan etmiş olan Friedrich Schlegel, Paris'te Sanskritçe öğrenir ve 1808'de *Hintlilerin Dili ve Bilgeliği Üzerine* kitabını yayımlar.

Bu romantik mitos araştırmacıları kuşağını öncülerinden ayıran özellik, kendilerini daha en baştan araştırdıkları mitolojilerden daha akıllı ve bilgili görmemeleriydi. Bu romantikler olağanüstülüğünün ve sonsuzluğun önceki deneyimlerinin yitik, uzak izlerini arıyorlardı. Kendilerini insanlığın mitos belleğinin bağlarındaki işçiler olarak duyumsuyorlardı. Sonsuzluktan alınan tat, geçmişin derinlerinde, tarih öncesinin uçurumlarında keyif buluyordu. Hıristiyanlığın sahneye çıkışı onlara önemli bir kesinti, ama yine de umulmadık bir ön tarihe sahip bir olay olarak görünüyordu; Antikçağ'a gelince, neredeyse bir fasıla haline büzüşüyor, hepsinden de önce sadece hayranlıkla değil, araştırarak bakan bakışlara tüyler ürpertici çelişkiler gösteriyordu.

Creuzer Batı'dan Doğu'ya gitti. Görres ise Doğu'yu arayarak, oradan, ters taraftan Batı'ya ulaşmak istiyordu. Ancak ikisi için de Friedrich Schlegel için olduğu gibi, Friedrich Ast'ın 1808'de şu şekilde dile getirdiği anlayış belirleyici olmuştu: *Doğu'yu henüz tanımadığımız sürece, Batı hakkındaki bilgimiz temelsiz ve amaçsızdır.*

Görres ve diğerleri tinsel olarak Doğu'nun hacıları haline gelmişlerdi. Zaten daha Novalis bile Heinrich von Ofterdingen'ini büyülü bir Doğu'ya, *bilgeliğin kaynaklarına* göndermek istemişti. Bu Doğu hacıları

insanlığın kültürel beşiğini arıyor, sonsuzluktan aldıkları haz ve tatla bu ilk dönemde gökyüzüyle yeryüzünün birbirine hâlâ içten dokunduğuna inanıyorlardı. Görres Goethe'nin Mignon mısralarını ima ederek söze başlar: *Genç fantezinin ilk önce çiçek kokuları içinde sarhoş olup bu tatlı sarhoşluk içinde bütün gökyüzünün büyülü düşlere aktığı ülkeyi biliyor musunuz? Ruhumuzun gizli bir çekimle Doğu'ya, Ganj'ın ve İndus'un kıyısına çekildiğini duyumsuyoruz, ruhun derinliklerinde yatan bütün karanlık sezgiler oraya işaret ediyor ve efsanelerde ve kutsal şarkılarda dönemlerin içinden akan sessiz akıntıyı kaynağına kadar takip edersek, oraya ulaşacağız.*

Yeni sınırlar, yeni ufuklar; klasisizmin özlemlerindeki ülke olan güney aşılmıştır. Gençliğinde romantizmin damgasını taşıyan Schopenhauer, kendi tasavvur kavramında Hintlilerin "Maya"sım, kendi istencin değillenmesi etiğinde de Hintlilerin "Nirvana"smı fark ettiğinde bunu felsefesinin en güzel onayı olarak duyumsayacaktır. Alman kültür çevresini ve böylece Arthur Schopenhauer'i de "Upanişadlar"la tanıştıran Friedrich Schlegel olmuştu.

Bir zamanlar Herder'i olduğu gibi romantikleri de uzaklardan gelen ve belirsizliğe çıkan devasa bir zaman akımının içinde sürüklendikleri duygusu kaplar. Şeyler sallantıdadır, dışarıda sakin bir gözlem noktası bulunamaz, insan tarih olmuştur ve başka şeylerin yanında tarih tarafından hareket ettirilmektedir. Ama devrimden ve bir zamanların devrim hayranlarının yaşadığı düş kırıklıklarından (Görres de Doğu hacısı olmadan önce bir Jakobendi) sonraki birkaç yıl içinde, dikkatlerin odak noktası kaymıştı: Geçmişin fısıldamaları duyuluyor ve artık geleceğin vaatlerine pek de dikkat edilmiyordu. Şimdi yeni romantik tarih bilinci için hakikati taşıyan başlangıçtır ve bu hakikatten, etkileri

uzaklara uzanan bir büyü yayılır. Güçlü bir geçmiş özlemi uyanır. Bu tutumla 1807 civarında Heidelberg romantizminin merkezi figürü haline gelen Joseph Görres, Richard Wagner ve Friedrich Nietzsche'nin sonradan hamaratça kullanacakları *Asya Dünyası'nın Mitos Tarihi*'nin sonsözünde şunları yazar: *O geçmiş dünya öylesine zengindi, ama artık batmış, üzerinden dalgalar geçmiştir, şurada burada hâlâ yıkıntılar su yüzüne çıkmaktadır ve zamanın derinliğinin bulanıklığı dağıldığında zeminde yatan hazinelerini görmekteyiz. Büyük bir uzaklıktan, dünyanın ve yaşamın bütün sırlarının gizlenip dinlendiği muhteşem bir uçurumun derinlerini görmekteyiz... Bakışlar derinlere çekilir, bilmeceler uzaklardan cezbeder, ama akıntı suyun yüzeyine iter ve dalgıcı bugüne fırlatır.*

Görres geçmiş sarhoşluğuyla bu cümleleri yazarken, Schelling, Hölderlin ve Hegel'in devrimci bir us mitolojisi programlarını geliştirmelerinin üzerinden henüz on yıl geçmiştir. Onlar için hakikat gelecekte yatıyordu, Görres içinse *dünyanın sırları* tarih öncesinin *derinlerinde* saklıdır. Görres köken mitosunu arar. Ama içindeki insancı evrenselcilik hâlâ o kadar güçlüdür ki, mistik tarih öncesi için, bütün halkların tarihinin *özel bir ülke tarihiyle değil, dünya tarihiyle* başladığı hipotezini kurar. Tarihin, böylece de insan kültürünün kökenini açığa çıkarma denemesinde, Görres Herder'in izinden giderek Japonya, Çin ve Kuzey Avrupa mitolojilerini karşılaştırır, Yunan, Mısır ve Hint gelenekleri arasında bağlantılar kurar ve *büyük dünya tarihi kitabının ilk sayfalarının* farklı harflerle yazılmış olsalar da her yanda aynı tarihi anlattıkları sonucuna varır. Kendisi de bu tarihi ana rahminden bireyin doğuşuna paralel olarak anlatır. Görres'e göre evrensel köken mitosu, *uyurgezer* insanlığın henüz düşlerde kaybolmuş doğa tutkunluğundan zamanla ve acıyla uyanmasını anımsatır. Gerçi ruh *doğa güçlerinin çemberini* kır-

mış, kuşatan mağaradan çıkmıştır, ama doğum öncesinden farklı olarak kendi dolaşımı henüz tamamlanmamıştır. O zamanlar insanın kalbi kendi göğsünde atıyordu, ama onun *hakiki* kalbi, evrenin içinde atan kalbidir. İlk insan henüz toprağın gücüne tabidir, ama açıklığa çıkması ve bilince ulaşmasıyla, kendine kültürün yapay mağarasını, gökyüzü ve yeryüzünün yitik birliğinin anılarının izleriyle dolu bir mağara yaratan bir varlık haline gelir. İlk olarak mitostan kültüre geçişle evrensellik parçalanır ve çeşitlilik ve başına buyrukluk ortaya çıkar. İlk olarak bu andan itibaren *ülke tarihi* ve onun asıl kökenden şimdiden uzaklaşmış olan özel, yerel mitosları var olur.

Goethe'nin huzuru kaçar. Kültürel yuvasının basan bir selin yükseldiğini hisseder. 16 Ocak 1818'de Sulpiz Boisserée'ye şunları yazar: *Winckelmann'ın sanat kavramına ulaşma yolu gayet doğruydu ... ama çok kısa zamanda izlenimler yorumlara dönüştü ve sonunda safsataların içinde kayboldu; izlemesini bilmeyen kuruntulamaya başladı, böylece en iyi şeyler ön planda yakınımızdayken, insanlar kendilerini Mısır ve Hint memleketlerinde kaybettiler ... artık uğursuz Dionysos gizemlerinin acısını çekeceklerdi.*

Goethe'nin tavsiye ettiği ön plandaki şeyler romantiklere yetmiyordu. Novalis boşuna gecenin şarkısını söylememişti. Ama şimdi büyüleyen, insanlığın ve uzak dönemlerin doğduğu kucağın gizemli gecesidir. Doğumla ölümün birleştiği yerde, türeyenler kökenlerinin cazibesine kapılır. *Geçmişin mezar tepesinin üzerinde doğarız; yaşam bir ateşin alevi gibi toprağı delip geçer, ama alevi besleyen sadece derinliktir ve aşağıda, karanlık mağarada Sibel yaşar ve istirahata çekilmiş mumyaları korur, ve yeniden yaşam döngüsüne katılan diğerlerini yukarı gönderir, ve boğuk sesle derinlerden, gecenin karanlık âlemine inmesi gereken nesilleri çağıran ölü-*

lerin çanı çalar, diye yazar Görres, *Alman Halk Kitapları*'nın girişinde.

Görres insanlık nasıl başladı, diye sorar. Böylece insan sözde ilk başlangıçlara ulaşır. İnsan o kadar gerilere gitmek istemeyip de *ülke tarihi*nin kökeninde durakalırsa, buna karşılık gelen soru şöyledir: Almanlık nasıl başladı, neyin damgasını taşıyoruz, kültürel kökenlerinin durumu nedir ve hepsinden önce, eğer anımsanıyorlarsa, Alman kültürünün geçmişinin hangi yönleri, mevcut kriz durumunda kendini savunmaya hizmet eden bir özgüven yaratmaya yardım edebilir? Heidelberg romantizmin kafasını kurcalayan ve 1806 ile 1815 arasındaki yıllarda, Prusya'nın yıkılmasından sonra ve Napolyon karşıtı savaş yıllarında politik ağırlık kazanan artık bu sorulardır. Eski geleceğe dönüklükten ve geçmiş sarhoşluğundan, yeni bir eleştirel bilinç oluşur. Bugünümüz eğer zamanın başında durduğunu ve bugünle birlikte yeni bir çağın başladığını sanıyorsa, bir çılgınlığa kapılmış demektir. Sadece ileri bakan kişi, geçmişin deneyimlerini, bilgeliğini ve belleğini çiğner. Ölülerin artık söze karışmaması gerekir. Heidelberg çevresi üyelerinden Friedrich Carl von Savigny uyarır. Göz ardı edilen geçmişin intikam alacağını, bilinçli olarak ele alınıp geliştirilmezse, kör bir zorlama olarak aktörlerin arkasından kendi sözünü dinleteceğini, yani eğer geçmişle bağlantı koparılırsa umulan geleceğin kazanılamayacağını herkes yakında fark edecektir, diye duyurur.

Bağlı kalınmak istenen geçmiş, klasik bilinç için hepsinden önce estetik açıdan örnek olan Antikçağ'dı. Bu çağ şimdi yeni açılardan görülür ve başka bir görünüm kazanır. *Soylu bir çeşitlilik, sessiz bir büyüklük*: Winckelmann'ın kafasındaki imge buydu. Görres heykeller artık renksiz, göz yuvaları artık boş olduğu için Antikçağ'ın artık böyle görülebildiği tahminini ifade eder. Romantik gözlerle bakıldığında Antikçağ

başka şekilde geri bakar. Friedrich Schlegel daha Antikçağ üzerine ilk yazılarında yabanıl, Dionysosçu niteliklerine işaret etmişti: *Âlemcilik, gizli bir kutsal anlamı sarmalayan yasal adetlerdeki bayram çılgınlığı, mistik tapınmanın önemli bir bileşeniydi.* Romantikler henüz Nietzsche'den önce Yunanlıların bu Dionysosçu alt akımını hissetmiş ve bunun cazibesine kapılmıştı. Novalis kendi yumuşak tarzıyla *şarap Tanrı'sının hüzünlü ruh*undan bahseder.

Winckelmann şöyle yazmıştı: *Eskilerin mezarlarından bize doğru esen rüzgâr, bir gül tepesinin üzerinden geçmiş gibi güzel kokularla gelir.* Hayır, der romantikler, bunlar sadece güzel kokular ve gül tepeleri değil, aynı zamanda yasın ve dehşet verici bir gaddarlığın sezgisidir. Ödipus'un kaderi ne kadar korkunçtur, kayalıklara zincirlenmiş, ciğerini bir kartalın yediği Prometheus'un acıları ne kadar dehşet vericidir. Çocuklarını katleden Medea ne kadar canidir. Güzel yerlerde ve figürlerde de *bütün Yunan sanatında hâkim olan melankolik tını neredendir? Genç kahramanların, hatta Apollon'un, en güzel eroşcu suretlerindeki mahzun fırça darbeleri neredendir?* diye sorar Karl Wilhelm Ferdinand Solger ve Yunanlıların, tam da güzellik kültürlerini o kadar yükseklere çıkardıkları için, hayvansı yaşamla olan mesafeyi, içine tekrar tekrar düşmek zorunda kaldıkları bir uçurum düzeyine yükselttikleri yanıtını verir; çakılma korkusunu ve ölüm korkusunu akıllarından çıkaramıyorlardı. Bu, Novalis'in *Geceye İlahiler*'deki şu düşüncesine temas eder: Yunanlılar geceden o kadar çok korkuyorlardı ki, insanın bir düşmana teslim olduğu gibi onun içine çakılmak zorunda kalıyorlardı. *Yunanlılar sanatın ışıltısında, özgürlüğün çiçeklendiği dönemde çoğu kişinin sandığından daha mutsuzdular*, diye yazar tarihçi August Böckh. Ernst Moritz Arndt bu *özgürlüğün çiçeklendiği dönemi* bile kabullenmek istemez: *Onlarda öz-*

gürlük kölelikle besleniyor ve ayakta tutuluyordu...

Pekiyi Yunanlılarda sonsuzluktan alman dinsel haz ve tadın durumu nedir? Romantikler Dionysos törenlerini, sarhoşluğu, âlemciliği, zincirlerini koparmış duyusallık boyutunda sonsuzluğu duyumsama denemesi olarak görme eğilimindeydi. Bazıları bunu ahlaksal nedenlerle reddediyor, diğerleriyse keyifli bir heyecanla kabul ediyordu. İnsan buralara fazla dalmamalı, diye yazar Solger, yoksa hali, Dionysos'un takipçileri olan gözü dönmüş Manadları ve annesini gizlice gözetlemek isteyen ve bunlar tarafından parçalanan Kral Pentheus gibi olur.

Dindar olan veya sonradan dindarlaşan romantikler için durum ortadaydı. Artık Katolik olan Friedrich Schlegel Antikçağ'da *putperestliğin damgasını* keşfeder. Bu dâhiyane bir kültür olmakla birlikte, henüz kendini kurtaramamıştı, selametten uzaktı. Kısa sürede sönecek olan solgun bir mutluluğa ulaşabilen, sonra da bu yüzden kızgınlığa ve hüzne kapılan yetenekli bir insanlığın örneği. Böckh inançlı romantiklerin yorumunu çok isabetli şekilde kaydeder: *Ruhlarının derinliğinde bir dünyayı kapsayarak kendi kendine yeten büyük kişilikler bir kenara bırakılırsa, yığınların saf bir dinin insanların yüreğine döktüğü sevgi ve teselliden mahrum olduğu fark edilir.* Putperestlik şeytanlık haline gelir. Eichendorff'un anlatılarında ve şiirlerinde, tan kızıllığındaki yabanıllaşmış parklarda Venüs'ün mermer heykelleri tekinsiz bir yaşama uyanır.

Fakat Goethe kafasındaki Antikçağ'ı romantiklerin berbat etmesine izin vermek istemez. *Yunanlıların dünyaya getirmiş oldukları birazcık neşe, elemli ... sis manzaralarıyla düpedüz bulandırılıyor.*

Goethe'den farklı biçimde de olsa Yunanlıların bu *neşesini* korumak isteyenlerden biri de Friedrich Hölderlin'di. Sadece estetik olarak değil, dinsel olarak da. Hölderlin de romantiklerin dinsel hareketine

kapılmıştı. Başkaları kurtuluşu Hindistan'da veya tekrar Hıristiyanlıkta veya her ikisinde birden ararken, o inançlı bir sebatla ve şiirsel güçle kendini Yunanlılığa veriyordu. Fakat bunun sonu iyi olmadı. Çünkü kendisini cezbedenin dinin şiiri mi, yoksa şiirin dini mi olduğunu ayırt etmek Hölderlin için gitgide olanaksızlaşıyordu. Şarkılar yazdığı tanrılar hâlâ yaşıyor muydu, yoksa Schiller'in *Yunanistan'ın Tanrıları*'nda dendiği gibi sadece şarkılarda mı yaşıyorlardı. Hayır, sadece şarkılarda yaşamamaları gerekirdi. Ama yoksa nasıl, nerede yaşayabilirlerdi?

Fakat ilk önce tanrılarla şarkı aracılığıyla tanışır, başka nasıl olabilir ki? Hölderlin daha okuldayken, sonradan da Tübingen Yurdu'ndayken Yunan metinlerini, Homeros, Pindar, Sophokles'i okur. Ders programlarının şart koştuğundan daha fazlasını okur. Filoloji bilgileri övülür. Bu alanda oda arkadaşları olan Schelling ve Hegel'i geçer. Özellikle de bu Yunan tanrılarından biri onun için özel bir anlam taşır: Dionysos. Hegel, Schelling ve Hölderlin daha Tübingen Yurdu'nda arkadaşken Dionysos üzerine özel bir kült kurmuşlar, fantezilerinde Dionysos'un yeniden doğuş ve yenilenme gizemleriyle uğraşmışlardı. Dionysos şarabın, zincirlerini koparan duyusallığın, zevkin tanrısıdır, ama aynı zamanda parçalanan, ölen ve yeniden gelen bir tanrıdır. Tabii ki bu tanrı, Tübingen Yurdu'ndaki teoloji öğrencilerine çarmıha gerilen ve tekrar dirilen Mesih'i anımsatır, ama Dionysos daha egzotiktir, daha ayrıksıdır, fanteziyi daha güçlü uyarır. Tübingenli arkadaşlar 1790 civarında onu devrimci koruyucu şefleri, toplumsal yenilenme umutlarının sembolü, baharda doğanın yeniden doğuşunun gençleştirici ruhu için doğrudan bir sembol olarak seçerler. Hölderlin Dionysos'a *yaklaşan Tanrı* diyecektir: *Orada Olympos ülkesine, Citharon tepesine, / Oradaki çamların*

altına, üzümlerin altına, / ki oradan aşağıda Theben ve Ismenos çağıldar, Kadmos ülkesinde, / oradan gelir ve geri işaret eder yaklaşan Tanrı.

Öyleyse arkadaşlar ilk önce Dionysos'a biat etmiş, sonra 1797'de bir "us mitolojisi"nin programını geliştirmişlerdi, bu programı şiirsel olarak uygulamaya döken de Hölderlin'di. Özgürlük duygusu baskın çıktığı sürece Hölderlin için us işin içindedir; doğanın ve tarihin güçlerini Hölderlin gerçekten Tanrısal ve esrarlı gördüğü için mitoloji; Tanrısallığın içinde kendini gösterebildiği kutsal ortamı yaratan dil olduğu için şiir işin içindedir.

Hölderlin'de gizemli fantezi bir algı organıdır. Yaşam ona ilk olarak bu organ aracılığıyla açılır ve yorumlanır. Bu tür bir fantezi Hölderlin'de çocukluk anılarının ve eğitim deneyimlerinin bağlanmasıyla oluşturulur. Çocukluk âlemi, manzaraları ve sesleri Hölderlin için, geçmiş dünya olarak hâlâ içinde yaşayan gizemli dünya haline gelir. Yakın olmasına rağmen uzaktır, bu yüzden hüzünle anımsanır: *Nerede duyacağız tınısını tekrar, yüreğimizin çocukluğun mutlu günlerindeki ezgisini?* İlk eğitim deneyimlerine gelince de antik klasiklerin yanında Schiller'in *Yunanistan'ın Tanrıları* şiiri özel bir rol oynar.

Hölderlin'in mistik bilinci yeniden canlandırmaya yönelik kendi denemelerinde esinlendiği şiir buydu. Yunanlılar için kendiliğinden anlaşıldığına ve *bugünkülerin* yitirdiğine inandığı mistik deneyim için lirik bir dil arayışına girişecektir. Mistik deneyim mi? Bu kavram altında daha derin bir anlamın sezgisini anlar. Ancak bizler açıklama *hırsıyla* bu anlamlılığı yıkarız. İnsan kendini gerçekliğe açmak ve onu çiçeklenmeye bırakmak yerine onun içine dalar. Bu yüzden dünyayı *görmez*, kuşların sesini *duymaz* olmuş, insanlar arasındaki dil de *solmuştur*. Hölderlin bu duruma *Tanrıların gecesi* der ve mitolojik konuların ve

adların salt artistik bir oyun için kötüye kullanılmasına yol açan *ikiyüzlülüğe* karşı uyarır.

Schiller'in Yunan tanrılarının ruhlarını çağırmasındaki artistik nitelikleri görmezden gelmek hakikaten de mümkün değildir. Uzun bölümler boyunca şiir sanki Yunan tanrılar dünyasında kim kimdir listesi gibi okunmaktadır. Şiirin kimi yerlerinde yazarının, Benjamin Hederich'in o dönemler gündemde olan başvuru yapıtı *Kapsamlı Mitoloji Sözlüğü*'nü yoğun kullandığı fark edilmektedir: Şiirin ayrıntılarını anlamak için bu sözlüğe danışmak gereklidir. Daha Körner bile şiirin gayretkeş öğreticiliğini yermiş, Goethe de şiiri çekici, ama fazla uzun ve fazla yüklü bulmuştu.

Şiirde çağrılan tanrıların, şiir dünyasının ötesinde dönemin yetkili güçleri olabileceğine ne Schiller ne de Goethe inanıyordu. Hölderlin Schiller'e her şeyin üzerinde hayrandı, ama 1795'te Jena'da bir süreliğine ustasının yakınında kalınca iyice gerginleşmiş ve bir satır bile kâğıda dökememişti. Neden? Çünkü Schiller'in yakınında inancını yitirebileceği korkusuna kapılmıştı. Tanrılarımı alırsanız beni öldürmüş olursunuz, demişti bir seferinde.

Tanrılar, Winckelmann'dan Moritz, Schiller, Goethe ve Schlegel'e kadar Antikçağ hayranları için sanatsal sembollerdi. Fakat Hölderlin için tanrılar antik imgelerinden çıkarlar, onun için tanrıların sadece *şairler ülkesi*nde (Schiller) yaşamadıkları kesindir. Tanrılar onun için sadece tarihi anılarda değil, bugün de vardır.

Kudretli öğe beni sımsıkı ele geçirdi, Apollon beni çarptı bile diyebilirim. Hölderlin bunları bir şiirde değil, Kasım 1802'de Böhlendorff'a bir mektubunda yazar. Hölderlin'in sözünü ettiği, kışın Fransa'nın dağlık bölgelerinden Massif Central'dan Bordeaux'ya doğru bir yürüyüşü sırasında başına gelen gerçek bir olaydır.

Pekiyi Hölderlin "tanrısallığın" veya "tanrıların" deneyimini yaşarken tam olarak neler olur?

Belki de burada Nietzsche ile birlikte *coşkunluk doruklarından* söz edilebilir: etkileyici veya sessizce büyüleyen doğa izlenimleri, *kudretli esir tabakası! Ve sen, / toprak ve ışık! Siz birleşik üçlü, hüküm süren ve sevişen, / Ebedi Tanrılar! Sizinle bağlarım asla kopmayacak.* Arkadaşlık, aşk, neşeli bir samimiyet de bunun bir parçasıdır. Yoğunluğun arttığı bu anlar ışıldar, onları geri kalan yaşamın griliğinden ve karanlığından çıkaran bir ışık üstlerine düşer. Bir şeylerin böylesine göz kamaştırıcı biçimde başarıldığı yerde *bir tanrı yaşar,* bu yüzden o kadar çok tanrı vardır, yaşamın her başarılı anında sırf o ana özgü bir tanrı yaşadığı için. Hölderlin ağabeyine bir defasında şöyle yazmıştı: *Böylece benimle senin aramızdaki tanrılığa tekrar ara sıra kurban sunmamız gerek; birbirimizle konuşmamızdaki hafiflik, saflık...* Onunla ağabeyi arasındaki mekânda da bir tanrı yaşar, bu tanrı, mutluluk veren tanıdıklıkta, anlayışta ve karşılıklı ilgide hâkim olan temiz ruhtur. Onunla sevgilisi Susette Gontard arasındaki mekânı açan da yine bir tanrıdır. Arkadaşı Neuffer'e bunun hakkında şöyle yazar: *Ah! Onun yanında mutlu bir bakışla bin yıl boyunca kendimi ve her şeyi unutabilirdim... onun içindeki ve üzerindeki her şey tanrısal bir bütünlükle birleşmiş...* Bu böylece sürer gider: Hölderlin yaşamın her yücelmiş anında bir tanrının etkili olduğunu duyumsar, bundan dolayı onun için bu kadar çok tanrı vardır, Hıristiyanlığın insanın sadece ahlaksal vicdanına dalan, geniş alanlar kapsayan ve belki de bu yüzden sonunda dümdüz eden tek Tanrı'sı yerine, özel yetki alanlarına sahip antik tanrılar bundandır.

Hölderlin Hıristiyanca duygular taşımadığı gibi panteistçe duygular da taşımaz. Doğa tanrıya eş tutulmaz, tersine tanrısal olarak yaşanan

anlar, özel vesileler, durumlar, ilişkilerdir. Kendi kökünden büyüyen, kendine uygun biçimi bulan ve sonunda doyarak toprağa geri dönen yaşam tanrısaldır. Böylesi bir döngüyü tamamlamanın kısmet olduğu bir yaşam, tanrısal koruma altındadır. Bu yaşam *tamamen neyse odur, bundan dolayı güzeldir.* Bu seçkin bir yaşamdır, *kader tanrıçaları* ona dosttur. İpi ancak meyve olgunlaştığı zaman keserler.

Manzaralar da tanrısal olabilir. Yitik Antikçağ'dan dolayı yasla dolu Hyperion tekrar Yunan topraklarına, Yunan manzarasına girer ve birdenbire her şey tekrar yerli yerindedir, mekânların ruhu onu eline geçirir. Korularda, denizden esen hafif meltemde, sepetleriyle tepeleri aşıp gelen kadınlarda, sakince deniz kenarında oturan veya ağlarını onaran erkeklerde hâlâ tanrılar yaşar. *Nihayet ... biraz daha kulak verince, bütün ruhum birdenbire tatlı ve sakin ve açıklanmaz biçimde benimle oynayan bu harika şiddete kendini açtı.* Tanrısallık bütün doğada değil, tersine belli manzaralarda ve insan dokusunun belli dağılımlarında *tözlenir*. Tanrısallık gelir, geçer, ortaya çıkıp çekilmenin, görünüp kaybolmanın dur durak bilmez bir oyunu. Sonluluğun içindeki sonsuzluk, anın içindeki ebediyet.

Tanrısallık kendini büyük çözülmüşlük anlarında gösterir. Arada yaşar, açıcıdır, mekânı da açıklıktır: *Gel! Açıklığa dostum! ... / Bugün hava kapalı, geçitler ve sokaklar uyuyor ve neredeyse / bana sanki kurşundan zamandaymışız gibi geliyor...*

Tanrısallık yaşamın kutlandığı yerde iş başındadır. Doğrudan canlandıran şeydir. İlişkilerde yaşar, ilişkilerle ölür. Bu ölüm, ilişkilerde *kutsallığın* kendini gösterebildiği ara mekânı çıkarcılık yıktığı zaman olur. Hölderlin için bu, doğayı tanıdığını sanan ve onun içinde hüküm süren tanrısal güçleri *köle*leştirip kendisi de *köle* olarak doğayı sömüren

kurnaz neslin çağı olan günümüzün özelliğidir. İnsanlar karşılıklı birbirlerini bir şey haline getirdiklerinde Tanrısallık ölür. O zaman bize, sanki üzerimizde bir *hiçlik* hüküm sürüyormuş, *hiçlik için doğmuşuz, bir hiçliği seviyormuşuz, gitgide hiçliğe geçmekteymişiz* gibi gelir.

İnsan, tanrısallığı himayesi altına almalı ve korumalıdır, tanrısallık öylesine kırılgandır. Güzelliğin de ölmesi gerekir. Şöyle denir "Hyperion"da: *Bir defasında akşamleyin birlikte köprünün üzerinde, kuvvetli bir sağanaktan sonra duruyorduk, kızıl dağ suları bir ok gibi altımızdan fırlıyor, ama onun yanında sükunet içinde orman yeşeriyor, açık renkli kayın yaprakları kımıldamıyordu bile. O zaman bu duygulu yeşilliğin de dere gibi akıp gitmemesi ve güzel ilkbaharın bizi evcil bir kuş gibi sakince tutması bize o kadar iyi geldi ki, ama şimdi bahar yine de dağların ötesine çekildi ... Böylece bizim kendi mutluluğumuz da çekilip gidecekti ve biz bunu önceden görüyorduk ... güzellik de böyle yazgısına doğru olgunlaşıyorsa ve tanrısallık da küçük düşmek zorundaysa, bütün ölümlülerle ölümlülüğü paylaşmak zorundaysa kim ayağının yere sağlam bastığını söyleyebilir ki!*

Hölderlin bir defasında Böhlendorff'a, hiçbir şey tanrılardan daha fani değil, diye yazar, barınaklarını değiştiriyor ve geride kül bırakıyorlar, bizler de bu külün içinde geç kalmış bir kor bulabiliyoruz. Bu koru belki tekrar alevlendirebilecek olan şairlerdir. Yer onlar için uygun olmalı, zaman da bir de *soluk alan sözcüğü* bulmayı başarmalılar.

Tanrısallık geçiciyse, her şey ona belli bir süreklilik kazandırmaya bağlıdır. İşte bu dilde, şiirde olacaktır. Hölderlin, imgelerden yoluna çıkmış olan tanrıları tekrar dilin imgelerine yerleştirmek ister, oradan yeniden yaşama çıkabilsinler diye. Önceki kuşaklar kutsallık edasıyla buna Hölderlin'in "kâhinliği" adını vermişlerdir.

Gottfried Benn'den şöyle kötücül bir cümle kalmıştır: Dünya gö-

rüşlerine dilsel olarak yetişemeyen insanlara Almanya'da "kâhin" denir. Hölderlin kesinlikle bu anlamda bir "kâhin" değildi. Çünkü dünya görüşü ne olmuş olursa olsun, dilsel olarak buna yetişebiliyordu. Sorunu tam tersine, lirik dilinin onu, yaşamının geri kalanıyla artık bağdaştıramadığı bir şeye taşımasından çıkıyordu. Hölderlin'de dil yaşamın bütün diğer güçlerinden daha da güçlüydü. 1800 civarında şiirsel gücünün doruğundayken, Hölderlin büyük şiiri "Archipelagus"ta bütün Yunan tanrılar dünyasını yeniden meydana getirme, bu dünyanın onu bulabilmesi için, ruh çağıran sözcüklerle onları yeniden icat etme cesaretini kendinde bulmuştur. *Yunanistan'da nefis ilkbahar dönemi! Bizim / Sonbaharımız geldiğinde, sizler olgunlaştığınızda, geçmişin bütün ruhları! / Geri dönüp bakın! Yılın tamamlanışı yakın! / O zaman bayram sizleri de esirgesin, geçmiş günler! / Halk Yunanistan'a doğru baksın ve ağlayarak ve teşekkür ederek / gururlu zafer günü anılarda yumuşasın!*

Hölderlin şiirlerinde yaşıyor ve dokuyor, tanrının kendisine göründüğü anlarını bu şiirlerin âleminde süreklilik ve kalıcılık vermek istiyordu. Bunu başarmış olabilir. Ama daha fazlasını istiyordu. Çok basit bir şey, çok kolay akla yatabilecek bir şey istiyordu. Ona can veren ruhun, şiirin sınırlarından çıkmasını ve belli ölçüde gündelikleşmesini istiyordu. Şiir yazdıran şeyle yaşayan şey arasındaki sınır, şiirden gelerek bertaraf edilmeliydi, tam tersi meydana gelmeden, yani katı gerçeklik denilen şey şiirinin altını oyup mahvetmeden önce.

Hölderlin tanrılarının kendi dilinde yaşadığını ve belki de sadece kendi dilsel gücü onları gözünde canlandırabildiği sürece yaşadıklarını biliyordu. *Göksellik* üzerine bu düşüncenin soylu ifadesi şöyledir: *Çünkü zayıf bir kap onları hep kapsayamayabilir, / İnsan sadece ara sıra tanrısal doluluğa katlanabilir.* Daha az soylu bir ifade 4 Eylül 1795'te

Schiller'e bir mektupta bulunur: *sık sık hiç de nadir bir insan olmadığımı duyumsuyorum. Etrafımı saran kışın içinde donuyor ve kasılıyorum. Göklerim ne kadar demirdense, ben de o kadar taştanım.*

Yani Hölderlin için tanrılar antik imgelerinden çıktıklarında ve Hölderlin onları kendi imgelerinde yakalamak istediğinde, bu tanrıların iniş çıkıştan, kendi dilsel gücünün konjonktüründen yaşadığını saptamak zorunda kalmıştı. Ama daha fazlasını istiyordu, şiirin kutsallığının, geri kalan yaşamın aklı başmdalığıyla bir şekilde birleştirilebilmesini istiyordu. *Ömrün Yarısı* başlıklı şiirinde *kutsal aklı başında* ifadesini çıkarır. Ama kendisi kutsal aklı başında olmaz, bu şaşırtıcı sözsel imge lafta kalır. Hölderlin'i sonunda sadece imgelerinde yaşama arzunun kaplaması da mucize değildir. İmgede yok olmak. Hölderlin'in sonunda başına gelenler belki de buydu.

Romantikleştirici bir yanlış anlamaya meydan bırakmamak için: Hölderlin çöktü, ruhu herhalde gerçekten yıkılmış ve hastalanmıştı. Ona yıllar boyunca Tübingen'deki kulesinde bakan marangoz Zimmer, kendi Schwaben tarzıyla şöyle demişti: *Onu çıldırtan, apaçık putperestliğe olan hayranlığı olmuştu. Ve bütün o düşünceleriyle bir noktada takılıp kalmış, hep bu noktanın etrafında dönüp durmuştu...*

Fakat takılıp kaldığı nokta, kendi yapıtıydı. *Hyperion* neredeyse bütün o yıllar boyunca masasının üzerinde açık durdu ve sanki yurdunu onun içinde arıyormuş gibi durmadan bu kitabı okudu.

Hölderlin mitosun bir cemiyete ihtiyaç duyduğunu kendi bedeninde yaşayacaktı. *Mitoloji tekillikte mümkün değildir*, diye duyurmuştu Schelling 1804'teki Würzburg dersinde. Hölderlin'de de denir ki: *Babamız esir tabakası! Böyle bağrıldı ve dilden dile dolaştı / Binlerce defa kimse yaşama yalnız katlanamıyordu; / Bu değerler paylaşıldığında sevindirir ve*

yabancılarla değiş tokuş edildiğinde, / bayram olur...

Hölderlin sonunda tanrılarıyla yalnız kalmıştı. Ama artık paylaşılmayan tanrılar ortadan kaybolur. Onları yalnız başına tutamadığı için, peşlerinden gitmiştir.

İlk başta tanrılar antik imgelerden Hölderlin'e gelmiş ve onun karşısına çıkmışlardı; sonra o tanrıları dilinin imgelerine almış, sonunda ise onlarla beraber kaybolmuştu.

Dokuzuncu Bölüm

Şiirsel Politika. Devrimden Katolik düzenine. Romantik imparatorluk fikri. Schiller ve Novalis kültür ulusu üzerine. Fichte'nin ulusu. Ben'den Biz'e. Toplumun ana bedeni. Adam Müller ve Edmund Burke. Halkçılık. Heidelberg romantizmi. Kurtuluş savaşı. Romantizm silah altında. Napolyon nefreti. Nefretin dehası olarak Kleist.

Romantikler, Schlegel kardeşler, Tieck, Novalis, Schleiermacher Fransız Devrimi'ni heyecanla kucaklamışlardı. Politiklik kısa süreliğine coşkuya kaynak olmuştu. İnsanın kaderi üzerine düşünme, imgelem gücü ve deneylerden alınan zevk, politikada meydan okuyan fırsatlar buluyordu. *Önce bir politikada kendimden geçebilirsem mutlu olacağım,* diye yazmıştı Friedrich Schlegel kardeşine 1796'da. Bu, Kant'ın (*Ebedi Barış Üzerine* başlıklı yazısındaki) halklar birliği kavramına karşı Schlegel'in demokratik olarak seçilmiş bir Dünya Cumhuriyeti fikrini geliştirdiği *Cumhuriyetçilik Kavramı Üzerine Deneme*'si üzerinde çalıştığı dönemdeydi. Üç yıl sonra, 1799'da Napolyon Fransız Devrimi'nin mirasını emperyalist bir düzene dönüştürmeye giriştiğinde, Friedrich Schlegel'in politika tutkusu da geçer. *Athenäum*'da şunları yazar: *İnancını ve aşkını politika dünyasında harcama, yüreğindekileri bilimin ve sanatın Tanrısal dünyasında, ebedi eğitimin kutsal ateş akıntısına kurban et.*

Schlegel arkadaşı Novalis'i ima eder, çünkü Novalis, *İnanç ve Aşk*

veya Kral ve Kraliçe başlığı altında, III. Friedrich Wilhelm'i ve eşi Luise'yi kendine özgü biçimde abartıyla yücelten, hakiki bir cumhuriyetçiliğin cisimleşmesi olarak temsil eden özdeyişler yayımlamıştı. Halk kral ve kraliçede kendini yeniden bulabilmektedir, üstelik de yücelmiş bir biçimde, diye yazar Novalis. Özgür insanın nelere kabil olduğunu, kral yaşamıyla gösterir. Kral, bir yeti olarak herkesin içinde uyuyan bir egemenliğin örneğidir. *Bütün insanlar tahta çıkabilecek yetenekte olmalı. Bu uzak amaç için eğitim aracı, bir kraldır.* Novalis bu düşüncelerinin politik gerçekçilikçe desteklenmediğinin gayet iyi bilincindedir. *Şiirden başka* bir iş yapmıyorum, denir bir mektupta.

Hıristiyanlık makalesi de özünde politika değil şiirdi. Ancak orada, takip eden dönemdeki politik romantizm için çok tipik bir politik düşünce bulunmaktadır. Söz konusu olan, *kutsal duyunun kuruması* durumunda insanın içindeki bencilliğin aşırı güçlü hale geldiği, bu bencillik üzerine kurulu olan devletin kalıcı olarak tutunamayacağı, tersine sürekli devrimlere, savaşlara ve şiddete kapılacağı tezidir ki buradan şu sonuç çıkar: Devlet sadece toprağa dayanmamalı, cennete de bağlanmalıdır: *Gerçek gözlemci yeni devlet yıkan dönemleri sakin ve duygusuz gözlemliyor. Devleti yıkanlar ona Sisyphos gibi görünmez mi? Daha dengenin doruğuna ulaştıkları anda, ağır yükleri diğer taraftan yine aşağı yuvarlanır. Bu yük, cennete doğru bir çekim onu yükseklerde salınır halde tutmadıkça, asla yukarıda kalmayacaktır. Devletiniz dünyaya düşme eğilimini korudukça bütün destekleriniz zayıftır, oysa daha asil bir özlemle onu cennetin yüksekliklerine bağlarsanız, devlete evrenle bir ilişki katmış olursunuz, o zaman devletin içinde asla yorulmayan bir yayınız olur, çabalarınız da bol bol ödüllendirilir.*

Hıristiyanlıkta birleşmiş bu Avrupa vizyonu da Kant'ın *Ebedi Barış*

üzerine düşüncelerine bir yanıt olarak anlaşılır. Kant dinsel bir temellendirme olmadan yetinir. Gerçi Kant da insanın içindeki *radikal kötülüğü* görür, ama birincisi ahlaksal us, ikincisi de cumhuriyetçi bir anayasa, politik kamuoyu ve dünya ticaretinin etkileşimi aracılığıyla ona hâkim olunabileceğini düşünür. Böylece birey en azından dışsal olarak medenileştirilir ve önceden iyi bir insan olmak için eğitilmeksizin iyi bir vatandaş olduğunu kanıtlayabilir. Kant cumhuriyet, kamuoyu ve dünya ticareti üçlüsünün hayırlı etkileri olacağından o kadar emindi ki, sonunda şöyle ilan etmişti: *Devlet düzeneğinin sorunu, kulağa ne kadar katı gelirse gelsin, şeytanlardan oluşan bir halk için bile (akla sahip oldukları sürece) çözülebilir. Şeytanlar* kendi çıkarını savunma ve kendini koruma anlamında ussal ve öngörülebilir biçimde davrandıklarında akıl sahibidirler. Kant bu hesabın sadece o zaman tutacağını itiraf eder.

Ama romantikler insanın içindeki uçurumun daha derinlerine bakmışlardır. Bu yüzden kendini koruma ve kendi çıkarını savunmanın ussallığına daha az güven duyarlar. Ahlaksal us ve cumhuriyet, kamuoyu ve dünya ticaretinden oluşan akılcı sistem onlar için sadece, ilaveten dinsel bir desteğe gerek duyan dünyevi güçlerdir. *Dünyevi güçlerin kendi kendini dengeye oturtması olanaksızdır, yalnızca hem dünyevi hem de dünyaüstü olan üçüncü bir öğe bu ödevi çözebilir*, diye yazar Novalis. Bu *üçüncü öğe*, Katolik Kilisesi'dir. İnsan onuruna yakışan içsel ve dışsal bir düzeni sadece kilise sağlayabilir. *İnsan yalnızca tinsel bir gücün uzatabileceği zeytin dalına tutunmadıkça*, içteki ve dıştaki savaş asla bitmeyecektir, diye yazar.

Fark edildiği gibi, başlangıçtaki devrimci, cumhuriyetçi heyecan, Novalis'te ve sonradan da Schlegel'de dinsel düzen tasavvurlarına doğru geçmektedir. Eski imparatorluk yıkıldığı anda onu bir mitos halinde

bulandırmışlar, bu mitostan da halkların bir Hıristiyan koruyucu gücünün şemsiyesi altında barış içinde birlikte yaşaması vizyonu doğmuştur, fakat bu koruyucu gücün yetkisi Protestan Prusya'ya geçmemeli, Katolik Habsburg'un elinde kalmalıydı. Pekiyi neden Prusya değil de Habsburg? Çünkü Habsburg onlara imparatorluk fikrinin koruyucusu ve ulusüstü bir güç gibi görünüyordu. İpini koparmış bir milliyetçiliğin getireceği perişanlığı seziyorlardı. Bir imparatorluk halinde genişlemiş bir ulusal devletten daha fazlası olması gereken bir imparatorluk düşlüyorlardı. Ortaçağ tarihini tanıdıklarından, Roma İmparatorluğu'nun ve onun devamı olan Hıristiyan İmparatorluğu'nun, Daniel Kitabı'nda anlatılan dördüncü dünya imparatorluğunu temsil ettiği, bunun yıkılışıyla beraber dünyanın da batacağı şeklindeki imparatorluk mitosuyla bağlantılı geleneği biliyorlardı. Bu yüzden bu imparatorluk, mahşerden bakıldığında bir 'katechon' rolünü üstleniyordu, Pavlus'un ikinci Selanik mektubuna göre Mesih'in karşıtlarını ve böylece de dünyanın çöküşünü durdurabilecek güce sahipti.

Bunlar tabii reel politikaya göre düşünülmemişti, ama her ne kadar tutucu bir devrim anlamında da olsa, önceden olduğu gibi devrimci esin taşıyorlardı. Çünkü Napolyoncu Avrupa'da o sanal eski düzene geri dönmek yine devrimcilik olurdu. Romantikler huzura geri dönmek istediklerinde de huzursuz olarak kaldılar. *Belki de* diye yazar Novalis 1798'de, *hepimiz belli yaşlarda devrimleri, serbest rekabeti, yarışmaları ve benzeri demokratik olayları seviyoruz. Ama bu yaşlar çoğumuzda gelip geçiyor ve merkezdeki güneşin kılavuzluk ettiği ve insanın en önde dans etmek için yıkıcı bir savaşta çarpışmak yerine bir gezegen olmayı tercih ettiği daha barışçıl bir dünyanın bizi cezbettiğini duyumsuyoruz.*

Yaratıcı birey önceden olduğu gibi odak noktasındaydı ve üzerin-

de hâlâ bir cennet kubbeleniyordu, ama bu cennetin kurumsal olarak sağlamlaştırılması gerekiyordu. Romantikler özel köşelerinde, arkadaşlık dernekleriyle, aşk ilişkileriyle, dergi projeleriyle cüretkâr deneylere girişmiş, edebiyatı, felsefeyi ve dini kendi kullanımları için devrimden geçirmiş ve bütün bunları yaparken aşırı bireyselcilik ile aşırıya kaçan evrenselcilik arasında bir bağlantı kurmuşlardı. Bu evrensellik ilk başta sabitlenemeyen bir aşkınlık, *sonsuzluktan alınan haz ve tat* idi. Fakat politikleşmenin rengi gitgide bu aşkınlığa bulaştı. Bazılarında aşkınlık Katolik Kilisesi'nin ve Habsburgların rengini alırken, diğerleri vatansever, Prusyacı, ulusalcı oldular. Novalis evrensel kilisenin barıştırıcı gücüne odaklandığı için, politik ulusu yeni bir din düzeyine çıkarmaya gereksinimi yoktu. Ancak ulusalcı bakış açısı ona tamamen yabancı da değildir. Bu başka türlü de olamaz, çünkü Fransız Devrimi'nden beri ulus kavramı kamusal bilinç için kaçınılmaz hale gelmiştir.

Fransız Devrimi, silaha sarılmış bir güç olarak Avrupa'yı istila eden 'büyük bir ulus' meydana getirmişti. Bu başarı hikâyesi bulaşıcı etki gösteriyordu. Bu yüzden henüz bir devlet halinde birleşmiş politik bir ulus olmayan Almanya'da da aslında 'Almanya'nın ne anlama geldiği sorusu sorulmaya başlanır. Pekiyi bir ulus oluşturmaya doğru politik yoldan ilerlemek arzulanır bir şey midir? Diğer büyük ulusların izinden mi gitmeli, yoksa belirsiz sınırları ve karmaşık bir tarihi olan bu ülke için başka bir yol, özel bir yol mu çizilmiştir? Novalis de bu soruları önüne sermiş ve şöyle yanıtlamıştır: *Almanya yavaş, ama emin adımlarla diğer Avrupa ülkelerinin önünde gitmektedir. Bu ülkeler savaş, spekülasyon ve particilikle meşgulken, Almanlar bütün çalışkanlığıyla daha yüksek bir kültürün yoldaşları olarak kendini geliştirmektedir ve bu ilerleme, zamanla onlara diğerleri karşısında büyük bir ağırlık kazandıracaktır.*

Aynı dönemde Friedrich Schiller'in de geliştirdiği Alman kültür ulusu düşüncesi budur. Bitmemiş şiiri *Alman Büyüklüğü*'nün taslağında şöyle denir: *Almanlar gözyaşlarıyla dolu bu savaştan itibarsız çıktıkları bu anda ... namlarıyla kıvanıp sevinebilirler mi?... Evet, kıvanabilirler! ... Alman imparatorluğuyla Alman ulusu iki farklı şeydir. Almanların büyüklüğü asla prenslerinin başı üstünde durmamıştır. Politik değerden ayrı olarak Almanlar kendilerine özgün bir değer yaratmışlardır ve imparatorluk çökse bile, Alman onuru tartışmasız kalacaktır... Bu töresel bir büyüklüktür, kültürde yaşamaktadır.*

Almanya büyük politikada temsil edilmemekle birlikte, *onuru* kültürde kendini göstermektedir. Romantik çevrede bu kanı paylaşılıyordu ve herkes aynen Schiller gibi düşünüyordu. Almanlar politik bir ulus olarak tarihe geç çıkarlar, ama bu gecikmeden kazanç edinmek mümkündür. *Nihayet / ahlak ve akıl kazanacaktır, / gösterişin kaba gücü yenilecektir - / Ve en yavaş ulus / bütün hızlı uçarı ulusları geçecektir*, der Schiller, Novalis de çekinmeden *bütün diğerleri karşısında* gelecekte kültürel *ağırlık* kazanılacağını hesaplamaktadır. Geç kalmışlığın dezavantajı bir avantaj haline gelir: Ulus erkenden güç savaşlarıyla yıpranmış olmayacaktır. Diğerleri gündelik savaşlarda birbirini tüketirken, zaferden zafere koşsalar bile, Almanya *insan eğitiminin ebedi yapısı üzerinde* (Schiller) çalışacak veya *daha yüksek bir kültürün yoldaşları* (Novalis) olarak kendini eğitecektir. Bu gerçekleştiğinde, yavaşlığın öneminin nerede yattığı da nihayet kendini gösterecektir: *Her halkın / tarihte bir günü vardır / Almanların günüyse / bütün zamanların hasadıdır.*

Schiller'le beraber Novalis de *dünya tini*nin Almanları o büyük görev için, Avrupa'da özgürlüğü ve güzel insancıllığı yaymak için *seçmiş* olduğuna inanır ve ikisi de ulusun gecikmişliğinden, demokratik ve kültürel

olgunluk yerine özel isterilerin ve nefretlerin çıkabileceğini, yavaş yavaş büyümüş olan kültür ve eğitimin, sonradan barbarlığa düşmeyi engellemek için yeterince güçlü olamayacağını ve hatta bu kültürün kendini barbarlığın amaçları için kullandıracağını hayal bile edemezdi.

Kültür ulusu düşüncesi Novalis ve Schiller'de henüz evrenselci bir misyon ruhuyla ifade edilmiştir, kendine verilen değer henüz başkalarının aşağılanmasıyla bağlantılı değildir.

Ama evrenselciliğin sonunda nasıl ulusalcılığa dönüştüğü Fichte'de gözlemlenebilir. 1805 tarihli *Mevcut Çağın Temel Nitelikleri* henüz evrenselcidir; orada özgürlüğe, hakka ve gelişmiş kültüre doğru çabalayan *güneşe dönük* ruhun serpilmesinin veya çürümesinin belli bir ulusa bağlı olmadığını ilan eder, çünkü bir ulus kötü bir politik sistemle yozlaşabilir ve özgürlükçü, yaratıcı ruhu engelleyebilir. Bu durumda bu ruh, *ışık ve hak* olan yere dönecektir. Fichte *vatanı* sadece *bir toprak yığını, bir ırmak, bir dağ olarak tanıyan topraktan doğmuşlar* arasında sayılmak istemez. *Güneşe dönük ruh* toprağa bağlı, kök salmış değildir, vatanını özgürlüğün olduğu yerde arar, kozmopolittir. Çıkış noktası bireydir, bireyin özgürlük ve kendini gerçekleştirme talebidir, bu böyle de kalır.

Fakat bir yıl sonra, 1807/08'de Berlin'de verdiği *Alman Ulusu'na Söylevler*'de vatan özgürlüğün sadece dış çerçevesi değil, bilakis asıl öznesidir. Fichte hâlâ bir toplumsal düzen içindeki özgürlükle ilgilenmektedir, ama ağırlık içsel özgürlükten dışsal özgürlüğe, ulusun kendini savunmasına kayar, bu görev de Napolyon'un yendiği Prusya'ya verilir. Fichte halk hakkında büyük bir bireymiş gibi konuşur. Bireyin memnun eden nitelikleri (özgürlük, eylem gücü, ruh, kültür) şimdi halka atfedilir ve sonuç olarak da Fichte'nin *Söylevler*'inde geliştirdiği eğitim taslağı, bireyi iyi bir halk azası yapmak için biçilmiştir. Fakat bu

Alman ulusu toptan, *Alman* özgürlük talebinde bulunan *ilk halk* olarak bulandırılır. Böylece romantizmin başlangıçtaki kozmopolit, evrenselci temel niteliği kaybolur.

Ufuklar daralır. Sonsuzluk tutkusuyla bütün sınırların ötesine geçen oyuncu özgür ruh, aşkınlığı politika alanına da çekmeye başlar; ilk önce kilisede dünyaüstü-dünyevi bir koruma arayan Novalis'te dikkatlice, sonradan Fichte gibi halka, vatana ve devlete odaklanan diğerlerinde daha cüsseli ve kararlılıkla.

1800'den sonra romantiklerde kolektife yönelik düşünme eğilimi artar. Bu eğilim, Ben'i ve onun *eylemlerini*, halkın büyük Ben'i halinde tırmandıran Fichte'de olduğu gibi eylem ve gelecek odaklıdır.

Bununla birlikte koruma odaklı da olur. Mitos ve dine yönelik yeniden uyanan ilgi, insanın kendi yapmadığı, tersine insanı taşıyan bir tarihi, kökenleri düşündürür. Kendine güvenerek insanın kendi dünyasını oluşturması artık yeterli değildir, daha ziyade şöyle sorulur: Beni kapsayan nedir, ben neye aitim, beni ne belirliyor, köklerim hangileri? *Bir kanun koyucunun keyfiyetiyle değil, sessizce etkili olan içsel güçleriyle* (Savigny) etki eden tarihin yaratıcı gücü keşfedilir.

Sonsuzluğun romantik metafiziği, tarihin ve toplumun, halk ruhlarının ve ulusun metafiziğine dönüşür ve kendini 'Biz'in telkininden kurtarmak birey için gitgide zorlaşır. Bireylerle büyük aşkınlığın (Tanrı, sonsuzluk) arasına, tarih ve toplum kılığında yeni bir tür ara aşkınlık girer. Önceden tarihin bir Tanrı'sı vardı, şimdi tarihin kendisi Tanrı olur. Yeni bir mistik ışıltıyla parlar ve anlam ve içerik katar. Bunun toplumun algısı için de sonuçları olacaktır. Toplum artık bir proje ve bireyin kendi davranışlarının bir ürünü olmaktan çok, doğrudan kapsayan bütün olarak görünür. Anamızın karnından bir boşluğun içine değil,

toplumun karnının içine doğduğumuz ve *insanın toplumsal bağları veya devleti artık hissetmediğinde* her şeyden yoksun kaldığı idrakinden kimsenin kaçınmaması gerekir, diye duyurur Adam Müller.

Toplum romantizminin büyük öncülerinden olan Adam Müller, *Fransız Devrimi Üzerine Görüşler'iyle* (1790) Avrupa'nın her yanında 1800 civarında devrim karşıtı söyleme büyük ölçüde damgasını vurmuş olan Edmund Burke'nin etkisi altındadır. Burke Aydınlanma'nın politik görüşlerinin (insan hakları, toplum sözleşmesi, soyut doğa hukuku) karşısına İngiltere'nin toplumsal yaşamında kök salmış olan, devlet anayasasıyla toplum düzeninin organik olarak birleşmiş oluşumlar olduğu, ölülerle yaşayanlar ve doğmamışlar arasındaki bir ittifakın ifadesi olduğu görüşünü koymuştu. Kurumları ve kurallarıyla gelenek, Burke'ye göre yüzyılların bilgeliğinin cisimleşmesiydi, bu yüzden de yanılabilen bireylerin bilgilerinden ve doğanın değişken ruh hallerinden üstündü. Edmund Burke'nin çizgisinde Adam Müller de şöyle sorar: *Fransız Devrimi'nin bütün talihsiz yanılgıları, bireyin gerçekten de toplumsal bağlarından çıkabileceği ve onu dışarıdan devirip yıkabileceği sanrısında birleşmiyor mu?*

Tarihe inanarak toplumu sağlam bir organizmaymış gibi bulandıran bu düşüncenin, gele gele bu politik facialar ve krizler çağında revaçta olması dikkate değerdir.

Gerçekten de bir kriz söz konusuydu. Alman Ulusunun Kutsal Roma İmparatorluğu 1806'da Napolyon'un darbeleri altında sonunda sessiz sedasız batmıştı. Bavyera'dan Westfalen'e kadar Ren birliği eyaletleri Fransız egemenliği altındaydı. Jena ve Auerstedt yenilgilerinden sonra Prusya, Avrupa'nın büyük gücü olmaktan çıkıp orta ölçekli bir güç olarak sinmişti. Almanya politik olarak birleşmiş bir ulus olmaktan her zamankinden daha uzaktı.

Kendini savunma istenci, bugün 'Alman kimliği' denilen şeye yönelik zorlu bir arayışa vesile olmuştu. Schiller'in kültür ulusu kavramı artık fazla yüksekten, yani fazlaca aydınlardan işe başladığı için yetersiz olarak duyumsanıyor, halk kökenli gelenekler aranıyordu. Tam da incelikli tinsel kültürün bir temsilcisi olan A.W. Schlegel, *ulusumuzun yüksek eğitimli kesimlerinin,* bir ulusun yaşamını yansıtan bir *edebiyatı yok, oysa sıradan insanların böyle bir edebiyatı var*, diye ilan eder 1802'de. "Halk Kitapları"nı ima eder ve bu kitapları küçümseyenler arasındaki aydınlara bu edebiyatı yakınlaştırmaya çalışan Tieck'e işaret eder. *Hakikaten yaratıcı olan bütün şiirler, sadece bir halkın yaşamının içinden ve bu yaşamın kökünden, dinden çıkabilir.*

Heidelberg 1806 ile 1808 arasında, masallar, mitler, halk şarkıları ve diğer tarihsel geleneklere yönelik bu yeni romantik ilginin ana karargâhı olmuştu. *Heidelberg kendisi de muhteşem bir romantizmdir; orada ilkbahar yeri göğü ve sıradan her şeyi üzümler ve çiçeklerle kuşatır, kaleler ve ormanlar tarih öncesinden kalma harika bir masalı anlatır, sanki dünyada hiçbir kötülük yokmuş gibi* ... (Eichendorff) 1803'te üniversitenin yeni kurulmasından sonra Heidelberg'i, Jena'dan sonra, romantiklerin toplanma noktası haline getirmek için kararlılıkla çalışanlar, ilk başta profesörler Savigny ve Creuzer idi. Creuzer 17 Nisan 1804'te Brentano'ya şöyle yazmıştı: *Gerçekten de şimdi buradaki şatonun cüsseli yıkıntılarındaki yalnız yürüyüşlerimde bizim yeni Alman küçüklüğümüzü duyumsadığımda, bu kentin eski büyük Almanya'yı yüreklerinde taşıyan adamlar için, eski romantik şarkıları derinlemesine kavrayabilen ve yakışır biçimde yeniden canlandırabilen siz ve Tieck gibi hakiki şairler için bir yer olduğunu tüm canlılığıyla hissediyorum.*

Brentano kısa süre önce evlendiği yazar Sophie Mereau ile birlikte

geldi. Arkadaşı Achim von Arnim'i de peşinden getirdi. Özel öğretmen olarak ders veren Joseph Görres ile birlikte bu iki arkadaş, Heidelberg'in ünlü "üçlü yıldız"ım oluşturuyordu ki o zamanlar Heidelberg'de okuyan Eichendorff, ileri yaşlarında bile bu yıldızlar hakkında hayranlıkla konuşuyordu: *Geceleyin muhteşem bir fırtına, şurada üstü örtülü uçurumlar, burada birdenbire açığa çıkaran, her yanda şiddetle, bütün bir yaşam boyunca uyandıran ve ateşleyen, yeni, tahmin bile edilemeyen manzaralar.* Görres'in yanında *iki arkadaş ve savaş yoldaşı* duruyordu: Achim von Arnim ve Clemens Brentano. *Schlossberg'deki saygıdeğer, ama loş bir meyhane olan 'Tembel Teneke'nin, altı penceresi şehir ve kır manzarasıyla en muhteşem duvar resimlerini, kilise kulesinin buralara kadar parıldayan kadranı da zemberekli saati gözler önüne seren büyük, havadar salonunda oturuyorlardı.* Ufak tefek, yumuşak başlı, siyah kıvırcık saçlı Brentano'nun cam önündeki bankta oturarak ve Neckar akıntısına bakarak gitar eşliğinde doğaçlama şarkılar söylemesi Eichendorff için unutulmaz olarak kalacaktı (*hakikaten büyüleyici*). Bu arkadaş çiftinde Brentano cilveli kız, Achim von Arnim ise yakışıklı delikanlı idi. Arnim o kadar yakışıklıydı ki, Berlinli bir hanım onu gördüğünde yaratıcı bir kelime oyununu ağzından kaçırmıştı: "Ah inim inim!" Heidelberg'de arkadaşları, Tieck'in *Franz Sternbald*'ından sonra o zamanlar romantizmin ikinci kült kitabı olan, hatta Goethe'nin bile övgülerini sunduğu *Delikanlının Sihirli Borazanı* adlı şarkı derlemesini yayımlıyorlardı.

Eski diller filoloğu ve Homeros çevirmeni Johann Heinrich Voss da sanki yeminli düşmanlarına, romantiklere mümkün olduğunca yakın olmak istiyormuş gibi Heidelberg'e sürüklenmişti. Sövgülerden ve hiddet patlamalarından da geri kalmıyordu. Voss burada yaşamaya direnen bir ussalcılığın hayaleti olarak görülüyordu. Voss kuruluğundan

geberecek diye insanlar dalga geçiyor, Görres de bir dersini şu sözlerle açıyordu: *Baylar, sadece iki tür insan vardır: birincisi şair ruhuyla kutsanmış olanlar, ikincisi de bağnazlar.* Voss'un bir elebaşı olarak görülmesi gerektiği aşikârdı. Canlı, ama aynı zamanda da acı bir dönemdi. Sophie Mereau doğum yatağında ölmüş, Brentano da çaresizlikten neredeyse aklını kaybetmişti. Sevgilisi Creuzer karısından ayrılma sözünü tutmadığında, Karoline von Günderrode intihar etmişti. Sonunda geriye sadece Achim von Arnim kaldı ve 1808'de bir yıl boyunca *Münzeviler Gazetesi*'ni yayımladı. Eichendorff'un anımsadığı üzere, *seyrekleşen bu dergi, aslında romantizmin bir programı gibiydi; bir yandan bağnaz okuyuculara bir savaş ilanı ... diğer yandan yeni çabaların bir deneme tahtası ve örnek haritasıydı: Unutulmuş Ortaçağ'a ve şiirsel başyapıtlarına ışık tutuyordu... Bu garip gazetenin ömrü uzun olmadı, ama bir aydınlatma fişeği ve ateş sinyali olarak işlevini yerine getirdi.*

Achim von Arnim *Gazete*'yi tamamen eski halk şiirini yeniden canlandırma çabalarının hizmetine sunmuştu. Şiir antolojisini tamamlayan bir makalede gazete hakkında bir program niteliğindeki ifadeler kullanıyordu: *Halkla çok ve sıkı temasta olan birine ... yüzyılların korumasındaki bilgelik ... herkese duyurması için eline verilmiş bir şeydir ... Dağılmış halkını ... şarkılar söyleyerek yeni bir çağda bayrağı altında toplar ... çünkü hepimiz, herkese ait olan daha yüce bir şeyi, altın postu ... uzun bir çağın dokusunu ... zevkte ve ölümde ona eşlik edenleri: şarkıları, efsaneleri, töreleri, atasözlerini, öyküleri, vahiyleri ve melodileri ararız...*

Romantikler halk şiirini, veya halk şiiri saydıkları şeyi romantikleştiriyorlardı. Schelling'in ilan ettiği üzere, bilinçdışı doğa, dehanın içinde çalışır. Şimdi bu ilke, *halk ruhu*na uygulanıyor, bu ruhun da masallarını, şarkılarını ve mitlerini aynı şekilde bilinçdışından meydana

getirdiğine inanılıyordu. *Halk şiiri sanki masumiyet halinde yaşar, sanat bilinçtedir.* Bu arada bilinçdışı artık derinlik olarak kabul ediliyordu. Görres de ilk insanlığı uyurgezer olarak nitelememiş miydi? Halk şiiri düşlere dalmış birinin *hafif mırıldanması* gibidir, diye yazar Görres. Burada kolektif ruh ifade bulur. Bugünün bilinci bunun kötü bir tercümanıdır, diye yazar Jacob Grimm. *Hiçbir şey*, (halk şiiri anlamında) *epik şiirler yazmak, hatta düzmek isteme densizliği kadar çarpık kalmamıştır, çünkü bu şiirler sadece kendi kendini yazabilir.*

Schiller *Naif ve Duygusal Şiir Üzerine* başlıklı yazısında, yapaylıkla doğallığı, zarafetle naifliği taklit etmeye karşı uyarmıştı. Parçalanmış, tefekkür eden bilinç, kaybettiği masumiyeti basitçe hassasiyet ve taklitle geri kazanamaz. Ama herkes tam da buna uğraşıyordu. Ludwig Tieck eski halk kitaplarının üslubuyla *Haimon'un Çocukları*'nın efsanesini anlatır, Brentano ve Achim von Arnim halk şarkıları antolojisi olan *Delikanlının Sihirli Borazanı*'na kendi şiirlerini de karıştırırlar, Grimm kardeşler de masallarının biçemini hazır bulmaktan çok uydurmuşlardır.

Halk şiirine karşı duyulan bu yeni aşkın politik zemini hakkında kuşkuya yer yoktur. Görres sonradan, kurtuluş savaşlarından sonra bunun hakkında daha açık konuşmuştur: *Son zamanlarda Almanya derin bir aşağılama içinde seriliyken, prensler hizmet edip soylular yabancı efendilere koşarken ... bilginler dışarıdan gelme putlara kurban sunarken, yalnızca halk ... kendine sadık kalmıştır ... Böylece halk kendini kanıtladığı için, halkın önderi olarak seçilmiş olanların da halkın eğilimlerini ve onun yüreğinin kanaatini dinlemesi, halkın ortasında herkesin bağrışlarından ortaya halkın sesi olarak dökülen sesi, devletlerinin dışsal vicdanı olarak onurlandırması hakkım elbette kazanmıştır.*

Bu arada şunlar olmuştu: Yenilen Prusya Ren Birliği'ne girmek zo-

runda değildi, ama sırtına ağır savaş tazminatları yüklenmişti, Fransız işgali ancak aksayarak kaldırılıyordu. Almanya'da bağımsızlığını koruyan bir tek Habsburg Avusturya'sıydı. Napolyon'a karşı savaş da sadece Viyana'dan sürdürülüyordu, şimdilik Rusya olmaksızın. Viyana'da yurtsever güçlerin tabandan seferber edilmesine geçilmişti. Tirol'de, İspanya'daki gerilla savaşını örnek alan Güney Tirollüler Andreas Hofer'in önderliğinde Fransız hâkimiyetine karşı savaşıyorlardı. Prusya'da başbakan Stein ilk başta (1807/1808) Napolyon'a karşı alttan alma ve birlikte yaşama politikası yürütmüş ve yıkılmış ülkenin yeniden imarını bu çerçevede sağlayabilmeyi ummuştu. Ama Napolyon'un ona hareket alanı bırakmadığını fark ettiğinde, Napolyon karşıtı savaşta İspanyolların başarılarının da etkisi altında direniş politikacısı olmuştu. Gneisenau ile birlikte 1808'den itibaren, o zamana kadar düşünülemeyeni, Napolyon hâkimiyetine karşı Kuzey Almanya'da bir halk ayaklanması çıkarmayı gerçekleştirmeye girişmişti. Fakat halkın savaşacak bir gerekçesi olması için, köylülerin özgürleştirilmesinin, bir belediye reformunun ve demokratik bileşenler içeren bir anayasanın hedeflenmesi gerekiyordu. Ayaklanma planları Fransız gizli polisinin eline geçti. Prusya Stein'i işten çıkarmak zorunda kaldı. Napolyon onu Fransa'nın düşmanı ilan etti, mallarına el koydurdu, tutuklamak ve kurşuna dizmekle tehdit etti. Stein Bohemya'ya kaçtı ve oradan Napolyon'a karşı direnişin sembolü olarak etkili oldu. Reform planları sonradan yumuşatılmış biçimde Hardenberg tarafından uygulamaya kondu. Stein ve Gneisenau'nun geliştirdikleri halk savaşı ve ulusal savaş fikirleri, tereddütle de olsa, başarısız Rusya seferinden sonra Prusya 1812 sonunda Napolyon'dan sıyrıldığında tekrar gündeme geldi.

1806'daki Prusya yenilgisi hâlâ eski dönemin üslubuyla şu sözcük-

lerle duyurulmuştu: *Kral bir çarpışmayı kaybetmiştir. Şimdi vatandaşın ilk görevi sükûnettir.* Aradan geçen sürede vatansever-milliyetçi seferberliğin ne derece serpildiği, Prusya hükümetinin 1813'teki çağrısında kendini gösterir: *Ancak bireylerden ne fedakârlıklar beklenecek olursa olsun, bunlar uğruna bu fedakârlıkları yaptığımız, uğruna savaştığımız ve eğer birer Prusyalı ve Alman olmaktan çıkmak istemiyorsak kazanmamız gereken kutsal zaferden daha ağır basmazlar.*

Politik romantizmin saati gelmiştir. Halk ruhlarının çağrılması ve Cermen mitolojisinin yeniden gündeme getirilmesi aracılığıyla Alman kimlik bilincinin işlenmesi, halk şiirlerinin toplanması, Fichte'nin ulusal eğitime ilişkin vizyonu - işte bütün bunlar artık birleşerek, kamuoyunda ulusal ve vatansever güçleri etkin katılıma zorlayan bir ruh halini yaratacaktır. Napolyon'a karşı kurtuluş savaşının verildiği bu aylarda Alman topraklarında politik propagandanın doğuşu gerçekleşmiştir. Stein Almanya'nın Napolyon'un sahra basımevinden çıkma *böbürlenme ve yalan dolu ilanlara ve duyurulara* karşı ev yapımı vatansever propagandadan bir set kurulmasını tavsiye eder. Ernst Moritz Arndt'ın iddiasına göre Napolyon'un gücü nihayetinde yaydığı korkuda temellenmektedir, bu yüzden de halkı kendi gücü üzerine aydınlatmak gereklidir. Bu işi yapacak olan yazarlar şimdi neredeyse resmi olarak bir politik yetkiyle donatılır. Stein şöyle der: *Okumaktan bu kadar zevk alan bir ulusta yazarlar, kamuoyunun fikirleri üzerindeki etkileri sayesinde bir tür güç sahibidirler.* Metternich Viyana'da *Avusturyalı Gözlemci* gazetesini kurar ve daha on yıl önce *Lucinde*'de kamuoyunun fikirlerini *çirkin yaratık* olarak tanımlamış olan Friedrich Schlegel'i idari redaktörlüğe tayin eder. Schlegel peşinden Adam Müller'i getirir.

Maddi güçlerin sahibi olan toplum, kolektif eylemler için kendini

toparlamalıdır, diye duyurur Fichte Mart 1813'ün çalkantılı günlerinde Berlin'de. Kendisi de Prusya başkomutanlığında cephe vaizi olmak ister, ama karargâhtakiler gülüp geçerler. Ocak 1814'te bu cesur adam, kurtuluş savaşı yaralılarının getirdiği ateşli hummadan ölür. Napolyon'a karşı savaş 28 Mart 1813'te, âdet olduğu üzere bir ayinle resmen başlatılır. Mihrapta Schleiermacher, üniformalı dinleyiciler kulak vermiş, cepheye gitmeye hazır, tüfekler kilisenin duvarına yaslanmış, kilise deposunun arkasında atlar otlar. *İmanlı bir coşkuyla, yürekten konuşarak her yüreğe dokundu*, diye bildirir bir dinleyici. Nisan 1813'te hücum organizasyonuna başlanır. Silah altına alınamayacak halde olanlar şehir dışında mevzi kazmaya gönderilir. Yeni kurulmuş olan Berlin Üniversitesi'nin bütün fakültelerini şimdi orada iş başında görmek mümkündür. Yeni yetme bilim insanları silahlıdır. Romantik ironi kuramcısı Solger, dullara destek için bir vakıf kurmaya kendini adar, gelinini ise güvenliği için Şlezya'ya gönderir; ne yazık ki bu yanlış yöndür, çünkü düşman orada mevzilenmiştir. Ne de olsa sinirler haraptır. Açık ordugâha dönüştürülmüş olan Berlin'de direnen Bettina von Arnim bir mektupta, romantik öğretmen taburlarını göz önünde canlandıran bir tarif verir. *Tanıdık insanların ve arkadaşların her türden silahlarla her saat caddelerde yürümesini izlemek de garipti, öyle ki bunlardan bazılarının bir gün asker olacağını önceden düşünmek bile mümkün değildi. Mesela Savigny'i 3 numaralı çan sesiyle elinde uzun bir mızrakla deli gibi sokakta koşarken, ... filozof Fichte'yi elinde demirden bir kalkan ve uzun bir hançerle düşüncelerinde bir canlandır, uzun burunlu filolog Wolf da bir Tirollü kemerini tabancalar, her türden bıçak ve muharebe baltalarıyla doldurmuştu... Arnim'in birliğinde de askerliğin ona hem önden hem arkadan yakıştığı kanısında olan bir alay genç hanım bulunuyordu...*

Achim von Arnim, Theodor Körner, Eichendorff, Ernst Moritz Arndt, çok sayıdaki diğer şiir düzen okul müdürlerinin, avukatların ve sağlık memurlarının da desteğiyle, yeni vatansever hareketin ozanları haline gelmişti. *Demiri yaratan Tanrı, kulu olsun istemedi*, diye şiir yazar Arndt; Eichendorff da der ki: *Kolumda silahım nöbet tutarım;* ama en meşhur olanı herhalde Körner'in *Lützow'un atılgan avı* üzerine çeteci şiiriydi. Romantik duygular ve doğa imgeleri harekete geçirilir, *ormanın gümbürtüsü, yiğitler* gibi dimdik duran ağaçlar, ay ışığında kamp ateşleri, *öyleyse Tanrı'nın adıyla yakın ateşleri*. Artık gerçek bir hararetle düşmandan nefret edilir. Bu da yenidir. *Sadece bu savaş için değil, sadece uzun süreliğine değil, Fransızlardan ebediyen nefret etmek istiyorum*, diye yazar Ernst Moritz Arndt ... *Bu nefret Alman halkının dini olarak, bütün yüreklerdeki kutsal bir çılgınlık olarak alevlensin ve sadakatimiz, dürüstlüğümüz ve kahramanlığımızla bizi ebediyen korusun...*

Ama bu nefret hepsinden önce Napolyon'a yöneliktir. Bu açıdan romantikler birer dönektir, çünkü ilk başta ona hayran kalmışlardı. Schlegel kardeşler, Tieck, Schleiermacher Napolyon'u kutsal devrimin cisimleşmesi diye göklere çıkarmışlardı. Beethoven Üçüncü Senfoni'sini ona adamak istemişti. Hepsi onu kendilerinden biri, sıradışı kökenli biri olarak, kendileri gibi devrimci duyguların komutasındaki biri olarak görüyorlardı. Napolyon'un nefes kesen kariyeri romantiklere güven verir: Dehanın doğal gücü üstün gelir, üste çıkar, bütün türeyişleri yıkar. Napolyon tarihin ete kemiğe bürünmüş aşkın öznesidir; inceden inceye dokunmuş sistem kategorisi şimdi at sırtında oturmaktadır, *işte bu dünya tininin atla çıkıp gittiğini görmüştüm*, diye bildirir Hegel 1806'da Jena'dan. Jena ve Berlin'deki üstün zekâlılar için bu adam, en mükemmel romantik sanatçıyı temsil ediyordu: Napolyon bütün dünya tari-

hini ironik bir sanat yapıtına dönüştürmüş, tarihin malzemesiyle romantik yazarın maddeleri ve biçimleriyle oynadığı gibi oynamaktadır. Her yanda Napolyon'un büstü satılır. Goethe büste doymak bilmez. Tieck'in de bir tane vardır, Jean Paul herkese birer tane hediye eder, Schlegel kardeşler her yere giderken yanlarına alırlar. Fakat Jena ve Auerstedt'den sonra 1806'de dönemeç başlar. Çoğu modernleşmenin yanında çok fazla baskı ve aşağılama da getiren Napolyon, gerçi çağdaşlarının gözünde dehasından hiçbir şey yitirmez, dünya tininin cisimleşmesi olarak kalır, ama Napolyon'da ve Napolyon aracılığıyla etkili olan, artık kötü, şeytanca bir tindir: iblis, cehennem, düşkün insan doğası, Prometheus ile Mefisto'nun bir karışımıdır.

Bir insandan bu Napolyon kadar hararetle nefret edildiği pek sık görülmemiştir. Bütün tinsel akımlar kendi Napolyon nefretlerini geliştirmişlerdir: Birileri despottan, diğerleri devrimciden, başka diğerleri de devrime ihanet edenlerden nefret eder; Napolyon'un hiçbir bağlılığı kutsal saymayan ussalcılığının hiddetinden nefret edilir; ilkesiz güç kinizminin ruhundan; dünyanın geri kalanını dış-ben ve malzeme olarak gören ipini koparmış benin kırma şekli olarak Napolyon'dan nefret edilir; ve doğal olarak Napolyon'dan, bir ulusu büyük kılarken diğerini, Alman ulusunu köle ettiği için nefret edilir. Napolyon'un büyüklüğü (ki Goethe *bu adam size fazla büyük*, demişti) tarih felsefesi açısından nefrete bir dönüşüm yaşatacaktı. Tarih veya Tanrı, fark etmez, ona karanlık bir görev yüklemiş olmalı. *Onu yaratan, böyle korkunç biçimde işlemesini sağlayan doğanın onunla bir işi olmalı*, diye yazar Arndt. Adam Müller'e göre Napolyon, *ölümün İncil'ini* getiren *zorunlu yıkıcıdır*. Her şeye gücü yeten doğa Napolyon'un içinde etkili olur, ama bu, bir zamanlar Sturm und Drang'da putlaştırılan Rousseaucu aydınlık doğa

değildir. Doğa onlara diğer yüzünü gösterir, Napolyon da doğanın Medusa başıdır.

Bu genel tahrik içerisinde, bu tahrikten nasibini almış olan E.T.A. Hoffmann kendine özgü bir konu bulur: Hoffmann için Napolyon, o zamanlar tıp uygulamalarında ve doğa felsefesi spekülasyonlarında, mucizeler ve gizemler talep eden çağdaşları büyülemeye başlayan 'hayvansı manyetizma'nın karanlık dünyasının anıtsal biçimine dönüşür. Yani dünyanın koskoca bir kısmını manyetik okşamalarıyla uykuya ve hayallere daldıran büyük ipnotizmacı olarak Napolyon, boş göklerin ve politika kaderdir diyen yeni çağın Tanrısı.

Heinrich von Kleist Napolyon'a karşı en çok nefret duyanlardan biri olarak görünür. Kleist genelde romantiklerden sayılmaz. Ama Carl Schmitt'in, romantikler; kendi benliklerini sanal olarak zincirlerinden koparmak için istedikleri gerçekliği -vesileci biçimde- bahane gören insanlardır şeklindeki tanımı temel alınırsa, o zaman Kleist, özellikle de o politik olarak coşkulu dönemlerde, duygularının aşırılığı ve benliğinin mutlakiyetçiliği açısından dâhiyane romantiklerden biriydi. Ama aynı zamanda tehlikeli bir romantikti. Çünkü yapıtında mükemmel bir ifade bulan koskoca sanal bir dünyanın nasıl olup da dolaysızca politika alanına daldığı ve orada boğucu bir fanatizme yol açtığı Kleist örneğinde görülmektedir. Nefret güçlü bir duygu olduğu gibi, Kleist da güçlü ve baş döndürücü duyguların ustasıdır. Bunların sadece yıkıcı duygular olması gerekmez, narin, yumuşak, hayalperest duygular da olabilir. Käthchen von Heilbronn, çılgın Penthesilea'nın yumuşak başlı kız kardeşidir. Kleist duyguları kaynama noktasına veya mutlak çözülmüşlüğe kadar abartmakta ustadır. Kleist'm yapıtında iki kız kardeş, kehribar içindeki birer böcek gibi kuşatılır ve böylece sürüklenir. Yaşamda durum bu değildir, politikadaysa hiç değildir.

1809 yılında, Kleist Prusya ve Avusturya'da Napolyon'a karşı genel ayaklanmayı harekete geçirmek isteyen güçlerle bağlantı içindeyken, *Germania'dan Çocuklarına* başlıklı ağıtı yazar: *Haydi çıkın, en önde kayzer, / kulübelerinizden, evlerinizden; / köpürün, kıyısız denizler, / bu Frenklerin üstünden! / Meydanları, yaylaları ve alanları / Kemikleriyle beyaza boyayın; / İt köpek beğenmezse onları, / Balıklara yem yapın / ki Ren üstünde set olsun cesetleri.*

Kleist aynı yıl, topyekün imha savaşının büsbütün tutkulu bir biçimde yüceltilmesi olan *Hermann Muharebesi* adlı tiyatro oyununu yazar. Politik ruh halinin koruması altında Kleist, salt tek bir politik dürtüye, tek bir politik tutkuya atfedilmeleri durumunda anlaşılmaz kalabilecek imha fantezileriyle kendinden geçer. Kleist *Germania'dan Çocuklarına* ağıtında Napolyon'a ilişkin olarak şu uyakları yazarken kendisi de bunu sezmiş olmalı: *Gebert onu, ey dünya mahkemesi! / Sormayın bile, neydi gerekçesi!* Bu politik tutkulara katıştırılmış olan yıkım fantezileri, Kleist'ta genelde de hissedilen imgesel canilikten alman asıl zevke işaret etmektedir. 19. yüzyılda başka hiçbir yazar, öldürme edimini Kleist kadar hazla ve ayrıntılı tarif etmemiştir. Bu, rakibi olan Sachsen Prensi'ni yıkıma sürükleyebildiği için bir şehvet duygusuyla ölen Michael Kohlhaas için olduğu kadar, Amazonlar kraliçesinin sevgilisi Achill'in etini dişleriyle söktüğü *Penthesilea*'nın kapanış sahnesi için de geçerlidir. *Şili Depremi*'nde, katilin küçük bir delikanlıyı başının üzerinde daireler çizerek çevirip *beynin içinden çıkan ilik* görünene kadar bir kilisenin sütunlarına vuruşu tam olarak resmedilir.

Kleist'ın öldürme fantezileri sadece şu veya bu gerçekliğe karşı düşmanlığından değil, tersine Kleist'ın yoğunluk arzusuna karşılık vermediği sürece bütün gerçekliğe karşı düşmanlığından kaynaklanır. Kleist

sadece dikkatini, duyumsamasını, yaratıcılığını tüm gücüyle zorladığında kendini canlı hissediyordu. Üstüne hem içeriden hem de dışarıdan çökebilecek olan boşluktan panik derecesinde korkuyordu. *İşsiz güçsüz odamda dolaştım, açık pencerenin kenarına oturdum ... başımı koltuktaki yastığa bastım, içimi dile gelmez bir boşluk kapladı, son çare olarak ayağa kalkmayı da başaramadım,* diye yazar 22 Mart 1801'de Wilhelmine von Zenge'ye. Boşluk korkusu Kleist'ın sürekli yakasındaydı ve yıkılmamak için "ayağa kalkmak", yaşamının başlıca çabasıydı. Sadece kendini unutarak bir eyleme, bir düşe, bir duyguya dalmak ona koruma sağlayabiliyordu. Konuşmayı da sadece en yüksek yoğunlukta ve çok aceleyle becerebiliyordu, yoksa kekelemeye başlıyor ve sessizce içi içini kemiriyordu. Kendisi hiçbir şeyle ilgilenmediği, hiçbir şey yalnız başına onu meşgul edemediği halde, başkalarından yalnızca kendisiyle ilgilenmelerini talep ediyordu. Müstakbel eşi Wilhelmine von Zenge, Kleist ile ilişkili olmayan hiçbir şeyden keyif almamalıydı, bir dönem bitişik evlerde oturdukları halde Kleist ona her gün en tutkulu mektupları yazıyor, ondan da böyle mektuplar bekliyordu. Bütün girişimlerinde, o anki yoğunluğu veya kendini kaptırmışlığı rahatsız edebilecek herhangi bir şeyin içeri sızabileceği hiçbir aralığın, hiçbir çatlağın bulunmaması gerekiyor gibiydi. 1799'da tasarladığı yaşam planı dediği taslak da bu tutumun ifadesiydi. 12 Kasım'da kız kardeşine, *kendime öyle bir hedef koydum ki, eğer ona ulaşacaksam bütün gücümü kesintisiz kullanmam ve zamanımın her dakikasından faydalanmam gerekiyor*, diye yazar. İnsanı yoldan çıkarabilecek olan nahoş *rastlantıları* güçsüzleştirmek gereklidir. Yabancılar tarafından belirlenmeye karşı kendi kaderini belirleme, rastlantıya karşı plan, ömrü tüketmek yerine onu dinlenmeden değerlendirmek, güçleri dağıtmak yerine tek bir noktaya toplamak. Kleist'ın

yaptığı her şeyde sınıra kadar gitmesi gerekiyordu, sanki önceden ara verirse her şey, duygular, düşünceler, yapıtlar yıkılacakmış gibi. İnsan bilinç yüzünden cennetin günahsızlığını yitirmiştir, öyleyse başlangıçtaki o zarafete tekrar ulaşmak için bilincin en yüksek düzeye çıkarılması, bir *sonsuzluğun içinden geçmesi* gereklidir. Kleist hep kesin çözümlerin peşindeydi. Bu yüzden çok defalar arkadaşlarını, sevgililerini, fakat tanıdıklarını da onunla beraber intihar etmeye kandırmaya çalışmıştır. Sonunda kendini Kleist tarafından vurdurmaya hazır olan bir kadın da bulmuştu ki sonra da Kleist kendini öldürebilsin.

Bütün bunların politikayla ne alakası var?

Napolyon'dan ve Fransızlardan nefret ederken, bunun *gerekçesini* sormamak gerektiğini kendisi açıklamaktadır. Söz konusu olan yalnızca yoğunluktur, bu yoğunluk ne kadar az gerekçesi varsa o kadar büyüktür. Bir şey gerekçelendirilirse ussal bir ilişkisi olur, bu da daima açıklayıcı, etkiyi hafifletici bir şeydir. Kleist'ta nefret de aşk gibidir, kendini teslim etmenin esrikliğidir. Bu esrikliğin yoğunluğunu şeylerin sıradan akışıyla, rastlantılarla yitirmemek için, Kleist'in kendini tutkularıyla coşturması gerekir. Tabii ki Kleist politik dilde de savlarını sunmuştur, ama sonuç olarak Kleist için politik hedeflerin ve dürtülerin önemli olmadığı, gerekçeler gitgide çılgınlığa döküldüğünde fark edilir. *Bu neyin savaşı?* sorusuna yanıt olarak, savunulması gereken cemaatin neden bu kadar değerli olduğunun gerekçeleri sayılır. Gerekçelerin sıralanışı tırmandırma ilkesine göredir ve sonuçta kaçınılmaz olarak komiklik veya saçmalık düzeyine çıkar. *Demek ki bu cemaati ... güney denizinin vahşileri tamsalar, korumak için akın ederlerdi; bu cemaat ... sadece güneşi bile kararlan bir kanla mezara taşınacaktır.* Burada da bir esrikliğin iş başında olduğu fark edilmektedir. Böylece bulandırdığı cemaat, Kleist'a o ka-

dar uzun süre umursamazlıkla işkence etmiştir ki, Kleist sonunda onu terk ederek *muharebenin güzel ölümünü* ölmeye Fransa'ya gitmiştir, ama Napolyon'a karşı savaşta değil, tersine Napolyon ordusunun saflarında. Kleist o zamanlar kendini kucaklarına atmasına izin vermedikleri için Fransızlardan ve kayzerlerinden nefret etmiş olabilir.

Nietzsche bu umursamazlığın sonuçları üzerine yazarken belki de doğru bir noktayı yakalamıştır: *Heinrich von Kleist bu sevilmezlik yüzünden yıkılmıştır, çünkü sıradışı insanlara karşı en korkunç çare, onları kendi içlerinin derinliklerine sürmektir, ta ki çıkışları her seferinde bir volkan patlaması olana kadar.*

Onuncu Bölüm

Romantiklerin normallikten duyduğu rahatsızlık. Aydınlanmış akıllanış. Ussallık ve usçuluk. Sanatçıların gururu ve acıları. Kreisler. Bağnazların eleştirisi. Çeşitliliğin kaybı. Geometrinin ruhu. Can sıkıntısı. Büyük esnemeye karşı romantik Tanrı. Lirik sanki.

Romantikler normallikten, sıradan yaşamdan duyulan rahatsızlık konusunda birleşir. 1800 civarında Almanya'da yaşamları nasıldır? Öncelikle: Bu yaşam yazarların, yani tinsel işleri güzel bir yan etkinlik olarak değil, asli etkinlik olarak ve tinselliği hâlâ ruhbanlıkla bağlı gören yazarların yaşamıdır. Nice romantiğin papaz okulundan çıkma olması sürpriz değildir. Gerçi Aydınlanma romantiklerde de eski inançların içini oymuştu. Zaten bu yüzden, sıradan yaşamı büyüsünü yitirmeye karşı korumak için, yeni gizemlilik kaynaklarını araştırırlar. Bu kaynakları şiir ruhunda, fantezide, felsefi spekülasyonda ve bazen de politikada, ancak hayal gücüyle düzeltilmiş bir politikada bulurlar.

Romantikler normallikten duydukları huzursuzlukla, Max Weber'in yüz yıl sonra "Meslek Olarak Bilim" (1919) üzerine yaptığı ünlü Münih konuşmasında eleştirel olarak dile getireceği *ussallaştırma yoluyla dünyanın büyüsünün bozulması*ndan duyulan huzursuzluğa öncülük ederler.

Dünyanın büyüsünün bozulması Max Weber'e göre iki anlam taşır. Birincisi deneysel bilimlerin zaferiyle birlikte gerçekliğin gitgide büyüyen bir kısmı *ilke olarak* açıklanabilir, yani ussal olarak görülmelidir.

İkincisi ise yaşama ve çalışma alanları gitgide *usçu* biçimde düzenlenmiştir. Ussallık ve usçuluk birleşerek, Weber'in *demir kadar sert kafesini* örerler.

Bu kafes romantiklerin döneminde henüz öyle *demir kadar sert* değildi. Ama bazı şeyler şimdiden seziliyordu, özellikle de insan romantikler kadar duyarlıysa. Ussallığın ve usçuluğun yükselişini şimdiden hissediyorlardı. Ussal düşünce kendine güveni yerinde olan Aydınlanma idi ki bunun üzerinde çalışıp dirsek çürütmeleri gerekiyordu. Usçuluk ise o zamanlar gümbür gümbür yükselen pragmatik kentsoylu faydalılık düşüncesinde karşılarına çıkıyordu.

Deneye dayalı teknik doğa bilimleri henüz başlangıç aşamasındaydı, ama bu bilimlerin ilkeleri, insanın anlayabileceği, daha da önemlisi insanın kendi amaçları için kullanabileceği bir mekanizmanın doğanın temelinde yattığı fikrinin kılığına bürünerek gün ışığına çıkıyordu. *İnsan dünyayı sanki kendiliğinden çalışan mekanik bir saat mekanizması gibi keyfince ölçüp biçiyor*, diye yazar Eichendorff. Novalis ise doğa *tekdüze bir makine ... konumuna indirgendi*, der. Dünyanın devirdaimi, güvenilebilen, hesaplanabilen ve nesnelerin varlığını güvenceleyen bir kanunsallığın hâkimiyeti olarak görülüyordu; değişime, gelişime ve facialara rağmen doğada hep aynı kalan, güvenilir bir şeyin, bir mekanizmanın iş başında olduğu sanılıyordu. Novalis'in dediği gibi modern düşünme biçimi, *evrenin sonsuz ölçüde yaratıcı müziğini, devasa bir değirmenin tekdüze takırtısına* dönüştürüyordu.

Tieck'in Lovell'i, modernliğin bütün büyüyü pervasızca *dağıttığından* ve gizemli tan kızıllığının yerini yapay bir gün ışığına bıraktığından yakınır. *Kendi uydurdukları küçük güneşle bütün şahane tan kızıllıklarını aydınlatıp mutlaka kemerli kubbelerin altında yaşamış olan sevimli gölge*

perilerini kovan insanlardan nefret ediyorum. Çağımızda her yer bir tür gündüz oldu, ama romantik gecenin ve sabahın ışıkları, bulutlu gökyüzünün bu gri ışığından daha güzeldi.

Sıradan Aydınlanma'nın bu *gri* ışığı romantikler için sadece kafalarda değil, toplumsal gerçeklikte de mevcuttu. Romantikler bu gerçekliği artan ölçüde düzenlenmiş ve tektipleşmiş bir gerçeklik olarak yaşıyordu.

Hoffmann'm *Küçük Zaches* adlı masalında, öykünün geçtiği ülkede genç hükümdar Paphnutius'un aydınlanmayı getirmesi anlatılır. Önceden bu ülkecik, *çeşit çeşit olağanüstü perilerin* yaşadığı *harika, muhteşem bir bahçeye* benzemekte, bu yüzden de *yakınlardaki köyde, ama özellikle de ormanlarda sık sık çok hoş mucizeler olmakta*dır. Paphnutius'un aydınlanmasının gelişiyse sadece *ormanları biçme, ırmakları geçilir hale getirme, patates ekme, köy okullarını iyileştirme ... şose yollar döşeme ve sığır çiçek hastalığına aşı yapma* anlamına gelmemekte, bilakis melun perilerin de eğer *aydınlanmış devletin faydalı birer bireyi* haline dönüştürülmeleri mümkün değilse smırdışı edilmeleri gereklidir, çünkü *mucizelerle dolu tehlikeli işlerin peşindedirler ve şiir adı altında, insanların aydınlanmaya hizmet kabiliyetini tamamen tüketen gizli bir zehri yaymaktan da utanmamaktadırlar.*

Pratik aydınlanma, gitgide güç kazanan ekonomik faydalılık rejimi olarak yaşanıyordu. *Birinci Friedrich Wilhelm'in ölümünden beri hiçbir devlet Prusya kadar bir fabrika gibi idare edilmemiştir*, diye yazar Novalis üzülerek.

Faydalılık ilkesinin yaşamın içine sızması, sanatın ve sanatçılığın, toplumsal, ekonomik veya politik faydalılık forumunun önüne geçirilmesine rağmen romantikler için bilhassa can sıkıcıdır. Bununla bağlantılı olan rahatsızlıkların acı bir alayını Hoffmann'ın orkestra şefi

Kreisler'in çektiği acıları anlatışında bulmak mümkündür.

Bu acıların sahnesi, bir deha olmasına rağmen aşağılanan orkestra şefinin müzikli animatör ve ayakçı rolü oynamak zorunda olduğu zengin evlerdeki müzikli suarelerdir. *Herkes gitti* diye başlar ... konuklarına *çay, punç, şarap ve dondurma*nın yanında daima, *o güzel dünyanın rahatça ... dinlediği* biraz müzik sunan kraliyet danışmanı Röderlein'ın evindeki bu suarelerden birinin tasviri. Bu defa akşam, Kreisler'in başlattığı bir rezaletle sona erer. Eğlence için fazla ağır olan Bach'ın *Goldberg Varyasyonları*'nı çalarak cemiyeti birbirine düşürür. Şimdi Kreisler tek başına piyanoya geçer ve bu akşamın işkencelerini piyano çalarak ruhundan atar. Henüz bu başlangıç sahnesi bile bütün sorunsalın ana hatlarını vermek için yeterlidir: Dinleyicilerini anlamayan ve tam da bu yüzden onları kışkırtan; dinleyicilerinden kaçan ve aynı zamanda onları kaçıran; dinleyicilerine hizmet eden, ama onlardan bulutlara değecek kadar üstün olduğuna inanan yalnız sanatçı. Kreisler bir savaş durumundadır, Bach'ın Varyasyonlar'ı da onun silahıdır. Ama bu insanlar ona ne yapmıştır? Evet, onu müzikli eğlence için çağırmışlardır. Hoş bir ruh haline kapılmak isterler. Bunun için süslenip püslenilir, yiyip içilir, bunun yanında da *Dessau Marşı* ve diğer bildik şarkılar çalınır ve söylenir, tabii buluşmanın asıl amacı, yani *hoş bir eğlence ve kafayı dağıtmak* asla gözden kaçırılmaz. Ve tabii ki müzik de bu en üst amaca tabidir, müzik *iyi seçilirse hiç de rahatsız edici bir şey değildir*. Yani asalet, yüce sanat, aşağılık şeylere hizmet etmek zorundadır, Kreisler böyle anlar. Bu aşağılık şeylerden biri de bu tür cemiyetlerin altında saklı olan rekabet ve kendini kanıtlama savaşlarıdır. Daha yakından bakıldığında söz konusu olan daima *çıkar ve kazanım*dır, ama eğlence vesilesiyle. Zengin kızları ses eğitimi alırken aslında kariyerleri üzerinde çalışmak-

tadır. Zavallı Kreisler bu hizmeti de sunmak zorundadır. Profesyonel müzisyen olarak burjuvaların eğlence ve böbürlenme gereksinimlerinin hizmetkârıdır, yabancılaşmış bir iş yapmakta ve bunun dışında da *tamamen alt kademede bir uyruk* olarak görülmektedir. Orkestra şefinin anlaşabildiği tek insan da evin hizmetçisi Gottlieb'dir. Sonunda ona ve kendine seslenir: *Çıkar şu iğrenç hizmetçi önlüğünü!*

Burjuvaların sanatı bir hizmet olarak anlamalarının karşısına Kreisler, sanatı rahiplik kademesiyle onurlandıran bir sanat metafiziğini koyar. *Sanatın insana üstün yönlerini sezdirdiğine ve onu sıradan yaşamın budalaca işleri ve koşuşturmacalarından İsis Tapınağı'na, doğanın insanla kutsal, hiç duyulmamış, ama yine de anlaşılır bir dille konuştuğu yere götürdüğüne* inanır.

Hoffmann böylece sanatla cennete çıkmayı coşkuyla savunurken, altında daima alaylı bir tını duyulur. İnsanın sanat yüzünden dünyanın geri kalanına düşman olabilmesi, sanat aşkının insan nefretine kayabilmesi, Hoffmann kendisi de bu dönüşümü bildiğinden onun için sadece anlaşılır değil, aynı zamanda şüpheli bir durumdur. Bu yüzden belki de en ünlü anlatısı olan *Matmazel Scuderi*'de kuyumcu Cardillac'ı katil eder. Çünkü Cardillac için bütün aşkını ve becerisini döktüğü mücevheratını yabancı ellerde, yabancı boyunlarda, onları kendi kibirlerini okşamak ve zampara maceralarında yardımcı olarak kullanmaktan başka bir şey bilmeyen insanların elinde görmek mümkün değildir. Kreisler dinleyici kitlesine küfreder, Cardillac ise büyük çapta müşteri kitlesini katletmeye girişir. Sanatın ve sanatçının burjuvaların faydalılık ilkesiyle çatışması böyle de olabilir, sanatın şiddetli ifade değeri, satılma bedeline karşı böyle de azabilir.

Sanatçının perspektifinden bakıldığında, burjuvaların *kazanç ve ka-*

yıp ilkelerinden, ekonomik ve toplumsal faydalılık düşüncesinden oluşan dünyası, toptan soysuzluğun âlemi olarak görünür, işte bu yüzden E.T.A. Hoffmann'ın aynı adlı anlatısındaki Şövalye Gluck, sanat piyasasında satılma zorlamasıyla karşı karşıya kalınca şöyle der: *Soyluluğu soysuzlara teslim ettim.*

Tieck'in *Sternbald* romanında da söz konusu olan, sanatın burjuva normalliğinin tehdidi karşısında kutsallaştırılması motifidir. Tieck'in romantik romanı saldırıya geçmekle birlikte, yine de sanatsal yüceliklerin büyüsünün, burjuva faydalılık düşüncesi tarafından bozulmasına karşı telafi amaçlı bir yanıttır. Burada romantikler, kendilerinden duydukları kuşkularını susturmak için kendi sanat dinlerine omuz verirler.

Uslu Kasperl ve Güzel Annerl adlı öyküde Clemens Brentano, sıradan bir insana mesleğini söylemek zorunda kalınca yazar olmaktan utanan bir yazarı sahneye çıkarır. Anlatıcıya göre bu duygu, *özgür ve ruhani zenginlikleri, cennetin kolay elde edilen armağanlarını ticarete alet eden herkesi kaplar.* Buysa sanatın yüceliği duygusunu varsayan bir utançtır. Fakat daha da beteri gelir ve sanatçı, yaptıklarının aslında hastalıklı ve sapkın bir şey olabileceği kuşkusuna kapılır. Normal bir insanın gözüyle kendine baktığında, kendini aşırı beslenmekten ciğeri yağlanmış bir kaz gibi görür: *Her insanın vücudunda, beyin, yürek, mide, dalak, ciğer ve diğerlerinin yanında şiir de bulunur; ama bu organlardan birini fazla besleyen, doyuran ve şişiren ve bütün diğer organların üstüne çıkaran, hatta geçim kaynağı haline getiren kişi, geri kalan bütün insanlığı karşısında utanmak zorunda kalır. Şiirden geçinen biri, dengesini kaybetmiş demektir, aşırı büyük bir kaz ciğeri de tadı ne kadar iyi olursa olsun, kazın daima hasta olmasını şart koşar.*

Öyleyse romantik sanatçılar burjuvanın normalliği ile gerilimli iliş-

kileri sonucu, canlı özgüvenlerini yitirebilir, Hegel'in kendini beğenmiş bir biçimde kaydettiği gibi gözleri *rahat, sağlam amaçlara dayalı bir yaşama* kayabilir. Ama sanatçılık kendine güvenen romantikler arasında da gerçekliğe bağlılık ve faydalılık ruhu karşısında tekrar tekrar savunmaya geçer. E.T.A. Hoffmann becerikli bir ticaret müşavirinin bir senfoniyi dinledikten sonra, gözle görülür ölçüde kendinden geçmiş komşusuna, *Pekiyi beyefendi, bu bize neyi kanıtlar?* diye sorduğunu anlatır.

Romantikler kendini tamamen faydalılığa verenlere *bağnaz* derler. Romantik biri bağnaz olmamakla gurur duyar, ama yaşlandıkça kendisi de bağnaz biri olmaktan kaçınamayacağını sezer. "Bağnaz" sözcüğü öğrenci jargonundan gelir ve o zamanlar öğrenci özgürlüklerine sahip olmadan normal burjuva yaşamına kapılmış olan öğrenci olmayanları veya eski öğrencileri ifade eder. Romantikler için "bağnaz", aralarına sınır koymak istedikleri düpedüz normal insanların tecessümü haline gelir. Bağnaz, sırf normalliğe, kurallılığa değer veren biri değildir (romantikler de bunu ara sıra yapacaktır) tersine mucizeleri, gizemleri açıklayarak alçaltan ve normal bir ölçüye sığdırmaya çalışan biridir. Bağnaz, sıra dışılığı sıradan sayan ve yüceliği küçültmeye çalışan bir garez insanıdır. Yani söz konusu olan, şaşkınlığı ve hayranlığı kendine yasaklayan insanlardır. Sevgili alışkanlıklarının çemberi içinde *ebediyen dönüp dururlar*. Sadece fantezi eksikliği çekmezler, çok fazla fanteziye sahibi olduğunu sandıkları herkesten de şüphelenirler. Kısacası *aynı yolda taban aşındırmak* isterler. Daima orta yoldan giderler. Romantikler de bir orta noktaya ihtiyaç duyar, ama bu, Schleiermacher'in ifade ettiği gibi *insanın asla terk etmediği* bağnaz bir orta değil, insanın *hayranlığın ve enerjinin dışmerkezli yollarına* düşerken yanma aldığı *hakiki orta* noktadır.

İnsan bir kere *dışmerkezliliğe* kendini kaptıracaksa, sadece sağlam bir zeminde bunu yapmalıdır, en iyisi pencereden dışarı bakmaktır, ama evde kalmalı ve uzun süreliğine uzak yollara kapılmamalıdır. *Biri beşikte oğlunu sallar, / Rahat odadan dışarı bakar / Huzur içinde geniş çayırlara* (Eichendorff). Bağnazlar için aslolan mesafeyi korumaktır. Düzenli bir yaşamın ekonomisi, sadece iyi dozlanmış taşkınlıklara izin verir. Novalis bağnazlar hakkında şöyle der: *Şiiri sadece lüzumu kadar işe karıştırırlar, çünkü bir kere gündelik akışlarının belli ölçüde kesintiye uğramasına alışmışlardır. Genellikle bu kesinti yedi günde bir gelir ve buna yedi günde bir nükseden şiir ateşi denebilir.* Bağnazlar için şiir, tazeleyici bir kesintiyle alışıldık çalışma kabiliyetini yenilediği ölçüde faydalıdır. Bağnazlar aşkmlığı olmayan insanlardır, *her şeyi dünyevi yaşam uğruna yaparlar.* Fakat bağnaz kişi bu dünyevi yaşamı hep aynı kişi olarak yaşamak ister, kimliği kıymetlidir, ne olursa olsun kendisi ve başkaları için hesaplanabilen biri olarak kalmak ister.

Örneğin E.T.A. Hoffmann'da bu şaşırtıcılıktan arınmış kimlik zorlamasını, *alaya alınmak* istenmeyen bütün o uslu vatandaşlar temsil eder. *Altın Saksı*'da bunlar, rüyasında bile kayıp dosya parçaları arayıp bulan sicil memuru Heerbrand gibi tiplerdir. Dönüşüm arzusu taşımazlar, olsa olsa kariyer yaparlar ki bu da burjuvalar için asgari miktarda dönüşümdür. Kendi kendileriyle daha yakından tanışmaktan da kaçınırlar, çünkü bu can sıkıcıdır. *Altın Saksı*'da dendiği gibi *kristal*in içinde otururlar. Hayalperest Anselmus orada geçici olarak *biraz aklını başına* toplayıp mucizelere ve fantezinin dönüştürücü gücüne olan inancını yitirerek aydınlanmış bağnazlarla aynı seviyeye geldiğinde, büyücü semenderler prensi, başarşivci Lindhorst tarafından ceza olarak bir kristal şişeye tıkılır. Anselmus bir rafta kendine gelir. Şaşırarak etrafındaki

sayısız şişenin içine bazı yoldaşlarının ve diğer tanıdıkların kapatılmış olduğunu keşfeder. Onlarsa tutukluluklarının farkında değildir. *Demek onlar da aynı benim gibi cam şişelerin içinde kapalı oturuyorlar*, der Anselmus, aslında hiç de acı çekmeyen acınası yoldaşları da yanıt verir: *Saçmalıyorsunuz ... keyfimiz hiç şimdikinden daha iyi olmamıştı.* O zaman Anselmus iç çeker: *Ah ... özgürlüğün ve inançla ve aşkla yaşamanın ne olduğunu bilmiyorsunuz, o yüzden semenderin sizi budalalığınızdan, adi kişiliğinizden dolayı tıktığı bu hapsin baskısını hissetmiyorsunuz.*

Bağnaz kişi, bağnaz olduğunu bilmez. Bilseydi zaten kendini aşmış olurdu. Ama zaten herkes bir defa, henüz kim olduğunu bilmezken, yani çocukluğunda kendini aşmamış mıdır? Kesinlikle, işte bu yüzden de çocukluğunun düşlerini unutmuş olmak veya bunlara ihanet etmek bağnazlığın bir parçasıdır, romantiklerse tam tersine çocukluklarının düşlerine sadık kalmaya çalışırlar, Marki Posa'nın Don Karlos'a harika uyarısını önemserler: *Ona söyleyin / gençliğinin düşlerine özen göstersin / adam olduğunda...*

Burjuva dünyasındaki düşlerini unutmuş faydalılık ilkesi, romantikliğin normallikten duyduğu rahatsızlığın bir nedenidir. Romantiklerin gerçekliğe küsmelerinin bir diğer nedeniyse, Hoffmann'ın *çeşitliliğin kaybı* dediği bir gelişmedir. Hoffmann'ın 16. yüzyılın eski Berlin'inde geçen anlatısı *Gelin Seçimi*'nde bulunan ifadeye göre, *o zamanlar Berlin'imiz çok daha eğlenceli ve renkli görünüyordu, şimdiyse her şey tek bir biçimde şekillendiriliyor ve insan can sıkıntısının içinde eğlence arayarak can sıkıntısını buluyor.*

Friedrich Schlegel çeşitliliğin kaybını, Fransız Devrimi'nin çığır açan bir etkisi olarak keşfeder. *Devrimci bir eşitliğin* tehditkâr biçimde yükseldiğini görür ve eğilimlerin, *yöresel olan her şeyi töreler ve vilayet*

kurumları içinde eritme yönünde olduğunu yazar. Eichendorff da bu yeni tektiplikten yakınır: *Dümeni ne tarafa kırarsa kırsın her yanda şehirlerin ve törelerin aynı fizyonomisiyle karşılaşınca, yolcunun içine bunaltıcı bir can sıkıntısı düşüyor... Yani biçimlerin ve yönelimlerin bu zengin çeşitliliği yerine artık sadece bir biçim ve neredeyse tek bir ana yönelim görüyoruz: askeri yönelim. Ama tekdüzelik birlik demek olmadığı gibi, tersine birliğin engellenmesidir.* Önceden tarihsel olarak gelişmiş bir *özgünlüğün* bulunduğu yerlerde şimdi *eşbiçimlilik* hâkimdir. Achim von Arnim de 1820 tarihli anlatısı Aile Büyükleri'ne şu cümlelerle başlar: *Bakır kabartmaları döneminin birçok ahmaklıklarını yansıtan eski bir takvimin yapraklarını çeviriyoruz. O dönem şimdi sanki bir masal dünyası gibi geride kaldı! Fransa'dan adını almış olan genel devrim bütün biçimleri yıkmadan önce, o dönemler dünya ne kadar zenginliklerle doluydu; şimdiyse nasıl eşbiçimli ve yoksul hale geldi! O dönemden beri yüzyıllar geçmiş gibi görünüyor, önceki yıllarımızın da o dönemde geçtiğini zorlukla anımsıyoruz.*

Bu tasvirlerde sık sık monotonluğun ve can sıkıntısının sözü geçer. Romantikler herhalde geometri ruhunun gündelik yaşamın içine sızdığı izlenimine kapılır. Tieck, *Genç Marangoz*'da şöyle yazar: *Düz çizgi en kısa yoldan gittiği, o denli keskin ve kesin olduğu için bana, yaşamın düzyazı biçimindeki ilk zeminine olan gereksinimi ifade ediyormuş gibi göründü.* Buna karşın *eğri* çizgiler, *oyunun, süsün, yumuşak sevginin tükenmezliğine* işaret eden ve yaşamın *sonsuz salınımlarının* hâlâ mümkün olduğu düzenlemeler ortadan kalkar. Karmaşık ve karanlık şeyler eğer sapmalara ve taşmalara izin verirlerse, sürprizler hazırlar ve *cazip bir kargaşayı* (Eichendorff) mümkün kılarsa insanı çeker. İşte bu yüzden dolambaçlı ortaçağ kenti puslandırılır ve yabani bahçeler, titiz Fransız parkına tercih edilir. E.T.A. Hoffmann Aydmlanma'nm başkenti olan

Berlin'i, *Yanılgılar* adlı anlatısında düzlüklerle dolu ıssız *bir mekân* diye betimlerken Aydınlanma'yı alaya almaktadır: *Şehir bütün olarak ip gibi düz caddelerle ve büyük meydanlarla güzel inşa edilmiştir, ara sıra yarı kurumuş ağaçları olan bulvarlarla karşılaşılır, bir acayip esen rüzgâr yoğun toz bulutlarını önünde sürüklediğinde, ağaçlar da solgun gri yapraklarını üzüntüyle çırpar.*

Dışarıdan geniş görünse bile düz ve düzenli olan şeylerin paradoks etkisi, bir darlık duygusu ortaya çıkarmalarıdır. *Her ne kadar* mekân *geniş gibi görünüyorduysa da bizim gibiler için akıllı insanlar tarafından gayet korkunç biçimde daraltılıyor*, diye yazar E.T.A. Hoffmann. Bunun nedeni, mekân içindeki düzenliliğin, zaman içindeki tekrarla aynı etkiye sahip olmasıdır. Bunlar hafif dozlarda bir ritim, birleşme, hatta güzellik duygusu verirler; aşırı kullanıldıklarındaysa her türden sürpriz anını ortadan kaldırırlar, monotonluk ve eşbiçimlilik izlenimi yerleşir ve bu da hep aynılık yüzünden bir daralma olarak yaşanır. Bu yüzden romantikler için geometrikleşmiş mekân ve geometrikleşmiş zaman, fena bir Aydınlanma'nın korkutucu imgesi haline gelecektir. Akıl, yaşamsal zekâ veya mantıksal dünya açıklaması olarak sıra dışını sıradan, öngörülemeyeni hesaplanabilir kıldığında, o geniş dünya büzüşür, bu yüzden de Novalis'te önceden alıntılanmış olan romantizmin karşı programı şöyledir: Önemli olan, *alışılmışa gizemli bir itibar, bilinene bilinmeyenin onurunu, sonluya sonsuz bir görünüm vermektir.*

Bu program, can sıkıntısına ve onun peşinden getirdiklerine, yani boşluk, değersizlik, hiçlik bilincine karşıdır. Bu can sıkıntısı, eski inançtan kopmuş, usla tatmin olamamış, ama Fransız Devrimi aracılığıyla imgelem gücünün en cüretkâr sıçramalarına cesaret etmiş bir kuşak için hakiki bir düşman ve gerçek bir tehdittir. Normallikten duyulan

rahatsızlık, can sıkıntısı karşısındaki korku halinde toparlanır. Can sıkıntısı bir tehdit olarak romantiklerin yapıtlarında her yanda mevcuttur. Tieck'in *William Lovell*'inde bu duygunun insanın içine işleyen bir tasviri bulunur: *Can sıkıntısı kesinlikle cehennem azabıdır, çünkü şimdiye kadar bundan daha büyüğünü görmedim; vücudun ve ruhun acıları insanı meşgul eder, bahtsız kişi zamanını şikâyetlerle geçirir ve fırtına gibi esen fikirlerin keşmekeşi altında saatler hızla ve fark edilmeden akar: oysa benim gibi oturup tırnaklara bakmak, odada bir aşağı bir yukarı yürümek, sonra tekrar oturmak, ve ne olduğunu bile bilmeden herhangi bir şey düşünmek için kaşları kaşımak; sonra bir kez daha pencereden dışarı bakmak, daha sonra da değişiklik olsun diye kendini koltuğa bırakmak, - ah ... an be an zamanı kemiren bu yengecinkine eşit olabilecek bir azap söyle bana, dakikaların geçmek bilmediği, günlerin o denli uzun, saatlerin o denli çok olduğu yerde, insan bir ay geçtikten sonra bir de şaşkınlıkla, aman yarabbi, zaman ne kadar fani, diye bağırmaz mı!*

Modernliğin büyük izleği olarak can sıkıntısının kariyeri romantiklerle başlar.

Kant can sıkıntısını, *insan varoluşunun, ruhun durmaksızın aradığı duyumları bulamayıp boş kalmasından tiksinmesi* olarak tanımlamıştı. Hatta bu *tiksinme* bir *dehşete* kadar tırmanabilir. Kant buna *boşluk korkusu* der. Kant, daha önce Pascal'ın yaptığı gibi, Tanrı'nın uzaklaşmasının bir sonucu olan o boşluktan bahsetmekten kaçınır. Eğer Tanrı yüceyse, duyumsanan boşluk onun gölgesidir: olumsuz yüceliktir, hiçliktir. Pascal'a göre insan can sıkıntısında, *ruhunun derinliklerinde* bu hiçliği, bu boşluğu duyumsar. *Bir tutku, meşguliyet, dağıtma olmaksızın* insan can sıkıntısına katlanamaz. Pascal'e göre modern koşuşturmaca ve etkinlik de böylece ortaya çıkar.

Örneğin Montesquieu, *büyükler* o denli güç oyunlarına ve gösteriş hırsına kapılmışlar ki, eylemde olmanın *ruhsal sevinçleri* onlara kapalı kalıyor, diye yazar. *Büyüklükleri onları can sıkıntısına zorluyor.* Ve bu düşünceyi kısaca özetler: *Bütün prenslerin canı sıkılır: bunun bir kanıtı, hepsinin ava gitmesidir.* Başkalarıysa şu gibi açıklamalarla daha da keskin ifadeler kullanmışlardır: Büyük efendilerin canı sıkıldığı için savaş çıkarırlar. Can sıkıntısını seçkinlerin bir hastalığı olarak gören bu düşünce motifi, Kant'ı da etkilemiş olan Rousseau tarafından ele alınmıştır: *Halkın canı sıkılmaz; halk etkin bir yaşam sürer ... Uzun bir çalışma ve kısa dinlenmenin döngüsü, halk tabakasının eğlencelerinin çeşnisidir. Zenginlerin en büyük işkencesi can sıkıntısıdır. Çok çeşitli ve masraflı eğlencelerin ortasında, onların hoşuna gitmeye çalışan o kadar çok insanın ortasında ölesiye canları sıkılır. Yaşamlarını can sıkıntısından kaçmak ve ona tekrar yakalanmakla geçirirler.*

Yani Pascal'den Kant'a gelene kadar gitgide can sıkıntısıyla Tanrı arasında olumsuz ilişki kurma çabasından uzaklaşılır. Can sıkıntısının hiçliği artık depresif asaletini kaybetmiştir. Romantizmle beraber bu yine çarpıcı biçimde değişir. Neden?

Romantikler duyarlılık, tefekkür felsefesi ve ben kültünün okulundan geçmişlerdi. Böylece her şey, bir gerçeklik deneyiminden çok bir ben deneyimi olmuştu. Bu öznelleştirmenin sonuçları olacaktı. Bonaventura'nın takma adla yazdığı *Gece Nöbetleri*'nde can sıkıntısı, etkili biçimde ben coşkusunun sancılı ruh hali olarak betimlenir: *Artık başka her şeyi düşünmeyi bırakmıştım ve sadece kendimi düşünüyordum! Kendi kendini kemiren ve yuttukça sürekli yine kendi kendini doğuran o büyük, korkunç benden başka etrafımda hiçbir nesne bulmak mümkün değildi. Batmıyordum, çünkü artık bir mekân yoktu, aynı şekilde su yüzüne çıktığım*

da söylenemezdi. Değişimle beraber zaman da kaybolmuştu ve dehşetli, ebedi çoraklıkta bir can sıkıntısı hâkimdi. Kendimden geçmiştim -kendimi imha etmeyi denemiştim- ama yerimde kaldım ve kendimi ölümsüz hissettim. Ölümsüz tinden pay aldığını sanan romantikliğin kendine dönüklüğü neredeyse alaya alınarak saçmalığa indirgenir: insan kendini ölümsüz hissedebilir, ama ölümsüz ölçüde can sıkıcıdır.

Bilinçliliklerinden canları sıkılan romantikler, bilinçsizliği özlemeye başlarlar. Tieck'in romanı *Lovell*'de şöyle denir: "*İnsanda bilinçsizlik durumundan daha yüksek bir şey yoktur; insan o zaman mutludur, o zaman memnun olduğunu söyleyebilir.* Romantikler eş ölçekli bir ritimle salınan basit bir yaşamın hayalini kurar. Başka zaman monoton olarak yaşanan şeyler, birden uzak bir mutluluk gibi görünür. Hölderlin der ki: *Kulübesinin önünde gölgede oturur çiftçi / Halinden memnun, tüter bacası ... / Ölümlüler işle maaşla geçinir / Bir çalışır bir dinlenir / Her şey sevinç içindedir* ... Buna zıt olarak şair, huzursuzluğu ve uyarılmışlığı bir eksiklik olarak duyumsar: *pekiyi benim yüreğimdeki diken / Neden uyumak bilmez?*

İnsanın sırtındaki yükü azaltan bu yaşama düzenlerini geleneksel ortamlarda keşfedebileceklerini sanırlar. Bunlar karşısında şehirlerdeki yeni, daha modern yaşam biçimleri, monotonluk ve anlamsızlık zannı altındadır. Eichendorff'un 1815 tarihli romanı *Sezgi ve Günümüz*'de bu tür bir şehir yaşamı şöyle tasvir edilir: *Herhalde büyük şehirlerin dünya pazarı ... çağının en kesin aynasıdır. İşte şehirler eski, dehşetli akıntıyı makineleri ve çarklarıyla tutuklamıştır ki hep daha hızlı, daha da hızlı aksın, o zaman kurutulmuş yataktaki fabrika yaşamı ukala halılarını yayar, bu halının içeri bakan ters tarafı, iğrenç, kel, renksiz düzlüklerdir ... adilikle büyüklük birbirinin yakasına şiddetle sarılarak burada söze ve yumruğa*

dönüşür, zayıflık, yığınlardan destek alarak küstahlaşır, yüksektekiler tek başına savaşır.

Şehir zamanın boşa geçmesi, yani taşlaşmış can sıkıntısı gibi görünür. Böylece romantikler, 20. yüzyılda konjonktüre yerleşecek olan korkutucu 'çıldırmış duraklama' imgelerim icat ederler.

Ancak zamanı boşa geçirmeye ilişkin en etkileyici romantik tasvir şehirle ilgili değildir, tersine bizleri masalsı, sembolik bir evrene götürür. Söz konusu olan Wackenroder'in bir metnidir: *Çıplak Bir Azize Dair Tansık Bir Şark Masalı*. Masaldaki aziz durmadan *zamanın çarkının uğuldayan devri*ni sürdürdüğünü duyar, bu yüzden de *devasa bir çarkı döndürmeye çalışan* bir insanın şiddetli hareketlerini sürekli tekrarlamak zorunda kalır. Bu çıplak aziz, modern çalışma toplumunun kavramını büsbütün aşikâr kılar: Artık önemli olan sonuçlar, ortaya çıkan ürün değildir, tersine çalışma sürecinin kendisidir; her şey buna hizmet etmek zorundadır, tüketim de, kapital kullanımı da üretken yıkım da. Meşgul olmak her şeydir. Çalışma sürecinin uğuldayan devrinden kopan, dünyadan atılır. Çıplak azizin *devasa çarkı* döndürmediği gibi, çalışma sürecinde de sormak gerekir: Neden bütün bunlar? Azizin yaptığı gibi *bedenin bütün gücüyle azgın ... devrin yardımına* gelmek gereklidir ki *zaman sakın bir an bile sakin durma tehlikesine atılmasın.* Ancak bu aziz çalışma politikacısı, palavra atarak kenarda duran ve eleştirerek seyreden kültür eleştirmenlerine de zor katlanır, *kulübesini tavaf eden gezginlerin sakin durup onu izlediklerini veya ara sıra gidip gelip birbiriyle konuştuklarını gördüğünde çılgına dönüyordu. Şiddetten titriyor, onlara ebedi çarkın durmak bilmez devrini, zamanın tekdüze, ritmik geçişini gösteriyordu; kendilerinin de alet olduğu ve sürüklendikleri bu mekanizmadan hiçbir şey hissetmediklerini ve fark etmediklerini görünce dişlerini gıcırda-*

tıyor; çıldırmış haldeyken fazla yakınına geldiklerinde onları önünde yere seriyordu.

Romantikler bu *zamanın gümbürdeyen çarkını* duymuşlardır. İnsanı varoluşun temel uğultusunun duyulduğu büyük boşluğun içine çeken senaryolar ve kişiler icat eder, artık hiçbir şeyin işlemediği, insanın tutunabileceği veya kendini doldurabileceği hiçbir dünya içeriğinin bulunmadığı anları kaydederler, zamanın boşa geçtiği anları, saf haliyle zamanı, salt zamanın mevcudiyetini, yani insanın zamanın geçmek bilmediği halde zamanın geçtiğini fark ettiği, zamanı tüketemediği, geçiremediği, bazılarının dediği gibi, anlamlı dolduramadığı anları. Buna ilişkin betimlemeler basitçe psikolojik değildir, tersine metafiziktir, çünkü şunu gösterirler: Eğer insan hiçbir şeye girişemezse, bunun sonucu hiçliğin ona girişmesidir. O zaman insan, durmadan zamanın beyaz gürültüsünü dinlemek zorunda kalmaktan korkar, Wackenroder'in masalındaki *çıplak aziz* gibi.

İnsan bu tahrikçi, düzenbaz hiçliğin elinden nasıl kurtulabilir, bu can sıkıntısı çölünden nasıl çıkar?

Novalis *ruhu heyecanlandırma sanatını*, kendi *romantikleştirme* tekniğini önerir ki bu da özünde kendi moralini yükseltmek demektir. Kendi kendini telkin edebilen bir deha olarak bu açıdan Novalis'in elinde değerli araçlar mevcuttu. Sophie'ciğinin peşinden ölmek istediğinde, diri diri öbür dünyaya ayak basmayı neredeyse başarmıştı ya. Böylesi sıçramaları bütün romantikler beceremez. Fakat hepsi, büyüsü bozulmuş çöl karşısında sadece büyülü gizemlerin işe yarayacağı konusunda hemfikirdir. Ve böylece romantiklerin gizemi savunurken aslında neye karşı savaştıkları iyice belirginleşir: Bu, modern nihilizm tehlikesidir.

Gizemin uzun bir süre savunmaya ihtiyacı olmamıştı. Dışsal gerçek-

liğe yönelik deneysel araştırmalar henüz fazla gelişmiş olmadığı sürece, insan açıklanamayanlarla, karanlıklarla, bulanıklıklarla neredeyse sarmalanmıştı. Bilim, teknik ve organizasyon aracılığıyla çalışan güvence sistemleri henüz ilkel düzeyde olduğu sürece, öncelikle gizemi olabildiğince aydınlatmak önemliydi, ama bunun dışında gizemli Tanrısallığa da bir şekilde hoş görünülmeliydi. Modern toplumlar güvenliği daha iyi sağlamaya başladığı zaman, doğası gereği dinsel bağlar da zayıflar. Ancak ondan sonra gizemi savunma gereksinimi ortaya çıkabilir ki bunun basit nedeni de artık gizemin o kadar da tehditkâr olmamasıdır. Bu durumda başka bir şey tehdit etmeye başlar: sözde güpegündüz aydınlatılmış, güvene alınmış, düzenlenmiş bir yaşam karşısında duyulan anlamsızlık duyguları ve can sıkıntısı. O zaman artık güvenlik için bir Tanrı'ya değil, can sıkıntısına karşı bir Tanrı'ya gerek vardır.

Can sıkıntısına karşı işe yarayan bu tanrı, romantik tanrıdır. Romantiklerin estetik bir Tanrı'ya gereksinimi vardır. Yardım eden ve koruyan, ahlakı tesis eden bir Tanrı'ya değil de dünyayı yine gizemle saran bir Tanrı'ya. Nihilizm düzeyine kadar büyüsü bozulmuş olan dünya karşısındaki büyük esnemeden ancak böylece kaçınılabilir. Romantikler çok iddialı bir anlamda metafiziksel eğlence sanatçılarıydı, çünkü çakılma tehlikesi altındaki insanların eğlendirilmesi, daha doğrusu oyalanması gerektiğini çok iyi biliyorlardı ki modernlikleri de burada yatıyordu. Fakat romantikler de çakılma tehlikesi altında olduklarını duyumsuyorlardı, bu durum da onları bizim çağdaşımız kılar. Modernlik öncesi bilinç, dünyadan kopmayı tahayyül edemiyordu. Daima bir yerlerde bir öte dünya vardı. İlk olarak modernlik, metafiziksel bir tutamağı olmaksızın kendini sonlulukla karşı karşıya görür, artık anlama doymuş bir evrenin kendini taşıdığından emin değildir. İnsanın içinde

bir atom gibi kaybolduğu uzamların devasalığı; zamanın gümbürtüsü; anlam arayan bilincimize karşı maddenin umursamazlığı, toplumsal yaşamın anonim mekanizmaları... Bütün bunlar insana pek tutamak vermez, bunlara karşı bir şeyler yapılmazsa insanı felç edebilir veya çaresizliğe düşürebilirler. Gündelik yaşamda iş ve alışkanlıklar, bakış açısını daraltır ve böylece insanı korurlar. Romantiklere bu az gelir, can sıkıntısı tehdidine karşı, "romantikleştirme" adını verdikleri güzel kafa karışıklığını koyarlar.

Ama ironik romantizm de farkındadır ki: Romantikleştirme, gerçekdışılıklar aracılığıyla büyülemedir. Bu yüzden de romantizm, en fazla romantik olduğu yerde, işleyişinin sırrını da açığa koyar: bu ironik 'sanki'yi.

Eichendorff'un *Ay Işığı* başlıklı şiiri şöyle başlar: *Sanki gökyüzü sessizce / Dünyayı öpmüş / Çiçek ışıltısı içinde / Onun hayalini görmüş.* Ve şöyle biter: *İşte ruhum da gerdi / Kanatlarını genişçe, / Sakin ülkelerden geçti, / Eve gidermişçesine.*

On Birinci Bölüm

Romantik açılımlar ve kopuşlar. Eichendorff: Taze gezi. Siren şarkıları. Tanrı'ya emanet. Pencerede. Şair ve arkadaşları. Yaşamın şiiri. Dindar ironi. İşe yaramaz adam. Mesih'teki deli. E.T.A. Hoffmann: El çabukluğuyla. Sağlam kök salmamış. Oyuncu. Dehşetin estetiği. Cennet hemen yan tarafta, ama cehennem de öyle. Prenses Brambilla ve büyük gülüş. Kuşkucu hayalperest.

Gerçeklik, Tieck'in William Lovell'a yazdırdığı gibi, *dilenci misali bir sığıntı tiyatrosu*nun can sıkıcı görünümüne büründüğünde, romantiklerin aklına bir şey gelir: gizemi, *bizi uzak, bilinmeyen bölgelere sürükleyen* o duyguyu ararlar. Ama Lovell'de olduğu gibi insan yanlış yola sapabilir, melun bir gizli örgütün vaatlerinin peşine düşüp özgürlüğünü yitirebilir ve karanlık güçlerin mekanik bir kuklası haline gelebilir. Romantikler gizem sevdasının tehlikelerinin gayet iyi farkındaydı. Buna rağmen öteki cezbedici hataya düşmekten, yani kaba gerçekçiliğe teslim olmaktan, kendini fantezisiz faydalılığa adayan ve insanı aşkınlık ve hayal gücü yeteneklerinden kuşkulandıran bir dünyaya yerleşmekten de kaçınıyorlardı. *Her şeyi yiyip bitiren ve sanki devasa bir boşlukta, halkını sürgüne göndererek boşalttıkları bir ülkede gezinen* düşüncelerimiz, şüphelerimiz ve hesaplarımız, eğer bu çölün büyümesini istemiyorsak, *terk edilmiş çölü yeşerten* o duyguyu tekrar ortaya çıkarmalıdır.

E.T.A. Hoffmann'ın *Erkek Kedi Murr'un Hayat Görüşleri*'nde bulu-

nan bir bölümde, Kreisler'in bir defasında bahçede kendi ikizini gördüğünü sanarak ölümüne korkması anlatılır. Fakat bu siluetin sadece gizli bir çukur aynanın etkisi olduğunu fark edince, *inandığı mucizevi şeyin buhar olduğunu gören herkes gibi* kızar. *İnsan kendisine bir hayalet gibi görünen şeylerin doğal olarak açıklanmasındansa, en derin dehşetin içinde huzur bulmayı yeğler, bu dünyayı bir türlü içine sindiremez...*

İşte böylece bu romantik sanatçılar, hayalperestler, avare delikanlılar ve işe yaramazlar, çok şeyler vaat eden bir sırrın peşinde, özlemle postacı borazanına kulak kabartarak, *Aurora alevler içinde esip* ufukta güneş yükseldiğinde, *ayın parladığı büyülü geceleri*yle, perili bahçeleriyle, dalgın, bacalarından duman tüten evlerinde, insanları akşamları kapıların önünde veya bir ıhlamurun etrafında oturan çapraşık şehirleriyle, dağlardan kalelerin selam gönderdiği ve çeşmelerin gümbürdediği uzaklar cezbettiğinde, en azından edebiyatta yollara dökülürler. *Tanrı lütuf göstermek isterse birine, / Onu uzak diyarlara gönderirmiş, / Dağda, ormanda, çayırda, derede, / Ona mucizelerini gösterirmiş*, diye şiirler yazar Eichendorff. Heinrich düşünde mavi çiçeği gördükten sonra "Ofterdingen"de içi sıkılır. Boyun eğerek işine gücüne isteksiz giden babasının kaderinden kaçınmak ister. Heinrich sonu görünmeyen bir yolculuğa çıkar. Nereye gittiği sorulduğunda, *daima memleketimin yolundayım*, diye yanıtlar. Aradığı daha büyük, devasa bir memlekettir, Novalis de onun memleketini bulmasını ister, dev bir dizi olarak planlanmış bu romanın belki de beşinci veya altıncı cildinde. Ama bu sırada Novalis ölür. Böylece de roman, romantik açılım hareketinin başsız heykeli olarak kalır.

Açılımın erken gelen sonu, başka bir biçimde de açığa çıkabilir. Eichendorff'un *Şair ve Arkadaşları* adlı romanında Fortunat, artık yer-

leşik hayata geçmiş olan okul arkadaşı Walter'i onunla birlikte gezmeye teşvik eder, fakat Walter bir sonraki durakta, bir evliliğin limanında yine takılır kalır, öyle ki buradan her türlü çıkış da yasaklanmıştır. Bu roman açılımların, neşeli, boyun eğen, çaresiz ve şiddet dolu kopuşların koskoca bir özetidir. Romanın biraz sinsi, biraz da garip başkişisi olan Victor, mümkün olan en büyük açılım gücünü temsil eder. Onu tutmak kesinlikle mümkün değildir, terk etmekte ustadır, onun için tan kızıllığı asla bitmek bilmez, sonunda kendini ilahi memleketine adayıp artık dünyada da ona hizmet etmek istemesi hayret verici değildir. Böylece yine yollara düşer, diğerleri geride kalır, bir kez daha Caspar David Friedrich'in fırçasından çıkmış olabilecek kadar muhteşem bir manzaraya son bir bakıştan sonra Victor gözden kaybolur. Roman da şu düşündürücü mısralarla sona erer: *Sanki yakında ebedi gece gelmeyecekmiş gibi / Sadakatle gideriz nöbete / Gece söndürür ülkelerin görkemini, / Ey güzel dünya, dikkat et kendine!*

İnsanların yoluna düştüğü, çok şeyler vaat eden ufuklar da insanı yanıltabilir. Romantik edebiyatta şarkı söyleyen sirenlerin motifi her yerde mevcuttur. *İlkbahar Gezisi* adlı şiirinde Eichendorff, açılım hareketlerinin kapsama alanını ölçer: *İki cüsseli arkadaş / İlk defa köyden çıkmışlar, / dopdolu ilkbaharın / aydınlık, çınlayan şarkılar söyleyen / dalgalarına neşeyle...* Arkadaşlardan ilkini arzuları fazla uzaklara sürüklemez, *bir sevgili bulmuş, / kaynanası ona bir çiftlik almış / kısa süre sonra da oğlunu kucağına alıp / sıcak yuvasının penceresinden / huzurla dışarıdaki tarlalara bakarmış.* Fakat arkadaşlardan ikincisi daha az mütevazıdır, arzuları daha sınırsızdır ve gerçekçi tekliflerle tatmin edilecek gibi değildir, *topraktaki binlerce ses, / büyüleyici sirenler / ona şarkılar ve yalanlar söyler / onu zamparalığın dalgalarının / capcanlı çınlayan girtlağına çeker.*

/ Girtlaktan dışarı çıktığındaysa, / artık yorgundur, yaşlanmıştır, / gemisi dibe vurmuştur, / etrafı öylesine ıssızdır / su yüzündeyse soğuk rüzgârlar eser.

Yine de taşkınlıklara karşı bir uyarı yoktur, açılımlar dar kafalılıkla kınanmaz, ama riskleri de yadsınmaz. Açılım canlılıktır, insan bu riske girmeli, gerisini Tanrı'ya emanet etmelidir: *Baharın dalgaları elbet / benim de üzerimde şarkılarıyla çınlıyor; / Böyle neşeli arkadaşları gördüğümde, / gözüm yaşlarla doluyor - / Ah Tanrım, bizi sevgiyle yanına al!*

Eichendorff'un Tanrı'ya olan bu neredeyse çocuksu güveni bütün romantiklerde yoktu. Eichendorff'ta özel olan budur. Çocukluğundan beri tanrısıyla tanışık kalmıştır, bu, memleketindeki ormanların tanrısıdır, spekülasyonların ve felsefenin tanrısı değildir. İnsanın icat etmesi gereken bir tanrı değildir, çocukluğunun düşlerine sadık kaldığı sürece insanın tekrar bulabileceği bir tanrıdır. Bu Tanrı'nın koruması altında insan hem sofu hem arsız olabilir, hem memleketini hem de uzakları özleyebilir, hem zincirlerini kırıp hem de bağlı kalabilir; belki de bağlı olduğu için zincirlerini kırar. Eichendorff böyledir.

Eichendorff'un bu bağlılığı pencere motifine olan sevgisinde kendini gösterir. Sıcak yuvasının penceresinden sadece bağnazlar dışarı bakmaz, hasret çeken de pencereden bakar ve gezginlerin insanı uzaklara sürükleyen yolculuklarının şarkısını söylemelerini dinler, *aydınlanan çardaklarda* kızlar *pencereden kulak kabartmakta* ve daha da uzaklara bakmaktadır. Pencereler insanın gözünü açar, açılan pencerelerden imgeler sonsuzluğa kaçar, yola çıkmaya çağıran *sessiz ülkedeki posta borazanı*na kulak verenlerin içinden, böylesi imgelerin içinde kaybolmak geçer. Fakat o pencerede kalır. Neden? Belki pencerelerin sonu gelmediği için, arada daima bir mesafe kalır, oysa bu, posta borazanı

çaldığında oturup kalmak için bir gerekçe değildir. *Pencereler, kapılar açık duruyor, / ... Artık hiçbir direnişten fayda yok, / Yüreğim en derinden duyumsuyor: / Aşk, harika yaşam, / Beni yine baştan çıkaracak!*

Taze Gezi adlı şiiri, sirenlerin baştan çıkaran şarkıları üzerine bir şarkıdır. Eichendorff sanki bununla bazı çekingenliklerden ve bazı sıkıcı duygulardan dolayı önceden özür dilemek istermiş gibi, geç dönem şiir derlemesinin açılışını bu şiirle yapar. *Ilık rüzgâr masmavi akıp geliyor, / Bahar, bahar gelsin artık! / Ormandan borazan sesleri çınlıyor, / Cesur gözler parlıyor aydınlık; / Ve kargaşanın alacalığı / Sanki büyülü bir yabanıl akıntı, / Güzelim dünyadan aşağı / Çeker seni bu akıntının selamı. / Bense tutamıyorum kendimi! / Rüzgâr beni sizden uzağa sürüklüyor / Akıntıya açılmak istiyorum, / Mutluluğun ışıltısıyla kör olup! / Binlerce ses beni çekerek vuruyor, / Yukarıda Aurora alevlerle eserken, / İlerle! Sormak bile istemem / Bu yolculuk nerede bitecek!*

Bu şiir, Odysseus ve Argonotlar efsanesiyle başlayan ve ortaçağın deliler gemisi hikâyeleri ve Uçan Hollandalı üzerinden Yeniçağ'a uzanan büyük yolculukların ve sürüklenişlerin motif geleneğini sürdürür. Romantikler bunu varışı ve hedefi olmayan bir yolculuk, yani sonsuz bir yolculuk haline getirir, Rimbaud da Esrik Gemi'siyle bunu devam ettirecektir. Bu sonsuz yolculuklar Dionysos'tan esinlenmiştir ve tutucu bir yaşam sürdüren Eichendorff'un, romantik özgürleşmesine dair en güzel şiirlerden birini yazmış olması şaşırtıcıdır. Kendini sonsuza ertelenmiş bir yolculuk hedefine adamak, sonsuza ertelenmiş bir tatmini kabullenmek demektir. Eichendorff bir memleket şairi değil, hasret şairidir, tatmin anının değil özlemin, kavuşmanın değil ayrılığın şairidir.

1788'de doğan Eichendorff, Yukarı Şlezya'daki aile malikanelerinde büyümüş ve orada çocukluğunu o kadar güzel geçirmişti ki, aslında in-

sanın asla oradan çıkarılmaması gerekirdi. Ama bu tabii ki gerçekleşti, babası mülklerini spekülasyonlarda kaybetti; yeni ortaya çıkan kapital piyasası onun başına dert olmuş, Eichendorff da artık bir Prusya memuru olarak burjuva yaşamında yolunu bulmak zorunda kalmıştı. Napolyon'a karşı kurtuluş savaşlarında Lützow'un gönüllüleri arasındaydı, öyle ki insan Eichendorff'un orada savunduklarının, Yukarı Şlezya ormanlarında batmış çocukluğunun ve gençliğinin dünyasından başka bir şey olmadığı izlenimini edinir. *Ah vadiler, ah tepeler, / Ah güzel, yeşil orman, / Arzularımın ve acılarımın / Huşu dolu konağı! / Dışarıda sürekli ihanetle / Dönüyor iş dünyası, / Kur bir kez daha otağını / Üzerime ey yeşil çadır.*

Geçmişte kalanların artık sadece şiirsel anılarda kurtarılabileceğini nihayet anlar; bu yüzden de gericiliğe kaçmamakla birlikte tutucu olarak kalır. İnsanın koruduğu artık çocukluğun gerçek mekânları değil, bu mekânlarla bağlantılı olan deneyimleme biçimidir. *Dereler çağıldıyor, duyuyorum / Ormanda bir aşağı, bir yukarı / Orman sarhoşuyum / Bilmiyorum, nerede olduğumu.*

Yoksullaşmış baron ve Prusya devlet memuru Eichendorff, aslında hiç olmayan, ama sözcükler aracılığıyla daima yeniden ortaya çıkabilen bir memleket manzarasını akıllarda canlandırır. Şiirin atlasından başka bir yerde gösterilmeyen bir manzarayı.

Şiirin gerçeklikle ilişkisi nedir, toplumun içindeki meşru yeri neresidir? Şairliğini bir *zanaat*, yani burjuva tarzı bir mesleğe dönüştürmekten kaçınmış olan asilzade, henüz gençken bu sorulara kafa yormuştu. *Şiir oyunları bana yetmiyor. Tanrı düzgün bir iş yapmayı kısmet etsin*, diye not alır Viyana'daki öğrencilik döneminde, ilk romanı *Sezgi ve Günümüz*'ü yazarken. Eichendorff şiirin anlamı üzerine tam romantik

tarzda akıl yürütüyorsa da yanıtları artık, *evrensel şiir* projesinin peşine düşen, yani şiirsel ruh yardımıyla yaşamın tamamını biçimlendirmek isteyen ilk romantikler kadar kibirli değildir. *Şiir oyunları bana yetmiyor!* Bu cümle, son romanı *Şair ve Arkadaşları*'nda şiirin bireysel ve toplumsal yaşam için önemini odak noktasına yerleştiren yaşlı Eichendorff için de geçerli olacaktır. Eichendorff orada bir alay şairi ve kendini şair sananları sahneye çıkarır. Bir yanda kont Victor von Holenstein, tanınmış ve herkesin takdir ettiği bir şair, şöhretinin doruğundayken şiiri salt görüntü olarak sorgulamaya başlar ve bu yüzden kendini acıyla alaya alarak oyuncularının arasına karışır. Sonra keşiş olur ve sonunda da Hıristiyanlığın yayılması için tüm gücüyle savaşır. Şiirsel ruhtan ruhbanlığa geçer. Hıristiyanlık onun için bir tür gerçekte var olan şiir haline gelir. Bu düşünce artık yaşlanmış olan Eichendorff'a da uzak değildir, her ne kadar şiir ile yaşam arasındaki gerilim Eichendorff'a bu düşüncede fazlasıyla kolayca çözülüyor gibi görünse de. Bu nedenle Victor'un ortadan kayboluşuna efsanemsi bir nitelik katar.

Victor'un karşıt figürü, kendine dair hiçbir kuşkunun sancısını tanımayan gösteriş üstadı Dryander'dir. Dryander bir kaşık suda fırtınalar koparır. Herkes onu eğlendirme sanatçısı ve gösteriş budalası rolüyle baş başa bırakır, o da bu rolden memnundur, daha fazlasını istemez. Kısa süreliğine büyüleyen *ilginç* bir tiptir. Sonra yine gündelik yaşama geçilir, Dryander'in de yeni bir şeyler uydurması gerekir. Şiir onun için geçici bir dikkati uyandırma sanatından başka bir şey değildir. Dryander romanda küçümsemeyle değil, ironiyle tasvir edilir. O bir oyuncudur, ne bundan fazlası, ne de azı, neden eleştiriler fazlaca ciddi bir tavır takınsın ki ...

Bir yandaysa Otto, yaşamsal zekâyı ve yaşama becerisini ihmal ede-

rek aşırı bir ciddiyetle şiirsel hırslarının peşinden gider ve sonunda sözcüklerin dünyasını gerçek yaşamdan koparır, bunun sonucunda da bu gerçek yaşam onu ilk önce ahmak yerine koyar, sonra da hem işte hem de aşkta sefil eder.

Şair, aynı zamanda da yaşama sanatçısı olan Fortunat, Eichendorff'un arzuladığı imgeye herhalde en yakın düşendir. Bir sabah Fortunat bir roman yazmaya girişir. *Fakat o anda ona garip bir şeyler olur. Neşeli sabah rüzgârı yaprakları çimenliğe fırlatır, çimenlikte tavuklar tepinmektedir, arkasındaysa ağaç tepeleri, hiçbir kitaba sığmayan o çok eski şarkılarını tekrar tutturmuş, orman kuşları bu arada bambaşka notalar söylemekte, kırların üzerinden bulutlar geçerken ona, ey insanoğlu, ahmak olma! diye seslenmektedir. Sonra bir de ormancı aşağıda ava çıktı mı ... mutlaka kâğıdını kalemini bir kenara atar ve atının üzerinde avcıyla beraber taze, parlak sabaha doğru sıçrar.*

Bu sahnenin göstereceği üzere, yaşamın şiiri, kitaplarda yazılı olan şiirden daima daha güçlüdür. Fortunat şiirsel bir an yaşamıştır, daha sonra bu anı bir şiire dökmeye çalışır: *Ormanda bir şiir yazmak istedim / Görkemle dolu bir kahramanlık şiiri, / Çapraşık öyküler uydurdum / Gayet hünerli / O sırada ağaçlar hışırdadı / Yamaçlardan dereler çağladı / Binlerce ses yankılandı / Kafa karıştırarak bir sağdan bir soldan. / Ve nice sevinç çığlığı / attım taze yüreğimden, / Fakat bütün o kahramanların / Derin arzularından bir şey çıkmadı. / Önce şehre geri döndüm / soğuk kırlardan ve ormanlardan, / birden bütün o şarkılar geldi / dünya kargaşasından geçip uzaklardan, / Arzular ve acılar yavaşça / bir kez daha sızlıyor, / Ve yüreğin içinde / O eski hüzün uyanıyor, / Artık zaten kış da / Kırdaki çiçekleri koparıyor - / O zaman can sıkıntısından / Aşırı uzun bir şiir çıkıyor!*

Şiir daima ya çok geç ya da çok erken gelir, güçlü, canlı bir bugün

onu yerinden kovar. Ve böylesi de daha iyidir, der Eichendorff, insan şiiri sözcüklerin dünyasına kilitlemeden önce, yaşamdaki şiiri keşfetmelidir. Fakat Eichendorff, şiire durmadan yeniden can katanın da geçicilik olduğunun farkındadır. *Dağ boyunca bir düğün alayı geçti, / Kuşların öttüğünü duydum, / birden bir sürü atlı fırladı, orman borazanı öttü, / Ne keyifli bir avdı! / Ve ben farkına bile varmadan her şey bitmişti, / Gece cemiyetin üstüne çökmüş, / Yalnızca dağlarda hâlâ orman gümbürdüyor / Ve yüreğimin derinleri ürperiyor.* Fanilik şiirde, kalıcı olan biçime bürünür. Başka türlü kalamayan şeylerin, şiirde kalması da şiirin mucizesidir.

Eichendorff kendini, fırsatını buldukça yazan bir şair olarak görür, ancak Goethe'nin de kendisi için iddia ettiği anlamda. Zamanı geldiğinde, büyük bir fırsat çıktığında, o seyrek, yaratıcı anlarda şiir yazmak. Memurluk vazifeleri, Königsberg, Danzig ve son olarak da Berlin'deki idare memurlukları asla şiirden reva görmemeliydi. Eichendorff bu görevleri özenle, kişisel bir liberallik ve tutucu temel ilkelerle yerine getiriyordu. Kibir ve kendini beğenmiş tavırlar ondan uzaktı, memurluk görevleri için kendine özel bir misyon biçmiyor, ironik bir mesafeyi koruyordu. *Şair ve Arkadaşları*'nda kendini vazifesi ve makamıyla güvenceye almış olan Walter'e Fortunat'ın ağzından şunları söyler: *Evet, birçoklarının devlet hizmetine olan bu narin sevgisinin nedenleri üzerine sık sık düşünmüşümdür ... Korkarım çoğunda bu sevginin nedeni, hiçbir fikir ve özel bir zorlanma olmaksızın muazzam ve büyük bir gösterişle çalışmanın rahatlığının cazibesi, neredeyse her saat tam bir şeyi halletmenin tatminidir, oysa sanat ve bilimler yeryüzünde asla hallolmayacak, hatta sonsuza dek bir son bulmayacaktır.*

Memurluk vazifeleri için geçerli olan, aynı ölçüde şiir yazmak için de geçerlidir. *Somurtkan* adlı şiirde, her iki meşgalenin de abartılmasını

alaya alır: *Geceleri bir yığın dosyayı yutmak, / Ortamına göre konuşmak / Büyük çarkı çevirmek / Sığır gibi, bunu ben de yaparım. / Ama bu ıvır zıvırların / Ivır zıvır olmadığına inanmak, / Tersine bunları çok mühim bir mucize sanmak, / İşte bunu artık başaramıyordum. / Fakat başkalarından kurnaz çıkıp / Kalemimin ucuyla / Dünyanın çürük düzenini yıkmak da / Daima bir ahmağın oyunu gibi göründü bana.*

Eichendorff için nihayetinde hem şiirin hem de burjuva mesleki yaşamının anlamını görecelileştirebilen tek şey, dinsel inançtı. Eichendorff gerçekten de dindar bir insandı, üstelik de romantik taşkınlıklardan tamamen arınmış bir dinsellik, oysa Friedrich Schlegel, Brentano veya Görres ileri yaşlarında hâlâ bu taşkınlıklardan kurtulamamışlardı. Bu sade dindarlık... *Ah, Tanrım bizi sevgiyle sana yönlendir* (bazılarında Eichendorff'un bir romantik şairden çok hımbılın teki olduğu izlenimini uyandırıyordu)! *Bir İşe Yaramazın Güncesi*'ni onun yazmış olabileceğine kimse ihtimal vermiyordu. Onu daha yakından tanıyanlar, bir şiirsel anarşistin, hayalperestin, çalışmaya karşı direnen, her tür burjuva düzeninden kaçan bir gezentinin dâhiyane öyküsünü bu dindar insanın yazabilmiş olmasını pek de şaşırtıcı bulmuyordu. Çünkü bu işe yaramaz, Tanrı'ya güvendiği için *her şeyi boş vermişti. İlerle! Sormak bile istemem / Bu yolculuk nerede bitecek!*, diyordu o da. Bu işe yaramaz kendini korumaz, ama yine de korunur. Bir değirmencinin oğlu olarak çalışma zorunluluğuna karşı isyan eder, kendini sefaya, keyfe, aşk oyunlarına bırakır; keman çalan bir Papageno. Kısa bir süreliğine vergi toplayıcı olarak yerleşik hayata geçer, o zaman *sarı benekli kırmızı entarisiyle* bir kenarda oturur, piposunu tüttürür ve bırakır herkes yoluna gitsin. *Küçük bahçemde bulduğum patatesleri ve diğer sebzeleri dışarı attım ve yerine en seçkin çiçekleri diktim.* Fakat ondan sonra yine yolculuk

ayakkabılarını ateş basar, üstelik de âşık olmuştur. Böylece hedefi olmaksızın yeniden yollara düşer, faytonların arkasına takılır, asilzade hanımlara askıntı olur, bahçıvanlık yapar, maskeli atlıların peşinden sürüklenir, elbette ki İtalya'ya ve sonunda armağan olarak aldığı küçük bir şatoda sevgilisiyle rahata erer. Bazen içini bir hüzün kaplar, *o zaman dünya birden bana öylesine geniş ve büyük görünüyor, bense içinde öylesine yalnızdım ki, yüreğimin ta derinlerinden hıçkırarak ağlayabilirdim.* Kemanına sarılır, birkaç yay darbesi, bir oyun havası, hemen kendini bir havailiğe kaptırır. Müzik olmasa yaşam belki de bir yanılgı olabilirdi. Müzik çaldığı sürece korkulacak bir şey yoktur. Öykü şu cümleyle kapanır: *uzaklardan durmadan müzik yankılanıyor ve şatodan uçan havai fişekler sakin gecenin içinden, bahçelerin üzerinden uçuyor, arada Tuna'nın gümbürtüsü yükseliyordu ... ve her şey, her şey tamama ermişti!*

Eichendorff sadece şair değil, bilakis hepsinden önce dindar olduğu için kendine delilik yapma özgürlüğünü tanımıştı. İşe yaramaz kişi, Mesih'teki deliliktir. Kendi kendini pek önemli sanan şeyleri dindar bir ironi sarmalar ve bir 'sanki'nin boşlukta salınma durumuna sokar: şiiri olduğu kadar burjuva yaşamını da.

Eichendorff 'sanki'nin izini süren bir romantikse, E.T.A. Hoffmann daha da radikal bir anlamda öyleydi, çünkü dinsel inanç olmadan geçinmek zorundaydı. Eichendorff gibi, romantik düşleri ve fantezileri için ona malzeme verebilecek bir cennette çocukluğunu geçirme şansı, Hoffmann'a kısmet olmamıştı. Göreve, edepliliğe ve dakikliğe özen gösteren, fakat ruhsal açıdan pek bir şey sunamayan amcalar, teyzeler, dedeler ve nineler arasında, Königsberg'deki titiz bir burjuva ailesinde babasız büyür. Delikanlı, bir sanatçı yaşamının hayalini kurar, çekmecesi için romanlar yazar, beste yapar. İstemeyerek de olsa itaatle, ailenin

isteği uyarınca onu hukukun *ekmek ağacı*nın altına sürükleyen yolda ilerler. Hukukçu olur, üstelik de parlak bir hukukçu, Posen, Varşova ve son olarak da Berlin'deki üst mahkemede memurluk yapar. Prusya'nın çöküşünden sonra Bamberg, Dresden ve Leipzig'de orkestra şefi olarak şansını dener. Bu ara nağme haricinde Hoffmann bestelemeyi, resim yapmayı ve yazmayı daima sadece bir yan etkinlik olarak görmüş ve uzun süre başarının gelmesini beklemişti. İlk defa 1809'da bir eseri, *Şövalye Gluck* basıldığında yirmi yedi yaşındadır. Birikmiş yığınlar halindeki müzikal ve yazınsal fanteziler boşandığında otuzun ortalarındadır. Artık durmak yoktur. Aradan birkaç hafta geçtiğinde, bütün Alman edebiyat camiası ondan bahsetmektedir. Kısa süre sonra ona 'Hortlak Hoffmann' adı takılır. Kadın cep kitaplarının yıldızı olur. Günleri ve geceleri Berlin'deki Jandarma Pazarı etrafında geçmeye başlar. Oynak yüz hatlarına sahip bu küçük cücenin, müdavim oyuncu arkadaşı Devrient ile beraber oturup içişini izlemek için insanlar *Lutter ve Wegner*'e gider. Bu ikisi icatlarını birbirine atarak paslaşır, şakayı ciddiye karıştırır, insanları ve kendi kendilerini alaya alarak taklit eder, itiraflarda bulunur, teselli verir, gece gördükleri hortlakları sahnelerler. Devrient ile geçirdiği gecelerinden birinde Hoffmann'ın anlatılarının prömiyeri yapılır. Üst mahkeme üyesi olarak şehirdeki liberaller arasında itibarı yüksektir, çünkü 1817'den sonraki sözde "demagog takipleri"nde hukuk devletinin ilkelerini ısrarla üstlerine karşı savunmuş, hatta bu yüzden ona karşı bir disiplin davası açılmıştır. Hoffmann ünlüdür, hatta bazıları için mimlenmiştir. Bir diğer arzusu daha gerçekleşir. Nihayet besteci olarak da başarı kazanır. *Undine* adlı operası Berlin'de sahnelenir. Fakat sadece sekiz defa orada sunulduktan sonra opera binası yanar. Schinkel'in yaptığı sahneler yok olmuştur. Tam Hoffmann'ın bulmuş

olabileceği gibi bir öykü. Şöhretinin doruğundayken gözlerini hayretle ovuşturur. Hepsi bu mudur yani? Yoluna devam eder, ama artık daha fazla şarap katması gerekecektir. Yaşamı sever ve protesto ederek ölür.

Prenses Brambilla'da, karnaval benzeri bir coşkunun o büyüleyici masalında denir ki: *Hiçbir şey, toprağa sapasağlam kök salıp her bakışa, her söze hesap vermek zorunda olmaktan daha can sıkıcı değildir!*

Ne edebiyatta, ne hukukçuluk mesleğinde, ne bestecilikte, ne ressamlıkta *kök salmamak*. Hoffmann'ın ödediği bedel, hiçbir yerde tamamen ciddiye alınmamak oldu. O da kendince hiçbir şeyi tamamen ciddiye almayarak bu eksiği telafi etti. Bu yüzden büyük otoritelerin gözünde kıymeti düşüktü. Goethe onu ne kadar az tutuyorduysa, Hoffmann'a *esasen şaraphanedeki hayatını kazanabilmek için çalışan* bir *zampara* diyen Prusya Polis Bakanı Schuckmann da o kadar az tutuyordu. Bu kötü niyetli bürokrat tamamen haksız da sayılmazdı: Hoffmann sarhoşluğun yapay cennetlerinden mahrum kalmak istemiyordu, ünlü masalı *Altın Saksı* da punç kâsesini edebiyatın en kutsal alanına taşıyacaktır.

Eğer romantiklerin oyuncu idealine, hem yaşamıyla hem yapıtıyla gerçekten yaklaşan biri vardıysa, bu kesinlikle Hoffmann'dı. Ne yaparsa yapsın; ister öykü yazsın, ister memurluk vazifelerine baksın, ister beste yapsın! Hep gönülden yapıyordu, ama neredeyse daima bir hobi hafifliğiyle; bütün ağırlık bunun üzerinde değildi. Örneğin ünlü *Kum Adam* öyküsünü, Berlin üst mahkemesindeki can sıkıcı bir toplantı sırasında tasarlamıştı. Hoffmann çok farklı kılıklara bürünebiliyor ve gerçekliğe farklı gözlerle bakabiliyordu. İşte hâlâ her fanteziden daha da fantastik olan bir gerçeklik, sadece perspektif zenginliği ve fanteziyle kavranabilir.

Son öykülerinden biri olan *Kuzenimin Köşe Penceresi* bizi, artık elinde sadece pencereden dışarıdaki alacalı pazar kalabalığına bakmak kalmış olan felçli bir yazarın odasına götürür. Ölmek üzere olan yazardan hayat dersi alan capcanlı ziyaretçisine yazar şunları açıklar: *Fakat bu pencere benim tesellim, burada yaşamın renklerinin yeniden farkına vardım ve yaşamın asla dinlenmek bilmeyen hamaratlığıyla kaynaştığımı hissediyorum. Gel kuzenim, dışarı bir bak!*

Eichendorff'ta insan pencereden sonsuz uzaklara bakar. Hoffmann'daysa yakına bakılır, ama böylece yakınlar uzaklaşır. Ancak insan şaşırtılmaya hazırlıklı olmalıdır, peşin yargılardan ve görme alışkanlıklarından ayrılmalıdır, çünkü bunlar bakış alanını daraltır ve alışılmışı gerçekten de alışılmış hale getirir. Bir defasında Hoffmann gerçekliğin kaygan cephesinin arkasında, fantezi aracılığıyla muhteşemliği keşfederken, başka bir defasında fantezi ona, gerçekte var olan dehşete karşı mesafe kazanmayı sağlar.

Bamberg'deki bir baloda Hoffmann 1812'de bir dansçının aniden ölüp yıkılmasına tanık olur. Derhal bunu bir kâğıda çizer ve arkadaşlarına gösterir, yayımcısı Kunz'un bildirdiğine göre arkadaşlarıysa, *orada bulunan herkes için dehşet verici bir olayı* Hoffmann'ın nasıl olup da böyle *neşeli bir keyifle* ele alabildiğine kızarlar. Bu *neşe*de elbette zorakilik, kasıtlılık da fark edilmektedir. Ürperti karşısında Hoffmann, *Şeytan İksirleri*'nde denildiği gibi *bir mucize gibi kendi kendinden çıkma* sanatında alıştırma yapar. Böylece hem mesafesini korur hem de merakını kendine saklar.

Hoffmann kurtuluş savaşları sırasında meraklanıp Dresden yakınlarındaki bir muharebe alanına çıkar, elinde şarap bardağıyla. Dehşete tepki olarak ürpertinin estetiği. Hoffmann ya bir dikizcidir ya da ke-

nara kaçmaktadır, ama her iki seferinde de işin içinde fantezi vardır. Dresden uğruna muharebe iyice alevlenmiş haldeyken, 1813'te *Altın Saksı*'ya, alt başlıkta denildiği üzere "Yeni Çağdan bir Masal"a başlar.

Öğrenci Anselmus, Dresden yakınlarında Elbe Nehri kenarında bir mürver ağacının altında oturur ve birahanedeki keyfin ve oradaki güzel kızların hayalini kurar. Fakat parasını kaybettiği için bunları kaçırmaktadır. Böylece hayaller kurarak gerçeklikten çıkar, başka bir gerçekliğe girer. Arşivci Lindhorst ve onun güzel kızı Serpentina ile karşılaşır. Lindhorst, insan bir kez onlardan sağlam bir el sıkışarak ayrıldı mı, yankılanan sokakta daha bir süre sesi duyulan, bir mesafeden sonra yükselerek bir kartal gibi akşam kızıllığında uçup giden insanlardan biridir. Yoksa dev bir ateş semenderi gibi midir? Her durumda Lindhorst, *tamamen sıradan insanların gündelik yaşamını gün ışığına çıkaran* biridir. Anselm de hemen peşinden uçup gitmek ister. Sonunda Serpentina'sını elde eder ve Atlantis'e doğru kaybolur. Geriye anlatıcı kalır, üzgün ve donuk. Yazarak kahramanının peşinden koşmayı başaramaz. Artık büyü bozulmuştur, bir yudum içki çeker canı. Fakat Lindhorst, diğer adıyla Semender onu boğazı kuru bırakmaz. *Elinde güzel, altın bir kupayla ortaya çıktı, kupadan mavi bir alev yükselerek çıtırdıyordu. 'İşte', dedi, 'size arkadaşınız orkestra şefi Johannes Kreisler'in en sevdiği içkiyi getirdim. - Tutuşturulmuş rakı ... Alın bir yudum.'* Anlatıcı bir denileni iki etmez. Böylece Semender'in becerileri, öte tarafa tamamen sanatsal bir bakışı mümkün kılar. Cennet hemen yan taraftadır.

Fakat aynı şekilde cehennem de, ruhun uçurumları da. Bunlar da fantezi için ulaşılmazdır. *Altın Saksı*'dan hemen sonra Hoffmann *Şeytan İksirleri* adlı romanını yazar. Burada kısmen çarpıcı, kısmen de mükemmel bir dehşetin bölgesine girer. Okuyucuyu etkileme hevesiyle o

zamanlar çok okunan korku romanlarındaki olay örgüsünden öğeler devralır, fakat bunlarla yaptığı şeyler, psikolojik ve edebi açıdan dönemi için benzersizdir.

Anlatılan, keşiş Medardus'un yaşam öyküsüdür. Gizemli bir geçmişi olan ve çocukluğundan beri manastır hayatı için yetiştirilmiş olan bu keşiş, hayranlık duyulan bir vaiz olur. Günah çıkartma sandalyesinde âşık olur; manastır ona dar gelmeye başlar, sevgilisini aramak için manastırı terk eder, ruh ikiziyle karşılaşır, onu öldürdüğünü sanıp onun rolüne bürünür, birkaç cinayet daha işler, neredeyse yanlışlıkla sevgilisini de öldürür. Kaçar, bir tımarhaneye tıkılır, bu korkunç işleri yapıp yapmadığından tereddüt eder, entrikalara bulaşır, sonra da Vatikan'ın zindanlarına düşer, memleketindeki manastıra geri döner, kefaret etmek ister, birdenbire ortaya çıkan ruh ikizinin sevgilisini öldürmesine tanık olur, dünyadan el ayak çeker, sonunda sadece bütün bu ürpertici kaderini anlatacak gücü bulabilir... Ödediği son kefaret bu olur.

Bu bir kişilik bölünmesinin öyküsüdür. Kişilik bölünmesi o zamana kadar hiç bu kadar duyarlılıkla anlatılmamıştır. Hoffmann bu alanda bilgiliydi, çünkü kendini fantezilerine kaptırdığında çıldırma korkusuyla yaşıyordu. Romanda şizofrenin kendiyle yüzleştiği o dehşetli anlardan birini betimler: Medardus cinayet suçlamasıyla zindanda oturur. Altındaki zemin kabarmakta, seslenmekte, kaşınmaktadır. Topraktan biri çıkmak ister. Medardus korkar, ama yine de zemindeki taşları sökmeye başlar: *Aşağıda olan kişi dipdiri ayağa kalktı ... birdenbire derinlerden çıplak bir insan kalçalarına kadar yükseldi ve çıldırmış gibi sırıtan, ürpertici bir kahkahayla bir hayalet gibi gözlerini bana dikti. Lambanın bütün ışığı yüzüne düştü -orada kendi yüzümü gördüm- kendimden geçtim.*

Medardus artık ruh ikizinden kendini kurtaramaz. İkizi omuzların-

da oturacak ve onu karanlık ormanlara sürecektir. Hoffmann kendisi bu kaderden paçayı kurtarabilmiştir. Fantezi ve gerçekliğin iç içeliğini çözmeyi hep başarmıştır. Yeteri kadar gerçekçi olduğundan, kafa karışıklığından keyif almayı becerebilir. Bu kafa karışıklığını en güzel *Prenses Brambilla*'da sahnelemiştir.

Bu *çılgın capriccio*nun esinini, Callot'un commedia dell'arte'de ayakta duran tipleri temsil eden kabartma dizisi "Balli di Sfessania"dan alır. Hoffmann'ın bir mektupta yazdığına göre bu, masallarının *en cesuru* olacaktır.

Artık bazıları Hoffmann'ın fantezisinin taşkın ve kafa karıştırıcı keşif gezilerinde peşinden gidemeyecektir. Heine veya Baudelaire gibi başkalarıysa *Brambilla*'yı, Hoffmann'ın yazdığı en dâhiyane şey sayacaktır. Heine, "Prenses Brambilla" yüzünden aklını kaybetmeyen kişinin, kaybedecek aklı yoktur, der.

Bu anlatıda fanteziyle gerçeklik iç içe geçer; fakat her şeyin üzerine *bütün varlıkların ikizliğ*inin neşeli bilgisi yansımaktadır. Bu ışıkta başlayan oyun, zemine tutunmakla birlikte, yükseklerden uçmaktan, her şeyi dönüştüren fanteziden de geri kalmaz.

Bu oyun çok eskidir, bunu icat eden de Hoffmann değildir. Bu, karnavalın her şeyi dönüştüren oyunudur. Dışsal beklentileri savuşturarak ve içsel uçurumlarla tanışarak, Hoffmann 19. yüzyıl yazınının en büyük karnavalcısı haline gelir.

Büyücü ve şarlatan Celionati, diğer adıyla Prens Bastianello di Pistoja kumandayı ele almıştır. Roma karnavalı esnasında, sahne diye bir şey bilmeyen ve oyuna katılan tiplerin oyunda olduklarını bilmedikleri bir tiyatro sahneler. Bir ucundan bir ucuna bir saatte gidilen Roma Corso'sunda küçük bir dünya tiyatrosu meydana gelir. Her şey güzelce bir

aradadır. Bildik aşk oyunları sunulur, *iki seven ayrılır ve birleşir, kopar ve birbirini tekrar bulur.* Goethe, *İtalya Seyahati*'nde Roma'daki karnaval itiş kakışını böyle betimler.

Prenses Brambilla'da bu oyunun esprisi, iki âşığın, oyuncu Giglio ile şapkacı Giacinta'nın, karşılıklı birbirleri hakkında edindikleri hayali imgenin peşinden koştukları için ayrılmalarıdır. Şarlatan Celionati karnavalımsı bir şatafatla bu ikisinin kendi hayali imgelerini gerçeklik gibi yaşamalarını sağlar. Birbiri hakkındaki düşleri *hayata döner* ve şimdi hayali imgeleri tarafından sevildiklerini sandıklarından, ikisi de diğerinin hayalinde sandığı şeye dönüşür. Celionati bir süreliğine hayali imgeyle gerçekliği bir araya getirebilmelerini engeller. Böylece birbirlerini aramak için birbirlerinden kaçarlar. Sonunda gülerek hayali imgede gerçekliği, gerçeklikte de hayali imgeyi keşfettiklerinde birbirlerini bulurlar. Bütün bu kafa karıştırıcı oyun, mizahın sahnelenmesidir, sadece mizah *var olma acısını yüksek bir zevke dönüştürebilir.*

Hangi *varolmanın acısı*? Bu, her kişiliğin içinde birçok kişilik saklı olduğu deneyimidir. Giglio'nun bu yüzden iyice kafası karışır: *İşte böyle küçük bir kabın içine tıkılı olduğumdan, o çok sayıdaki figür de birbirine karışıyor ve iç içe geçip baş döndürüyor, öyle ki hiçbir netliğe ulaşamıyorum.*

Çıldırmamak elde değil. Bunlar hakkında nasıl gülünebilir? Karnaval bunu başarabilir, karnaval çok kişilikliliğe izin verir. Burjuva gündelik yaşamında çelişkisiz bir kimlik baskısı altında ezilen dönüşme arzusunu artık yaşamak mümkündür. Karnavalın gülüşleri insanı bu baskıdan kurtarır.

Karnaval neye güler? Her şeye güler ki önemli olan da budur. Gülüşleri evrenseldir. Ahlaka ve törelere güler. En sevdiği kıyafet yamalı bohçalardır, soyunmaktan da çekinmez. Güce güler, onu alaya alır: Bir

deliler kralı seçilir, ayinleri bir maskara alayıdır. Kral başka zaman korkutan ve ürperten şeylere güler geçer. Şeytan da bir soytarı olup alay konusu olur. Ama şeytanı kovalamak isteyen ruhbanlar da komikleşirler. Karnaval aşağıyla yukarıyı, iyiyle kötüyü, güzelle çirkini, erkekle kadını altüst eden oyununu oynar. Burunlar ne kadar uzun olsa yetmez, çılgınlık kafasının arkasına bir yüz maskesi takıp elleri üstünde yürür. Karnaval tersyüz olmuş dünyanın gerçeğini açığa çıkarır. Karnavalın büyük ailesinde hiyerarşiler ortadan kalkar. İnsanlar zıpırlaşır: Yaşamın odak noktası, normlar ve insanın benliği saydığı diğer her şey gücünü kaybeder. Başka zaman bir arada olanlar ayrılır ve bir arada olmayanlar birleştirilir. Karnaval her şeyi neşeli görececiliğinin oyununa çeker, yaşamın temel gerçeklerini, doğumu, aşkı, ölümü de.

Karnaval ortamında Giglio ve Giacinta yaşamları üzerine, aşk ilişkileri üzerine, özlemle tatmin arasındaki uçurum üzerine gülmeyi öğrenir. Bir yandan dönüştüklerini, ama yine de kendilerinden ve birbirlerinden kopamadıklarını fark ederler. *Zırvalarlar*, ama belki de sırf *zırvaladıkları* için yaşarlar. Canlı, neşeli bir nihilizm, bütün asık suratlı kinizmi mizahın etkisiyle bir kenara iter ki Hoffmann bu mizahı, *düşünmenin doğayı en derinden görmeden doğan, kendi alaycı ikizini yaratıp onun garip zırvalarında kendi zırvalarını ve (bu kaba sözcüğü kullanmayı sürdürmek istiyorum) bütün varlığın zırvalarını fark etme ve sonra da kendini eğlendirme gücü* olarak tanımlar.

Hoffmann'ın mizahı kendini yaşamın kucağına atar, yaşamı kendinden uzak tutmaz. Yetinmeci değildir. Sonunda özlemleri belki de hayal kırıklığı beklese de yüksekten uçan arzulardan feragat etmez; fakat zaten daima tatminden feragati de içeren bir özlemle de yetinmez. İnsanın hem kendine hem de dünyaya gülebilmesi için bir şeylere cüret etmiş

olması gereklidir; insanın kim olduğunu fark etmesi için kendinden çıkmış olması gereklidir. Dönüşmekten alman zevk, kendini tanımanın en kötü biçimi değildir. Giglio ve Giacinta böyle neşeyle kendini tanıma eğitiminden geçerler. Bu sırada kostüm terzisi vazgeçilmezdir. Giglio'ya göre *bizi yaratıcı dikiş iğnesiyle ilk önce en içimizdeki özümüzün belirlediği şekilde sahneye çıkaran* odur.

Karnaval kargaşasının doruk noktasında Giglio ve Giacinta birbirini tanımaksızın karşılaşırlar, beraber dans ederler ve bu dans da zincirlerini koparmanın taşkınlığıdır, hakiki bir Dionysos dansıdır. Benliklerinin çekim kuvvetleriyle oynarlar. *Bu sıçramaya, bütün benliğimi sol ayağımın ucunun ağırlık noktasına emanet ettiğim bu poza ne diyorsun?* Kendini bırakma sanatını, sevenlerin bu canlı yakınlığını iyi bilirler. *Hiçbir şey, toprağa sapasağlam kök salıp her bakışa, her söze hesap vermek zorunda olmaktan daha can sıkıcı değildir!*

Dönüşme arzusu, kendini koruma istenci karşısında zafer kazanır. Pek de tehlikesiz olmayan bu zaferin cazibesini Eichendorff da tanır: *Ve kendimi alıkoyamıyorum* ... Eichendorff Tanrı'ya güvenerek zincirlerini koparır, Hoffmann büyük kahkahalar arasında.

Bilindiği gibi mizah ve ironi Hoffmann'ın döneminde, felsefi kurşun ağırlıklarla dibe çekilen kategorilerdi. Büyük bir ciddiyetle ele alınıyorlardı, örneğin Friedrich Schlegel'de: *Mükemmel mutlak ironi, ironi olmaktan çıkar ve ciddileşir.* Romantik ironinin, ironinin *aşkınca maskaralığının* gözleri göklere kaymaktadır: *Dünyeviliğin kemirilmesi gereklidir.* Önceki yüzyılların gülme kültüründeyse söz konusu olan açıktan açığa dünyevileştirmeydi. Karnavaldaki aşağılamaların ve topraklamaların hedef tahtası, tam da bu cennet yolculukları ve idealizmlerdi. Gülme kültürünün altüst olmuş dünyası aşkınlığı yutar. Rabelais'deki Pantag-

ruelci* kahkahaların anlamı budur. Bu kahkahalar ruhun, dünyanın ve bedenin sonsuz yaratma gücü karşısında rezil olmasına işaret eder. Romantik ironi bundan farklıdır. İnsanı dibe değil yukarı çeker. Schlegel: *Her cennetin üstüne bir tane daha konabilir...*

Fakat Hoffmann'da, cennete kaçanların 'topraklanmasından', dünyevileştirilmesinden, alaya alınmasından gelen Pantagruelci kahkahalardan biraz hissetmek mümkündür. Elbette Hoffmann'ın da bir cenneti vardır. Bu cennet, *içimizdeki pırlanta madeni*nden başka bir şey değildir. Hoffmann'da sonunda gülünüyorsa, bunun nedeni, içimizdeki bu cennete rağmen insanın *doğanın paralı askeri* olarak kalması ve içindeki bu zenginlikle bile bir *zırva*dan daha fazlasını meydana getirememesidir.

Giacinta ve Giglio karnaval sokaklarında dolaşır, birbirinden kaçar, birbirini arar, dansların ve dönüşümlerin bu labirentinde yollarını kaybederler; fakat her şey aynı kapıya çıkmaktadır: Birbirini elde edecek ve sonra da herhalde çocukları olacaktır. Böylece doğanın amacının tasmasına bağlı kalırlar. Gerçekten de gülünç: Bir evlilik kurdurmak için yer gök harekete geçer.

Prenses Brambilla'nın sonunda yankılanan kahkahalar, Schopenhauer'in *Aşkın Metafiziği*'nde kendine uyan felsefeyi bulmuştur: *Tüm çağların şairlerinin sayısız biçimde dile getirmekle durmadan meşgul olduğu aşk özlemi ... belli bir kadına sahip olmaya sonsuz bir mutluluk hayalini, ve onun elde edilemeyeceği düşüncesine de dile getirilemez bir acıyı katan bu özlem, - işte aşkın bu özlemi ve bu acısı içeriğini, fani bir bireyin gereksinimlerinden çıkaramaz; bilakis bunlar, burada amaçlarını gerçekleştirmek için telafisiz bir aracı kazanmak veya kaybetmek üzere olduğunu gö-*

* Rabelais'nin Gargantua ve Pantagruel'indeki tanımla: Rastlantısal şeylerin küçümsenmesiyle turşusu çıkarılmış ruhun bir tür neşesi. (Çev.)

ren ve bu yüzden derinden iç çeken insan türünün ruhunun sızlanmalarıdır.

Aşkın dönüştürücü gücü, doğanın basit *amaçlarını* gerçekleştirmek için bizi katlanmaya zorladığı zahmettir. Giacinta ve Giglio karnaval labirentinde ve fantezilerinde keşfedip bulduktan sonra bunlara güler-ler. Neşelilikleriyle Hoffmann'ın Serapion keşişlerinin söyleşisinde bir keresinde şöyle ifade ettiği o idrakin doruğunda olduklarını gösterirler: *Bir içsel dünya ve bu dünyayı bütün netliğiyle, en canlı yaşamın en mükemmel parıltısıyla görmek için tinsel bir güç vardır, fakat bu gücü harekete geçiren manivela işlevini, içine tıkılmış olduğumuz dış dünyanın görmesi de bizde kalıtsaldır.*

Giacinta ile Giglio'yu birbirine çeken doğa, işte *dış dünyanın manivelasıdır*. Ancak karnavalda dışsal dünya haline gelen içsel dünyalarının muhteşem kıvılcımları da gerçektir. Bu iki gerçek kahkahada sabitlenir: insanın *doğanın paralı askeri* olduğu ve öyle kaldığı gerçeği ile, insana bütün amaçların sonsuz ölçüde üzerinde olduğu duygusunu veren, *içimizde tükenmez bir pırlanta madeni* saklı olduğu gerçeği.

Romantizmin çağ olarak sona erdiği E.T.A. Hoffmann büyük bir hayalperestti ve bu yüzden de insanın hayal edebileceği kadar romantikti. Fakat bundan daha fazlasıydı da. Liberal bir gerçekçilikle topraklanmış olarak kaldı. Kuşkucu bir hayalperestti.

İkinci Kitap
Romantiklik

...
yorumlanan dünyada
pek tekin bir binada bulunmadığımız.
Rilke

On İkinci Bölüm

Fikir kaosuna geri bakış. Romantizmin eleştirmeni olarak Hegel. Dünya tininin komutları ve kibirli özneler. Biedermeier dönemi ve Genç Almanya. Gerçek gerçekliğe doğru. Foyasını çıkarma yarışları. Cennetin eleştirisi, dünyanın ve bedenin keşfi. Romantik gelecek, düzyazımsı bugün. Strauss. Feuerbach. Marx. Heine iki cephe arasında. Romantik okula ağıt ve bülbüllerin savunması. İnsanlığın kurtuluş savaşında bir asker ve bir şairden başka bir şey değil.

Romantizmin büyük dönemi 19. yüzyılın '20'li yılları civarında sona ermişti. Bu durum, romantik yapıtların yayımlanmasını sekteye uğratmadı. Achim von Arnim ve Joseph von Eichendorff üretkenliklerini sürdürdüler. Friedrich de la Motte Fouqué, şövalyeler, şato hanımları ve orman cinleri üzerine öykülerini yazmayı ve kuzey efsanelerini dönüştürmeyi bırakmadı. Bunlarla büyük okuyucu kitlesi arasında rağbet gördü, tıpkı o zamanki Berlin'de hayaletleri dolaştıran E.T.A. Hoffmann gibi çok okundu. Ortaçağdan kalma, büyülü, hayaletli, biraz da dindarımsı şeyler hâlâ revaçtaydı. İlgili motifler artık ödünç kitap veren kütüphanelerin ve kadın cep kitaplarının seviyesine kadar düşmüştü. İhtiraslı kesim bunlara gülüyordu. Devrimci, yenilikçi ve kendine güvenen dürtüler de tükenmişti.

Diğer sanat dallarındaysa romantik güdüler ancak şimdi tam etkilerini gösteriyordu. Müzikte Schumann ve Schubert'te, resimdeyse ör-

neğin 'Nasıralılarda ki bunlar Goethe'nin canını sıkarak onun 1818'de bir vesileyle tüm bu yönelimle hesabı kapatmasına neden olmuşlardı. Oysa Goethe bir zamanlar Schlegel kardeşleri çok takdir ve hatta teşvik etmişti. Sanatsal muavini Johann Heinrich Meyer ile birlikte Goethe, *Yeni Alman Dinsel-Vatansever Sanatı* başlıklı makaleyi yazmıştı. Burada sanattaki hem dinsel hem de vatansever akımlar sert ve aynı zamanda alaycı bir biçimde reddedilir. *İbadet coşkusunun ve dinsel duyguların, ... sanat kabiliyetinin vazgeçilmez koşulları* olması kesinlikle doğru değildir, denir orada. Daha ziyade el becerisi, biçim bilinci, doğaya hassasiyet ve saf bir *mizaç*, sanatın yeterli önkoşullarıdır. Din eğer Antikçağ'da olduğu gibi yaşama zevkiyle dünyeviliği kutsadığı ve sanatçıya pek yapacak iş bırakmayan duyuüstülükle dolup taşmadığı ölçüde, belki bir katkıda bulunabilir. Vatanseverliğe gelince, sanat kökeni itibarıyla gerçi bir yere bağlı olsa da asıl niteliği, tekil olarak evrenselliği temsil etmesidir.

Johann Heinrich Voss'un bundan daha önce gelen ve benzeri ölçüde etkili olan ussalcı romantizm eleştirisinin yanında bu itirazla birlikte, kamuoyunun bir kısmının kafasında dindarlık taslayan, ortaçağ saplantılı, Katolikliğe kayan ve Almancılık edebiyatı yapan romantizm imgesi yerleşti. Friedrich Schlegel ve Adam Müller'in bu arada Metternich'in yanında 'Kutsal İttifak' uğruna çalışmaları da romantizmin deneysel, fantastik, yüksek ölçüde tefekkürlü, hatta devrimci niteliklerini unutturan bu imgeye uyuyordu. Friedrich Schlegel kendisi de azimle bu imgeye rötuş atmaya veya onu kınamaya çalışıyordu. Schlegel 1820'de *Çağın Damgası*'nda o zamanlar, *insanın ruh hali; kanının ve bütün yaşama gücünün fazlasıyla aklını havalandırdığı zamanlarda olduğu gibiydi*, diye yazar: Birey fikirleri ve buluşlarıyla kendini fazla önemli görür. Neyse ki buradan pek kötü bir şey değil, sadece bir *fikir kaosu* çıkmıştır. Ne

mutlu ki, *öznel keyfiyetten* daha güçlü olan kolluk kuvvetleri ve gelenekler vardı. İşte bu yüzden halklar değil, sadece kavramlar baş aşağı edilmiştir. Halklar kafasının dikine değil, güvenilir otoritelerin peşinden gitmekle iyi ederler.

1815'ten sonraki yıllarda Almanya'da bu temin edilmişti. Başlangıçtaki romantik kanılarını etkileyici bir düzen düşüncesine dönüştüren ve bu arada keyfiyeti ve romantik öznelciliği eleştirmekten de çekinmeyen, Berlin'deki Hegel'di.

Görece liberal bir politikacı olan Prusya eğitim bakanı Altenstein da filozofun hayranları arasındaydı ve 1818'de Hegel'in Berlin'e atanması için başarıyla devreye girmişti. Altenstein Hegel'de, son yılların çalkantılarından dinlenmek isteyen bir kitlede heyecan ve hayranlık uyandıran şeyleri takdir ediyordu: Hegel'in Fransız Devrimi'nden sonraki modernleşme dürtülerini işleyiş ve aynı zamanda tutucu, devlete sadık bir tavırla birleştiriş biçimini. 1820'de Hegel'in *Hukuk Felsefesi*, önsözündeki *Akılcı olan gerçektir; gerçek olan da akılcıdır*, diyen o ünlü cümleyle çıktığında, Altenstein yazarı şu sözcüklerle tebrik etmişti: *Siz ... felsefeye ... gerçekliğe yönelik tek doğru konumu veriyorsunuz ve böylece dinleyicilerinizi, mevcut olanı tanımadan reddeden ve bilhassa da devlete ilişkin olarak keyfine göre içeriksiz idealler kurgulamakla gururlanan zararlı kibre karşı korumayı kesin olarak başaracaksınız.*

Romantikler bir zamanlar *ilerici evrensel şiir* talep etmişlerken, Hegel şimdi ilerici evrensel felsefeyi geliştirmekteydi, ancak daima, romantik ruhla eşit tuttuğu *kibirli öznelerin keyfiyetine* apaçık eleştirilerle birlikte. Böylece Hegel örneğin, devlet makamlarının takip ettiği bir filozof olan Fichte öğrencisi Fries'i, *kendine felsefe diyen* ve devleti, *usun* sürekli *çalışması* sayesinde kurulan bu binayı, *yüreğin, arkadaşlığın ve coşkunun*

çorbasına akıtmaya cüret eden bu *sığlığın elebaşısı* olarak betimliyordu.

Öznel romantizme karşı devlet gücü korumasındaki bu polemikler, Hegel'de ömrünün sonuna kadar her 14 Temmuz'da Fransız Devrimi anısına bir bardak kırmızı şarap içiren bir anlayışla bağdaşıyordu. O zamanlar Schelling ve Hölderlin ile beraber Neckar çayırında bir özgürlük ağacı dikmiş ve aşk aracılığıyla bir toplumsallaşma felsefesi tasarlamaya başlamıştı. Devrim onun için *duyuların muhteşem bir uyanışı, özgürlüğün en derinine dair dev bir keşif* olarak kaldı. Henüz 1822'de, Prusya makamlarını, felsefesini eleştiren bir edebiyat dergisine karşı harekete geçmeye çağırdığı aynı dönemde, Fransız Devrimi hakkında şunları söyler: *Güneş gökyüzünde durduğu ve gezegenler etrafında döndüğü sürece, insanın başının, yani düşüncelerinin üstünde durduğu ve gerçekliği de buna göre şekillendirdiği görülmemişti.*

Küstah kimselerin devrimci davranışları ve romantik hayalleri Hegel tarafından reddedilmekle birlikte, devrimci ve fantastik dürtüleri, filozofun karışmasına gerek kalmaksızın kendi işini halleden dünya tininin tam yüreğine sokan yine Hegel'dir. Filozofun yapmak zorunda olduğu ve yapabildiği şey, zaten olacak olanı kavramlar halinde geliştirmektir. Zorunlu olarak ilerleyen süreç budur, tinin toplumsal yaşamın maddi gerçekliğinde kendine gelişinin tarihi budur. Bütün olan hakikidir, çünkü bütün olan hakiki olur ve bu tamamlandığı zaman, felsefe sonradan bunun içinde kendini fark edecektir. *Minerva'nın baykuşu ancak tan ağarırken uçuşuna başlar.* Hegel için tarih gerçekten de bir dünya mahkemesidir. Aşılmış olan her şeye, tinin kendini gerçekleştirme dürtüsüne ters gelen her şeye dava açar. Bunun için isyancılara, romantiklere ve demagoglara gerek yoktur. Bunlar sadece kendi kendini mahvederler. Tam da 'demagogları' devreden kaldırmakta olan bir devlete

Hegel'in sadakatini ilan etmesi işte bu yüzdendir. *Çağın dünya tininin ilerleme komutunu verdiğine inanıyorum; böyle bir komuta itaat edilir; bu varlık zırhlı, sımsıkı kapalı bir asker alayı gibi karşı durulmaz biçimde ve güneşin ilerlemesi gibi fark edilmez bir hareketle ileri adım atar, tüm zorluklara rağmen; sayısız hafif birlik bu varlığa karşı ve onun safında cephe alır, çoğu ne olup bittiğinin farkında değildir ve sadece sanki görünmez bir elden gelen darbeler kafalarını delip geçer.* Herhalde romantikleri de kafalarına bir darbe alan bu *hafif birlikler* arasında saymak gereklidir.

Hegel dünya tiniyle komploya girişmiştir ve gündelik işlere karışması gerekmez. Bir zamanlar, Napolyon Jena'ya girer ve Hegel, *Tinin Görüngübilimi*'nin son cümlelerini yazarken, apar topar yangınlar içindeki Jena'dan kaçması gerekmişti. Dünya tini onu fena sıkboğaz etmişti, ama o zamanlar bile ona hayranlık duymaktan kendini alıkoyamıyordu: *Bir atın üzerinde oturup dünyayı avucuna alan ve hükmeden ... böyle bir insan görmek, gerçekten de harika bir duygu.*

Kurunun yanında yaş da yanar sözü dünya tini için de geçerlidir. Jena'da Hegel şimdilik yaşlar arasındaydı. Berlin'deyse artık kurulara önemli ölçüde yaklaşmıştır.

Hegel'in başarılarını kazandığı politik-toplumsal ortam, havanın durgun olduğu, başka bir heyecan olmaksızın çalışma coşkusunun ortamıydı. Hegel'in dünya tinini çalışan bir tin olarak sunan felsefesi de bu ruh haline iyi uyar. Çalışmanın ardından dinlenme gelir. Dinlenmeden fazla bir şeyler olmak isteyen sanatın hali fenadır. Yani yüce sanat ve romantiklerin yüksekten uçuşları için devir zordur. Dinleyicilerin işini kolaylaştıran ve büyük ve kaba efektlere ağırlık veren tiyatro ve operanın zamanıdır. Napolyon dünyanın soluğunu keserken, Almanya'da kader trajedileri ortaya çıkmıştı. Napolyon devrildiğinde, büyük işlerin

ve büyük felaketlerin yanında böylesi ağırlıklarla oynamanın da zamanı geçmişti. Hafifmeşreplikler daha da hafifleşti. Oyuncular maymun rolleri oynayarak zaferler kazandılar. Ancak kulisler de hep daha gösterişli hale geldi. Hoffmann'ın *Undine*'si bundan istifade etti. Carl Maria von Weber'in "Freischütz"ünün temsili bu şaşaanın da üstüne çıktı. Fakat en şatafatlı işleri Spontini çıkardı. Burada sahneye filler bile çıkıyor, toplar ateşleniyordu.

İnsanlar son otuz yılın zorluklarından dinlenmek ister. Ara esnasında tiyatronun fuayesinde olduğu gibi bir ses kargaşası içinde en son olayların sesi kısılmaktadır. Hegel'in büyük felsefesi burada, bir zamanlar herkesin soluğunu kesen, ama artık geçmişte kalan olayların huzurla yorumlanması gibi bir etki uyandırır. Hasat zamanıdır, insan şöyle bir tepeden bakar ve elindekilerin kıymetini bilir. Biedermeier dönemi gelmiştir.

Ancak çağın tini, ilk görünüşte olduğundan daha inceliklidir. 1815 sonrası restorasyon politikası yaşamı, sanki hiçbir şey olmamış gibi 18. yüzyılın düzenine girmeye zorlamak ister. Fakat çok şeyler olmuştur. Süregelen düzenin sağlamlığına ve güvenilirliğine olan inançta zoraki, kasıtlı bir şeyler vardır. İnsan hafiften bir müphemlik duygusuyla kendini var olana yaslar. Kanılar göz kırpmaya, ahlak şaşılaşmaya başlar. Başlar eğilir, omuzlar çekilir, rahata bakılır ve *evin odacığından* (Eichendorff) sefaletin, *kızıllığın* hâkim olduğu dışarılara göz atılır. Hoffmann'ın anlatılarının revaçta olması mucize değildir. Hegel onu da *hâfif birlik*lerden biri sayar, o da terslenmeyi hak etmektedir: *Fakat son zamanlarda en aksi uyuşmazlıkların temelinde olan içsel, temelsiz parçalanmışlık bilhassa moda olmuş ve bir iğrençlik mizahı ve bir ironi yumurcaklığı meydana getirmiştir ki bu örneğin Theodor Hoffmann'ın hoşuna gitmiştir.*

Hegel başka türden bir öznelci romantik keyfiliği, yapıtları 20'li yıllarda belli bir tanınmışlığa ulaşan Kleist'ta tespit etmiştir. *Kleist asıl ilgiyi doğaya ve hakikate vermeyi beceremeyen ortak, talihsiz kabiliyetsizlikten ve bu ilgiyi çarpıklıklarda arama dürtüsünden mustariptir.* Yani Kleist'ta da *keyfi mistisizm*, sırf bir bireyin kendini asıl amaçlardan ve nesnel töresel içeriklerden koparıp kendi kendine daha derin bir içsellik, içeri dönük *garip bir ahret* kurmasından meydana gelmekte, sonra da bu ahretten *mizacın daha üstün muhteşemlikleri* ışımaktadır. Fakat Hegel'e göre böylece şiir, *pusluluğa, batıllığa ve boşluğa çekilmektedir.* Bunun insanı nerelere götürdüğü, çatışmadan önceki talimatları dinlemek yerine kendi kendine hayaller gören Homburg Prensi'nde görülmektedir. Bu *yavandır* ve bir trajedi için motif olarak işe yaramaz.

Hegel için hakikat o dönemde güvenilirliktedir, bu fark edilmektedir. Maceralı, heyecanlı şeyler onun için geçmişte kalmıştır. *Hakikat, hiçbir organın sarhoş olmadan duramadığı bir Bacchus esrikliğidir* sözü sadece bugün için değil, geçmiş için de geçerlidir. Hegel enerjisini, bugünü uzun bir sürecin başarılı sonucu olarak tanımlayan ve ilerideki gelecek için hayal kırıklığına dayanıklı kılan bir tarihsel us sistemine yönlendirir. Önemli olan nesnel usla işbirliği için olgunlaşmaktır. İnsan böyle de kendine tinsel bir yuva edinebilir.

İnsanın sanki zemin sağlammış gibi davrandığı çalkantılı zemin üzerinde büyük bir palavra başlar. Hiç bu kadar sıcak bir cana yakınlık var olmamıştır. Berlin'de kulüpler, dernekler, sofra âlemleri ve kahve partileri mantar gibi bitmektedir. *Tam Alman tarzı öğle yemeği yemek*ten başka hiçbir eğilimi olmayan 'kanunsuz bir cemaat' vardır, Hegel de bazen bunlara katılır. 'Mayıs Böcekleri Derneği' *şiirle ve edebiyatla* uğraşır. 'Philartlar birliği *ruhu uykusundan uyandırmak* ister, Friedrichstrasse'de

ise 'Havadaki soruları ele almak için tartışma derneği' buluşur. Bunlar kısmen, polis gözetiminden kaçmak isteyen, politik olarak da art niyetli birliklerdir. Ama daha ziyade önemli olan belli bir rahatlık, insanların karşılıklı olarak birbirlerini sağlam bir zemin üzerinde olduklarına ikna etmeleridir. Kendini düzenin bir çarkı ve cıvatası olarak hisseden insanlar bile, makinenin nasıl işlediğini ve bütün bunların ne demek olduğunu bilmek isteyecek kadar meraklıydı. Fakat bu merak, insanın rahatsız olacağı düzeye kadar çıkarılmaz. Böylesine riskten çekinen bir merakı Hegel'in derslerinde tatmin etmek kolaydır. Bu yüzden Hegel'in derslerine veterinerler, sigorta acenteleri, idari memurlar, opera tenorları ve ticari büro elemanları da akın ederler. Sonuçta Hegel'i pek de iyi anlamış olmaya gerek yoktur, ne de olsa her şeyi anlayan ve iyi bulan birinin bulunduğunu anlamak da yeterlidir.

Ekim 1829'da Hegel Berlin'de üniversite rektörü seçilir. Hükümetin ona güveni o kadar büyüktür ki, 'demagogların takibi' bağlamında kurulan, üniversitenin kontrolü için devlet yetkilisi makamı da Hegel'e devredilir. Bunları kişiliğinde birleştirerek Hegel dikkate değer bir sentezi cisimleştiriyordu: Hem üniversite ruhunun özerkliğini hem de bu ruhun ortadan kaldırılışını temsil ediyordu.

Fransa'daki 1830 Temmuz devrimi Hegel'in rektörlüğü dönemine rastlar ki bu Almanya'daki tinsel ve politik kültür için de bir kesintidir. 1830 sonuna kadar süren Hegel'in rektörlüğü sırasında, Fransız kokartı taktığı için tek bir öğrenci hapse atılmıştır. Diğer disiplin cezaları da ciddi bir korkuya vesile olacak kadar değildir: On iki öğrenci izin verilmeyen yerde sigara içer, üçü düello yapar, on beşi kavga çıkarmak ister, otuzu meyhanede arbede çıkarır. Bütün bunlar politik bir motif olmaksızın meydana gelmiştir. İlk başta yüzeysel olarak böyle görün-

mekle beraber, Ren Nehri'nin öte tarafındaki ikinci büyük devrim olan 1830 olayları derinlemesine etkili oldu. Bu olaylar bundan sonra dur durak bilmeden, Hegel'i ayakları üstüne yerleştirme denemelerine yol açacak, yeni bir kuşağın ve yeni bir politik romantizmin, Hegel metafiziğinin mirasını, geleceğe gebe olan bir dünyaya yatırım yapmasına yol açacaktır.

Bu, kendini politik tartışmaların artmasında da hissettirir ki Hegel bundan son mektuplarından birinde şöyle yakınır: *Fakat bugünlerde politikaya karşı devasa bir ilgi, bütün diğerlerini yutmuştur; bu, başka zaman geçerli olan her şeyin sorunsallaşır gibi göründüğü bir krizdir,* diye yazar 13 Aralık 1830'da. Gerçekten de öyleydi, ama sorunsallaştırma yöntemi, ünlü diyalektik, 1831 sonbaharında koleradan ölen Hegel'den alınmıştı.

1830 yazında o dönemde Helgoland'da bulunan Heine Fransa'daki olayları şu cümlelerle selamlar: *Artık uyuyamıyorum ve aşırı uyarılmış ruhumda geceleyin en garip suratlar birbirini kovalıyor. Uyanıkken düş görmek ... çıldırtıyor ... önceki gece bu haldeyken bütün Alman topraklarını ve kasabalarını dolaştım ve arkadaşlarımın kapılarını çaldım, insanları uyurken rahatsız ettim ... Bayağı iğrenç horlayan bazı şişman bağnazların kaburgalarına kinayeli bir tekme attım, esneyerek sordular: 'Saat kaç oldu yahu?' Sevgili dostlar, Paris'te horozlar ötüyor, tek bildiğim bu.* Takip eden on beş yılda horozlar susmak bilmeyecektir -felsefede de. 1844'te Karl Marx, *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*'nin girişini şu tantanayla tamamlayacaktır: *Felsefe proletaryayı ortadan kaldırmadan kendini gerçekleştiremez, proletaryaysa felsefe gerçekleşmeden kendini ortadan kaldıramaz. Bütün içsel koşullar yerine geldiğinde, Fransız horozu öttürülerek Almanya'nın uyanış günü duyurulacaktır.*

1830 sonrası kültür ortamının tamamında olduğu gibi, Marx'ta da söz konusu olan, 'gerçekleşme'dir. Yeni kuşak (Gutzkow, Wienbarg, Heine, Börne, Mundt) *hayalin havai âlem*inden (Heine) paçayı kurtarır. Romantizm gerçekliği şiirselleştirmiştir, derler, şimdi sıra, şiiri gerçekleştirmeye geldi, derler. Filozoflar da buna uygun olarak derler ki: İnsan şimdiye kadar dünyayı sadece yorumladı, artık onu değiştirmenin sırası gelmiştir. Kendine 'Yeni Almanya' diyen bu hareketin bir sözcüsü olan Gutzkow, *Neron* adlı oyununda şu uyakları düzer: *Nihayet boş fanteziler yerine / Sahte ruhların görünüşünden / Sofistçe hayallerle kafası karışmış dönemden / Gerçek, saf / ve daha iyi bir gerçeklik kurula.*

Bu eleştirinin temel savı şudur: Felsefe ve şiirde zaten bir hakikatin hayalini elde etmişiz, artık tek yapmamız gereken bunu dünyaya indirmek. Hep hayalini kurduklarımızı nihayet yapmamız gerek. Göklere savurduğumuz hazineleri geri almalı ve kendi mülkiyetimize geçirmeliyiz. Fakat bunu sadece, üç şeyi kavrayabilirsek yapabiliriz, der bu hareket.

Birincisi, kendi kendimizi bastırdığımızı kavramalıyız. Bunun için şu parola sunulur: Tenin özgürleşmesi. *İnsan bedenine büyük bir saygım var, çünkü ruh onun içinde barınıyor*, diye yazar Theodor Mundt *Çıplak Venüs*'ünde.

İkincisi doğru yaşam inşasının, bir geleneğe karşı sorumlu olması gerekmeyen ve hiçbir gelecekle teselli olmaması gereken bir girişim olduğunu kavramalıyız. Her şey burada ve şimdi karara bağlanmalıdır. Hareketin parolası *modern* olmaktır. *Eski olan her şey öldü ve hakiki olan her şey de moderndir*, der Glassbrenner. *Bugünün durumu bizi coşturuyor, bu an hak ettiğini alıyor*, diye yazar diğerleri. 1832'de ölen Goethe bu yüzden bu kesimlerde pek kıymetli değildir. *İstikrar delilerinin* (Börne)

ve *prensin uşaklarının* (Wienbarg) ölçülü olma çağrılarına karın toktur.

Hümanizmin insanın kendini bir *kişilik* olarak geliştirmesi gerektiği talebi yeterli değildir, çünkü insanın kavraması gereken üçüncü şey şudur: Özgürleşmek kendi bileğinin hakkıyla elde edilecek bir şey değildir, kolektif bir girişimdir. Böylece sürekli hareket edebiyatının terimleriyle karşılaşılır. *Bizler, hareket adamları*, diye yazar Heine hafif ironiyle *Romantik Okul*'da. '40'lı yıllarda hareket duygusu parti bilinci olarak yoğunlaşır. İnsanlar karşılıklı olarak tavırlarını sorgularlar, "*taraf tut!*" parolasını söylerler, beyin hareketin yüreğini arayacaktır: ilk önce basitçe *halkı*, sonra Marx'ta *proletaryayı*. Fakat bu arada gerçekten de sosyal bir hareket kendini göstermiştir, 1832 Hambach Bayramı'nda, 1844 dokumacı ayaklanmasında. Ancak diğer taraftan köylüler, kendilerini ayaklanmaya çağıran Büchner'in *Hessen Köylülerine Bildirisi*'ni en yakın polis karakoluna götürmektedir...

'40'ların eylemcileri, '30'lu yılların köşe yazarlarına küçümseyerek dönüp bakarlar: bütün bunlar bir kaşık suda fırtına koparmak, kibir, kendiyle böbürlenmeden başka bir şey değildir. Köşe yazarı Freiligrath şöyle buyurmuştu: *Şair partinin burçlarından / daha yüksekte nöbettedir.* Eylemci Herwegh ona *Parti* adlı şiirinde şöyle yanıt verir: *Parti! Parti! Bütün zaferlerin anası! / Kim onun tarafını tutmamalı! / Hangi şair aşağılamaya cüret eder, / Bütün muhteşemliği doğuran bu adı.*

Şimdi kişisel ifadelerden herkes kaçınır, örneğin güvenilmez ve kibirli olarak görülen Heine'nin kişisel ifadeleri hoş karşılanmaz. Kavgadan hoşlanan bu dönemde Heine şöyle yanıt verir: *Böyle güzel şimşek çakıyorum diye, / Sanmayın gümbürdeyemeyeceğimi! / Fena yanılırsınız, çünkü niye: / Bilirim gümbürdemesini de.*

'40'lı yıllarda radikalizmler düpedüz yarışa girişir. İkilemeler alış-

kanlık haline gelir: eleştirel eleştiriden sonra Marx'ta eleştirel eleştirinin eleştirisi gelir. Gerçek gerçeklik. Hakiki sosyalizm. Yarışmalar sıra dışı bir inatçılıkla sürdürülür. 'Taraf'lar birbirinin üstüne çullanır. Herwegh Freiligrath'ı kınar. Engels Heine'ye karşı cephe alır. Heine Börne'ye karşı ve tam tersi. Feuerbach Strauss'u eleştirir, Bauer Feuerbach'ı. Stirner hepsini alt etmek istemektedir ki, Marx çıkıp hepsini sepetler: "Alman İdeolojisi".

1835 yılında Almanya'da Nürnberg ile Fürth arasında ilk demiryolu açılmakla kalmaz, tinsel dünyada da kalıcı etki bırakan modernlikte iki olay olmuştur. İkisi de peçesini kaldırma olaylarıdır, başka ne olabilirdi ki. Peçeler yırtılıp atılır, gerçek gerçekliğe doğru adım atılır.

Birincisinde söz konusu olan Gutzkow'un *Kuşkucu Wally* adlı romanıdır. Burada *etin özgürleşmesi* konusu işlenir. Wally'nin sevgilisi sevdiğine şöyle der: *Bana karşı hiçbir gizlin saklın olmadığını göster ki bir olalım, bütün ömrüm boyunca kutsanmış olayım!* Wally ve yazar ayak direrler. Sonra ikisi de pes eder. Böylece yazar Wally'sini toplanmış okuyucu cemaati karşısında bir süre *soyunmuş* halde bir pencerede bekletir. Fakat Alman devleti yazarın bu müstehcenliğini affetmeyecektir. Roman yasaklanır ve bu vesileyle "Genç Almanya"nın bütün diğer yazıları da listeye alınır.

Bu yasak sadece kanuna aykırı şekilde soyunulmasına işaret edilerek temellendirilmez, Wally'nin kuşkuculuğu da yakışıksız bulunur. Çünkü Wally sadece pencere sahnesinde değil, dinsel işlerde de doğallık taraftarı olduğunu göstermiştir. Wally yürek dininden yanadır, kilise inancının dogmalarına karşıdır: *Yeni bir cennetimiz ve yeni bir dünyamız olmayacak; ama bu ikisi arasındaki köprünün yeniden kurulması gerekiyor gibi görünüyor*, diye yazar Wally güncesine.

İkinci büyük peçe kaldırma olayı ise yalnızca şu dinsel konuya ilişkindir: 1835'te David Friedrich Strauss'un *İsa'nın Yaşamı* adlı kitabı çıkar. 19. yüzyılda başka hiçbir kitap bununla kıyaslanabilecek bir etki uyandırmamıştır.

Hegel'in bir öğrencisi olan Strauss, Hegel'in din felsefesinden radikal bir sonuç çıkarmıştı. Hegel'in öğrettiği üzere: Felsefe *inancın biçiminin üzerine çıkar, içerikse aynıdır*. Bu şu anlama gelir: Felsefi tefekküre göre din, insanın içinde barınan ruhun ifadesidir. Bir diğer deyişle: İnsan ruhu kendisi de dine ulaşabilir, ahretten gelen bir vahye gereksinimi yoktur. Strauss bu düşünceden, mevcut düzenin güçleriyle denge kurmaya özen gösteren Hegel'in çıkarmadığı kadar radikal sonuçlar çıkarır. Hegel *ruhun kendi vahyi*nden bahsetmiş ve böylece herhangi bir vahiy olayını kabul etmişti. Strauss başka düşünür. Onun için vahiy diye bir şey yoktur, tersine sadece bir yanda tarihteki İsa, diğer yanda da 'Mesih' mitosu vardır ki bu mitos insan ruhunun bir ürününden, insanların içindeki daha iyi doğayı ve tarihsel ödevi ifade ettikleri bir imgeden başka bir şey değildir. Romantizmden beri geliştirilmiş olan tarihsel metin eleştirisi yöntemiyle Strauss, İncil geleneğinden tarihteki İsa'yı söker ve bundan 'Mesih' mitosunu ayırır. Bu mitos, Strauss'un tam Hegelci tarzda kavradığı bir hakikati de içerir. Strauss'a göre Mesih'te insan ırkı fikri dile gelmektedir, her insan Mesih gibi olmalıdır ve olabilir. Mesih'in mucizeleri de sadece sembolik olarak anlaşılmalıdır, bunlar sadece *ruhun doğayı gitgide daha bütün olarak ele geçirdiğ*ine işaret etmektedir. Mesih'in günahsızlığı insanlık için, *gelişiminin ilerlemesinin kusursuz olduğu, kirlenmenin daima sadece bireye yapıştığı, fakat insan ırkında ve ırkın tarihinde ortadan kaldırıldığı* anlamına gelir. Çarmıha gerilme, ilerlemenin çıkar gözetmeyen fedakârlıkları ve kurbanları

gerektirdiğinin simgesidir, cennete çıkış da muhteşem bir gelecek vaat eden bir mitten başka bir şey değildir.

"İsa'nın Yaşamı" bir gecede, geleceğin bu dünyada olduğuna inancı güçlenen eğitimli burjuvazinin başucu kitabı haline geldi. Kitabın çığır açan etkisi (birkaç yıl içinde yüz binden çok daha fazla kitap satılmıştı), iki bileşenin çağa özgü biçimde birleştirilmesinde yatmaktadır: Bir yanda peçe kaldırma ruhu bulunmaktadır. 'Gerçek' bir çekirdeğe temas edilmekte, yani gizem bozmaca yapılmaktadır. Diğer yandansa iyimserliğe vesile olan bir şey, insanlığın ilerlediği fikri, temelde yatan bir 'gerçeklik' olarak keşfedilmektedir. Feuerbach, Strauss'tan gelen o büyük teşviki kısa süre sonra şu sözcüklere büründürecekti: *Ahret çömezleri* nihayet *bu dünyanın öğrencileri* haline gelmelidir.

Bir insan ömrü kadar sonra Nietzsche, sefil, antiromantik bir bağnaz olarak Strauss'un karikatürünü çizecek ve sırf kendisi uğruna var olduğuna inanmaktan vazgeçemediği bir dünyaya *yerde sürünen bir keçe çorabın coşkusuyla* yerleşiyor diye onu alaya alacaktır.

Fakat aslında Strauss'ta romantik coşku yok edilmemektedir, tersine Strauss bu coşkuyu, en azından kendi anlayışına göre, göklerden yere indirmektedir. Ludwig Feuerbach Strauss'u izleyerek şunları açıklar: *İlk düşüncem tanrıydı, ikinci düşüncem akıl, üçüncü ve son düşüncemse insan.* Bunun da yanılsamaların kırılması olarak anlaşılmaması gerekir, burada da insanlığın ilerlemesi coşkusu işin içindedir. Strauss'ta bu coşku henüz ölçülü bir tondayken, Feuerbach'ta taşkınlaşacaktır. Feuerbach'ın öğrettiğine göre insan bir yabancılaşma virtüözüdür. En büyük gücünü bir tanrı imgesine yansıtır, yani bu güçle kendisi üzerinde hâkimiyet kuran bir şiddeti yaratır. Kendi becerilerini kendine yabancı hale getirir, kendine yabancılaşır. Bu mekanizma bizden gizlidir.

Mekanizmanın peçesini kaldırmamız şarttır. Bu bizim kurtuluşumuz olacaktır. Yabancılaşma mekanizması (ki Feuerbach buna tam Hegelci tarzda 'diyalektik' der) çeşitli düzlemlerde etkili olur. Toplum, beden ve 'Sen'. Yabancılaşma bu üç alanda etkilidir. Toplumsallaşmış insanın yaratıcı gücü, tanrı imgesinde yabancılaştırılır. Fakat bedenimizi dışsal bir şey, bir cisim olarak kavrayarak ondan yabancılaştığımız için, bedenimizden ve onun gereksinimlerinden de korkarız. İnsan sahip olduğu vücudu, tekrar kendi bedeni haline getirmelidir. Başkalarını da Sen olarak değil, sadece bizim kendi Ben'imizden bir sapma olarak yaşadığımız, yani yabancılaştırdığımız için, başkalarından da korkarız. Bu Sen'in bize aşk ve cemiyet maceralarının kapılarını açtığını anlayalım artık!

Feuerbach için tanrıdan çıkıp us üzerinden bedene bürünmüş insana uzanan yol, ışığa çıkan bir yoldur. Feuerbach en kutsal varlıkları olan beden, Sen ve cemiyet hakkında ulvi bir dokunaklılıkla konuşur ve böylece belli bir anlamda tanrıdan insana uzanan bu yolda tekrar geri gittiğini de gösterir: insandan Tanrısallığa, daha doğrusu, Tanrısallaşmış insana. Örneğin bedensel duyulara *mutlaklık organı* adını verir ve *Sen* ile *cemiyet* hakkında şunları yazar: *Yalnızlık sonluluk ve sınırlılıktır, cemiyetsellik ise özgürlük ve sonsuzluktur. İnsan (alışılmış anlamda) kendisi için insandır; insanla beraber insan ise Ben ve Sen'in birliği Tanrı'dır.*

Sonra da Karl Marx gelir. Marx da gerçek gerçeklik arayışı içinde romantik ahreti cennetten indiren ve bu dünyaya, daha doğrusu geleceğe yerleştiren bu hareketin tarihinin bir parçasıdır.

Feuerbach'ın bedeni, Sen'i ve cemiyeti keşfettiği gibi, Marx da toplumun bedenini ve bu bedenin odak noktasını, proletaryayı keşfeder. Marx'ın felsefe tutkusu, sosyal sefalete yönelir. Düşünceler gerçekleş-

meye çabalar. Bu burjuva çocuğunu proletaryaya çeken, proletaryanın ona felsefi bir rol biçmiş olmasıdır. İnsan Feuerbach'ın gerçek bedenden bahsetmediği, tersine bedenin sürekli felsefi bir rolde sahneye çıkarıldığı duygusuna kapıldığı kadar, Marx'ta da söz konusu olan gerçek proletarya değil, tersine sayısız ayağı olan bir kategoridir. Gerçi Marx filozofların *dünyayı sadece farklı yorumladıkları*, şimdi sıranın *onu değiştirmeye* geldiği beyanında bulunur, ama niyetlenen bu değişim, felsefenin başka araçlarla devamıdır. Marx bir sosyal politikacı olarak betimlenmiş olsa, bunu sadece bir hakaret olarak anlayabilirdi.

'40'lı yıllarda Marx tamamen kendini Hegel'den kurtarmakla meşguldür. Hegel'de ruhun varlığı belirlediğini açıklar Marx. Oysa tam tersidir: *Varlık bilinci belirler.*

Pekiyi nedir bu varlık? Marx'ta insan, doğayla etkileşim halinde olan, çalışan ve çalışması aracılığıyla sosyalleşen insandır. İnsan çalışmasıyla özündeki güçleri dışa vurur, kendini ve toplumu meydana getirir. Ancak çalışma *yabancılaşmış* biçimde, *doğadan çıkarak* gerçekleşir. Kör bir mekanizma, piyasa hâkimdir. İnsanın ürettiği ürünler ve girdiği toplumsal ilişkiler, insan üzerinde şiddet uygular ve bu yüzden insan bunlara *yabancılaşmıştır*. Feuerbach'ın din eleştirisi burada geri döner. Kendimin olanın yabancı bir güç olarak kurulmasını sağlayan diyalektiği, Marx toplumun bedenine ve mantığına taşır. Marx'a göre sadece bir tanrı kurgulanmakla kalmaz, piyasa ve mal fetişizmi kılığında insan üzerinde *efsunlu* bir doğa gücü gibi hâkim olan bir toplumsal mekanizma oluşturulur. Marx kendi kuramsal girişimleriyle, kutsal yabancılaşmanın eleştirisinden lanetli yabancılaşmanın eleştirisine ilerlemek istediğini söyler: *Yani hakikatin ahreti kaybolduktan sonra tarihin ödevi, bu dünyanın hakikatini kurmaktır ... Cennetin eleştirisi böylece dünyanın eleştirisine dönüşür.*

Bu eleştiride romantik bir hiddet işler, fakat aynı zamanda kendini son eleştiri sayan bir eleştiri söz konusudur. Son bir kez daha felsefe, ondan sonra felsefe gerçekleşmiş mutluluğun içinde kaybolabilir. Hegel'de gerçeklik hazırlığını tamamladıktan sonra, Minerva'nın baykuşu uçuşa geçmiştir. Marx'taysa Minerva'nın baykuşu tan kızıllığına doğru uçacaktır: *Eleştiri, zincirde yetişen sanal çiçekleri koparmıştır, insan bu fantezisiz, tesellisiz zinciri taksın diye değil, zinciri atsın ve canlı çiçeği koparsın diye.*

Bu *canlı çiçeği* Novalis hayallerde arıyordu. Marx ise romantizmin de üstüne çıkarak şöyle buyurur: *Bilincin yeniden biçimlendirilmesi sadece, dünyanın ... kendi hakkındaki düşlerinden uyandırılmasında, dünyaya kendi eylemlerinin açıklanmasında yatar ... Ondan sonra dünyanın çoktandır belli bir şeyin hayaline sahip olduğu görülecektir ki bu şeye gerçekten sahip olmak için sadece onun bilincine sahip olması yetecektir.*

Hayal kuran romantizmi uyandırmak gereklidir, ama romantizmi ayıltmak için değil, tersine hayal edilen çiçeği gerçek bir çiçek haline getirmek için. Marx romantizmi uyanık araçlarla sürdürmek ister. Bir şeye gerçekten sahip olmak, bütün hayallerin üstüne çıkar, işte felsefesinin büyük vaadi budur.

Romantik bir düşün gerçekleştirilmesi asıl amaçtır, ama bu yolda zorluklar bulunmaktadır. Yollardaki durum hiç de romantik değildir. Makine çağının başındaki düşünme biçimi için özgürleşme tarihinin kendisi de bir tür makine gibi işlemektedir. Başarılı bir yaşamın üretimi bu makineye bırakılabilir, ancak insanın bu işleve uygun davranması koşulu altında. Burjuvazi *her şeyden önce kendi mezarcılarını* üretmektedir. *Burjuvazinin çöküşü ve proletaryanın zaferi eşit ölçüde kaçınılmazdır*, der Karl Marx. Eğer tarihsel yasalılık makinesi rahatsız edilmeden ça-

lışmaya bırakılırsa, bu zafer *kaçınılmaz* olacaktır. Birer toplum mühendisi olarak tasavvur edilmesi gereken *devrim doktorları* (Heine) bunu sağlar. Kızgınlıkların ve gelecek vizyonlarının gereğince yumuşatılması ve rahatsız edici etkenlerin yok edilmesi gereklidir. Karmaşık ve anlık hareketlerin bir parti oluşturması gereklidir. Uzun süreli hesaplamak, strateji ve taktik geliştirmek, sonradan Lenin'in bir kavramıyla deneceği gibi, *çelikten bir romantizm* geliştirilmelidir. Anlık davranışlar yüzünden büyük hedeflere ulaşmayı umursamazca tehlikeye atmamak gereklidir. Savaşçıların kontrol edilebilir olması şarttır. Heinrich Heine gibi güvenilmez öğelere, Max Stirner ve Michail Bakunin gibi hemen-özgürlük kuramcılarına ve anarşistlere karşı yürütülen polemikler bundandır.

Her yandan gerçekleşecek bir özgürleşmeye dair hayaller romantik kalsa da kişisel davranışlar romantik olamaz. Romantiklik yatırımı nesnel sürece yapılır, öznelerinse romantiklikten arınmış olması gereklidir. İşte böylece nesnel bakıldığında sosyal romantik çevrelerde, 'romantik' kelimesi bir küfür, herkesin karşılıklı olarak sahip olup olmadığından kuşkulandığı ve foyası çıkarılması gereken bir tavrın tarifi haline gelir.

Heinrich Heine kendisinden yirmi bir yaş küçük olan Karl Marx'la Aralık 1843'te Paris'te tanışmıştı. Heine de Marx'tan, iki yıl öncesinde Moses Hess kadar büyülenmişti. Hess, Berthold Auerbach'a şunları yazmıştı: *Dr. Marx, işte benim putumun adı bu, henüz çok genç bir adam ... en derin felsefi ciddiyetle en keskin şakaları birleştirebiliyor; Rousseau, Voltaire, Holbach, Lessing, Heine ve Hegel'in bir kişide birleştiğini düşün, ama aynı tencereye atılmadan, işte sana Marx.* Marx çeşitli yayın organları için Heine'yi kazanmak ister, bu sokulmalardan gururu okşanan Heine de 1844 yılındaki çalışmalarının büyük bir kısmının önbaskısını ki bunlar arasında "Almanya. Bir Kış Masalı" da vardır, yeni kazandığı arkadaşına bırakır.

Bütün bunlar aslında Heine'nin *devrim adamları* ve liberaller arasında hoş karşılanmadığı bir dönemde olur. Heine'nin 1840'ta Börne hakkındaki eleştirel kitabını, onun ölümünden üç yıl sonra yayımlatmasının ardından, bu çevrelerdeki namı tamamen mahvolmuştur. İnsanlar sırf o yıllarda liberaller arasında da vatanseverlikten çıkan milliyetçiliğe çok eleştirel baktığı için bile Heine'ye güvenmiyordu. Börne'nin demokratik olarak birleşmiş bir Almanya vizyonunu Heine biraz sineye çekebiliyordu. Ama resmi Fransız şovenizmi 1840'ta Ren'in sol tarafındaki bölgeleri yeniden talep etmeye başladığında ve buna bir karşı hamle olarak Almanya'da milliyetçi ruh halinde bir sıçrama olduğunda (her yanda Becker'in *Özgür Alman Ren bölgesine sahip olamayacaklar* şarkısı ve Schneckenburg'un "*Ren Kenarında Nöbet*"i söyleniyordu) işte o zaman Heine, Almanya'nın özgürlüğü için savaşan, ama Almanların özgürlüğü için savaşmayan bir milliyetçiliğe karşı uyarmıştı. Ayrıca bir Yahudi olan Heine için, milliyetçi ruhun yükselişiyle birlikte Yahudi karşıtlığının da tehdit edici biçimlere büründüğünü görmezlikten gelmek mümkün değildi. *Fransız yiyiciler genellikle ağız tatlandırmak için ardından bir de Yahudi yerler*, demişti Heine. "Kış Masalı"nda Heine Almanya'ya sevgisi ile tebaa zihniyetini hakir görmesi arasında kesin bir ayrım yapacaktır: hâlâ *kasım kasım kasılıyorlar, / Mum gibi dimdik kurularak, / Baston yutmuş gibi dolaşıyorlar, / Vaktiyle bastondan yemişler dayak.* Dışa karşı gümrük birliğini, içe karşı da sansürü bir birlik aracı olarak kabullenmeye hazır olan politik birleşme arzusunu alaya alır. Fransızlara karşı savaşmamalı, tersine onları *özgür kurumlar* yaratmada aşmalı, der Heine. "Kış Masalı"nın önsözünde kendine özgü bir vatanseverliği savunur: *Fransızların başlattığı şeyi tamamlayabilirsek, Fransızları düşüncelerde aştığımız gibi eylemde de aşarsak ... hizmetkârlığı*

kaçabileceği en dip köşeye kadar, göklere kadar yok edebilirsek, dünya üzerinde insanların kalbinde yaşayan Tanrı'yı aşağılanmaktan kurtarabilirsek ... ve büyük üstatlarımızın söylediği ve bestelediği gibi kirletilen güzelliğe onurunu geri verebilirsek ... o zaman bütün Fransa ayaklarımıza kapanacak, bütün Avrupa, bütün dünya 'bütün dünya' Alman olacaktır! Meşelerin altında dolaşırken sık sık Almanya'nın bu misyonunun ve evrene hâkim oluşunun hayalini kuruyorum. Her ne kadar Heine burada sol Hegelciliğin cennetin tanrıdan arındırılması ve insanın tanrılaştırılması programını izliyor olsa da kimse yoluna çıkmaya cesaret edemiyordu. Kulağa hoş gelen bütün bu sözlere rağmen nihayetinde Heine'nin tek ilgilendiği *kirletilen güzellik* diyorlardı.

Heine *hizmet eden vatanseverler* ve *devrim doktorları* için, bir espriyi, bir uyağı, bir eğretilemeyi, bir ezgiyi, sosyal vicdanın buyruklarından ve özgürleşme politikasından daha önemli gören kibirli bir sanatçıydı ve öyle de kaldı. Heine aynı zamanda bir Epikürcü, sosyal eylem önlüğünden çok zevklerin gömleğine daha yakın olan bir keyif adamı olarak biliniyordu. Rüşvetle kandırılabileceği düşünülüyordu. Heine'nin Prusya'dan ispiyonculuk karşılığı para aldığı söylentisinin 1832'de ortaya atılmasında Börne'nin de parmağı vardı. Fakat gerçekte Heine Prusya'dan değil, Prusya tuzaklarına karşı onu koruyan Fransız hükümetinden emekli maaşı olarak bir destek alıyordu ve bu maaş '40'lı yıllar boyunca ona ödendi. Fakat Heine böylelikle, James Rothschild'e karşı olduğu gibi bir bağımlılık içine girdi, Heine Rothschild'den gelen hediyeleri kabul etmekle beraber, onu alaya almayı da bırakamıyordu.

Marx Heine hakkındaki söylentilere ve saldırılara pek kulak asmıyordu. Kızının bildirdiğine göre Marx, Heine'nin *politik zayıflıklarını en hoşgörülü* biçimde yargılamıştı. *Şairler acayip adamlardır, onları serbest*

bırakmak gereklidir. Onları sıradan, hatta sıra dışı insanların ölçütleriyle ölçmemek gereklidir, demiştir Marx. Hatta Marx politik açıdan güvenilmez şairlere o kadar çok değer veriyordu ki, 1845 başında Paris'ten smırdışı edildiğinde Heine'ye şöyle yazmıştı: *Sizi de çantama atmak isterdim.* Aynı dönemde Friedrich Engels'in açıklamaları çok farklıydı: *Herkes yeni Tannhäuser Heine gibi sinirlerini kaybedip yatıp kalmıyor.*

Ludwig Tieck ve *Delikanlının Sihirli Borazanı*'ndan beri, Venüs Dağı'nın büyüsüne kapılan "Tannhäuser", romantizmin bir erotik sembolüydü. Heine *yeni Tannhäuser* olarak betimleniyorsa, sadece romantik kişiliğine isabet etmekle kalmamalı, ahlak bozucu şehvet düşkünü de ihbar edilmelidir. Daha Heine'nin hastalığı 1848'de tam nüksetmeden önce, Heine'nin cinsel hastalığa yakalandığı söylentileri dolaşıyordu.

Heine erotik bir romantik olarak ortaya çıkmaktan asla çekinmemişti. Nietzsche'nin sonradan diyeceği gibi *Dionysosçuluk*, Heine için yaşamsal bir öğe ve şiirsel bir uyarımdı, fakat ünlü Loreley şiirinde olduğu gibi ironiyle kırılmıştı. Sirenlerin şarkısı *yabanıl bir acıyla* gemiciyi ele geçirir, ama şiirin baş döndürücü melodisi, alaycı bir soğukkanlılığa dönüşür: *Sanırım yutar dalgalar / Sonunda gemiciyle salım; / İşte şarkılarıyla bunu / Lore-Ley yaptı.* Fakat cazibe uzak da olsa etkilidir. Bir zamanlar hilekâr Odysseus'un yaptığı gibi Heine de sirenlerin şarkısını dinlemekten feragat etmek istemiyordu, fakat kendini direğe bağlatan Odysseus gibi Heine sirenlerin şarkısı tarafından yutulmamak için tedbirler almak istiyordu. İroni bunun bir aracı olabilir. Fakat ironiyi uzun süre sürdüremeyeceğini Heine de bilir. *Temel Ruhlar*'da eski Tannhäuser şarkısını şu ifadeyle başlatır: *Ancak insanın içinden hep gülmek gelmez, bazen sessizleşir ve ciddileşir, geçmişi düşünür; çünkü geçmiş, ruhunun asıl memleketidir ve insanın içini, bir zamanlar duyumsadığı duy-*

guların hasreti kaplar, bunlar acılı duygular olsa bile. İşte Tannhäuser'in hali de böyleydi... Bu şarkının yorumunda şöyle denir: *Bu şarkıda, ortaçağın acılı günlerinde suskun gagalarıyla saklanmak zorunda kalan o kâfir ilan edilmiş bülbüllerin tınılarını duydum.* Heine'nin romantik ikizi burada gün ışığına çıkar.

Heine'nin sadık kaldığı bir romantizm, bir de eleştirdiği romantizm vardır. Heine'nin romantizmi *bülbüller*in romantizmidir, eleştirel baktığı romantizm ise *ortaçağın acılı günlerini* öven, geriye dönük, Hıristiyan, zevk düşmanı ve feragatçi romantizmdir. Genç Almanya'nın yaptığı gibi Heine de estetik araçlarla bir kutsal ittifak yapan tarihsel romantizmin sözde gericilerini kınar. Ancak Genç Almanya'dan farklı olarak Heine, romantizmin asla bu gericilikten ibaret olmadığını bilmektedir.

Romantik Okul üzerine 1835 tarihli büyük denemesinde Heine, romantizmle olan ilişkisi hakkında hesap vermiştir. Orada yazdığı üzere romantizm, *İsa'nın kanında açmış olan bir acı çiçeği* idi, ahret kaçkınıydı, Novalis gibi *veremliydi*, spekülasyon ruhu çiçekleniyordu. Hükmedenler vatanseverlik emri verdiğinde, romantizm politik olarak sersem ve dalkavuktu. Burada da insanlar *Alman ahmaklığı*na kadar ulaştılar. Oysa Heine'nin sevdiği *bülbüllerin* romantizmi başkaydı: Orada bir dünyaya yabancılık, bir güzellik istenci, faydalılığa karşı bir nefret vardır. Lirik büyüyü, vecde dalmayı, fantastik taşkınlıkları, örneğin Achim von Arnim ve E.T.A. Hoffmann'da olduğu gibi acayip şeylere karşı hassasiyeti, ironik oyunları, macera yazmanın keyfini, işte bütün bunları Heine, feragat etmek istemediği bir geleneğe yüklüyor, çünkü kendini bu geleneğe yakın hissediyor ve bu gelenek onu kendi yaratımına teşvik ediyordu. Dönemin işaretlerinin bu türden bir romantizm için uygun olmadığını sezse bile, kendisine romantik kalmayı mümkün kılan bir

biçimde romantizmle hesaplaşıyordu. 3 Ocak 1846'da Varnhagen von Ense'ye şöyle yazar: *Romantizmin bin yıllık imparatorluğunun da bir sonu var, ben kendim de bu imparatorluğun sonuncu, tahttan çekilen masal kralıyım. Atta Troll*'da (1841) *eski hayal yoldaşlarıyla ay ışığında dolaşmaya* bir kez daha cüret etmiştir. Bu, *batmakta olan bir dönemin kuğu şarkısıdır.*

Garip Atta Troll figürü, bir ayı, *ay ışığı* altında ve *hayali yüzlerin yabani avının* ortasında dolanır. Bu ayı, Börne çevresinin ve Genç Almanya'nın sağlam inançlı, ama yeteneksiz politik edebiyatçılarını temsil etmektedir. Ayı dans eder, ama beceremez. Sonunda avlanır. Ayının postu, Juliette'in yatağının önünde halı olur ki Juliette'in Heine'nin Mathilde'si olduğunu fark etmek zor değildir. Bütün bunlar *en hoş gençlik yıllarımı geçirdiğim romantik okulun cırcırböceği gibi hayal kurma biçiminde* yazılmıştır.

Heine romantizme karşı romantizmle eyleme geçer. *Ludwig Börne. Bir Bildiri* adlı kitapta, bu durum için 'Yunanlılar Nasıralılar'a karşı' formülünü bulur. *Bütün insanlar ya münzevi, resim düşmanı, ruhanileşme bağımlısı dürtülere sahip insanlardır* (Nasıralılar), *ya da yaşamdan neşe, gelişmekten gurur duyan ve gerçekçi bir kişiliğe sahip insanlardır* (Yunanlılar).

Heine kendini, yeni Nasıralılar tarafından pek zorlanan, Yunan tarzı bir romantik olarak duyumsar. Nasıralılar elbette kendini romantik olarak görmezler, ama Heine için bunlar romantiktir. Eski romantikler geçmişle duygulanırdı, yenileri geleceğe iman eder, ikisi de bugünü gözden kaçırır. Heine'nin kendi ruhsal yönelimine 'gerçekçi' demesi, bir açıklama gerektirir. Çünkü bu bağlamda gerçekçilik, Epikürcü anlamda soğukkanlılıktan başka bir şey değildir. Heine dünyaüstü veya dünyevi bir gelecekle teselllilere ve her tür politik ahlakçılığa karşı,

gerçek ve sanal zevklerin zenginliğini benimsemek ister. Hatta Heine, ortaçağı yeniden kurma zihniyetine sahip olmaksızın ve bununla suçlanmaktan da korkmaksızın, ortaçağın - katedraller, kale kızları ve aşk şairleri döneminin - büyüsüne bile kendini verebilir. A diyen, B demek zorunda değildir. Tutarlılık doktrin düşkünlerine göredir, ama *bülbüllere* göre değildir.

Yine de Heine aynı zamanda politik bir aydındı. *Romantik Okul* üzerine kitabını yazarken Saint-Simonculuğun etkisi altındaydı. Bu akımın insanın insan tarafından sömürülmesinin durdurulması gerektiği yönündeki temel talebi, tıpkı eşitlerden oluşan bir toplum olamayacağı ve bu yüzden mevkilerin ve hiyerarşilerin doğuştan gelen haklara göre değil, yeteneklere ve hizmetlere göre dağıtılması gerektiği bilgisi kadar aklına yatıyordu. Saint-Simonculukta şairlere neredeyse bir rahip rolünün biçilmiş olması ilk başta Heine üzerinde cezbedici etki uyandırmış olmalı. *Seyahat İmgeleri*'nin Fransızca önsözünde Heine 1834'te şöyle yazar: *Rahip takımına karşı eski savaş çağrımızın ... yerine daha iyi bir parola geçmiştir. Artık söz konusu olan eski kiliseyi şiddetle yıkmaktan çok, bir yenisini kurmaktır ve rahipliği yok etmek istemenin tam tersine, şimdi kendimiz rahip olmak istiyoruz.*

Heine Paris'te Saint-Simonculuğun önderi olan Prosper Enfantin ile arkadaştı, hatta *Almanya'da Din ve Felsefenin Tarihi*'nin Fransızca baskısını 1834'te ona adamıştı. Heine bu yeni kilisenin *rahibi* olarak kabul görmeyi haklı olarak umut edebilirdi. Fakat Heine sonradan Saint-Simonculuğun sadece doktrinleriyle değil, doktrin düşkünleriyle de tanışınca, orada bir şair rahip olma beklentisi hiç de o kadar cazip görünmemeye başladı. *Fransız Sahnesi üzerine Mektuplar*'da (1837) *yeni kilisenin* sanatçılardan yapıtlarını *insan ırkının mutlu edilmesi ve güzel-*

leştirilmesi amacına tabi kılmalarını *haksız yere beklediğinden* bahseder. *Haksız yere diyorum, çünkü ... ben sanatın özerkliğinden yanayım; sanat ne dine ne de politikaya hizmetçilik yapmalı, sanat kendi kendinin nihai amacıdır, tıpkı dünyanın kendisi gibi*, diye devam eder Heine.

Heine bir on yıl sonra komünistlere sempati duyduğunda, onun için kısa sürede politik-sosyal faydacılıkla *sanatın özerkliği* arasındaki aynı gerilim ortaya çıkar. Tekrar romantik *bülbüller*iyle zorluklara kapılır. Sosyal ve politik faydalılık bakış açıları güçlendikçe, tam da Heine bunların haklılığını kabul ettiği için, şiirin öz değeri, zarif faydasızlığı, meşrulaştırma zorunluluğu altına girer. Heine pısırık ruh hallerinden geçer. Bir defasında Immermann'a şöyle yazar: *Şiir aslında sadece güzel, önemsiz bir şey.* Bu Rothschild'in evindeki bir kutlama yemeğinden sonradır, dumanlı bir meyhanede *devrim adamları*nın bir toplantısını ziyaret ettikten sonraysa şu notları alır: Şiir sadece *kutsal bir oyuncaktır*. Burada karşılaştığı *halk adamları*ndan hiç iyi bir şey beklemez. Ayaktakımının barbarlığından ve elebaşlarının cehaletinden korkar. Börne bir kralın elini sıkması durumunda elini temizlemek için ateşe tutacağını iddia ettiğinde, Heine *halk elimi sıkarsa, daha sonra elimi yıkayacağım* diye duyurur. Devrim sadece, insan devrim hakkında bir şeyler okuduğunda yüce bir şey, diye yazar, devrim kirlidir, çamur yukarı çıkmaktadır. Zevksizliğin vicdanı rahatlar. Adaletsizliğe duyulan kin, kültüre karşı nefretle birleşir. İnsan şimdiye kadar kendisinden esirgenen şeyleri paramparça etmek ister. Fakat fukara insanlar haklı değil midir, onları gayet iyi anlamak mümkün değil midir? Elbette, fakat *bülbüller*in ortadan kalkması onların işine yarar mı?

Heine bu sorular etrafında daireler çizer. Börne ona korkutucu bir örnek sunar. Börne fakirler ve hakkı çalınanlar için çabalamış ve pek

az şeye ulaşmıştır. Bu yüzden de sonunda *şapkasını kulaklarının üstüne çekmiş ve artık ne bir şey görmek, ne de duymak istemiş, haykırarak uçuruma çakılmıştır. Halk dışkısı* içinde yuvarlanmış ve *bir demagogun banal tavırlarına* bürünmüştür. Öyleyse *bülbüllere* ihanet etmeye değer midir?

Ölümünden bir yıl önce, *Luteria*'ya 1855'te yazdığı önsözde Heine dikkate değer bir itirafta bulunur. Komünist ve sosyalist fikirleri desteklediğini yazar, ama eğer bunlar başarılı olursa, insanların belki madden daha iyi halde olacağı, fakat *bülbüllerin* şarkısının kesileceği bir çağı getireceklerini bilmektedir. *Bu karanlık heykel paralayıcıların hâkimiyeti ele geçirecekleri dönemi sadece dehşet ve korkuyla düşünebiliyorum: o zaman sevgili sanat dünyamın mermer heykellerini kaba yumruklarıyla parçalayacaklar, şairin o kadar sevdiği bütün o fantastik önemsizlikleri kıracaklar ... bülbüller, faydasız şarkıcılar kovulacak ve ah! Benim 'Şarkılar Kitabı'mdan zerzevatçılar kesekâğıdı yapıp geleceğin yaşlı karıları için içine kahve veya enfiye dolduracaklar.*

Yüreğinde iki ses vardır Heine'nin. Biri budur. Diğeriyse *korkunç bir tasım* tarafından efsunlanmıştır: *eğer 'bütün insanların yemek yeme hakkı vardır' önseline karşı çıkamıyorsam, bunun bütün sonuçlarına da katlanmalıyım.* Fakat bunun sonucu şudur: Kötülük ve adaletsizlikle dolu bir dünyada, insanın şiirini de alıp bir mutlular adasına çekilmesi, seçkinci bir lükstür. Zarif şiirde bir kalpsizlik etkili değil midir? Genç Hoffmannsthal sosyal vicdandan kaynaklanan bu sanatsal kuşkuları şu mısralara büründürecektir: *Nihayet aşağıda bazıları ölmelidir, / Gemilerin ağır kürekleri çekilince, / Başkaları yukarıda dümen başında, / Kuşların uçuşunu ve yıldızların ülkesini keşfederken.*

Bu, eski teodise sorusunun sanata aktarılmış halidir. Bir zamanlar insanlar, dünyadaki kötülükler karşısında Tanrı'nın varlığı meşru kılı-

nabilir mi, diye soruyordu. Şimdi bu soru sanata yöneltilmiştir: Dünyadaki kötülükler karşısında sanat gibi lüks bir uğraş nasıl meşrulaştırılabilir? Sırf sanatın varlığı bile dünyadaki adaletsizliğin bir ifadesi değil midir? Dünyanın sefaleti ve bülbüllerin şarkısı: bunları nasıl bir araya getirmeli?

Heine bu sorularla kapışır. Güzelliğin, ruhun, şiirin amacı kendi içindedir, bunlar büyük bir oyundur, herhangi bir politik, ulusal veya sosyal amaca hizmet etmeleriyle meşru kılınmazlar. Heine sürekli bunu göz önünde tutar ve bazı meslektaşlarının sefaletle dayanışma yüzünden sanata ihanet etmeleri onun için bir uyarıdır. Heine'nin kuşkulardan ve sorulardan sonra hep geri döndüğü görüş şudur: Sanat ya kendisi aracılığıyla meşrudur, ya da sosyal, politik, ekonomik, başka bakış açıları aracılığıyla meşruluk aramaktadır. Ama o zaman zaten kaybetmiş demektir.

Heine bir zamanlar şöyle yazmıştı: *Fakat tabutuma bir de kılıç koymalısınız; çünkü insanlığın kurtuluş savaşında cesur bir askerdim.* Ölümünden kısa süre önce yazdığı *İtiraflar*'daysa şöyle denir: *Herkesin dediği gibi bu güzel dünyada hiçbir şeye ulaşamadım. Hiçbir şey olamadım, bir şairden başka hiçbir şey.*

Romantik Heine son sözü söyler.

On Üçüncü Bölüm

Genç Alman Wagner. Rienzi Paris'te. Romantik Devrimci Dresden'de. İlk romantik düşlerin gerçekleşmesi: yeni mitoloji. Nibelungen Yüzüğü. Özgür insanın tanrıların alacakaranlığını getirişi. Antikapitalizm ve antisemitizm. Mitik deneyim. Tristan ve romantik gece. Sembolistik sarhoşluk. Duyulara topyekün saldırı.

Richard Wagner 1838'de, Roma'da 1347 yılındaki başarısız bir devrim denemesi üzerine büyük operası *Rienzi* üzerinde çalışmaya başladığında, Genç Almanlar'm özgürlük, ulusal birlik ve ilerleme fikirlerinin etkisi altındadır. Riga'da orkestra şefidir, şehirdeki sefil tiyatro koşulları, Wagner'i köşeye sıkıştıran alacaklıları ve sevgilisine kaçmış olan karısı Minna tarafından üç defa küçük düşürülmüştür. Bir zamanlar Herder'in yaptığı gibi Wagner de kaçar gibi Riga'yı terk ederek, maceralı bir deniz yolculuğundan, korkunç fırtınaların Norveç kıyısında acilen çapa atmaya zorlamasından sonra, Fransız topraklarına ulaşır, henüz tamamlanmamış olan *Rienzi* valizindedir. 1842'ye kadar Paris'te kalır, bunlar içsel ve dışsal soğukluk, yitiklik, sefalet yıllarıdır. Heinrich Heine'yle arkadaş olur, Heine ona maddi destekte bulunur ve daha sonraki çalışmaları için ona romantik malzemeler, Tannhäuser ve Uçan Hollandalı'mn öykülerini tedarik eder. Meyerbeer'in parlak konumu gözleri önündeyken, hak ettiğine inandığı şanı kendisine vermeyen bu şehirden gitgide daha fazla nefret eder Wagner. Sonradan Theodor

Uhlig'e bir mektubunda, *Paris'in yanmasıyla başlamayan hiçbir devrime inanmıyorum*, diye yazar.

1840'ların Paris'i Wagner için 1347'nin Roma'sı olacaktır. O zamanlar Roma'da bir lokantacının oğlu olan Cola di Rienzi bir halk hareketinden destek alarak, hükmeden aristokrasiye karşı eski Roma örneğine dayalı bir cumhuriyet kurmaya çalışır, ama halkın kendisine sırt çevirdiğine tanık olur. Wagner'in operasında Rienzi Kapitol'ün balkonundan, Papa'nın elçileri tarafından kendisine karşı kışkırtılan yığınların kalbini kazanmayı son defa dener, ama taş yağmuruna tutulur. Bina tutuşturulur, yıkılır ve Rienzi'yle beraber halkın mutluluk ve özgürlük ütopyalarını da gömer.

Rienzi ve sefil Roma... Bu durumu görünce Richard Wagner'in, beste yapan bu pleb memurunun gözünde kendi kaderi canlanacaktır. Fakat Rienzi'yi görünce gözünde kendisi canlanacak başka biri daha olacaktır. Bu romantik operanın bir temsilini Linz'de 1906'da ziyaret ettiğinde, on yedi yaşındaki genç bir adam bu *tanrı vergisi müzik*ten, gayet önemli sonuçlar doğuracak bir inanca ulaşır: *Alman İmparatorluğu'nu birleştirmeyi ve büyütmeyi ben de başarmalıyım*. Adolf Hitler bu inancını sonradan Albert Speer'e bu sözlerle anlatmıştı.

Richard Wagner'in başarısız bir devrimci üzerine bu operası Avrupa'da başarılı olur. Teatral bir görkem, kalabalık sahneler, kulis büyüsü, büyük sahneler onun için bir meydan okumaydı, ama artık *bir köşedeki sefalet*ten çıkmak isteyen Wagner de bunu amaçlıyordu.

Wagner 1842'de Paris'i ünlü bir adam olarak terk eder. Dresden'de sarayın orkestra şefi olur. Kısa sürede yeniden tatminsizleşir. Maaşı masraflı yaşam biçimine yetmemektedir. Borç dağları yine büyümeye başlar. Hem kendini hem de sanatsal çalışmalarını, parasal çıkarların

boyunduruğunda görür. Sahnenin performansını artıracak ve bütün idareyi kendi ellerinde tutmasını sağlayacak bir reform taslağı tasarlar. Opera tiyatrosu sadece lükse ve eğlenceye hizmet etmemeli, tersine ilerici, demokratik bir coşku vermelidir. Fakat Wagner reform önerilerini kabul ettiremez. Rutin çalışmalar canını sıkar. 1848/49 yıllarının devrimci huzursuzlukları nihayet bir değişiklik getirir. Bu heyecanlı aylara geri bakarak 14 Mayıs 1849'da Minna'ya şunları yazar: *Konumumdan ve neredeyse sanatımdan da en yüksek derecede tatminsizlik duyarken ... boğazıma kadar borçlanmışken ... bu dünya benim için yıkıldı, sanatçı olmaktan çıktım ... ve eylemlerimle olmasam bile zihniyetimle artık sadece bir devrimci oldum, yani sadece, tamamen şekil değiştirmiş bir dünyada ruhumun yeni sanatsal yaratımları için bir zemin arıyordum.*

Richard Wagner devrimci olur, ama sadece zihniyette değil, aynı zamanda eylem gücüyle de devrimcidir. Aristokrasiye ve burjuvazinin para hâkimiyetine karşı el ilanları yazar. Nisan 1849'da Sachsen Kralı'nın anayasayı apaçık ihlal ederek seçilmiş hükümeti lağvetmesi ve Prusya Ordusu'yla tehdit etmesi üzerine halk ordusu alarma geçirildiğinde, Richard Wagner bu arada arkadaş olduğu Bakunin ile beraber silahlı bir ayaklanmanın hazırlıklarına katılır. Hatta birkaç el bombası bile tedarik etmiştir. Wagner'in pratik organizasyon yetisi Bakunin'i etkilemişti, hatta Bakunin arkadaşına bir trio bestelemesini önerir, bu trioda tenor sürekli "Uçurun kafasını", soprano "Asın onu", bas da "Ateş! Ateş!" diye şarkı söyleyecekti. Ancak Wagner'in sanatsal fikirleri başka bir yönde ilerler. İnsanlığı şahsi mülkiyetten kurtaran bir sosyal isyancı olarak temsil edilecek olan "Nasıralı İsa" üzerine bir dram yazmaya başlar. Bu devrim döneminde Wagner *büyük, hatta taşkın bir rahatlık* içindedir ve Goethe'nin Valmy bombardımanı sırasındaki duy-

gularını anımsar. Kral ve bakanları Mayıs başında şehirden kaçıp ayaklanan halk geçici bir hükümet oluşturduğunda yeni bir dönem başlar ve Wagner de orada bulunduğunu söyleyebilecektir. Wagner cüretkâr bir girişim için ateşkesten istifade eder. Halk ordusuyla işbirliği yapmalarını sağlamak için kralın askerleri arasında el ilanları dağıtır. Çarmıh Kilisesi'nin kulesinden çatışmaları gözler ve isyancı grupların, mimar Semper'in uzman yönetimi altında kurulmuş olan barikatlar arasındaki hareketlerini kumanda etmek ister. 6 Mayıs'ta eski opera binası alevlere bürünür, sonradan binayı Wagner'in ateşe verdiği iddia edilecektir. 8 Mayıs 1849'da Dresden Ayaklanması bastırılır. Elebaşları tutuklanır, Richard Wagner kaçmayı başarır, önce *Tannhäuser*'in orkestra provalarının başladığı Weimar'a gider. 16 Mayıs'ta tutuklama emri geldiğinde Franz Liszt Zürih'e kaçmasına yardım eder.

Devrim ayları sırasında Wagner, Nibelungen dramının ilk taslağını hazırlamıştı. Taslakta, tıpkı Mesih gibi yaşamını feda ederek yanlış bir dünya durumundan kurtuluşu getirecek olan Siegfried figürü merkeze alınmıştı.

Wagner devrimci bir *mitos* bestelemek ister, bu niyetle Zürih'e gelir ve 1874'te *Nibelungen Yüzüğü* tamamlanana kadar yirmi yıl boyunca bu hedefin peşinden gider. Böylece ilk romantik dönemin düşlerinden biri olan yeni mitoloji nihayet gerçek olmuştur.

Anımsayalım: O zamanlar yeni bir mitoloji arayışını harekete geçirmiş olan iki etken vardı. Birincisi sanat, güçsüzleşmiş kamusal dinin halefi olacaktı. Sanat *ruhun en derinliklerinden* (Schlegel) yeni bir mitos kuracaktı, yani bu vahiy edilmiş bir şey değil, icat edilmiş bir şeydi. Bu yüzden *us mitolojisi*nden bahsediliyordu. İkinci etkense 19. yüzyılın başındaki toplumsal dönüşüm dönemi deneyiminde yatıyordu. Top-

lumsal yaşama dair kapsayıcı bir fikir yoktu, bu yaşamın yerine ruhsuz bir egoizmin ve ekonomik faydalılık düşüncesinin geçtiği görülüyordu, bu yüzden de yeni mitolojinin başlıca etkisi, *insanları bir cemiyet görüşü içinde birleştirmek*te yatacaktı. Romantikler gelenekten, insanın mitler olmadan yapamayacağını öğrenmişlerdi ve bir üretme ruhu olan modernlik ruhu, gerekirse bu mitleri kendilerinin üretmesi için onları cesaretlendiriyordu.

Richard Wagner yeni bir mitolojiye ilişkin vizyonunu yarım yüzyıl sonra gerçekleştirmeye başlar. Romantiklerin yeniden yayımladığı Nibelungen efsanesini tekrar ele alır, ama bundan tamamen kendine özgü bir şey yapar. Ancak hepsinden önce sanatın Antikçağ'da mitler oluşturan ve toplumu birleştiren bir işlevi olduğu yönündeki romantik düşüncelere sarılır.

1849 tarihli *Sanat ve Devrim* adlı yazıda Wagner antik Yunan polis'inin idealleştirilmiş kültürünü, erken sosyalist bir antikapitalizmin perspektifinden görüldüğü şekliyle modern burjuva toplumunun kültürel durumuyla zıtlaştırır. Wagner burada ne dediğini bilir, belki de Karl Marx'tan bir şeyler okumuş veya duymuştur. Yunan polis'inde toplum ve birey, kamusal ve özel çıkar birbiriyle barışıktır ve bu yüzden sanat, hakikaten kamusal bir mesele olmuştur, diye yazar Wagner, bu olay aracılığıyla bir halk, toplumsal yaşamının anlamını ve ilkelerini törensel, kutsal bir çerçevede gözler önüne sermiştir. *Bu halk ... devlet toplantılarından, mahkemelerden, taşradan, gemilerden, savaş kamplarından, en uzak yerlerden bir araya akıyor, otuz bin kişi amfitiyatroyu doldurarak bütün tragedyaların en derin anlamlısının, 'Prometheus'un sahnelenişini izleyerek en dehşetli sanat yapıtının karşısında toplanıyor, kendini kavrıyor, kendi eylemlerini idrak ediyor, varlığıyla, toplumuyla, tanrısıyla*

en içten bir birlik halinde eriyor ve böylece en soylu, en derin huzur içinde, birkaç saat önce huzursuz bir heyecan ve en ayrıksı bireysellik halinde olduğu şey neyse tekrar o oluyordu.

Wagner'e göre modern sanat için artık böyle bir kamusal alan yoktur. Kamusal alan piyasa olmuştur ve sanat da ticarileşme ve özelleştirme zorunluluğu altına girmiştir. Diğer ürünler gibi sanat da kendini bir mal gibi sunmak ve satmak zorundadır. Sanatçı da yapıtı uğruna değil, para kazanmak uğruna üreten bir üretici haline gelmiştir. Bu küçük düşürücü bir süreçtir, çünkü insanın yaratıcı gücünün ifadesi olarak sanat, kendi kendinin amacı olmak gibi bir onura sahip olmalıdır. Kapitalizmin köleliği, sanatın onurunu çiğnemekte, onu salt bir araç düzeyine indirmektedir: *Kitleler için eğlence, zenginler için lüks bir gösteri.* Aynı zamanda sanat, *toplumsal ruhun binlerce egoist yöne doğru parçalandığı* ölçüde özelleştirilmektedir. Sanatçılara yüzeysel bir özgünlük zorlaması yüklenmektedir. Adam yerine konmak isteyen, rakiplerinden farklı olmak zorundadır. Tek tek sanatçılar gibi tek tek sanatlar da *birlikte hareket etmiş oldukları halayı* terk ederek, *şimdi her biri kendi yoluna gitmekte, kendini bağımsız, ama yalnız, egoistçe geliştirmektedir.*

Sanatların parçalanması, sanatçıların parçalanması ve yaratıcı çabaları birleştiren bağın çözülmesi, günümüz çağın damgası budur. Geriye kalan tek bağ *sanayi*dir, sermaye ve onun kumandasındaki çalışma. Wagner'in antikapitalizmi aynı zamanda kötü şöhretli antisemitizminin çıkış noktasıdır, bundan daha bahsedilecektir.

Sanayi, para, mesleki çalışkanlık, ekonomik faydaya odaklanma her şeye hâkimdir. Günümüzün dini budur, bu birleştiren değil, atomlaştıran ve rekabete zorlayan bir dindir. Yeni bir birleştirici bağ gereklidir.

O dönemde hâlâ Feuerbach'ın hayranı olan Wagner için bu bağ

artık eski din olamaz, ne Yunanlıların, ne de Hıristiyanların dini. Wagner, Feuerbach'a katılarak tanrıları insanın özgür yaratıcı gücünün yansımaları olarak görür. Bu yüzden özgür insan fikri, dinin yerini almalıdır. Siegfried figürü onun için bu türden sanatsal açıdan kullanılabilir bir özgürlüğün cisimleşmesidir. Kendini tanrıların şiddetinden kurtaran insanın içinde barındırdığı cevherler, Siegfried ile gözler önüne serilebilir. Wagner Antikçağ'a bakarak Prometheus figürünü ön plana çıkarmıştı. Siegfried onun için yeni bir Mesih olduğu kadar yeni bir Prometheus'tur da. Sanatların ve sanatçıların parçalanmasına gelince, Wagner müziği, teatral temsili, edebiyatı ve resim, heykel gibi görsel sanatlar dahil birçok sanatı tekrar birleştiren bütünsel bir sanat yapıtının hayalini kurar. Bütünsel sanat yapıtı, bütünsel sanatçıyı gerektirir. Kolektif bir üretim mümkün müdür? Herhalde değildir, sorumluluk her bir sanatçının kendisinde kalır, fakat sanatçı, halkın ve geleneklerinin yaratıcı güçlerinin toplandığı bir kişi olarak kendini algılamalıdır. Sahneleme uygulamaları için de antik örnekleri ölçü kabul eder. Bunlar toplumun kendini, ortak değerlerin birleştirdiği bir cemiyet olarak kavrayabilip kutlayabildiği birer festival olmalıdır.

Devrimin başarısızlığından düş kırıklığına uğrayan Wagner şimdilik, *toplum devrim geçirmeden ... sanatın da hakiki varlığını bulamayacağından* kesinlikle emindir, bu yüzden sanat hâlâ devrime tabi olarak kalır. Fakat bu, sanatın politikanın hizmetçisi konumuna alçaltıldığı anlamına gelmez, çünkü devrim ve sanat karşılıklı bir ilişki içindedir. Devrim sanata gereksinim duyduğu kadar sanat da devrime gereksinim duyar. İkisinin ortak bir hedefi vardır: *Hedef, güçlü ve güzel insandır: devrim ona güç, sanat da güzellik verir!* Öyleyse sanat eğer devrime hizmet ederse kendi gelişimine hizmet etmiş olur. Asıl politik yenilgiden

sonra sanatın devrimci işlevine sarılmak ve *tutkulu sosyal hareketin akıntısına güzel ve yüksek bir hedef, soylu bir insanlık hedefini* koyan sanat yapıtları yaratmak gereklidir.

Wagner'in bu ödevi yüklediği kendi sanat yapıtı, gelecek yıllarda bir dörtleme halinde gelişen Nibelungen dramı olacaktır.

Fakat tutuklama emriyle aranan Zürih'teki devrimci, şimdilik Almanya'da uygun biçimde bir sahneleme uygulaması bulmanın düşünülemeyeceğini bilmektedir. *Bu yeni tasarımla, bugünkü tiyatromuzla ve izleyicilerimizle olan bütün ilişkilerden tamamen çıkıyorum: ... Sahnelemeyi ancak devrimden sonra düşünebilirim ... O zaman Ren kenarında bir tiyatro kuracak ve büyük bir festivale davet edeceğim: bir yıl hazırlıktan sonra dört gün içinde bütün yapıtlarımı sahneleyeceğim: o zaman bu yapıtlarla devrim insanlarına bu devrimin anlamını, en soylu anlamda bildireceğim. Bu izleyiciler beni anlayacak; şimdikiler anlayamıyor.* Hatta Wagner bu bir kerelik sahnelemeden sonra sadece tiyatroyu yıkmakla kalmayıp notaları da yakmayı düşünür.

Eğer bunu izleyen dönemde *Yüzük* önceden devrim olmadan sahnelenirse, Wagner dramının etkisini başka türlü belirlemek zorunda kalacaktır. İlk başta en azından gelecekte bir devrimin gerekliliğini hissettirmek istiyordu. Fakat sonradan, ömrünün son on yılında -politik olarak pes etse de sanatçı olarak şöhretinin doruğunda- sanatının, toplumsal dönüşümün gerçekleşemeyişini telafi edebileceği, hatta bunun yerine geçebileceği beklentisini güdüyordu. Sanatçının yaşamı, daha sonra *Parsifal*'de açıktan açığa, kutsal bir kurtuluş anı, hatta bütün günlerin sonundaki o büyük kurtuluşun elçisi ve vaadi haline gelecektir. Sanat ve din. Nietzsche için sonradan bu, kızgınlık ve düş kırıklığıyla Wagner'den ayrılmanın gerekçesi olmuştur.

Fakat henüz işler o boyutta değildir. Şimdilik Wagner için önemli olan, özgür insan ortaya çıktığında tanrıların öldüğü bir mitos yazmaktır. Bu olsa olsa insanın tanrılaştırılması anlamında bir dindir. Wagner cenneti, *Kış Masalı*'nda Heine'nin yaptığı gibi serçelere bırakır.

Wagner *Nibelungen Yüzüğü* üzerinde çeyrek yüzyıl çalışır, 1848'de "Nibelungen Mitosu" düzyazı eskiziyle başlayıp Kasım 1874'te tamamlayana kadar. Dörtlemenin son nota sayfasına, *başka bir şey söylemiyorum*, diye yazar. 1876'da *Yüzük*'ün tamamı, Bayreuth'taki festival binasının açılışı için dört gün boyunca sahnelenir.

Temsil edilen, tanrıların çöküşünün büyük öyküsüdür. Nedir bu tanrılar, neden çökerler? 1848'den kalma düzyazı eskizi açıkça söyler. Tanrılar insanın yaratılmasıyla *kendi kendilerini yok ettiklerinde, yani insan bilincinin özgürlüğünde kendi dolaysız etkilerinden vazgeçmek zorunda kaldıklarında* amaçlarına ulaşmıştır, denir orda. Bu hâlâ tam Feuerbach'ın tarzında ifade edilmiştir: Tanrılar insan bilincinden başka hiçbir yerde çökmezler, bilinç kendi gücünü tanrı imgelerine yansıtmasını sağlayan mekanizmayı keşfettiğinde. İnsanlar tanrıların güç oyunlarında kendi güç tutkularını fark edebilirler. Ve tanrılarının da kendileri gibi yaşamın derin hakikatini, yani güç ile aşkın barışmasını gözden kaçırdıklarını fark edebilirler. Tanrılar da düşman yaşamsal güçlere takılı kalırlar. Eğer tanrılar güç ile aşkı birleştiremiyorlarsa, demek ki özsel güçlerini henüz bir araya getirememiş olanlar insanlardır. İnsanlar tanrıların kaderinde, kendi başarısızlıklarının nedenlerini fark edebilirler. Böylece tanrıların çöküşü mitosu, insanın kendi kendine yabancılaşmasının aşılmasının imgesel öyküsünü anlatır. Bu gösteride sahneye çıkan tanrılardan inancı koparmak gereklidir ki, tanrıların fantastik bir biçimde temsil ettikleri o çok insani güçler gün ışığına çıkabilsin.

Şimdi Wagner'in anlattığı ve müziğe döktüğü haliyle mitosun kendisine dönelim.

Mitos o ünlü mi bemol majörle, bütün şeylerin başlangıcındaki o akustik düşünceyle: hareketli ilk öğe olan suyla başlar. Bütün her şey ilk sesin çözülmesinden ortaya çıkar. Güneşi sembolize eden ton da eklendiğinde, yaratılış anı duyulur hal alır. Güneşin ateşi, suyun altın gibi parlamasını sağlar. Altın, suyun dibindeki hazine olur. Ren'in kızları bu hazineyi korur. Değerlendirme hırsı henüz hazineye dokunmamıştır, hazine henüz güç ve mülkiyetin melun döngüsüne katılmamıştır; doğal dünyanın masumiyetini ve birliğini temsil eder. Kara peri Alberich, karanlıklar prensi ve Nibelungen'in efendisi, bu hazinenin güzelliğinden anlamaz, gücünü artırmak için ona sahip olmak ister. Aşk hazineyi ve güzelliği kendi haline bırakırdı, varlığı var olmaya bırakırdı. Ancak aşktan feragat eden biri, hazineyi çalmak ve değerlendirmek isteyecektir. Alberich'in gücüne hiçbir aşk ket vurmadığı için hazineyi çalmayı başarır. Daha başlangıç sahnesi dramın bütün çelişkisini içermektedir. Güç ile aşk, sahip olma hırsıyla fedakârlık, oyunla zorlama arasındaki gerilimli ilişki, *Yüzük*'ü sonuna kadar belirleyecektir.

Alberich, Nibelungen halkını köle eder. Hepsi onun için çalışmak zorundadır. Altın hazinesinden bir yüzük yaparlar, yüzük, onu takan kişiye sınırsız bir güç kazandırır. Wagner'in Nibelungen krallığında sanayi çağının şeytani ruhunu iş başında gördüğünden kuşku yoktur. Wagner Londra'daki liman tesislerinin üzerinde uyandırdığı etki altındayken Cosima'ya şöyle der: *Alberich'in hayali burada gerçekleşmiş. Nibelheim, dünya hâkimiyeti, eylem, çalışma, her yanda buhar basıncı ve sis.*

Beyaz peri ve en üst tanrı olan Wotan da bu güç ve mülkiyet dünyasına bulaşmıştır. Fafner ve Fasolt adlı devlere kendisi için tanrıların ka-

lesi Walhall'ı yaptırır. Böylece onlara karşı sözleşme yükümlülüğüne girer ve ebedi gençlik tanrıçası olan Freia'yı onlara rehin vermek zorunda kalır. Onu rehinden çıkarmak için (çünkü Freia olmazsa tanrılar da yaşlanıp solmaktadır) hazineyi Ren'in kızlarına vermek yerine Alberich'in hazinesini çalar. Devlerle yaptığı sözleşmelerle bağlı olduğundan eski varoluş masumiyetini tekrar elde etmeyi beceremez. Bu yüzden alt dünya tanrıçası, ilk anne Erda onu evlatlıktan reddeder: *Sen neysen / o değilsin.* Sahip olma ve güç hırsı, doğada yatan varlığın adaletini yener: *Sözleşmeler sayesinde efendi olan ben, / şimdi sözleşmelerin kuluyum.*

Öyleyse mitik dünyanın üç düzlemi vardır: altta Ren kızları ve dünya annesi Erda'nın temsil ettiği güzellik ve aşkın ilksel varlığı; bunun üstünde güç, mülkiyet ve köleliğin söz konusu olduğu Nibelungen dünyası ve uğursuz bir biçimde buna karışmış olarak üçüncü dünya, alt dünyadaki kökenlerine yabancılaşmış olan tanrıların dünyası. *Ren Altını*'nın sonunda Ren kızları yakınırlar: *Güven ve sadakat / sadece derinlerde: / oysa yukarıda sevinç içinde / her şey korkak ve sahte!*

Dünyanın genel yolsuzluğundan tanrılar da payını almıştır. Onlar da et kadar ettendir. Kurtuluş onlardan gelmeyecektir. Kurtuluşu yalnızca, güç, mülkiyet ve alışveriş sözleşmelerinin melun kısırdöngüsünden çıkan, tanrısal bir buyruk olmadan ve mülkiyet uğruna olmasa da ejderhayı öldürüp hazineyi kazanan ve Ren kızlarına geri veren özgür insan meydana getirebilir. Yeni başlangıç tanrılar olmadan başarılmalıdır. İnsan güzelliğe ve aşka uyanırsa, isabetsiz yaratımlarından yorulan tanrılar ölebilir. Bu insan Siegfried karakterinde sahneye çıkar. Ejderhayı öldürür, temiz kalple hazineyi alır, yüzüğü bir aşk hediyesi olarak Brünnhilde'ye verir. Fakat Siegfried'de zekâ ve bilgi yoktur. Bu yüzden kıskançlık, güç istenci ve mülkiyet hırsından doğan bir entrika-

nın kurbanı olur. Alberich'in oğlu Hagen onu öldürür. Siegfried amaca ulaşamamıştır, işini Brünnhilde tamamlar ve yüzüğü Ren'e geri verir. Walhall alevler içinde yıkılır, tanrılar yanar. Brünnhilde'nin son şarkısı: *Mal, mülk, altınla / tanrısal gösterişle; / ... bulanık sözleşmelerle / aldatıcı birliklerle, / yalancı töreler / katı kanunlarla değil: / aşk sadece zevkle ve kederle / mutlu olabilir.*

Tanrılarla dolu bir cennetin ezici yükünden bile kendini kurtarabilen; güç istencini aşkın kuvvetiyle dengelemesini öğrenen insan için *Nibelungen Yüzüğü*'nde parlak bir sahne hazırlanır. Bunun tam tersi olan güç ve mülkiyetin yabancılaşmış dünyası, Alberich'in devletinde, altın ve paranın hâkim olduğu Nibelungen'de bulunur. Fakat bu dünyaya karşı da aslında bir nefret beslenmez. Aşkın ruhu ve sanatın teveccühü buna izin vermez.

Fakat Wagner, doğrudan yapıtına geçmese bile kendine başka yollar arayan bir nefret besler. Önceden de ima edildiği gibi, Alberich'in karanlık devletinin vatandaşları Wagner için belli bir yüze sahiptir: Bunlar Yahudilerdir. Yahudiler Wagner için sadece iş dünyasında değil, kültür alanında da para ve ticaret ruhunun cisimleşmesidir.

Örneğin Paris yıllarındaki rakibi Meyerbeer, Wagner için zevksiz kültür kapitalizminin sembolü olacaktır. Wagner'de Yahudilerin paragöz ruhu tasavvuru, paranın ruhundan dolayı Yahudilerin dünyaya komplo kurdukları sanrısına kadar tırmanacaktır. 50'li yılların başında, sanat, devrim ve geleceğin sanat yapıtı üzerinde düşündüğü dönemde yayımladığı *Müzikteki Yahudilik* adlı makalesinde şöyle der: *Yahudi bu dünyanın mevcut durumunda özgür olmanın da ötesindedir: Yahudi hâkimdir ve paranın gücü karşısında bütün yapıp ettiklerimiz gücünü kaybettiği sürece hâkim olacaktır.*

Wagner söyleşi ve mektuplarında daha da saldırgan ifadeler kullanır. 1879'da Cosima'nın güncesindeki 11 Ekim tarihli kayıttan anlaşıldığına göre, Yahudilerin Almanya'dan kovulmasını savunur. Başka bir defasında asimilasyonun geri alınması gerektiğini açıklar, asimilasyon Yahudilere tehlikeli bir pusu yeri sağlamaktadır. Bir kültürün canlı organizması ölürse, *bu bedenin eti, kurtçukların kımıl kımıl vücutlarında dağılır*, diye yazar *Müzikteki Yahudilik*'te. Bu kurtçuklar Yahudilerdir. Kültürel organizmayı kurtarmak için kurtçukların kemirdiği ölü eti kesip atmak gereklidir. Antikapitalist ve kültürel antisemitizmin nasıl biyolojik-ırkçı bir antisemitizme dönüştüğü daha burada fark edilmektedir. Karışık evliliklerle Yahudilerin entegrasyonunu teşvik etme önerisine karşı 1873'te şöyle itiraz eder: *Öyleyse gelecekte artık Alman kalmayacaktır, Almanların sarışın kanı, bu 'eriyiğe' direnecek kadar güçlü değildir.*

Son yıllarında Wagner işi Yahudiliğin kesin olarak haritadan silinmesi fantezilerine kadar vardırır. Cosima'ya göre bir söyleşide, *şiddetli bir şakayla bütün Yahudileri 'Nathan'ın bir sahnelenişinde yakmalı*, der. *Parsifal* döneminde yazdığı *Kendini Tanı* adlı makalenin sonunda, Yahudi sorununun yanlış anlamaya yer vermeyecek biçimde cinayetle nihai çözümü göz önüne alınır. Orada dendiği üzere, Alman halkı nihayet kendini tanıdığında, *artık Yahudi kalmayacaktır. Biz Almanlar ... bu çözümü bütün diğer uluslardan önce mümkün kılabiliriz.* Ve tehditkâr sözlerle devam eder: *Eğer böylece yeterince derinlere inecek olursak, bütün sahte utancın aşılmasından sonra nihai bilgiyi edinmekten çekinmeyeceğimiz ... niyetimizi sezenlere ima edilmiş olsun.* Wagner'in ölümünden sonra *Bayreuth Dergisi*'nin büsbütün fanatik bir ırkçılığın ve imha edici bir antisemitizmin platformu haline gelmesi, bu tahriki başlatmış olan, ama yine de genel olarak yapıtını bundan uzak tutacak kadar sanatsal

duyarlılığını kanıtlayan 'usta'larının ruhuna gayet uygundur.

Sahnede güç istencinin ve mülkiyet hırsının hâkimiyetindeki dünya, Yahudilerin değil burjuva-kapitalizmin dünyasıdır ve bunun çöküşünü nefret değil, tersine aşk ve güzellik hazırlamaktadır. Wagner bunu sadece bir masal anlatıcısı gibi göstermek istemez. Daha fazlasını ister. İzleyicilerin ve dinleyicilerin içindeki insanın, din değiştirmeyle karşılanabilecek biçimde dönüşmesini sağlamak ister. İnsanı sanat ruhu aracılığıyla şimdi ve burada kurtarmak gibi yüksek bir hedef koymuştur. Wagner kendisi, uyandırmak istediği *mitik* bir deneyimden bahseder.

Bunu nasıl anlamalı? *Nibelungen Yüzüğü*'nün anlattığı mitik öykü, bir kurgudan farklı biçimde algılanabilir mi? Wagner aslında yalnızca, "Nibelungen Şarkısı"ndan, "Edda"dan ve Jacob Grimm'in "Alman Mitolojisi"nden aldığı ve artık hiçbir inancın ruhunu taşımayan mitolojik bir malzemeyi işlemekle kalmamış mıdır? Yapıtı estetik bir algılamaya yönelik değil midir, bu yüzden mitik etkisi düpedüz sıfırlanmıyor mudur? Wagner bu zorlukların gayet iyi bilincindeydi. Çok sayıdaki makalesi bunu kanıtlamakla birlikte, salt estetiğin sınırlarından taşma ve Wagner'in *mitik* dediği bir bilince ulaşma niyetini de duyurmaktadır. Bununla çöküp gitmiş Tanrılara olan inancın yeniden kurulmasının ima edilmediği apaçıktır, çünkü *Yüzük*'ün teması zaten tanrıların çöküşüdür.

Bir kez daha soralım, mitik deneyim nedir? Önünde hayal bile edilmeyen bir anlam bütününün açıldığı yoğunlaşmış bir deneyimdir. Wagner bunu bilimsel ve gündelik algılamadan ayırır. Burada asıl olan nesnelere yaklaşımdır. Fakat birdenbire *katılımcı bir varlık* olmamız gerektiğinde aradaki mesafe kaybolur; o zaman kafamızda bir şeyler çözülür ve bizler bir şeyin içinde çözülürüz, durumların, insanların,

doğa izlenimlerinin, dilin, müziğin içinde. Tekil bilincin, sınırını aşarak paylaştığı yaşamsal güçlerdir bunlar. Wagner bu anlara *gerçek yaşamın yoğunlaşmış biçimi* der.

Wagner, müzikli dramda bu anları doğrudan görülür ve duyulur hale getirmek ister. Yani başka zaman bizim için o denli kesin olan özne ile nesne arasındaki ayrımın bir süreliğine ortadan kalktığı bir tutuma *mitik* der ki bu tutum bunaltıcı, canlandırıcı ya da ezici bir etki uyandırabilir. Ne olursa olsun, söz konusu olan gündelik deneyimin dışındaki, başka bir varlık deneyimidir. Richard Wagner müzikli dram aracılığıyla başka bir *varlık sahnesini* açmak istediğini açıkça itiraf eder; üstelik salt düşünsel olarak anlaşılabilen bir tasarım olarak değil, deneyimde, yani gerçek bugünde. Ancak Wagner'e göre bu bugüne, sadece geçmişin bütün güçlerinin birlikte çalışması aracılığıyla ulaşılabilir. İşte sadece duyumsamanın anladığı söylenemeyenler için bir dil bulan müzik; işte müziğe bağlanarak ve müzikle beraber yeni bir anlam alanı oluşturan sözcükler; işte davranışlardaki ve hareketteki uyum; işte kişilerin birbirlerine karşı konumları, mekânsal gerilimler, kulisler ve arka plandaki imgesel dünyalar, jestler ve mimikler, ışık ve gölgenin dağılımı. Görülebilen ve duyulabilenlerden oluşan bu bütünde, büyük anlam oyununa katılmayan tek bir öğe bile yoktur. Bir de sahnelemenin, festival günlerinin ritüelleri var, festival binasının izleyicilerin kaçış yollarını tıkayan amfitiyatrosu.

Mitik deneyim sıra dışıdır, çünkü sıradan deneyimler başkadır, daha gelip geçici, daha yüzeyseldir. Değişime uğrayan sadece deneyimleyen özne değildir, nesne de derinlik ve anlam kazanır. Bizler değişiriz, dünya değişir, parıldar. Mecaz anlamda tanrılar yine de geri döner. Dünyanın üzerinde bir tahtta oturmazlar, yoğunlaştırıcı bir güç olarak

yaşamın ve şeylerin içine dalar, bir zamanlar Antikçağ'da dendiği gibi burada 'barınırlar'. Nietzsche bunu şöyle dile getirecektir: Wagner bize *doğru duyum* anları sunar.

Bu *doğru duyumlar*, hem Nietzsche hem de Wagner için en önemli eğitim deneyimini temsil eden Schopenhauer'in dile döktüğü bir alana aittir: Bilinçdışımn ve yarıbilincin karanlık, dürtüsel-dinamik bölgesine. Schopenhauer'deki istenç dünyasına veya Nietzsche'deki Dionysos dünyasına. Bu aynı zamanda romantiklerin gece karanlığı dünyasıdır. Romantiklerin, bilgimizin ışıklı küresinin, deneyimimizin bütün alanlarını aydınlatmadığı, bilincimizin bütün varlığımızı kavrayamadığı, yaşam sürecine usumuzun kabullenmek istediğinden daha içten bağlı olduğumuz fikri -Schopenhauer'in istenç felsefesinde öylesine içe işleyici bir ifade bulmuş olan bu kanı- Wagner ve Nietzsche üzerinde etkisini sürdürür. İşte romantikler buradadır, tıpkı Schopenhauer gibi romantikler.

Schopenhauer bireyin bütün ile, belli ölçüde yeraltından yaşamsal bağlı olduğu düşüncesini şu imgeyle özetlemişti: *Çünkü hiçbir yanda sınır tanımadan, haykıran su dağlarını kaldırıp indiren azgın denizin üzerinde, narin teknesine güvenen bir gemicinin sandalında oturduğu gibi, işkencelerle dolu bir dünyanın orta yerinde insan bireyi, bireyselleşme ilkesine dayanarak ve güvenerek sessiz sakin oturmaktadır.* Bireyin sınırlarından koparılması ve yaşamla toptan bağlılığını yaşaması, Schopenhauer için bir *dehşet* duygusuydu. Örneğin Novalis gibi başka romantikler içinse, *doğanın karanlığıyla cezbeden kucağına* gömülmek bir büyülenme anıydı. Bu şekilde sınırların kalkmasına eşlik eden, çoğunlukla zevk ve acıdan, taşkınlık ve kasılmadan, ölüm korkusu ve yaşama coşkusundan oluşan karışık bir duygudur. Richard Wagner bunu müziğe taşır. *Orkestra* ...

her bir oyuncunun bireysel duygusunun en yüksek doluluk halinde içinden çıkabildiği sonsuz, herkese ortak duygunun zeminidir, diye yazar Wagner. Başka bir yerde orkestra sesini denize benzetir, melodi de deniz üstünde salınan gemidir.

Fakat Schopenhauer'in istencinin bölgesi, Wagner'de tamamen erotikleştirilmiştir, tıpkı Novalis'te olduğu gibi. *Tristan ve Isolde* Wagner'in romantizmini, onun okyanusumsu duygularla oyununu doruk noktasındayken gösterir. Sevenlere *geceye adananlar* denir, bunlar aşkından ölür, dinamik 'öl ve ol' temel olayının içinde çözülürler.

Bütün bunlar öylesine etkili bir şekilde sahneye konmuştur ki, insanlar ilk olarak bütün Avrupa'da olay yaratan bu müzikli dram sayesinde, Alman romantizminin içinde ne hazineler barındığını Almanya'nın dışında da kavramaya başlar. Wagner kendisi Mathilde von Wesendonk'a şöyle yazar: *Çocuğum! Bu 'Tristan' korkunç bir şey oluyor! O son perde yok mu!!! Korkarım bu opera yasaklanacak ... Eğer kötü bir sahnelemeyle bütün hepsi gülünç düşürülmezse ... Mükemmel bir sahneleme insanları çıldırtacaktır...*

Gerçekten de Wagner az insanı çıldırtmakla kalmadı. Örneğin Fransa'da Baudelaire, daha *Tannhäuser*'i bile sanki afyon sarhoşuymuş gibi izlemiştir: *Bu azgın, despot müziği dinlerken, insan sanki karanlığın zeminine boyanmış halde afyonun silinen izlerini bulmuş gibi oluyor ... Tamamen ışıkla aydınlanmış bir ortamda dolaşan bir ruhun, mutluluktan ve bilmekten doğan ve doğal dünyanın üzerinde yüksekten ve uzaktan uçan bir taşkınlığın imgesi canlandı kafamda.*

Wagner sadece Fransa'da sanatsal kozmiklerin ve zincirini koparmış sembolistlerin idolü olmakla kalmadı. *Bayreuth Dergisi* gibi antisemit bir kışkırtma organı değil, avangardın bir dergisi olan *Revue*

Wagnerienne için Wagner *doğrudan bütün alanlarda bir önder ve yol göstericiydi*. İster Paris'te, Viyana'da, isterse Münih'te olsun decadence ve fin de siecle dönemi Wagner'de, hastalığın sağlığı, ölümün yaşamı, yapaylığın doğallığı, faydasızlığm faydayı ve fedakârlığın akıllıca kendini savunmayı yendiği tersine dönmüş dünyalarının kozmosunu bulur. Burada dünyanın tekrar gizemlerle örtüldüğü görülür, şeytanilik ve Dionysosçuluk kendini gösterir, burjuva çağının aklı başındalığı üzerine eriyen yakınmalar duyulur. Huzsmans, D'Annunzio, genç Thomas Mann, Schnitzler, Hoffmannsthal, Mallarme: aşk ölümü ve tanrıların alacakaranlığı motiflerinden, kaderin, Eros ve Thanatos'un karanlık tınılı âleminden hepsi büyülenmişti. Orkestra fırtınaları ve sonsuz melodi insanı ruhsal çukurlara ve bu çukurların karanlık vaatlerine batırıyordu. İnsan kendini hortumun odak noktasında, biçimsel şiddetin içerisinde hissediyordu.

Söz konusu olan zarif ve narin şeyler bile olsa, Richard Wagner daima etki gücünün bütün silahlarını kullanarak salt güzel sanatların köşesinden çıkar ve mitik deneyimi ve sarhoşluk içinde kendinden geçmeyi mümkün kılar. Çağdaşlarının da eleştirel olarak kaydettikleri üzere Wagner'in sanatı, *bütün duyulara bir genel saldırı* haline gelir. Kapitalist modernizmi protesto eden yapıtına asıl modernliği katan budur. Çünkü etkinin ve etkileme niyetinin üstünlüğü ilkesi, kamuoyunun bir piyasa halinde düzenlendiği bu modernliğin karakterinin bir parçasıdır. Burada sanatçılar da ilgi kazanmak için birbirine karşı rekabet etmek zorundadır. Sık sık gürültücü ve kaba araçlarla yapıtlarının zarif deneyiminin reklamını yapmak zorunda kalırlar. Charles Baudelaire hiç çekinmeden reklamın ruhundan ders almalarını tavsiye eder: *Bu yeni araçlarla bir o kadar ilgi uyandırın ... dozu ikiye, üçe, dörde*

katlayın. Piyasa izleyicileri iktidara getirmiştir. İzleyiciler şımartılmak, baştan çıkarılmak ve hatta kendinden geçmek ister. Politikada ve sanatta kahramanlarını ararlar. Richard Wagner böyle bir kahramandı, Avrupa'nın müzikli tiyatrosunun Napolyon'u sayılabilirdi. Mitik deneyimin akordunu yapan Wagner, kendi kişiliğini de kamusal bir mitos olarak yerleştirmesini iyi biliyordu. Herhalde burada bir bağlantı vardır: Modernlikteki mit üretimi, üretenin kendi kendini mitolojikleştirmesini gerektirir. Wagner Paris'teki izleyicileri fethetmek için çıktığı sefere, yapıtlarını sahneleyerek değil, aslında parasının yetmediği, ama kişiliğine ilgi uyandıran gösterişli bir daire kiralayarak başlar. Kişilik kültü geniş ölçüde Wagner ile başlar.

Tanrıların alacakaranlığı, sanatçının tanrılaştırılması için yer açmıştı. Bayreuth'taki festival tepesinde 22 Mayıs 1872'de ilk temel taşının konulması hakkında, Franz Liszt'in bir bayan arkadaşı ve ilk andan itibaren Wagnerci olan Adelheid von Schorn şunları bildirir: *Temel taşının konulduğu gün öyle korkunç yağmurlu bir hava vardı, tepedeki balçık zemin öyle derinlere kadar yumuşamıştı ki, her şey tam anlamıyla su oluyordu ... Fakat ben yerimde duramıyordum ... Dışarı çıktım ve ahşap iskelenin altına geçtim; yanımda bir dişi varlık daha vardı ... Richard Wagner taşın üstüne çekiçle üç kutlama darbesini vururken, ikimiz tam arkasında duruyorduk ... Yüzünü döndüğünde ... bir ceset gibi solgundu ve gözlerinde yaşlar vardı. Bu tarifsiz kutlama anını, herhalde orada bulunan hiç kimse unutmamıştır...*

On Dördüncü Bölüm

Nietzsche Wagner hakkında: Sanatın ilk dünya turu. Çağın romantik olmayan ruhu: maddecilik, gerçekçilik, tarihçilik. Islahhane. Dionysosçuluğun romantizmi. Dünya dili müzik. Nietzsche'nin Wagner'e sırt çevirişi: kurtarıcıdan kurtuluş. Dünyaya sadık kalış. Herakleitos ve Schiller'in oyun oynayan dünya çocuğu. Ironik direnişin sonu. Çöküş.

22 Mayıs 1872'de Richard Wagner'in elli dokuzuncu doğum gününde Bayreuth'taki festival binasının temeli kutlamalarla atılırken Friedrich Nietzsche de oradaydı. *Zamana Aykırı Düşünceler*'in dördüncüsünde şöyle yazar: *Bu, sanat âleminde yapılan ilk dünya turudur: ancak görünüşe göre burada sadece yeni sanat değil, bilakis sanatın kendisi keşfedildi.*

Nietzsche ve Wagner, uzun, karmaşık bir öykü. Basel'deki genç Profesör Nietzsche, ustanın evine girip çıkarken Tribschen'de mutlu günler yaşanmıştı. Bu cennet mekân sık sık tarif edilmiştir, birlikte göl kenarında yürüyüşler, Cosima Nietzsche'nin koluna girmiş; tanıdık ortamda hoşsohbet akşamlar, E.T.A. Hoffmann'ın *Altın Saksı*'sını birlikte okuduktan sonra ustanın Cosima'yı mucize yılan Serpentina, kendini şeytani arşivci Lindhorst, Friedrich Nietzsche'yi de hayalperest ve beceriksiz öğrenci Anselmus ilan edişi; Nietzsche'nin, Cosima için Basel'de şarap bardakları, altın yıldızlı ve puanlı tül şeritler, ahşap kakma İsa bebeği ve başka bebekler tedarik ederken ve Noel'de elmaları ve cevizleri

altına bularken ve Richard Wagner'in otobiyografisinin düzeltme dizgilerini okurken çalışkanlığı; 1870'in ilk Noel gününün sabahı küçük bir orkestranın merdivenlerde, sonradan *Siegfried Idili* olarak tanınacak olan besteyi, Cosima için doğum günü tebriği olarak çalışı; Nietzsche piyanoda doğaçlama yaparken, bu vesileyle Cosima'nın kibarca dinlemesi, Richard Wagner'inse kahkahasını bastırarak odayı terk edişi.

Yani kısa süre sonra gücenirler, fakat her şeye rağmen şimdilik Nietzsche için olay orada kalır: Wagner onun için *sanat âlemindeki ilk dünya turu* anlamını taşımaktadır. Sanatın Wagner'le beraber antik Yunan'daki kökenlerine geri döndüğünü düşünür. Sanat tekrar, yaşamın mitik anlamlılığını kutlayan toplumsal boyutta kutsal bir olay haline gelir. Sanat bir toplumun kendi kendisi üzerinde anlaştığı, bütün eylemlerin ve etkinliklerin anlamının toplumsal görüş için aşikâr hale gelebildiği o sahneyi geri kazanır. Fakat bu 'anlam' nerede yatar?

Nietzsche Wagner'in şiirinin mitolojik ayrıntılarıyla fazla oyalanmaz. Wagner'in sanatının mitikliğini neredeyse yalnızca müzikte keşfeder ve müziğe *doğru duyumun* dili der. Wagner müziğinin armağanını teşekkürle kabul edebilmek için insanın bizim kültürümüzün hastalığını atlatmış olması gerekir, der. Öyleyse Wagner'in müzikli dramı, yüzeysel, tek boyutlu bir kültürden duyulan büyük huzursuzluğa verilen romantik yanıttır. Wagner dilin hasta olduğunu fark etmiştir, diye yazar Nietzsche. Bilimlerin ilerlemesi, görsel dünya imgelerini yıkmıştır. Güneşin her gün doğduğunu görüyoruz, ancak aslında doğmadığını biliyoruz. Düşüncelerin âlemi, genelde olduğu kadar özelde de görsel olmayana kadar uzanır. Ve aynı zamanda uygarlık da gitgide daha karmaşık ve çetrefil hale gelir. Uzmanlaşma ve işbölümü artar, herkesi bütüne bağlayan davranış zincirleri uzar ve birbirine dolaşır. İçinde

yaşadığı bütünü kavramaya çalışana da dil hizmet etmeyi reddeder. Dil artık bütünü kavrayamaz, ancak artık bireyin derinlerine de uzanamaz. Fazlasıyla yoksul ve sınırlı olduğu açığa çıkar. Fakat aynı zamanda toplumsal dokunun daha sık dokunması, dilin kamusal gücünde artış yaşanmasını beraberinde getirir. Dil ideolojikleşir, Nietzsche buna *genel kavramların çılgınlığı* der, bu çılgınlık bireyleri hayalet kollarıyla yakalar ve onları istemedikleri yerlere iter. Pekiyi çağın ruhu nereye sürüklemektedir? Nietzsche için burada büyüyen şeyin bir çöl olduğundan hiçbir kuşku yoktur, insanın önünde sonu kestirilemez biçimde serilen, bir düzlüğün çoraklığıdır. 1870 civarındaki toplumsal normalliğe, Nietzsche'nin karşılık olarak Dionysosçuluğun romantizmini sunduğu sıradanlığın dehşetine bir süre daha eğilelim.

Nietzsche'nin çatıştığı dönem, bilimin devasa zaferler kutladığı bir çağdır. Pozitivizm, deneycilik ve ekonomizm, aşırı faydacılık düşüncesine bağlanarak çağın ruhunu belirlemektedir. Ve hepsinden önce de herkes iyimserdir. Nietzsche'nin hiddetle kaydettiği üzere, Alman İmparatorluğu'nun kuruluşu, *bütün 'kötümser' felsefelere karşı yıkıcı bir darbe* olarak görülür. Nietzsche, çağı için *dürüst* ve *namuslu* teşhisini koyar, ama bayağı bir biçimde. *Her türden gerçeklik karşısında daha da yaltakçı, daha da doğru*dur bu teşhis. Bu çağ, her yanda *olgusallığa yaltaklanmayı* meşrulaştırmak için uygun olan kuramlar arar.

Nietzsche burada hâlâ bu gerçekçiliğin sığ ve aynı zamanda korkak tarafını göz önüne alıyordu. Fakat 19. yüzyılın ortasından beri, sırf olgusallığa daha fazla hâkim olmak ve onu kendi isteğine göre biçimlendirebilmek için ona yaltaklanan bir gerçekçilik kol geziyordu. Nietzsche'nin daha sonradan ilan edeceği *güç istenci* şimdiden zaferini kutlamaktadır, ancak *üstinsanın* doruklarında değil, tersine bütün

pratik konularda bilime inanan bir uygarlığın karınca gibi çalışkan işletmelerinde. Bu burjuva dünyası için geçerli olduğu kadar, bilindiği gibi en etkili parolası 'bilgi güçtür' olan işçi hareketi için de geçerliydi. Eğitim toplumsal yükselişi sağlayacak ve her türden yanılgılara karşı dirençli kılacaktı: Bir şey bilen insanı kandırmak kolay değildir, bilgide asıl etkileyici olan, insanın artık etkilenmeye muhtaç olmamasıdır. İnsanın kendini *coşkunluğun* baştan çıkarıcılığına karşı korumasını sağlayabilen türden bir bilgi tercih edilir. Aman taşkınlık olmasın, kuru ve duygusuzca işine bakanlar ilerler ve egemenlik kazancı sağlarlar. İnsan her şeyi aşağı çekmek ve muhtemelen kendi zavallı kalıbına sokmak ister. 19. yüzyılın ortasından itibaren, mutlak tinin idealist yükseklerde uçuşundan sonra, birdenbire her yanda insanı ufaltma arzusunun ortaya çıkması gerçekten şaşırtıcıdır. 'İnsan ...'dan başka bir şey değildir' diyen düşünme kalıbının kariyeri başlamıştır. Bilindiği gibi insan sihirli sözcüğü bir tutturabilse, dünya şarkı söylemeye başlar. Yüzyılın ilk yarısının şiiri ve felsefesi, sürekli yeni sihirli sözcükler bulmaya, taşkın anlamlar icat etmeye çalışan sürükleyici bir projeydi.

Nietzsche, çağının düzyazı zihniyetine yönelik eleştirisinde, sonradan tasvip edebileceğinden daha kuvvetli ölçüde romantik akıntılara kapılmıştır. Daha öğrenciyken en sevdiği şair Hölderlin'i savunarak okul müdürüyle başını belaya sokmuştu. Yüzyılın ikinci yarısında hâkim olan zihniyet, ruhun sihirli sahnesindeki matadorlara artık iyi gözle bakmıyordu; gerçekçiler '...dan başka bir şey değildir' formülüyle silahlanıp olgulara karşı hassasiyetleriyle kapıda dikildiklerinde, bu matadorlar çocuk gibi görünüyordu. İdealist ve romantik oyuncu kitlesi azıp her şeyi karman çorman etmişti, fakat şimdi ortalığı toparlama zamanıdır, artık hayatın ciddi dönemi başlamaktadır, gerçekçiler

bunun bir çaresine bakacaktır. 19. yüzyılın ikinci yarısının bu gerçekçiliği, insan hakkında küçük şeyler düşünüp onunla yine de büyük işlere girişmek gibi bir marifeti becerecektir, tabii eğer hepimizin istifade ettiği modern bilimsel uygarlığa 'büyük' demek istersek. Ne olursa olsun, en yeni modernlik 19. yüzyılın son otuz yılında, her kaçıklıktan ve fantastiklikten tiksinen bir zihniyete büründü. Pozitivist ayılma ruhunun ne gibi canavarlıklar meydana getireceğini o zamanlar Nietzsche gibi çok az kişi seziyordu.

Yüzyılın ortasında Alman idealizminin kurutulması, daha bir kaba saba yapıdaki bir maddeciliği doğurdu. İnsanın aklını başına getiren dua kitapları birdenbire çoksatarlarm arasına girmeyi başardı. İşte Karl Vogt'un *Fizyolojik Mektuplar*'ı (1845) ve polemik yazısı *Kömürcünün İnancı ve Bilim* (1854); Jakob Moleschott'un *Yaşamın Döngüsü* (1852), Ludwig Büchner'in *Güç ve Madde*'si (1855) ve Heinrich Czolbe'nin *Duyusalcılığın Yeniden Sunumu* (1855). Güç, darbe ve salgı bezi fonksiyonlarından oluşan bu maddeciliğin zihniyetini Czolbe şu sözcüklerle nitelemişti: *bilinebilen dünyayı duyuüstü bir dünyanın icadıyla iyileştirmeyi, insanı da duyuüstü bir parça ekleyerek doğanın üstünde yücelen bir varlık haline getirmeyi istemek, kibir ve kendini beğenmişliğin ... bir kanıtıdır. Elbette görünüşlerin dünyasından tatmin olmama, duyuüstü yaklaşımın en derin nedeni olarak ... ahlaksal bir zayıflıktır ... Verili dünyayla yetin.*

Böylesi bir duyum biçimine neler neler 'verili' değildi ki! Oluşumun ve varlığın dünyası, bir madde parçacıkları fırtınası ve enerjilerin dönüşümünden başka bir şey değildi. Atomcu Demokritos'un dünyasını çağdaş maddeciler karşısında himayesine alırken Nietzsche bile zorlanır. Görünüşe göre artık Anaksagoras'm aklma ve Platon'un idealarına gerek kalmamıştır, tabii Hıristiyanların Tanrısına, Spinoza'nm tözüne,

Descartes'in 'cogito'suna, Fichte'nin Ben'ine ve Hegel'in tinine de ihtiyaç kalmamıştır. İnsanın içinde yaşayan ruh, bir beyin fonksiyonundan başka bir şey değildir, derler. Karaciğer için safra, böbrek için sidik neyse, beyin için de düşünceler aynı şeydir. Bir zamanlar güçlü olan metafizikçiler soyunun hayatta kalan az sayıdaki üyelerinden biri olan Hermann Lotze o zamanlar, bu düşüncelerin *biraz filtrelenmemiş* olduğunu kaydetmişti.

Maddeciliğin zafer geçidi, akılcı itirazlarla durdurulacak gibi değildi, özellikle de bu maddeciliğe özel bir metafizik, ilerlemeye olan inanç karıştığı için. Bu inancın öğrettiğine göre şeyleri ve yaşamı temel bileşenlerine kadar inerek çözümlersek, doğanın işletme sırrını keşfederiz. Her şeyin nasıl yapılmış olduğunu ortaya çıkarırsak, bunun taklidini yapacak durumda oluruz. Burada işbaşında olan bilinç, her şeyin foyasını açığa çıkarmak ister, doğanın da ki bu doğanın -deneylerde- iş üstünde yakalanması ve nasıl işlediği öğrenildiğinde ona yol yordam gösterilmesi gereklidir.

Bu ruhsal tutum 19. yüzyılın ikinci yarısında Marksizm'e de ivme kazandırır. Marx kılı kırk yaran zorlu çalışmalarla toplumun bedenini parçalara ayrıştırmış ve ruhunu sökerek ameliyata hazırlamıştı. Bu ruh, sermayeydi. Ancak sonunda -Marx'ın 1850 öncesi Alman idealizmine katkısı olan- proletaryanın mesihvari misyonunun -Marx'ın 1850'den sonraki belirlenimci ruha katkısı olan- sermayenin demirden kanunluluğuna karşı bir şansı olup olmayacağı artık pek net değildi. Marx da eskiden yüce ve asil bir şey olan ruhu çözümleyerek ufalamak ister. Ruhu üstyapı olarak toplumsal çalışmanın zeminine indirir.

İşte hep bu çalışma. Çalışma, pratik anlamının çok daha ötesinde, yaşamın gitgide daha fazla yönünün yorumlanmasını ve değerlendiril-

mesini sağlayan odak noktası haline gelir. İnsan hangi işte çalışıyorsa odur, toplum da bir çalışma topluluğudur, doğa da belli ölçüde evrim aracılığıyla çalışarak ilerler. Çalışma yeni bir kutsal emanet, toplumu bir arada tutan bir tür mitos haline gelir. Bireyleri birer çark ve vidacık haline getiren büyük toplum makinesi imgesi, insanların kendileri hakkındaki yorumlarını işgal eder ve ufuklarına yön verir. Nietzsche'nin yüzyılın ikinci yarısının sevilen Aydınlanmacısı David Friedrich Strauss'a eleştirisinde odaklandığı merkezi nokta budur. İlk yazısı *İsa'nın Yaşamı*'yla (1835) Hıristiyanlığın ussalcı eleştirisini geniş kitlelere aktaran ve şimdi yaşlı bir adam olarak *Eski ve Yeni İnanç* (1872) adlı çok okunan bir itiraf kitabı yayımlayan David Friedrich Strauss, Wagner'in yeni sanat mitlerinin, sanatı bir din ikamesi düzeyine yükseltmeye çabalayan bütün denemelerin yeminli bir düşmanıydı. Bu yüzden Wagner ondan kalpten nefret ediyor, Nietzsche de Wagner sayesinde bu yazarın izini sürerek, *Zamana Aykırı Düşünceler*'inin ilkinde, bütün bu çalışmayla mutlu olan bilim ve faydalılık kültürünün belirtisi olarak Strauss'un işini bitiriyordu.

Strauss'un mesajı şöyledir: Bugünümüzden ve demiryolu, aşılar, yüksek fırınlar, İncil eleştirisi, imparatorluğun kuruluşu, gübreler, gazeteler, posta gibi günümüzün kazanımlarından memnun olmak için birçok neden vardır. Neden bu zengin gerçeklikten metafiziğe ve dine sığınmalı ki? Eğer fizik uçmayı öğrenirse, metafizikte yüksekten uçanlar çakılmak ve bu sıkıcı yerkürede doğru dürüst yaşamakla yetinmek zorunda kalacaktır. Gerçekliğe duyarlı olmak gereklidir. Geleceğin mucizelerini bu duyarlılık meydana getirecektir. İnsan sanatın da başını döndürmesine izin vermemelidir. Akıllıca dozlandığımda sanat faydalı ve iyi, hatta kaçınılmazdır. Zaten dünyamız koskoca bir makine ha-

line geldiği için şu cümle geçerlidir: *dünyada yalnızca acımasız tekerlekler dönmekle kalmamakta, acıları dindiren bir yağ da dökülmektedir.* İşte acıları dindiren yağ sanattır. Strauss Haydn'ın müziğini *dürüst bir çorba* olarak niteler, Beethoven bir *şekerleme*dir ve *Eroica*'yı dinlediğinde Strauss'un içinden *ipini koparıp macera aramak* gelir, ama hemen, birleşen Almanya'nın kuruluş heyecanıyla sıradanlığm keyfine döner, Nietzsche de bu *yerde sürünen keçe çorap coşkusu*nun üstüne alay ve aşağılama akıtır.

Sanatta, özellikle de müzikte dünyanın kalbinde olduğunu sanan, *sanatın büyüsüyle* hakiki varlığını bulan ve bu yüzden sanatı güzel, önemsiz bir şey, belki en güzel olsa da yine de önemsiz bir şey olarak gören bir zihniyete karşı savaşan bir insanın bütün kızgınlığı Nietzsche'de hissedilir. Nietzsche'nin *kültür bağnazları* dediği, sanatın tapmaklarını yağmalayan burjuvalara karşı bu kızgınlıkla, henüz romantik yazarlar arasında da yaygın bir motif olarak tanışmıştık. Nietzsche David Friedrich Strauss'a eleştirisiyle, romantiklerin kitlelere küfretme geleneğinde yerini bulur. Nietzsche de kızgın bir sanat âşığının intikam planlarıyla kendinden geçer: *acırım bütün o kibirli doktorların ve bütün o estetik cennet âleminin haline, genç kaplan ... ava çıktığında!* Genç kaplan mı? Bu kaplan ilk çıkışını, yabanıl Dionysosçu sanatın ruhunu sembolize ettiği Tragedya kitabında yapmıştı. Nietzsche'yi böylesine küplere bindiren, bu eğitimli burjuva zihniyetinin dehşeti gönül rahatlığı olarak yorumlamasıdır.

Aynı şey sanat için olduğu kadar doğa için de geçerlidir, çünkü o zamanlar ihtişamla yükselen Darvincilik, Strauss'ta zararsız hale getirilir ve Nietzsche'nin eleştirerek kaydettiği üzere Darvincilikten asıl çıkarılması gereken ciddi sonuçlar çıkarılmaz. Darvinciliğin ateizmi benimse-

nir; elbette artık tanrı yerine maymun konu edilir. Strauss *maymunlara dayanan soyağacımızın kaba kürküne* bürünse de bu doğal soyağacının etik sonuçlarını çıkarmaktan çekinir. Eğer cesur olsaydı, *herkesin herkese savaşındaN ve güçlü olanın üstünlüğünden yaşam için ahlak kuralları çıkarsamayı* becererek, bunlarla *bağnazları* derhal aleyhinde kışkırtırdı. Bunların güvenlik ve rahatlık gereksinimlerini tatmin etmek için, Strauss maddeciliğin nihilist sonuçlarından kaçınır ve doğada *ebedi iyiliğin yeni bir vahyi*ni keşfederek düşüncelerine rahat ve keyifli bir yön verir. Oysa Nietzsche için doğa düpedüz dehşetli bir şeydir.

Nietzsche kendini böylesi bağnazlıklara karşı korumak için, her durumda ve daima aklını başına toplayıp *dehşeti* göz önünde tutmak ister. Nietzsche her türden *gevşemenin* yeminli düşmanıdır. Bu yüzden maddecilik ve gerçekçiliğin yanında çağın bir diğer güçlü eğilimi olan tarihçiliğe de sataşır.

Kuruluş döneminde Almanya'da bu tarihçilik özel bir vurgu kazanmıştı. Tarihçilik insanın yine de ne kadar muhteşem biçimde ilerlediğinin bilincini edinmek için dönüp tarihe bakıyordu. Fakat aynı zamanda, yaşama duygusundaki ve yaşam biçimindeki bir güvensizliğin telafi edilmesi gerekiyordu. İnsan kim olduğunu ve nereye çıkmak istediğini tam olarak bilmiyordu. Böylece bu tarihçilik, taklitten, hakiki olmayandan alman zevke bağlanıyordu. 'Sanki'nin ruhu yeniden zafer kazanır. Bir şeye benzeyen şeyler göz dolduruyordu. Kullanılan her malzeme, olduğundan daha fazlasını sunmak istiyordu. Malzeme dolandırıcılığında enflasyon yaşandı: Mermer aslında üstü boyanmış ahşap, parlayan kaymaktaşı aslında alçıydı; yeni şeyler eski görünmeliydi, borsanın kapısında Yunan sütunları, bir ortaçağ şatosu tarzında bir fabrika tesisi, yeni inşa edilmiş bir yıkıntı. Tarihsel çağrışıma özen gösteriliyor, mah-

keme binaları asilzade saraylarını anımsatıyor, burjuva oturma odalarında Luther sandalyeleri, kalay kâseler ve aslında dikiş kutusu oldukları ortaya çıkan Gutenberg İncilleri bulunuyordu. Versailles Sarayı'nın aynalı salonunda 'Alman Kayzeri'nin adının çağrılmasından sonra politik güç de sahte bir ışıltı yayıyordu. Bu güç istenci tam hakiki değildi, güçten daha fazla istençti. İnsanlar sahnelemek istiyordu. Hiç kimse bu işten Richard Wagner kadar iyi anlamıyordu, Wagner tiyatro büyüsünün bütün araçlarından faydalanarak erken Cermen tarihini etkili bir biçimde sahneye getiriyordu. Bütün bunlar gerçekliğe sadık zihniyetle uzlaşıyordu. Bu zihniyet fazlasıyla sadık olduğundan, bütün bunların bir şeye benzemesi ve bir şeyden sayılması için, biraz güzelleştirilmesi, süslenmesi, kumaşla kaplanması, kabartılması gerekiyordu.

Nietzsche için, tarihçiliğin yaşam gücündeki bir eksikliği telafi etmesi gerektiği kuşkusu geri çevrilecek gibi değildir. Ve bu yaşam gücü, tam da bilgi toplama hırsı içinde yönünü kaybettiği için zayıflamıştır: *Sabit ve kutsal bir mekânı olmayan, bilakis bütün imkânlardan faydalanarak bütün kültürlerden sefilce beslenmeye mahkûm edilmiş olan bir kültür düşünün: işte bugünümüz budur... Tatminsiz modern kültürün dehşetli tarihsel gereksinimi, sayısız kültürü etrafında toplaması, insanı kemiren bilme arzusu, eğer mitosun yitirilmesine, mitik memleketin yitirilmesine, mitik ana kucağının yitirilmesine işaret etmiyorsa neye işaret ediyor?*

Kuşku yoktur ki gerçekçiliğin, faydalılığın, çalışma şevkinin, gizemsiz rahatlığın ve tarihçiliğin bu dünyası, Nietzsche'nin Wagner makalesinde dediği gibi bireyi sanki *hayalet kollarıyla* yakalayan *genel kavramların çılgınlığının* çıkış noktasıdır. Bu sığlık çılgınlığının açtığı yaraları, müziğin üstadının iyileştirebileceğini umar Nietzsche.

Nietzsche şunları yazar: *Eğer şimdi bu ölçüde yaralanmış bir insanlığın*

içinde Alman üstadımızın müziği yankılandığında, aslında yankı yapan nedir? İşte bu doğru duyumdur, bütün uzlaşıların, bütün yapay yabancılaşmaların, insanla insan arasındaki anlaşmazlıkların düşmanıdır: bu müzik hem doğaya geri dönüştür, aynı zamanda da doğanın arınışı ve dönüşümüdür; çünkü bu geri dönüşe zorlayan güç, en sevgi dolu insanın ruhunda doğmuştur ve aşka dönüşmüş olan doğada onun sanatında yankılanır.

Nietzsche için doğru duyum, mitik yaşam gücü olarak gördüğü ve adını zaten bildiğimiz o duygudur: Dionysosçu duygu. Bu duyguyu ilk romantikler oyuna sokmuştu, örneğin ussalcılığın düzyazı gündelik kültürüne karşı şu çağrıda bulunan Friedrich Schlegel: *Zamanı geldi ... artık bütün gizemlerin peçesi kaldırılabilir!* Burada sözü edilen, ruhani duyusallığın ve *güzel kaos*un Dionysosçu gizemleriydi. Dünyanın tözüyle, yaratıcı varlığın sırlarıyla bir tür esrik birlik. Aynı şekilde Nietzsche de Wagner'in müzikli dramlarından, duygunun derin katmanlarında Dionysos'la yeniden birleşmeyi, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* üzerine kitabında Yunan örneğinde betimlediği gibi sanat aracılığıyla dinsel bütünleşmeyi sağlamasını bekler. *Dionysos'un büyüsü altında ... insanla insan arasındaki bağ yeniden kenetlenir ... Artık ... herkes komşusuyla birleşmiş, barışmış, bütünleşmiş olduğunu duyumsamakla kalmaz, sanki Maya'nın peçesi koparılmış da gizemli İlk-Birliğin yırtık parçaları etrafta dalgalanıyormuş gibi bir olur.* Nietzsche Wagner'in müzikli dramını, büyük, Dionysosçu bir dünya oyunu olarak yaşar. Bu deneyimi bilince çıkarmak için de Apollonculukla Dionysosçuluk arasındaki ayrımını Wagner'e uygular.

Apolloncu olan, tek tek tiplemelerin kaderleri ve karakterleri, konuşma ve davranışları, çatışma ve rekabetleridir. Çınlayan arka plansa Dionysosçudur; gerçi burada da farklılıklar vardır (Wagner'in ana mo-

tif tekniği bunu zaten açıkça vurgular) fakat farklı olan her şey yine tekrar tekrar çınlayan denize batırılır. Dionysosçu müzik sarhoşluğu, karakter maskelerini duygudaş bir bütünlük ve birlik duygusunun lehine söküp alır. Wagner müziği Nietzsche için, canlıların gerilimlerle dolu birliğini ifade ettiğinden dolayı mitik bir olaydır.

Nietzsche Wagner'in müzikli dramını, Dionysosçuluğun geri dönüşü, yaşamın temel katmanlarına erişim yolunu açan bir araç olarak deneyimler, Nietzsche'nin müzik felsefesi de Wagner'e katılarak, müzikal tınıların dünyasını, insan hakkındaki derin bir hakikatin ifşası olarak anlama denemesidir. Nietzsche'nin burada başlattığı araştırmaları, daha sonra Claude Levi-Strauss başyapıtı *Mythologica*'da, *insanın nihai sırrının* anahtarının müzikte, özellikle de melodinin özünde saklı olduğu iddiasıyla anımsatacaktır. Müzik en eski evrensel dildir, herkesçe anlaşılabilmekle birlikte başka hiçbir deyişe tercüme edilemez. Nietzsche ve Levi-Strauss'un bahsettikleri bu *sır* neyi temsil eder?

Bugün Bach'tan pop müziğe kadar, müziğin tek evrensel iletişim aracını temsil ettiği düşünülürse, müziği her koşulda Babil'den kalma dil karmaşası üzerinde zafer kazanan bir güç olarak görmek mümkündür. Buna bağlı olan, müziğin varlığa, bilincimizin tüm diğer ürünlerinden daha yakın durduğu tasavvuru çok eskidir. Bu tasavvur, Orfeus ve Pitagoras öğretilerinin temelinde yatar. Kepler'i gezegenlerin yörüngelerini hesaplamaya yönlendirmiştir. Müzik mecaz anlamda evrenin dili olarak, daha sonra Schopenhauer'de dünya istencinin dolaysız ifadesi olarak konumlandırılır.

Logos dilsiz şeylerin suskunluğunu kırıp da bunların tükenmez varlıklarına kavramlarla yine de isabet edemiyorsa ve logosun kavrayamadıklarını mitos dile getirmek istiyorsa, o zaman müzik de mitosun

alanına aittir. Müzik mitik bir güç olduğunu kanıtlamıştır ve her yandadır. Her yere, bütün ilişkilere ve köşelere sızar. Müzik bir tını halısı, bir atmosfer, bir ortamdır.

Artık müzik varoluşumuzun temel sesi haline gelmiştir. Kulağında kulaklıkla metroda oturan veya parkta koşan insanlar aslında iki dünyada yaşamaktadır. Apolloncu açıdan metroda gitmekte veya koşmakta, Dionysosçu açıdansa müzik dinlemektedir. Müzik aşkınlaşmayı toplumsallaştırmış ve kitlesel bir spor haline getirmiştir. Diskotekler ve konser binaları günümüzün katedralleridir. Yaşı on üç ile otuz arasındaki insanlığın önemli bir kısmı bugün rock ve popun dilsel olmayan ve mantık öncesi Dionysosçu mekânlarında yaşamaktadır. Müzik selleri sınır tanımamakta, 1989 olaylarının gösterdiği gibi politik mıntıkaların ve ideolojilerin altını oymaktadır. Müzik yeni cemaatler kurmakta ve insanı başka bir hale sokmaktadır. Müzik başka bir varlığın kapılarını açar. Konser salonu bireyleri içine alma ve dış dünyayı susturabilme yetisindedir, ama yine de müzik, başka bir düzlemde dinleyenleri birbirine kenetler. Dinleyiciler birer penceresiz monad olabilir, ancak aynı tınıyı duyduklarında artık yalnız değillerdir. Müzik bilincin eskiden 'mitik' denilen bir katmanında bir sosyal derinlik bağlamını mümkün kılar.

Nietzsche Schiller'den insanları birbirinden ayıran ve birbirine karşı kışkırtan *şımarık moda*yı alıntılar ve *Tanrıların güzel kıvılcımının* büyük birleşmeyi tekrar meydana getireceği umudunu ifade eder. İşte bunu Wagner'in müzikli dramından bekler: Bu dram, *katı, düşman ruhlu sınırlamaları* yeni bir *dünya uyumunun İncili*'nde bertaraf edecektir.

Dünya uyumu mu? Bu olayı pek neşeli bir şey sanmamak gerekir. Taşkınlık trajediyle doludur. Dünya uyumunun coşkusu, çöküş ve

fedakârlık bilincini de kapsar. Bu bilinç *İlk-Birliğin ebediyen acı çeken ve çelişkilerle dolu bir şey olduğunun* farkındadır ve *bireysel dünyanın bir oyun gibi kurulup yıkılmasını bir ilk arzunun akışı* olarak görmektedir, ... *tıpkı karanlık Herakleitos'un dünyayı oluşturan gücü, oynarken taşları bir oraya bir buraya koyan ve kum yığınlarını bir yığan bir deviren bir çocukla kıyaslaması gibi.*

Tragedyanın veya müzikli dramın izleyicisi de kendini trajik kahramanlarla, örneğin Siegfried'le özdeşleştirir, fakat onu, *müziğin kudretle ve arzuyla* çınlayarak geldiği Dionysosçu yaşamın karanlık zemini üzerinde, ön planda bir ışıklı imge olarak görür; müzik, acı ve şehvetin uçurumundan gelir, bir *müzik sefahatıdır*. Friedrich Schlegel ve Novalis sarhoş kavramlarla ve şiirsel imgelem gücüyle bu sefahatı büyüyle çağırmaya çalışırken bunu ancak hayallerinde görebiliyorlardı.

Romantik kanıya göre, Friedrich Schlegel'den Nietzsche'ye kadar sanatta etkili olan Dionysosçu enerjiler, ışıyan bir ahrete değil, tersine muhteşem, dinamik yaşam sürecinin parlak karanlığına yöneliktir. Sıradan yaşamın konumundan bakıldığında söz konusu olan bir aşkınlıktır, fakat şehvet ve acıdan oluşan esrarengiz bir aşkınlık. Nietzsche için bu esrar iki açıdan ortaya çıkar: *dünya tarihi denilen şeyin korkunç yıkım dürtüsü* olarak ve *doğanın gaddarlığı* olarak. Dionysosçu bilinç, yaşamın büyük uyumsuzluğuna dünyada bir çözüm bulunamayacağının, sanatsal tasvirler aracılığıyla hafifletilmiş bir idrakiyle yaşamın muazzamlığına katılır. Yaşam bireylere karşı daima adaletsiz olacak, bireylere de sadece bütün olarak yaşam süreciyle kaynaşarak sırtlarındaki yükü hafifletmek düşecektir. Nietzsche için sanatın sunduğu *metafiziksel teselli* budur. Bu salt estetik türden bir tesellidir ki sırf etkisinin sınırlı kalmasında bile bu görülmektedir. *Sanatın büyüsüne kapıldığımızı*

duyumsadığımız sürece, şeylerin kıymeti bir düşteymiş gibi değişmiştir, diye yazar Nietzsche. Ancak sadece bu sürece. *İşte bu korkunç gerilimden bizi en azından birkaç saatliğine kurtarması için bütüncül dram yazarına muhtacız.* Sanatın metafiziksel tesellisi, öbür dünyada hakkın yerini bulacağı ve külfetin kalmayacağı, gelecekte büyük bir adaletin hâkim olduğu bir devlet kurulacağı vaadiyle bir kandırmaca değildir. Bu dinsel teselli yoktur. Sadece estetik teselli vardır: *varoluş ve dünya sadece estetik bir fenomen olarak ebediyen meşrudur.* Bu türden bir meşrulaştırma, dünyanın iyileştirileceğini ve karşıtlıkların düzeleceğini uman bir ahlakla çetin bir karşıtlık içindedir. Nietzsche'nin dediği gibi ahlak, sekülerleşmiş modernliğin hakiki *makineden çıkan tanrısı* haline gelmiştir. Ahlakta *Dionysosçu bilgelik* eksiktir, yaşamın dipsiz uçurumuna acımasız bir bakışla bakma riskine girmez. Dionysosçu ruhla dolu sanatsa çok farklıdır. Sanat yanılsamasına kenetlenmiş olan sanat, yaşama ilişkin yanılsamalara kendini kaptırmaktan feragat edebilir. Nietzsche sanatın özgün ciddiyetini açığa çıkararak neşeliliğini de savunmuş olur.

Fakat çağdaş izleyicilerin, Nietzsche'nin kanısına göre hak ettikleri şekilde sanatı neşeli-ciddi kabul etmeleri için, uzun bir soylulaşma yolunu kat etmeleri gerekecektir. Çünkü estetik neşeliliği hakkıyla takdir edebilmek için insanın trajik bir ruh halinde olması şarttır. İnsan yanılsamasız olmalı, ama yine de yaşama tutkuyla âşık kalmalıdır, yaşamın büyük faniliğini keşfetmiş olsa da. Nietzsche trajediyi anlayacak kadar olgunlaşmış birinden çok fazla şey bekler. Bu insan kendini ilk önce dehşete ve korkuya açmış olmalı, sonra da *yaşamının akışının en küçük anında, en kısa atomunda karşısına kutsal* bir şey çıkabileceği deneyimiyle bu *ürpertici korkmayı* yeniden unutabilmelidir. Estetik an, bütün savaşlardan ve bütün zorunluluklardan ağır basan böylesi bir mutluluk ato-

mudur. Nietzsche bu düşünce akışını şöylece kapatır: *Ve bütün insanlık bir gün ölmek zorundaysa kim bundan kuşkulanabilir! Gelecekteki bütün çağlar için ona en yüksek ödev olarak, karşısında duran çöküşün kucağına bir bütün olarak trajik bir zihniyetle yürüyecek kadar birlik ve bütünlük içinde büyüme hedefi konmuştur; insanın bütün soylulaşması, bu en yüksek ödevin içinde kapsanmaktadır.*

Öyleyse en yüksek ödev, bir insanın, bir yapıtın içinde en yüksek başarı anlarının meydana getirilmesi veya kavranmasıdır. Nietzsche bunun için notlarında tek bir defa garip bir ifade kullanmıştır: *Dünyanın esrimesinin doruğu.* Burada en yüksek tehlike altında, örneğin *boğulan birinin beyninde*, sonsuz bir sürenin bir saniyenin içine sıkıştırıldığı o an tasavvur edilmelidir; en yüksek esrime, en yüksek acı, bütün yaşamın sönmeden önce bir kez daha ışıması. Dehanın ışıklı imgeleri ve aydınlanmaları bu türdendir. Bireyin bu anda bütün yaşamını kavradığı ve meşru olarak yaşayabildiği gibi, bütün insanlık tarihi de bu parlayan imgelerin ışığıyla aydmlanmakta ve meşrulaşmaktadır. Böyle bir *esrime doruğu*na çıkmak, kültürün anlamını gerçekleştirir.

Nietzsche için Wagner'in müzikli dramı ve -en azından ilk başlarda -Wagner'in kişiliği, böylesi bir *esrime doruğu*ydu. Nietzsche, Wagner'in sanatı burjuva yaşamının bütün olası amaç dizilerinin doruğuna koyuşundaki cesarete hayrandı; Wagner'in sanatı sadece güzel ama önemsiz bir şey olarak görmeyi reddederkenki gözüpekliği; Wagner'in topluma sanatını neredeyse dayatırken gösterdiği güç istenci. Ne mutlu ki Wagner sanatın Napolyon'udur, bu yüzden de çağın ruhsuzluğunu yenmeyi başarabilir, diye umar Nietzsche. Bayreuth'taki ilk festivalin açılışından kısa süre önce, Nietzsche bir kez daha burjuva dünyasında sanatın bütün çürüyüşünü betimler: *Yargı gücünün garip biçimde bulanışı, bedeli*

ne olursa olsun keyif ve eğlenceye olan kötü gizlenmiş bir bağımlılık, sanatı icra edenler tarafında bilgece tavırlar, böbürlenmeler ve sanatın ciddiyetiyle tiyatro oynamalar, girişimciler tarafında acımasız bir para kazanma hırsı ve toplumun düşüncesizliği ... bütün bunlar bugünkü sanat ortamımızın bunaltıcı ve yıkıcı havasını oluşturmaktadır.

Nietzsche için ne büyük hayal kırıklığıdır ki, Bayreuth aracılığıyla bu ortamda hiçbir değişiklik olmayacaktır. Tam tersine, 1876 Temmuz sonunda provalar için Bayreuth'a gidip bütün o tantanayı: kayzerin varışı, Richard Wagner'in festival tepesinde ve Wahnfried'in evinde soyluları ağırlaması, sahnelemedeki istenç dışı komiklikler, mitos düzeneğindeki takırdamalar, bu sanat olayının etrafındaki keyifli, doymuş ve hiç de kurtuluşa ihtiyacı olmayan neşeliliği, gösterilerden sonra restorana akın edilmesi sırasındaki kargaşaları yaşayan Nietzsche, birkaç gün sonra tiksinmiş, rencide olmuş ve hasta halde tekrar ayrılacaktır. *Bayreuth'ta izleyicileri de izlemeye değer*, diye yazmıştı önceden, *burada iyi hazırlanmış ve bilinçli izleyiciler bulursunuz, mutluluklarının doruk noktasında bulunan ve işte tam bu mutluluğun içinde bütün varlıklarının bir araya toparlandığını duyumsayarak, daha sonra daha yüksek bir irade için güçlenmek isteyen insanların kapılmışlığı.* Nietzsche Bayreuth'ta bu izleyicileri boşuna arayacaktır. Bunları sadece kafasında canlandırdığını acıyla fark edecektir.

Pekiyi Wagner'in müziği ve müzikli dramını da fazlasıyla gözünde büyütmüş, bundan çok fazla şey beklememiş midir? 1876'daki Bayreuth düş kırıklığından sonra Nietzsche, gelecek için düş kırıklığına dayanıklı hale gelmek için *İnsanca, Pek İnsanca* adlı kitabı üzerinde çalışmaya başlayacaktır.

Fakat henüz bu aşamada değildir, hâlâ sanatın *metafiziksel tesellisi-*

ne güvenmektedir. *Metafiziksel teselli sanatını* gerekli bulmuş olmasını, sonradan kendi romantik zaafı olarak niteleyecektir. *Hayır, üç defa hayır! Siz genç romantikler: bu gerekli olmamalıydı*, diye yazar tragedya kitabının *Bir Özeleştiri Denemesi*'nde. O sırada, 1886'da artık asla bir romantik olmak istememekte ve gerçekten bir romantik olmuş olduğunu da reddetmektedir. Ancak buna kanmamak gerekir. Nietzsche'nin romantiklik eleştirisi ve kendini ayrı tutma hareketi, Hıristiyanlığa geri dönen bir romantizme ilişkindir. Yani Nietzsche'nin gözüne kestirdiği, *güzel kafa karışıklığı* (Novalis) ve *ruhsal sefahat* (Friedrich Schlegel) isteyen erken romantizm değil, tersine olsa olsa Katolikleşmiş ve kutsal ittifakın politik düzen tasarımlarıyla özdeşleşmiş olan geç romantizmdir. Nietzsche yazmaya başladığında romantizm, henüz aşılalı fazla zaman geçmemiş olan politik-dinsel tepkinin ruhu olarak geçiyordu. Araya sınır çekerken temel aldığı da bu kavramdır. Yani Nietzsche, romantiklerin Hıristiyanlığa geri dönmesi anlamında asla bir romantik değildi, ama Dionysosçuluğu gerçekliğin asıl uyarım merkezi olarak anladığı biçimde romantikti. Romantikler gibi Nietzsche de geleneksel ahlakın gevşekliğine karşı, *bütün Tanrısallığı ve insancıllığı, insanlığın şurubunda eritmek için* (Friedrich Schlegel) yorulmak bilmeden işine giden *uyumlu yüzeysellere* karşı çaba gösterir. Nietzsche'yi de güden, romantikliğin yabanıllık, muazzamlık arzusudur. Romantikliğin aşkınlığı, Schlegel'den Nietzsche'ye kadar büyük huzuru bulma yönünde değil, tersine macera yönündedir, burada yetkili olan daha ziyade fırtınalı bir deniz yolculuğuna çıkma imgesidir.

Romantik merak nereye sürüklerse sürüklesin, bunu Kant'la zıtlaştırarak çok iyi göstermek mümkündür. Kant'm *Arı Usun Eleştirisi*'nde aklın kendi kendini sınırlaması için bulduğu şiirsel imge, romantizm

tarafından hiç de kabul görmemektedir. Şöyle yazar Kant: *Saf aklın ülkesini şimdi yalnızca gezmekle kalmadık ... tersine ölçüp biçtik ve her şeyin bu ülkedeki yerini belirledik. Ancak bu ülke ... geniş, fırtınalı okyanuslarla çevrili bir adadır ... burada bazı sis şeritleri ve hemen eriyip giden buzullar, keşifler peşinde koşan denizcileri durmadan boş umutlarla kandırarak, denizcileri asla terk edemeyecekleri, fakat aynı zamanda asla sona erdiremeyecekleri maceralara sürükleyerek, onlara yeni ülkeler bulunduğu yalanını söylemektedir.*

Kant bu adada kalmış ve *fırtınalı okyanusa* o uğursuz *kendinde şey* adını vermişti; Schopenhauer ise okyanusa *istenç* adını takarken biraz daha açılmaya cüret etmişti. Romantikler bunun için daha çok isimler bulmuşlardır, *kaos*, varlığın *Satürnümsüleri*, *yaratıcı doğa* gibi. Nietzsche'deyse mutlak gerçeklik *Dionysosçuluk*tur, Nietzsche'nin alıntıladığı Goethe'nin sözcükleriyle: *sonsuz bir deniz, değişen bir doku, kor halinde bir yaşam.* Dionysosçu Nietzsche sanki doğrudan Kant'm okyanus eğretilemesine yanıt vermek istermiş gibi, *Şen Bilim*'de şunları yazar: *nihayet gemilerimiz tekrar açılabilecek, bütün tehlikelere rağmen açılacaklar, bilmek isteyenin her teşebbüsü onlar için meşru, deniz, bizim denizimiz tekrar orada açık yayılıyor, belki de henüz hiç bu kadar 'açık bir deniz' olmamıştı.*

Dionysosçuluk, nihayetinde kavranamayan kapsayıcı varlığı, *İlk Bir*'i ima eder. Dionysosçuluk kavramı elbette kavramsal bir kararı da içerir ki bu karar da bir temel deneyime dayanır. Henüz genç Nietzsche için bile varlık hareketli bir şeydir, hem tehditkâr hem de cazibelidir. *Yıldırım, fırtına ve dolu*da bu varlığı yaşar ve Herakleitos Nietzsche'nin notlarında daha erkenden, oyun oynar gibi dünyalar kuran ve yıkan *dünya çocuğu* olarak ortaya çıkar. Schlegel'in *yok etmek ve yaratmak, tek ve her şeydir*, dediği *Lucinde*'deki notunda ifade bulan da bu idraktir.

Genç romantiklerdeki ve Nietzsche'deki romantiklik, insanı kendini zevk içinde dağıtmaya çeken dehşetli bir şey olarak varlığın deneyimidir, her durumda bilince uyanmış yaşam için tekin olmayan bir varlığın deneyimidir. Tanıdık şeyler dehşetli hale geldiğinde, varlık Dionysosçu tarafını gösterir.

Buna göre Nietzsche, bu şekilde anlaşılan Dionysosçu gerçekliğe katlanma gücüne *Dionysosçu bilgelik* der. Burada şu iki şeye katlanmak gerekir: *hiç bilinmeyen bir zevke* ve *tiksintiye*. Bireysel bilincin Dionysosçu çözülüşü bir zevktir, çünkü bununla beraber *varoluşun engelleri ve sınırları* da ortadan kalkar. Fakat bu durum geçtiğinde, gündelik bilinç tekrar düşünmenin ve yaşamanın efendisi haline geldiğinde, aklı başına gelen Dionysosçunun içini bir *tiksinti* kaplar. Bu tiksinti, korkuya kadar çıkabilir: *Bir kez bakılan hakikatin bilincine varınca insan şimdi her yanda sadece varlığın korkunç veya saçma tarafını görür*. Burada neler olmaktadır? Korkunçluk kendini nerede gösterir? Dionysosçuluğun *bakılan hakikati* midir korkunç olan, yoksa Dionysosçu sınır aşma deneyiminin mutlulukları tadıldıktan sonra ve tadıldığı için, korkunç bir görünüm kazanan gündelik gerçeklik midir? Nietzsche iki taraflı korkuyu ima eder: Gündelik bilinçten bakıldığında Dionysosçu durum korkunçtur, Dionysosçuluktan bakıldığındaysa gündelik gerçeklik korkunçtur. Bilinçli yaşam bu iki olasılık arasında devinir. Fakat bu, daha ziyade parçalanmaya benzeyen bir devinimdir. Yaşamın çoraklaşmaması için teması koruması gereken Dionysosçuluğun cazibesine kapılmış; ama aynı zamanda Dionysosçuluğun insanı dağıtan şiddetine teslim olmamak için uygarlığın koruma düzeneklerine mahkûm. Nietzsche'nin bu aksi durumun imgesini, sirenlerin şarkısını dinleyebilmek, ama kendini mahvederek bu şarkının peşine düşmemek için kendini gemisinin

direğine bağlattıran Odysseus'un kaderinde bulması da şaşırtıcı değildir. Odysseus Dionysosçu bilgeliği temsil eder. Dehşetli şeyler duymakla birlikte, kendini korumak için, kültürün dengeleyici alışkanlıkları aracılığıyla veya düzen veren ve sakinleştiren bir din aracılığıyla zincire vurulmayı kabullenir.

İşte Nietzsche'nin Hıristiyanlaşmış romantizme eleştirisi işe buradan başlar. Bu romantizm sirenlerin şarkısını dinlemiştir, fakat olumlu Hıristiyanlık tarafından tekrar kendini zincire vurdurmuştur. Sonunda yine diz çökmüştür. Nietzsche *Şen Bilim*'de Dionysosçu bilgeliğin karşıtı olarak bu romantizmi nasıl anladığını tanımlar. Dionysosçu kişi *yaşamın aşırı doluluğ*undan çıkarak, *yaşama trajik bakmayı ve trajik kavramayı* kaldırabilecek kadar güçlüdür, oysa romantikler *sessizliği, sükûneti, dalgasız denizi, sanat ve bilgi aracılığıyla kendilerinden kurtuluşu aramaktadır*. İşte bu sözler artık sadece tarihsel romantiklere değil, bilakis *Parsifal*'den sonra Nietzsche'nin Dionysosçuluktan tekrar Hıristiyanlığa ve romantikliğe dönmüş olmakla suçladığı Richard Wagner'e de yöneliktir.

Nietzsche kendisiyse bazı dönemeçlere ve dönüşümlere rağmen Dionysosçu kalmıştır, artık mit üretimi hakkında daha derin bilgiye sahiptir ve tek tek insanların olduğu kadar bütün kültürlerin de görünüşe göre yaşadıkları dünyayı bir *birlik* içinde tamamlamak için *mitlerle çevrili bir ufka* gerek duyduklarını bilmektedir. Bu amaçla insan, eğer bir Tanrı'nın yanında sığmak bulamıyorsa, mülkiyet, teknik ve bilimi de anlam kazandıran bir mitos düzeyine çıkarabilir, ama her şeyden önce önemli olan, insanın en azından kendine dürüstçe, bütün bunları kendisinin düzdüğünü itiraf etmesidir. Fakat şimdi, nihayetinde kendisinin de bir oyuncu olduğunu fark etmek istemeyen büyük bir

oyuncu, sonunda kendi kendini büyüleyen bir büyücü olarak gördüğü Wagner'de bu ciddiyetin ve *dürüstlüğün* eksikliğini hisseder Nietzsche.

Wagner'in *Yüzük*'ü metafiziksel teselliden feragat ettiği için Nietzsche'den alkış almıştı. Wagner'in kastettiği mitler, yaşamın trajik karışıklıklarından aşkmlığa kaçış değil, tam tersine yaşamın ve özgürlüğünün tanrılaştırılması anlamına geliyordu. Fakat Nietzsche'nin görmezlikten gelemeyeceği biçimde Wagner, sanatçı metafiziğinden, Hıristiyan kurtuluş mitosunun sanatsal kutlamasına doğru bir dönüşüm geçirmişti. 1880 yılında *Parsifal* üzerinde çalıştığı sırada Wagner şunları yazar: *Denebilir ki, dinin yapay hale geldiği yerde, dinin çekirdeğini kurtarmak sanata düşer. Dinin çekirdeğiyse, dünyanın faniliğinin bilinmesinde ve buradan dünyadan özgürleşme buyruğunun çıkarsanmasmda yatar.*

Bu dinsel dönüşümün, Bayreuth festivalinin akışı için de sonuçları oldu, festival gitgide Wagner'in kendisinin *sahnede takdis festivali* dediği şeye dönüştü. Nietzsche bu zoraki kutsallıktan şiddetle tiksiniyor, şimdi Bayreuth'a hacca giden Wagner cemaatinden de iğreniyordu. Kendini geleneksel anlamda dindar olmak için fazla akıllı sanan, ama yine de sanatta dinsel sıklık arayan bu ahaliye Nietzsche *güruh* diyordu.

Nietzsche Wagner'in ve ondan daha da fazla cemaatinin ikinci, yapay bir saflığa kapıldıklarını fark ettiğinde Wagner'den ayrıldı, çünkü bu saflık yüzünden insanın kendi yaptığı yapay şeylere sanki cennetten inmeymiş gibi tapılıyordu: *Dikkatli olmalıyız. Dinler kurmak isteyen kibrimizle savaşmalıyız.* Wagner'i sadece *Parsifal*'de Hıristiyan ve gnostik kurtuluş mitoslarını tekrar canlandırırken *çarmıha sürünmüş* olmakla değil, bilakis hepsinden önce bütün kurtuluş girişiminin yapay-estetik boyutunu artık itiraf etmemekle suçluyordu. Nietzsche ise insanı, kurtuluş gereksiniminden kendini kurtarmaya ve kendini sanatçılık

için özgür kılmaya teşvik eder; bu sanatçılık, insanın mitosu kendisinin meydana getirmesi, fakat mitosa kurban olmadığı, yani metafiziksel teselli vermesi için mitosa inandığı durumuna değer vermesini bilir.

1886 tarihli *Bir Özeleştiri Denemesi*'nde şöyle denir: *İlk önce bu dünyada teselli bulma sanatım öğrenmelisiniz, - gülmeyi öğrenmelisiniz genç arkadaşlarım, eğer bunun dışında birer kötümser olarak kalmak istiyorsanız; ki belki bir gün, gülen insanlar olarak bütün metafiziksel tesellilere canın cehenneme diyebilesiniz: hepsinden önce de metafiziğe! Veya adı Zerdüşt olan o Dionysosçu ifritin diliyle söylemek gerekirse: ... "Bu gülenlerin tacını, bu tespih tacını: sizlere atıyorum bu tacı, sevgili kardeşlerim! Ben gülmeyi aziz ilan ettim: benden daha yüksek olan insanlar, öğretin bana: gülmeyi!"*

Yaşamın *hayal, sanat, yanılma, görünüş, perspektifselliğin ve yanılgının gerekliliği* gereksinimleri karşısında tekrar tekrar rezil olan bir hakikat istencine Nietzsche gülüp geçer. *Metafiziksel teselli* sanatının *idealistçe kendini kandırmasına* Nietzsche gülüp geçer. Bu sanatın hayallerini değil, bu hayallere olan sahte inancı alaya alır. İnsanın kendine bir şeyler uydurmasını değil, insanın kendini kandırmasını, yani insanın kendine bir şeyler uydurduğunu unutmasını eleştirir. Tabii ki yaşam kendi değerlerini ve perspektiflerini meydana getirecektir, ama bunları ebedi hakikatlermiş gibi yutturmamalıdır. Dionysosçu Nietzsche, Wagner'i suçladığı ikinci saflığa kapılmaksızm, 'hayaller'in yaşamsal gücüne ve yaşam zenginliğine sarılır. İmgelem gücüne diyecek bir şey yok, ama insan imgeleyen gücüne egemen olmalıdır. İnsan mitosu kendi yarattığını itiraf ederse, mitosa da diyecek bir şey yoktur. Sadece hayal kurma ve yanılsama istencinin itiraf edilmemesi, kendini kandırmadır. İtiraf edilip bilinçli bir idareye alındığında, hayal kurma ve yanılsama istenci yaşamı katmerleştiren öğe haline gelir.

Zerdüşt'ün çıkışını hazırlayan son yapıt olan *Şen Bilim*'in dördüncü kitabında, bu onaylayıcı hayal kurma istenci şöyle betimlenir: *Şeyleri güzel, çekici, cazibeli olmadıkları halde çekici kılmak için elimizde hangi araçlar var? ... Burada doktorlardan öğreneceklerimiz var, ama daha da fazlası sanatçılardan, aslında sürekli böyle buluşlar ve marifetler meydana getirmekle meşgul olan sanatçılardan ... fakat bizler yaşamımızın şairleri olmak istiyoruz, ilk önce de en küçük ve gündelik işlerde.*

Nietzsche Zerdüşt figürüyle, bilinçli olarak kendi yaşamını biçimlendirmek ve ona anlam katmak için kullandığı bir ruhsal merci icat eder. Nietzsche *Zerdüşt*'üyle Wagner'in geleneksel Hıristiyan inancının kucağına geri dönüşünü yanıtlar. Hıristiyanlığın suçluluk ve bu yüzden de kurtuluşa muhtaçlık dogmasının karşısına, Nietzsche "Zerdüşt"te bütün şeylerin Tanrısal suçsuzluğuna, yaşayan her şeye *evet ve amin* demeye dayalı bir ilahiyi koyar. Fakat yaşamı sevmek isteyen, işe kendinden başlamalıdır. *Gerçek ve kurgulanmış şeylere kattığımız bütün güzellik ve yüceliği, insanın mülkü ve ürünü olarak, en güzel savunması olarak geri talep etmek istiyorum. Bir şair, düşünür, tanrı, aşk, güç olarak insan.*

Nietzsche *Zerdüşt*'te bu geri talep süreci için biçimsel imgeler bulur: İnsan ilk önce sırf *yapmalısın* ile yüklenmiş bir *devedir*. Deve bir *aslan*a dönüşür. Aslan bütün bu *yapmalısın* dünyasına karşı savaşır. Savaşır, çünkü *istiyorum*unu keşfetmiştir. Fakat savaştığı için negatif olarak *yapmalısın*a zincirli kalır. Var olabilmesi, isyan etmek zorunda olma zorlamasında tükenir. Burada işin içine çok fazla inat ve kasılma karıştığı için bu henüz çözülmüş bir iş değildir. İş ancak insan tekrar *çocuk* olduğunda, canlıların ilk anlıklığına yeni bir aşamada tekrar ulaştığında çözülür: *Masumiyet çocuktur ve unutmaktır, yeni başlangıçtır, bir oyundur, kendiliğinden yuvarlanan bir tekerlektir, bir ilk harekettir, kutsal*

bir evet deyiştir. Evet, yaratma oyununa, kardeşlerim, kutsal bir evet deyişe gerek vardır.

Önemli olan bu dünyanın kutsanmasıdır. Nietzsche'nin ateizmini modern nihilizmden ayırt eden budur ki Nietzsche de bu nihilizmle açıkça hesaplaşır.

Nietzsche'nin gördüğü biçimde modern nihilizm artık sadece bir uyanıştır. İnsan yaşama aşkın bir anlam ve değer katmıştır. Eğer bu ahret anlamı kaybolursa, geriye içi boşalmış bir yaşam kalır. İnsan bir ahreti kutsamıştır ve şimdi dünyevileştirilmiş bir dünyanın üstünde oturup kalır. Modern nihilizm, bu dünyayı bir değer olarak kazanmadan, ahretin değerlerini kaybeder. Nietzsche'nin *Zerdüşt*'üyse insanın kaybederken nasıl kazandığı sanatını öğretir. Eskiden ahrete asılı olan bütün taşkınlıklar, bütün bahtiyar kılmalar, duygunun cennete çıkışları, bütün yoğunluklar şimdi bu dünyadaki yaşamda toplanacaktır. Aşmak ama yine de *dünyaya sadık kalmak*: Nietzsche'nin *üstinsan*mdan beklediği işte budur. Nietzsche'nin tasarladığı üstinsan, dini kaybettiği için değil, tersine dini kendine geri almadığı için dinden özgürdür.

Nietzsche kutsayıcı güçleri bu dünya için kurtarmak ister. Bu amaçla Zerdüşt'te ilan ettirdiği *ebedi geri dönüş* mitosunu icat eder. Ayrıca bir daire içinde dönen ve sınırlı dünya içeriğini sürekli yeniden oynatan bir zaman kavramı çok eskidir. Bu fikir Hint mitlerinde, Sokrates öncesi filozoflarda, Hıristiyan Batı'nm mülhit alt akımlarında da ortaya çıkar. İlke olarak ebedi geri dönüş imgesinde, teslimiyetçi bir dünya yorgunluğu ifade bulur. Zamanın daire içinde dönmesi, olayların içeriğini anlamsızlık boyutuna kadar boşaltır.

Fakat Nietzsche bu mitosu, eğer her an geri dönüyorsa, burada ve şimdinin de ebedilik onurunu kazandığı kanısı için kendi kendini tel-

kin eden bir formül olarak kullanır. Geri dönüş içeriği boşaltmaz, tam tersine yoğunlaştırır: *Eğer bu düşünce seni ele geçirirse, seni olduğun gibi dönüştürür ve belki de ezer; bütün her şeyde geçerli olan 'bunları bir kez daha ve daha sayısız defa tekrar istiyor musun?' sorusu, en büyük ağırlık olarak davranışlarının üstüne çöker! Yoksa bu nihai ebedi onay ve teyitten başka hiçbir şey talep etmeyecek kadar kendine ve yaşama ne kadar iyi davranman gerekir?*

Bütün *yapmalısınları* sırtından atmak isteyen Nietzsche, burada yeni bir *yapmalısın* öğretir: Her anı, seni dehşete düşürmeden geri dönebilecek biçimde yaşamalısın! Her an, "bir daha" diyebilmelisin!

Nietzsche putları parçalayarak ebedi geri dönüş perspektifi altında şimdiki anda mutluluğu savunur. Bu tasavvurun eli kolu bağlayan, yük olan tarafını yok etmek için, bunu büyük dünya oyunu imgesinde birleştirir. Bu oyun da tekrara dayalıdır, ama oyunu burada eğlenceli olarak yaşarız. Nietzsche için Tanrı'nın ölümüyle birlikte, insan varoluşunun cüretkâr ve oyuncu niteliği açığa çıkar.

Üstinsan, dünya oyununun bu boyutuna kadar ulaşma gücüne ve hafifliğine sahip olandır. Nietzsche'nin aşması bu yönde ilerler: varlığın temeli olarak oyuna. Nietzsche'nin Zerdüşt'ü bu temele ulaştığında dans eder, Hintli dünyalar tanrısı Shiva gibi dans eder.

Bu aynı zamanda, erken romantiklerin o ilk dürtüsüne, Schiller'in *insan ancak oynadığı yerde tam olarak insandır* cümlesine şaşırtıcı bir geri dönüştür. Nietzsche tam romantik ruha uygun olarak insanı kendi yaşamını da bir sanat eseri haline getirmeye teşvik eder. Meşhur güç istenci de ilk önce bu anlamı kazanır: insanın kendini biçimlendirmedeki egemenliği: *Kendi kendinin efendisi olmalısın, kendi erdemlerinin de efendisi. Eskiden bu erdemler senin efendindi; ama bunlar sadece diğer araç-*

ların yanında birer araç olmalıdır. Lehte ve aleyhte kararlarının kontrolünü kazanmalı ve bu kararları daha üstün olan amaçlarına göre askıya alıp tekrar askıdan çıkarmayı öğrenmelisin. Her değerlendirmenin perspektifsel olan tarafını kavramayı öğrenmelisin...

Kuşkusuz en iyi anlarında Nietzsche dile ve düşüncelere oyuncu bir hafiflik, acılar ve ağır düşünce yükü altında bile dans etmesini bilen bir neşelilik, 'her şeye rağmen' bir keyif, coşkuyla soğukkanlılığın bir karışımını katmayı başarır. Ulaştığı bakış açılarından yaşam büyük bir oyun gibi görünür. Nietzsche perspektifleriyle oynar, maskeler takar ve roller üstlenir, *özgür ruh, Prens Başıboş, Zerdüşt* olarak şansını dener. Nietzsche ruhsal olarak uyanık olduğu sürece daima oynamayı ve kendini kendi fikirlerinin, örneğin *sapkınların* kökünü kazıyan *üstinsan* fikrinin cazibesine kapılmaya karşı korumayı başarmıştı. İnsanın kendi üzerindeki hâkimiyeti olarak anlaşılan, kişisel ve oyuncu tarzda dönüştürülmüş güç istenciyle, büyüklük delisi projelerine resmi geçit yaptırabiliyordu. O zaman *bir aziz olmak istemem, budalalığı tercih ederim*, diye yazar, veya: *Benim tarafımı tutmak ... hiç gerekli değildir, arzu da edilmez: tam tersine, ironik bir dirençle birlikte, yabancı bir bitkiye gösterildiği gibi bir parça merak, benzersiz ölçüde bana karşı alınacak en akılcı tutum gibi görünüyor* (Carl Fuchs'a, 29 Temmuz 1888).

Nietzsche çaresizce sonuna kadar, kendi kendine karşı da bu *ironik direnç* uğruna savaşır. Burada talep edilen, varoluşsal olarak dönüşmüş romantik ironidir. Nietzsche kendini kendi kendiyle karıştırıp varı yoğuyla kendi uydurduğu imgelere daldığında trajedi de başlar. Fakat ruhsal çöküş anında dünyaya gönderdiği o 'çılgınlık kâğıtları'nda bile *ironik direnç* en son, delirtici oyununu oynar. Babasının Basel'deki arkadaşı Jakob Burckhardt'a 6 Ocak 1889'da şunları yazar: *Sonunda Tanrı*

olmaktan ziyade Basel'de profesör olmayı yeğlerdim; fakat kişisel egoizmimi, sırf onun yüzünden dünyanın yaratılmasını ihmal edecek kadar ileri götürmeye cüret edemedim. Görüyorsunuz ki, insan nasıl ve nerede yaşıyorsa yaşasın, fedakârlıkta bulunmak zorunda.

On Beşinci Bölüm

Yaşam, sadece yaşam. Gençlik hareketi. Yaşam reformu. Landauer. Bir tasavvuf istilası. Hugo von Hoffmannsthal, Rilke ve Stefan George. Wilhelmci kulis büyüsü: Muharebe filosu inşasının çelikten romantizmi. 1914'ün fikirleri. Thomas Mann savaşta. Etik hava, Faust kokusu, çarmıh, ölüm ve mezar.

Nietzsche sinirsel çöküşünden birkaç ay sonra aydınlar ve şık insanlar çevresince keşfedildi. Yaşamının çılgınlıkta son bulması, geri dönüp bakıldığında yapıtına karanlık bir hakikat kazandırıyordu: Görünüşe göre burada birisi varlığın sırrına o kadar derinlemesine dalmıştı ki, bu yüzden aklını kaybetmişti. Nietzsche *Şen Bilim*'deki ünlü kısımda tanrıyı inkâr edene *çılgın insan* demiş ve şimdi kendisi çıldırmıştı. Bu durum, işi gücü sırlarla olan bir hayal gücünü tahrik edecekti. Bu merak romantiktir, çünkü çılgınlığın sınırındaki çok şey vaat eden bir dünyanın dehşetle duyumsanması, katışıksız bir romantizmdir. Nietzsche'nin son yayımcısı olan C.G. Naumann büyük paranın kokusunu aldı. Daha 1890 yılında Nietzsche'nin yapıtlarının yeni baskılarını yayımladı ve kitaplar nihayet kapışıldı. Nietzsche'nin kız kardeşi 1893'te Paraguay'dan geri döndüğünde, ağabeyini bundan sonraki pazarlama işini beceriyle ve vicdansızca eline aldı. Henüz ağabeyi yaşarken Weimar'da Nietzsche arşivini kurdu ve ilk toplu baskıları düzenledi. Böylece kendi güç istencini kanıtlamış oldu, çünkü kamuoyunda ağabeyinin belli bir imgesini

yaymaya çalışıyor ve bunu yaparken sahtekârlıktan da çekinmiyordu. Bütün bunlar artık yeterince bilinmektedir. Kız kardeşi Nietzsche'yi bir Alman ulusal şovenisti, ırkçı ve militarist olarak göstermek istiyordu ve okuyucuların bir kısmında da başarılı oldu, ta bugüne kadar. Fakat çağın ruhunun daha incelikli gereksinimlerini de tatmin etmesini biliyordu. 1897'den beri Nietzsche arşivinin yerleşmiş olduğu Weimar'daki 'Villa Silberblick'te kız kardeşinin kurdurmuş olduğu bir podyumun üzerinde, bilinci kararmış olan Nietzsche izleyicilere bir tin şehidi olarak sergileniyordu. Kız kardeşi ağabeyinin kaderinden yüce, dehşetli efektler çıkarabilecek kadar Wagnerciydi. 'Villa Silberblick'te Avrupa'nın *soylu küfleri* (Gottfried Benn'in bir ifadesi) karşısında metafiziksel bir final oynanıyordu. Bu âlemlerde çok kıymet verilen, ama Nietzsche'den pek rağbet görmeyen Thomas Carlyle, yarım yüzyıl önce böylesi finallerin romantik hesabını şöyle dile getirmişti: *Bu evrenin kendini nasıl gösteriyorsa öyle, yani sonsuz bir evren olduğunu bil. Asla mantıksal sindirme gücüne güvenerek onu yutmaya çalışma; kaosun içine şu ya da bu sağlam kazığı marifetle çakarak onun seni yutmasını engelleyebilirsen memnun ol.* İşte Nietzsche yutulmuştu, fazla ileri gitmişti. Kendini yaşamın dehşetinde kaybetmişti.

O zamanlar 'yaşam' sözcüğü sadece Nietzsche aracılığıyla olmasa da hepsinden önce onun aracılığıyla yeni bir tını kazandı, öylesine gizemli ve baştan çıkarıcı bir tını ki, yaşamdan sağlam değerler talep edenler, *salt canlı yaşam kıpırtısına* karşı uyarıyorlardı. Fakat böylelikle romantik yaşam kavramının yeniden doğuşu önlenemezdi. Daha önce 'varlık', 'doğa', 'tanrı' veya 'ben' gibi 'yaşam' da bir merkezi kavram, hatta iki cepheye karşı mücadele eden bir savaş kavramı haline geldi. Bir yandan Alman üniversite kürsülerinde, resmi politik retorikte ve burjuva

ahlak geleneğinde beslenen yarı gönüllü görev idealizmine karşı. Diğer yandaysa 'yaşam' parolası, ruhsuz bir maddeciliğe, yani bitmekte olan 19. yüzyılın mirasına karşıydı. 'Yaşam', beden ile ruhun birliği, dinamizm, yaratıcılık anlamına geliyordu. Sturm und Drang ve romantizmin protestosu tekrarlanıyordu. O zamanlar ussalcılığa ve maddeciliğe karşı savaş parolası 'doğa' ya da 'ruh' idi. Şimdiyse 'yaşam' kavramı aynı işleve sahiptir. 'Yaşam' biçimsel çeşitlilik, buluş zenginliği, bir olanaklar okyanusudur, öylesine öngörülemez ve maceracıdır ki, artık bir ahrete ihtiyacımız yoktur. Bu dünya bize yeterince imkân sunar. Yaşam uzak kıyılara açılmaktır, ama aynı zamanda çok yakınımızdadır, kendi biçimini talep eden canlılığımızdır. 'Yaşam' gençlik hareketinin, Jugendstil'in, yeni romantizmin, reform pedagojisinin parolası haline gelir. Nüfuzlu *Gençlik Dergisi* 1896'da kurulmuştur. Kuruluş manifestosunda yer alan program niteliğindeki sözler şöyleydi: *Gençlik var olma sevincidir, keyif alabilmektir, umut ve aşktır, insanlara inançtır; gençlik yaşamdır, gençlik renktir, biçim ve ışıktır.* Kendine 'Fidus' adını takmış olan Hugo Höppener bu yıllarda, güneşe tapan çıplak figürlerini çizmeye ve yaşamı dönüştüren komün projeleri kurmaya başlar. Herkes *Zerdüşt*'ü okur. Zerdüşt'ün *dünyaya sadık kalın* uyarısına hararetle kulak verilir ve uyulur. Güneşe tapanlar ve çıplaklar da kendilerini Zerdüşt'ün müridi sayarlar. Erken dışavurumculuğun çok sayıdaki açılış ve giriş metinlerin birinde şöyle denir: *El ele tutuş. / Dağa karşı tanrı çıplağı dur. / ... Ellerimden bütün güneşleri al. / Dünyayı aydınlatın, / Gece parçalanıyor. / Açıl ışığa! Ey insan, ışığa.*

Nietzsche'nin döneminde burjuva gençliği hâlâ yaşlı görünmek istiyordu. O zamanlar genç görünmek kariyer için daha ziyade zararlıydı. Güya sakal çıkmasını hızlandıran ilaçlar tavsiye ediliyordu, gözlükse

bir statü sembolüydü. İnsanlar babalarım taklit ediyor ve kolalı yakalar takıyordu, ergenler fraklara tıkıştırılıyor ve fraka yakışan yürüme biçimi öğretiliyordu. Önceden 'yaşam' insanın aklını başına getiren bir şey sayılıyordu, gençliğin yaşamın içinde burnu sürtmesi gerekti. Şimdiyse 'yaşam' fevrilik ve harekete geçiştir, yani gençlik ruhunun ta kendisidir. 'Gençlik' artık saklanması gereken bir kusur değildir. Tam tersine: Artık yaşlılığın kendini meşrulaştırması gereklidir, yaşlılık ölmüş ve katılaşmış olma kuşkusu altındadır. Koskoca bir kültür ki bu Wilhelmci kültürdür, *yaşamın yargıç sandalyesi* (Wilhelm Dilthey) karşısına çağrılır ve "Bu yaşam hâlâ yaşıyor mu?" sorusuyla yüzleştirilir.

Fakat ilk önce, Almanya'nın imparatorluk kurulduktan sonra politik gücünü artırmasının yanında, sanayideki gelişme, teknik, genel eğitim düzeyi, alt tabakalarda da yükselen yaşam standardı, sosyal güvencenin iyileştirilmesi göz önüne alındığında, Almanya muhteşem serpiliyordu. Bütün bu alanlarda Almanya artık Avrupa'da önderdi ve bu, resmi Almanya'nın temsilcileri tarafından durmadan gururla dile getiriliyordu. Yüzyılın sonuna doğru Werner von Siemens, Berlin'in en büyük toplantı yeri olan Renz sirkinde, kendi anladığı biçimde çağının ruhuna resmi geçit yaptırır. Böylece hem burjuva hem de proleter çevrelerin ruhuna hitap etmiş olacaktır: *İşte böylece baylar, araştırma ve icat çalışmalarımızın insanlığı daha yüksek kültür aşamalarına çıkardığı, soylulaştırdığı ve ideal hedeflere yaklaştırdığı, önümüzde açılan ... çağın insanın yaşamsal eksiklerini, sefaletini azaltacağı, yaşamdan aldığı zevki artıracağı, onu daha iyi, daha mutlu ve kaderinden daha memnun kılacağı inancımızdan şaşmak istemiyoruz. Ve bu daha iyi koşullara çıkan yolu her zaman açıkça seçemesek bile, aradığımız hakikatin ışığının bizi yanlış yönlere sürüklemeyeceği ve insanlığa kattığı güç zenginliğinin onu alçaltamayacağı,*

tersine daha yüksek bir varlık düzeyine yükseltmesi gerektiği kanımıza sıkı sıkı sarılmak istiyoruz.

Siemens'e göre bu başarının önkoşulları arasında, uyanık bir gerçekçilik, yani ruhaniliğin zayıflaması ve akla yakın şeylere merak da vardır. Teknik ve ekonomik yaşamın modern organizasyon biçimlerine katılmayı kabullenmek de bunun bir parçasıdır. Böylece modernliğin *demir kafesi* (Max Weber) sonunda yine de hoş bir konaklama mekânı haline getirilebilir, özellikle de eğer insan uygun davranırsa, günün birinde toplumsal zenginlikten daha da büyük bir pay alma ödülü göz kırpıyorsa.

Wilhelmci Almanya'daki en güçlü muhalefet olan sosyal demokrat işçi hareketi için bu uygun davranış, kapitalist sanayi sisteminin çelişkilerini kendi lehine işletmek ve bunların sonunda bir halk devletine ve kamusal ekonomiye sürükleyeceği kartına oynamakta yatıyordu; fakat bütün bunlar sanayi sisteminin çerçevesi içindeydi, çünkü buna bir alternatif tasavvur edilemiyordu. O güne kadar önemli olan, sadece muhalefet yapmakla kalmamak, tersine günümüz için bir anlam, gelecek içinse güven sağlayacak olan bir yaşamsal bağlam oluşturmaktı. Sosyal demokrasinin 'vatansız yoldaşlar'ı için parti yeni vatanları haline geldi ki bu vatan yakında diğer vatanın içinde eriyecekti. Bebel de 'Karşı Kayzer' idi. Bir işçi yazarı 1888'de, *salt politik veya ekonomik işçi hareketi, partinin anlamını açıklamak için yeterli değildir. On binlerce kişi için parti yeni bir ruhsal memleket haline gelmiş, salt insancıl olarak canlı, sevinçli bir yaşam içeriği oldu*, diye yazmıştı. İnsanlar sadece hedefler uğruna savaşmak değil, bilakis daha şimdiden yeni, daha iyi bir yaşamı düzenlemek istiyordu. Dernekleri, ölüm sigortası, eğitim kurumları, komşulukları, bayramları, şarkılarıyla bir yaşam düzeniydi söz konusu olan. Bura-

da işe tamamen kendine has bir romantizm karışmıştı: *Yeni çağ bizimle yaklaşıyor ...*

İşçi hareketinde öncelikle sakin bir açılım söz konusu olduğundan, hesaplar uzun vadeli yapılır ve sözde nesnel bir ilerleme kanununa güvenilebileceğinden herkes eminken -çünkü *bu devrimi yapmak ne kadar bizim elimizde değilse, engellemek de düşmanlarımızın o kadar elinde değildir* demesini biliyorlardı- yaşamın ve yaşam reformunun yeni romantik dostlarının açılımları daha sabırsız ve insanın içindeki dönüşüme ilişkin olarak daha radikaldi.

İşçi hareketi burjuva dünyasını aşmak değil, onu devralmak istiyordu. İşçiler burjuva dünyasının içindeki uygun yerini bulmalıydı. 'Yeni insan' diye bir şey düşünülmüyordu. Bu zevksiz, küçük burjuva romantizmi sayılıyordu. Diğer taraftan da yaşam reformcuları, aykırılar, gezgin kuşlar, göçebeler ve anarşistler arasında sosyal demokrat işçi hareketine pek değer verilmiyordu. Bunlara *buhar makinesi sosyalistleri* deniyordu. Gustav Landauer *Sosyalizm Çağrısı*'nda bunları şöyle alaya alır: *Marksizmin babası buhardır. Yaşlı karılar kahve falına bakar. Karl Marx buhar falına bakar.*

Bugün neredeyse tamamen unutulmuş olan Gustav Landauer, '90'lı yıllarda bu yeni romantik birliklerin en önemli kişiliklerinden biriydi. 1900 civarında Landauer ve Hart kardeşler etrafında toplanan 'Yeni Cemaat', erken dönem romantik açılımın ruhuna uygun olarak, Fichte ve Novalis'e atfedilen ilkeleri temel alacak olan bir cemaat dini yaratmak gibi yüksek bir hedef belirlemişti: İlk önce insan içine dönmeli, kendi mistik odak noktasını, hakiki Ben'ini bulmalıydı. Fichte'nin yolu böyle görülüyordu; daha sonra bu yeni kavranan Ben'den çıkarak merhametli bir birlik duygusu içinde yeni cemaat kurulacaktı: Novalis'in ruhuna

uygun olarak. Bu bir süreç olarak düşünülmüştü: İnsan ilk önce ayrışma aracılığıyla kendi kendini bulmuş olmalı ki, toplumsal yabancılaşmayı aşabilsin ve yeniden cemaate katılabilsin. Program niteliğindeki *Ayrışma Aracılığıyla Cemaate* başlıklı bir yazıda Landauer şunları yazar: *Ve eğer benliğimizin en derinlerine dalarsak, sonunda en gizli kalmış varlığımızın en içindeki çekirdeğinde, en eski ve en genel toplumu, insan ırkıyla ve evrenle birleşmeyi buluruz ... Bizi yolumuza gitmeye izin verdiği veya bizim onunla başa çıkabildiğimiz kadar devletten uzaklaşmalı, mal ve ticaret toplumundan uzaklaşmalı, bağnazlıktan uzaklaşmalı! Sevinç ve eylem içinde küçük bir cemaat yaratalım, örnek yaşayan insanlar olarak kendimizi yaratalım ... Gururumuz, birlikte yaşadığımız bu insanların emeğinden geçinmemizi engellesin ... Çalışmayı, bedenen çalışmayı, üretken eylemde olmayı öğrenelim.*

Berlin yakınlarında, *büyük şehir canavarı*ndan hiç de uzak olmayan bir yerde, bir çiftliğe, el zanaatı ve eğitim düzeneklerine sahip bir kır komünü kuruldu. Dersler ve okuma akşamları vardı, çocukların bütünsel eğitimi üzerinde düşünülüyordu (Rudolf Steiner de bu *Yeni Cemaat* çevresine dahildi); Fidus odaları düzenliyor, Henry van de Velde ise iç dekorasyonu ve süs eşyalarını tasarlıyordu. 'Yeni Cemaat' kendini *keşişliğin sınırlamalarının olmadığı yeni bir manastır* olarak, *bütün yaşamı etik-dinsel-estetik olarak bir sanat yapıtı halinde biçimlendirecek olan bir tarikat* (Heinrich Hart) olarak görüyordu. Berlin'in kültür sosyetesinin hacca çıktığı 'Yeni Cemaat' eğlenceleri meşhurdu. Bir 'Tao Bayramı', bir 'Yeni Dionysoslar', bir 'İlkbahar Fırtınaları Bayramı', Noel'de de bir 'Kendi Kendine Kurtuluş Bayramı' kutlanıyordu. Landauer bir mektubunda bu eğlencelerden birini tasvir etmiştir: *Göl kenarındaki güzel bir yerde kamp kurduğumuzda dinsel bir havayla dolu güzel bir an yaşandı; Julius*

Hart'ın derinlerden gelen konuşmasının ardından ... Heinrich Hart'ın bir açılış şiiri okunduğu sırada, gölün ve çamların üstünde mucizevi bir akşam ışığı, gökyüzünde yağmur bulutları, uzaklarda yıldırımlar. İki kardeşin sözlerinden Yaşam! Yaşam! Yankılanıyor, doğa da bize aynı sözle sesleniyordu.

'Yeni Cemaat' o zamanlar gezgin kuşlar ve yerleşimcilik hareketi çerçevesinde oluşan çok sayıdaki kır komününden sadece biriydi, ama herhalde en ünlü olanıydı. Yaşama tekrar romantik ve Nietzsche'den esinlenmiş bir anlam katmak isteyen sanatçılar, yazarlar, filozoflar için örnek oluşturan ve özellikle Landauer'in kişiliği sayesinde cazibeli bir komün.

Nietzsche'nin adı artık bunun dışında da yeni romantiklerin markası haline gelmişti: Burjuva geleneklerine, faydalılık düşüncesine, ussalcılığa karşı yaşamı savunanlar, sırtını Nietzsche'ye veriyordu. Yüzyılın başlangıcındaki en önemli sanatsal akımlar (sembolizm, Jugendstil, dışavurumculuk) hepsi Nietzsche'den esinlenmiştir. O zamanlar bu çevrelerde kendini önemli sayan herkesin bir 'Nietzsche tecrübesi' vardı. Harry Graf Kessler, kuşağındaki insanların Nietzsche'yi nasıl 'tecrübe' ettiklerini özlü biçimde ifade etmiştir: *Nietzsche sırf akla ve fanteziye hitap etmekle kalmıyordu. Etkisi daha kapsamlı, daha derin ve gizemliydi. Gitgide daha güçlü yansıyan yankısı, ussallaşmış ve mekanikleşmiş çağı bir tasavvufun istilası anlamına geliyordu. Bizimle gerçekliğin dibi arasına kahramancılığın peçesini geriyordu. Onun sayesinde bu buzul çağından sanki büyüyle koparıldık ve çıktık.*

Bir tasavvufun istilası, işte Wilhelmci Almanya'daki resmi kültüre karşı 1900 civarında meydana gelen tam olarak buydu. O zamanlar örneğin Münih'te Alfred Schuler etrafında toplanan 'Kozmikler' çevresi vardı. Ludwig Klages ve Stefan George da bir ara bu çevreye üyeydi.

Schuler, Görres ve Bachofen'in mitos araştırmalarının etkisi altındaydı ve ilk gnostiklerden Svedenborg'a kadar okült metinlerle de uğraşmıştı. Fakat kendini buna ilişkin bilgileri araştıran veya algılayan biri olarak değil, bir medyum olarak görüyordu. Belli nesneler, antik bir kült aracı, kilden bir kap parçası, belli kişiler, belli konular onu havaya sokabiliyor, işte o zaman dinleyiciler üzerine boşanan sözcük seli, tanıdıklara kozmik, yabancılaraysa sadece komik geliyordu. Schuler heterizmi ve erkekler arası aşkı vaaz ediyor ve çağın hastalığına karşı ilaç olarak antik gizemleri öneriyordu, fakat bunların mesajlarını sadece Dionysosçu bir sarhoşluk ve vecd halinde olanlar anlayabiliyordu. Schuler ruh hastası olan Nietzsche'yi koribantik rahiplerin danslarını izleterek zihin bulanıklığından kurtarma planını ciddi ciddi değerlendirmişti. Sırf bunun için gerekli olan bakır dans araçlarını yaptıracak parası olmadığı için bu niyetinden vazgeçmişti. Schuler sadece eski mesajları ve *bilgelikleri* anımsatmakla kalmıyordu, yarı trans halinde ifşa ettiği kendi bilgelikleri de vardı, örneğin insanın kafasında, gnostiklerin pleroması gibi ışıkla dolu halde canlandırabileceği bir ilk dönem öğretisi. Bu altın çağ, *ışıktan uzaklaşma* faciasıyla çökmüş, ardından *parçalanmış yaşamın*, yabancılaşmanın, kast oluşumunun, zorlamanın dönemi gelmiştir. Karanlık güçler şu anda öncelikle *Mammonizm'de* (paraya tapma -Çev.) açığa çıkmakta ve hâkimiyeti devralmaktadır. Bu güçler dünyayı ayın yüzeyine benzetmekle tehdit eden, körlemesine azgın ekonomik aktivizmin zincirlerini kırmaktadır. Nefretleriyle hâlâ geriye kalmış olan ışık kıvılcımlarının taşıyıcılarının, *kan* ışığının koruyucularının izini sürmektedir. Schuler bu *ışık hırsızlarını* henüz fazlaca Yahudilerle özdeşleştirmemiştir. Bu işi ilk olarak, arkadaşının öğretisini geliştiren Ludwig Klages yapacaktır.

Kozmikler felsefi spekülasyonlarda, lirik çağrılarda, gizli örgüt tarzı ilişkilerde ve sık sık istemeden bir karnaval şakasına dönüşen ritüel eylemlerde, sağduyulu modern dünyaya bir mitik alternatif arıyorlardı. Fakat karnaval eğlenceleriyle ünlü olan kozmikler bunu bazen isteyerek de yapıyorlardı. O zaman Stefan George Sezar olarak, Schuler dünyanın anası Gaia olarak, Wolfskehl de Dionysos olarak rol alıyorlardı. İnsanlar Bacchus dansları yapıyor, pan flüt çalarak kaplan kürkleri içinde kamp kuruyor ve mavi ışık yayan lambalar yakıyordu. Münih'in kenar mahallelerinden deniz kızları davet ediliyor, acil durumlarda eski putperest Cermen ruhunu temsil edebilen iri yarı köylü delikanlılar çağrılıyordu. Thomas Mann *Doktor Faustus*'ta bu mistik eğlence sarhoşluğunu gözünde canlandırarak, 1914 öncesinde Schwabing'deki *kalıcı maskeli özgürlük*ten bahseder.

Bir tasavvufun istilası (Kessler), romantiklerin gizemlilik özleminin geri dönüşü, daha incelikli biçimlerde ve mistagoglar olmaksızın da gerçekleşiyordu.

17 ve 18 Ekim 1902'de, Alman dilindeki en büyük günlük gazetelerden biri olan Berlin gazetesi *Der Tag*'da Hugo von Hoffmannsthal'ın *Bir Mektup* adlı anlatısı yayımlandı. Bu kurmaca metnin tam alt başlığı şöyledir: *Bu Bath Kontu'nun en küçük oğlu Philipp Lord Chandos'un, sonradan Verulam Lordu ve St. Alban Vikontu olan Francis Bacon'a, edebiyatla uğraşmaktan tamamen vazgeçtiği için bu arkadaşından özür dilemek üzere yazdığı bir mektuptur.*

Bu "mektup" sonradan Fritz Mauthner ve genç Wittgenstein'ın ruhuna uygun olarak modern dil kuşkuculuğunun ve Viyana'daki fin de siecle ortamında dehalardan birinde ifade bulmuş olan, modern edebiyattaki yaratıcılık krizinin belgesi olarak değerlendirilmiştir. Gerçek-

ten de "mektup", dil ve düşüncedeki çürümenin yol açtığı bir krizden bahseder. Lord Chandos şimdiye kadarki zengin ve başarılı yapıtlarına kendine güvenle dönüp bakarak, *herhangi bir şey hakkında bir bağlam içinde düşünme veya konuşma yetisini tamamen yitirdim*, diye yazar.

Fakat ne Lord ne de Hofmannsthal, bir bağlam içinde düşünme ve konuşma yetisini hiç de yitirmiş değildir. "Mektup" parlak biçimde bunun tam tersini kanıtlar. Mektup güzel bir dille, hünerli, geniş salınan sıra cümlelerle yazılmıştır ve düşünceler kesin ve bir bağlam içindedir, hatta o kadar bağlantılıdırlar ki, insanı zorlayan sırrın başladığı ve meşhur *bir tasavvufun istilasının* meydana geldiği an tam olarak saptanmıştır. Lord Chandos'un dili tutulmaz, tam tersine bunun hakkında yazar ve böylece sözde dile getirilemeyen şeylerin arazisine girer. Hoffmannsthal bu sayede modern edebiyat için yeni bir kıta keşfetmiş ve onu kendisinden sonraki dilsel yerleşime açmıştır.

Burada tarihte kalmış olan romantizmdeki bir süreç tekrarlanır. O zaman da insanlar, dilin ve düşünmenin ötesinde içine girilemeyen bir gizemin bulunduğu itirafıyla yetinememişlerdi. Karanlık bölgelere girmek istiyorlardı ve bu zorlama altında dil ve düşünmenin de esnekleşmesi ve gevşemesi gerekiyordu. Yeni bir metaforlar ordusu seferber edildi. Usdışı sayılan şeyler, genişletilmiş bir ussallığın ağına takılmalıydı. Elbette ki muazzamlık karşısında bazen Kleist gibi bir 'Ah' çekmekten başka geriye bir şey kalmıyordu. Fakat hiç olmazsa bu da bir işaretti, sırf dilin tutulmasından daha fazla bir şeydi. Hoffmannsthal'da da bu dil krizi üzerine oluşturduğu yapıtında dilin tutulması söz konusu değildir, tersine burada da aynı romantik işgal hareketi, aynı dürtü vardır. Hangi ülke işgal edilmektedir?

Dilin yeni fethedeceği bu ülkeyi gözümüze kestirmeden önce, şu

sorunun netleştirilmesi gerekir: Kriz ve bu krize bağlı olan dilin çöküşü deneyimi neye ilişkindir, çöle dönüşen ve bu yüzden terk edilmesi gereken erozyon ülkesi hangisidir?

"Mektup"ta dilin çöktüğü iki kritik bölgenin adı geçer. Bir yanda yazara artık, *düşüncelerimin içinden geçerek dışarıdaki boşluğa çıktıkları örümcek ağları* gibi gelen *dinsel görüşler* vardır. Yani en uzakta, en yüksek genellikte, tanrı katında bir dil çöküşü. Fakat bir de orta genellikte, koskoca varlık alanlarını kapsayan veya iyi ve kötüye dair yaygın değer yargılarını içeren soyut kavramlardaki dil çöküşü. *'Akıl', 'ruh' veya 'beden' sözcüklerini sırf ağzıma alırken bile izah edilemez bir huzursuzluk duydum ... Dilin herhangi bir yargıyı ortaya çıkarmak için doğası gereği kullanması gereken soyut sözcükler, ağzımda küflenmiş mantarlar gibi ufalanıyordu.* Yazar bu kavramlarla ve yargılarla uğraştığında, bu ona gerçekliğin terk etmiş olduğu boş bir oyun gibi gelir. *Bu kavramlar, tabii onları anlıyordum: onların bu harika ilişkiler oyununun, altın toplarla oynayan muhteşem su fıskiyeleri gibi önümde yükseldiğini görüyordum.*

İster küflenmiş mantarlar, isterse muhteşem su fıskiyeleri olsun, ikisi de gerçeklikten uzaktır. Hangi gerçeklik? Burada da dil için ilk önce erişilir kılınması gereken, asıl önemli iki bölgenin adı geçer. Bu somut şeylerin ve insanların bireyselliği ve insanın kendi benliğinin bireyselliğidir, bunlar çok yakın oldukları halde gizemlere bürünen iki alandır. İşte Lord Chandos'un adını verdiği alan: *düşünmemin en derini, kişiselliği* ve işte dışarıdaki dünyada tekil şeylerin ve varlıkların diğer alanı: *bir ibrik, tarlada bırakılmış bir tırmık, güneşteki bir köpek, fakir bir kilise bahçesi, bir sakat, küçük bir köy evi...*

Bu düşünceler insanı, Hoffmannsthal'ın felsefi öğretmeni Ernst Mach'ta tanıştığı ortaçağın adcılık felsefi geleneğinin şöyle ifade etti-

ği noktaya sürükler: individuum est ineffabile, birey dile getirilemez. Hoffmannsthal'ın burada uğraştığı eski soruna, adcılar 'haeccitas', 'işteliki' adını vermişlerdi. Gerçeklik sadece böyle 'işteliklerden oluşur, insan kendisi de böyle bir 'işte'dir. Söz konusu olan şey daima belli bir mekân-zaman noktasındaki tek seferlik bir şeydir. Tek seferlik oluşu onun bireyselliğidir. Nominalistlerin savladıkları üzere her kavramsa buna karşın, somutluk düzlemine inemeyen ama bizim tanrı dediğimiz aşırı somutluk düzeyine de çıkamayan soyut bir şey, salt bir sözcüktür. Tanrı'yı asla kavrayamayacağız: tekilliği de. Ne birini ne de ötekini tam bir biçimde tasvir etmek mümkündür. Çok uzakta ve yakında olan şeyler tükenmezdir, bu yüzden gizemler, ne olursa olsun tekil şeylerde başlar. Lord Chandos ibriğin, köy evinin, köpeğin onun için *benim vahyimin damarları* haline geldiğini açıkladığında, bu sadece kendi içsel, varoluşsal deneyimi değildir, bilakis burada Hoffmannsthal'da geri dönen adcı dil ve kavram kuşkuculuğu da bulunmaktadır.

Hoffmannsthal'ın "Mektup"u, dışarıdaki söylenemeyecek kadar içe dönük ve dilsiz şeylere bir dil vermek isteyen bir şiirsel mistisizmin program yazısıdır. Dil, *öteye akma*yı mümkün kılar. Nereye? Bu, örneğin ölümle savaş halindeki sıçanlar, bir ibriğin içinde boğulan bir böcek olabilir. Bu acıma değildir, diye vurgular Lord Chandos, bu aynı zamanda acımadan hem daha fazla, hem daha az bir şeydir, *yaşam ve ölüm akışkanına* dalmaktır, ama aynı zamanda, sanki onları gören ve adlandıran bizlerden önce varlıklarının onayını almaları gerekiyormuş, sanki ilk olarak bakışlarımız ve sözcüklerimizle yansıdıklarında var oluyorlarmış gibi bize görünen sözde ölü şeylerden canlı canlı *pay almak*tır.

"Mektup" bir dil krizi üzerine fikir yürütmekle birlikte, aynı zamanda söylenmemiş bir şeyi de dile getirmek ister. İnsan kendini doğanın

ortasında, bir dile sahip olan ve bu sayede nesneleri ve varlıkları, sonradan sanki bunlar birer kurtuluş sözcüğüymüş gibi insanı kendini adlandırmaya ve kendisiyle konuşmaya zorlayan birer şey olarak görebilen bir varlık olarak keşfeder. İnsan diliyle doğaya, üzerine çıkabileceği bir sahne verir; yoksa doğa dilsizce kendi içine gömülürdü. "Mektup"tan yirmi yıl sonra çıkan ve Hofmannsthal'ın onaylayarak benimsediği bir yazı olan Walter Benjamin'in *Alman Tragedyasının Kökeni*'nde, *doğa dilsiz olduğu için yas tutar*, denir.

Söz konusu olan, dilsiz dünyanın gizemidir. Örneğin insanın kendisini bir taşın yerine koymasıyla karşılaştırıldığında, bir tanrı tasavvur etmek çocuk oyunudur. Tinsel bir ilke olarak tanrıyı, bizler tinsel birer varlık olarak gayet iyi anlayabiliriz. Tanrı bizimle aynı türdendir. Bir taş böyle değildir. Bir tin veya ruh olmadığı halde, yine de orada olan bir şeyi, bilinçsiz bu varlığı gerçekten tasavvur etmek asla mümkün değildir. Taşlar gibi bir bilinci olmayan salt varlık olan bu dünya nasıl bir şeydir? Alışılmış bilinç tanrı karşısında değil, tersine bilinci olmayan varlık karşısında iflas eder. Fakat belki şairler iflas etmeyebilir. En azından Hoffmannsthal, bu meydan okumayı göğüslemeye hazırdı: *bir gözün üzerinden apaçık bir umursamazlıkla kayıp geçtiği* bu dünyayı dile getirmeye. Aynı yaştaki Rilke de şiir yazma ödevini tam bu anlamda anlamıştı. Rilke de dil kuşkuculuğu deneyiminden gelir. Hofmannsthal'ın "Mektup"undan birkaç yıl önce şu şiir oluşmuştu: *İnsanların sözlerinden öyle korkuyorum ki. / Her şeyi öyle açıkça ifade ediyorlar: / İşte bunun adı köpek, şunun adı ev, / İşte burası başlangıç, son da şurada. / Bu insanların niyeti, alayla oyunları da beni ürkütüyor, / Olmuş olacak her şeyi biliyorlar; / Onlar için artık hiçbir dağ harika değil; / Bahçeleri ve mülkleri dosdoğru Tanrı'nın komşusu. / Hep uyarmak ve caydırmak istiyorum: Uzak durun. /*

Şeylerin şarkısını dinlemeyi öyle seviyorum. / Siz onlara dokunduğunuzda, kaskatı susuyorlar. / Bütün bu şeylerimi öldürüyorsunuz.

Sözcük üretirken dikkat gereklidir, çünkü sözcükler dünyayı boşaltabilir veya bir hapishane gibi daraltabilir; sözcükler sadece betimlemekle kalmaz, aynı zamanda yorumlarlar ve insan *yorumlanan dünyada / pek tekin bir binada bulunmadığımızı* fark ettiğinde bu bir sorun haline gelebilir.

Hofmannsthal'da olduğu gibi Rilke'de de krizden ve dil kuşkuculuğundan, şiirde bir *dünya iç mekânı* yaratan bir şiirsel mistisizm doğar, dışsal yaşamdaki şeyler bu mekânda doğabilirler. Dokuzuncu *Duino Ağıtı*'nda şöyle denir: *Ve bu ölümden / Yaşayan şeyler anlarlar, onları övdüğünü; faniler, / inanırlar kurtuluşun bizden geleceğine, en fanilerden. / Onları tamamen görünmez yüreğin içinde dönüştürmemizi isterler / Ah, o sonsuz içimizde! Sonunda biz kim olursak olalım.*

Hofmannsthal ve elbette takımın üçüncüsü Stefan George ile birlikte Rilke, şiirsel özbilinci büyük bir kamuoyu için, yüz yıl önce ilk romantiklerin ortaya çıkışından beri hiç olmadığı ölçüde temsil etmişti. 1903 tarihli *Şiirler Üzerine Söyleşi*'de Hofmannsthal, diğer ikisinin de aynı şekilde söylemiş olabileceği bir şeyi yazar: *Eğer şiirin yaptığı bir şey varsa, şudur: dünyanın ve düşlerin her oluşumundan, azgın bir hırsla en özündeki, en aslındaki şeyleri emmektir, tıpkı masalda, her yandaki altını yalayıp süpüren o yakamoz gibi.*

Sadece kurmaca karakteri Lord Chantos değil, Hofmannsthal kendisi de "Mektup"u yazdığı dönemde, görünüşe göre dâhiyane bir kolaylıkla yaratmış olduğu, şiirler, küçük parçalar, denemelerden oluşan zengin bir külliyatı gözler önüne seriyordu. İlk şiirlerini henüz liseliyken yayımlamış olan, büyüleyici bir cazibeye sahip, kendine âşık ve

kendi etrafında yarattığı bir estetik dünyaya dalmış bir 'harika çocuk'. Viyana'daki sanatçı çevrelerinin odak noktasıydı, otağını Griensteidl kıraathanesinde kurmuştu. '90'lı yılların başında orada Stefan George ile birlikte genç şairler arıyordu. George herhalde biraz da âşık olmuş olmalı, ama kendini çoktan bir üstat olarak gören George için Hofmannsthal her şeyden önce, kendine eşit gördüğü tek kişiydi. Hofmannsthal kahvesini içip bir dergiyi karıştırırken George, bu genç adamın, *George'nin bağlantı kurmaya çalıştığı Avrupa'daki az sayıdaki (burada Avusturya'daki tek) adamdan biri olduğu: şiirselliğin ne olduğunu sezen insanların bir birleşmesinin söz konusu olduğu* ... gibi gayet haşin bir ifadeyle masasına yaklaşmıştı. Hofmannsthal bunu sonradan anlatmıştır. George kendisinden daha genç olan bu adama çok şiddetli kur yapmış olmalı. George Hofmannsthal'ın etrafında toplamaya başladığı cemaatin içine çekilecekti. Fakat Hofmannsthal George'ye hayran olmakla birlikte kendini kapatıyordu. Aralık 1891'deki ilk karşılaşmadan sonra ona şöyle bir şiir göndermişti: *Sen anımsattın bana / İçimde gizli şeyleri / Sendin gönlümün telleri için / Fısıldayan rüzgâr geceleri.* Hofmannsthal dışarıya karşı, huyu olduğu üzere kibar ve nazik olarak kaldı, fakat güncesine şunları not alır: *Bu arada büyüyen korku: Burada bulunmayan ona hakaret etme gereksinimi.* Fakat Hofmannsthal George'ye hakaret etmemiştir, George'nin kişisel kurunu kesin olarak reddettikten uzun süre sonra bile Hofmannsthal *Şiirler Üzerine Söyleşi*'sinde (1903) George'nin şiirlerini, çağdaş dönemde lirik mükemmelliğin örnekleri olarak alıntılar: *gel öldü denilen parka da bir bak* ... Yani Hofmannsthal kendini geri çekmiş olmakla birlikte, kendisi artık büyük şiirler yazmayı başaramadığı bir anda lirik büyülü halkayı kapatmayı becerebilen biri olarak George'ye hayran olmaktan da geri kalmıyordu. Hofmannsthal *Chandos*

Mektubu'nda, dünyevi şeylerin asıl özünü dinleyecek olan şiirsel mistisizmin istemlerini o kadar yükseltmişti ki, bununla kendi kendini lirik üretimden dışlamış oldu. George ise etrafına insanlar çekmeyi sürdürüyor ve bir zamanlar Friedrich Schlegel'in en cesur düşlerinde belki hayalini kurmuş olduğu 'estetik devlet'ini kuruyordu. Stefan George'nin katı itaatli olmakla birlikte, başka zaman da bir romantik olduğu kuşku götürmez. *Yeni Devlet*'teki "Şarkı" başlıklı o harika şiiri anımsamak yeter: *Bir uşak ormana gitmiş / Henüz terlememiş bıyığı / Harikalar ormanında kaybolmuş / Gelmemiş bir daha geri. / Peşinden gitmiş bütün köy / Sabahtan akşama kadar / Bulamayınca hiçbir izini / Onu öldü saymışlar. / Böylece geçmiş yedi yıl / Ve bir sabah gelmiş / Birden köyün ortasında durmuş / Ve çeşmenin kenarına gitmiş. / Ona kim olduğunu sorup / yabancı yüzüne bakmışlar. / Babası ölmüş anası ölmüş / Başka kimse onu tanımazmış. / Günler önce yolumu yitirdim / Harikalar ormanında / Orada bir eğlenceye gittim / Ama hemen beni eve yolladılar. / İnsanların saçı altındandı / Tenleriyse kar gibi... / Adlarıysa güneş ve ay / Dağ, vadi ve göl idi. / O zaman hepsi gülüp: bu saatte / Şaraptan sarhoş değil ya. / Yolladılar onu hayvan gütmeye / Ve dediler deli herhalde. / Öylece her gün çıktı çayırlara / Oturup bir taşın üstünde / Şarkı söyledi gece yarısına kadar / Ve kimse durmadı üstünde. / Sırf çocuklar dinledi şarkısını / Ve oturdular yanında .. / O çoktan öldüğü halde / Şarkısını söylediler şimdiye kadar.*

Hofmannsthal, Rilke, George... Onlar sayesinde bir kez daha romantik tomurcuklar açtı *ve dünya başlar şarkıya, sihirli sözcüğü bulduraabilirsen* ... bir kez daha başarıldı. Bir ölçüde şiir devletinin resmi erkânı ve elçileri olarak büyük bir etki uyguluyorlardı. Friedrich Hebbel'in 27 Nisan 1838 tarihli mektubunda belli bir yakıcılıkla şöyle ifade ettiği kuralın istisnası onlardı: *Lirik açıdan kendileri bir şeyler meydana getiren*

birkaç kişi hariç, şu anda Almanya'da ruhun bu en narin kökenleri hakkında bir fikri olan beş kişi bile yok.

Wilhelm Almanya'sında *bir tasavvuf istilası* ve bir lirik arınma olmasa da özel türden bir romantizm vardı. *Yeni kuşaktan insanlar şiir yerine tekniğe, resim yerine deniz kuvvetlerine, bilgi eleştirisi yerine politikaya eğiliyorsa, benim arzu ettiğim şeyi yapıyorlar demektir ve onlar adına daha iyisini istemek mümkün değildir*, diye duyuruyordu Oswald Spengler. Gerçekten de yükselmekte olan sanayi gücü Almanya'da insanlar daha ziyade tekniğe, deniz kuvvetlerine ve politikaya yöneliyordu ve en üst temsilci olan Kayzer de bu yeni iradeyi marifetli biçimde temsil ediyordu. Hele ki Eulenburg skandalında romantik hanım evlatlarının kokusunu aldıktan sonra daha bir silahlarını şakırdatarak şişinmek isterken. Ayrıca oyunculuk yeteneği de politikayı, kendisinin Hunlarm şefi, Haçlıların elebaşı ve sanayi kaptanı olarak sükse yapacağı bir kostümlü balo olarak sahnelemeyi aklına getiriyordu.

Aslında eğitimli bir filozof olan ve Hegel'i tercüme etmiş olan İngiliz savaş bakanı Lord Haldane Şubat 1912'de, Almanya'yı donanmasını büyütürken ölçülü olmaya zorlamak üzere Berlin'e geldiğinde, Dorotheenstadt'taki mezarlığı da ziyaret etmişti. Fichte ve Hegel'in mezarlarını gayet bakımsız bulunca akşamleyin kutlama ziyafetinde bunu dile getirir. Kayzer gülerek ve kulak tırmalayarak yanıtlar: "Evet, devletimde Hegel ve Fichte gibi heriflere yer yok!" Kutlama ziyafetindeki bu çatışmanın donanma kurma politikasıyla bağlantılı olması rastlantılı değildi, çünkü bu politika Alman İmparatorluğu'nda gerçekte var olan romantizmin bir parçasıydı. Sonradan buna 'çelik romantizm' adı verilecektir. Resim yerine deniz kuvvetleri, demişti Oswald Spengler, Kayzer de eklemişti: Hegel ve Fichte yerine deniz kuvvetleri.

Deniz kuvvetleriyle romantizm: bunların ilişkisi nedir? Deniz kuvvetleri burjuva toplumu için bir gönül meselesiydi. Bismarck'ın istifasından sonra resmi politikanın İngiltere'ye sınırlarını göstermek ve güneşin altında imparatorluğa yakışır bir yer fethetmek için kullanmak istediği deniz muharebe filosu, sadece pratik değil, aynı zamanda sembollerle yüklü bir girişimdi, bunun haricinde politik güçten uzak tutulan vatandaşların sürüncemedeki güç hayalleri için bir supaptı. Herder'den Nietzsche'ye kadar romantik açılımların parolası 'Haydi gemilere' olmuştu; şimdiyse bu parola mühendisler, memurlar ve lise öğretmenleri tarafından romantik damarları tuttuğunda cüsseli bir gerçekliğe dönüştürülüyordu. Çocuklara pazar günleri denizci üniformaları giydiriliyor, birahaneler ünlü muharebe gemilerinin amblemleriyle donatılıyor, donanma inşa derneklerinde bandolar ve erkek koroları gösteri yapıyordu. Orduda hâlâ eski soylular ağır basıyordu, deniz kuvvetlerindeyse burjuvalar kariyer yapabiliyordu. Donanma inşa programı o kadar tutuldu ki, kendine güvenen bir ulusun neredeyse sembolü haline gelmişti, bu ulus dünyaya gücünü gösterme hayalleri kuruyor ve o zamanlar bu güce sadece bir deniz gücü olarak ulaşılabileceği sanılıyordu. Programın yöneticisi olan Tirpitz, dâhiyane bir reklam uzmanı ve organizatör olduğunu kanıtladı. Tirpitz 19. yüzyılın sonunda modern kitlesel seferberliğin mucidi ve yol göstericisi oldu ki bu seferberlik 20. yüzyılda artık en üstün mükemmellik düzeyine kadar geliştirildi.

Fakat bütün bunlar, basitçe gerçekdışı ve hayalperest olmaları anlamında romantikti. Burada inşa edilen donanma İngiltere'yi kızdırıyor ve karşıt ittifaka itiyor, fakat sonradan savaşın gösterdiği üzere bunun dışında pek bir işe yaramıyordu. Gemiler büyük, önemli muharebeler

için inşa edilmişti, oysa İngiltere hiç de bu muharebelere girmek zorunda değildi. İngiltere Alman sahilinin çok uzağında abluka hatları kurabiliyor ve küçük, hareketli gemilerle bunu güvenceye alabiliyorken, Alman açık deniz filosu işlevsiz biçimde demir attıkları yerde kalıyor ve ne olduklarını kanıtlıyordu: sanat için sanat, akılcı davranmak yerine hayal kuran bir burjuvazinin romantik oyuncakları. Kasım devriminin savaşın sonunda işte tam da bu gemilerin üzerinde başlaması, Wilhelm Almanya'sındaki politik romantizmin öyküsündeki ironidir.

Thomas Mann Birinci Dünya Savaşı başında vatansever duygularla dolup taşanlar arasındaydı. Bu duygular ilk başta, savaşın ilk aylarında yığınla dile getirilen sıradan duygulardı. Ağustos'ta Alman kalemlerinden birbuçuk milyon savaş şiiri dökülecekti. Hatta Rilke bile şiir yazmıştı: *Kendini kaptıranları gördüğüm için ne mutlu bana ...*

Savaşın ciddiyeti tüyler ürpertici malzeme muharebelerinde henüz gerçekten yaşanmadığı ve 1866 ve 1870'teki zafer kazandıran ve çabuk gelişen savaş olaylarının bulanık anısı hâlâ etkili olduğu sürece, her yanda bir kendini kaptırmışlık fark ediliyordu. Askerler 1914 Ağustos'unda eski tarzda göğüs göğse bir savaş beklentisiyle cepheye gitmiş ve mertçe savaşmanın zeminini yok eden yeni sanayileşmiş kitlesel öldürme teknikleri karşısında şaşkınlığa uğramışlardı. Uzun barış dönemi sonucunda bir tatminsizlik ve can sıkıntısı da vardı. Rilke'nin şiiri bunu ima eder: *Nihayet bir tanrı. Barış tanrısını artık pek tutmadığımız için, / Birden savaş tanrısına tutuluverdik.* Thomas Mann da Ağustos 1914'te yazdığı *Savaştaki Düşünceler*'de bu tona uyumlanmıştır. Barış döneminin *kankan dansı yapan zihniyet*inin şimdi nihayet hak ettiği sonu bulduğundan söz edilir: *Artık var olmayan; veya büyük fırtına çekildiğinde artık olmayacak olan ne iğrenç bir dünyaydı!* Thomas Mann bunları yazarken,

mektupla tanıdıkları arasında, vatani göreve çağrılmaktan en iyi nasıl kurtulabileceğini araştırıyordu. Çürüğe alınma şansını yakaladığı anda, büyük bir rahatlamayla kendini, *askerce yaşamak, ama asker olarak değil* yaklaşımıyla sınırlayabilecekti. Bu yaklaşımı, *silah ile düşünsel hizmet* olarak anlıyordu. *Bir Apolitiğin Görüşleri*'nin girişinde böyle denir.

Thomas Mann bu yazıya, Romain Rolland'ın Gerhart Hauptmann'a açık mektubundan duyduğu kızgınlıkla başlamıştı; bu mektupta Belçika'nın tarafsızlığının Alman birlikleri tarafından ihlal edilmesi kınanıyor ve Alman yazarlarıyla kültür üreticilerine insancıl gelenek anımsatılarak, tinsel bir barış ittifakına davet ediliyordu. Bu mektupta Goethe'nin hakiki Almanya'sıyla, militarist, sahte Almanya ayrı tutuluyordu. Bu belge, savaş karşıtı dış ülkelerden gelen benzer söylemdeki diğer açıklamalarla birlikte, entelektüellerin çok sayıdaki savaş hayranı tavırlarına vesile oldu, örneğin 3016 yüksek okul öğretim görevlisinin imzaladığı 16 Ekim 1914 tarihli *Bildirge*'de, *Almanya'nın düşmanlarının ... güya bizim hayrımız için Alman biliminin ruhuyla Prusya militarizmi dedikleri şey arasında bir karşıtlık çıkarmak istemeleri*ne kızılıyordu. *Militarizm* yüzünden parçalanmak kadar, basitçe bir acı gerçek olarak onu kabullenmek de istenmiyordu: Militarizmden anlamlı bir şey çıkarılmak isteniyordu. Kendini kaptıranlar, hiç görülmemiş bir yorumlama ateşine kapıldı. Erich Marcks bu tavır alma selinin temel üslubunu yakalayarak, *bu savaşı destekleyen ve ona ruh katanlar, gerçekte kültürümüzün, ruhumuzun ve tarihimizin en derin güçleridir*, diye yazar. Çok cüsseli türden ulusal kimlik beyanatları revaçtadır. Thomas Mann da bundan etkilenir. Savaşı, *tek tek halkların bireyselliğini, ebedi fizyognomilerini kuvvetle meydana çıkaran* ve sadece bir *fresko-psikoloji* ile kavranabilen bir olay olarak adlandırır. Harp amacıyla hızla hazırlanan kaba saba kül-

tür felsefesi tipolojileri tasarlanır. İngiltere'de Avrupa zihniyetine karşı Hun istilasından bahsedilir, Fransa'daysa akla karşı savaş halinde olan Asya barbarlığından. Almanya'da antitezler sapasağlam serpilir: soğuk topluma karşı organik toplum, tüccarlara karşı kahramanlar, akla karşı duygu, 1789'un fikirlerine (özgürlük, eşitlik, kardeşlik) karşı 1914'ün Alman fikirleri (görev, düzen, adalet).

Yurtiçi cephelerinde kanlı katliamlar ruhların muharebesi olarak yorumlanır. Savaşta *dünyanın bağımsız özgün görünüşüne* olan açlık artacaktır, diye yazar Max Scheler. Gerçekteyse görüşler hiç de özlü değildir, çoğunlukla eski görüşler, şimdi savaşa derinlik ve anlam katmak için yeniden seferber edilmektedir. Max Weber'den Carl Schmitt'e kadar gerçekten politik düşünen beyinler bunlardan iğrenmektedir. Max Weber kendi zihniyetlerinin marifetlerini politik düşünce sanan *edebiyatçıların gevezeliklerini ve karalamalarını* kınar. Carl Schmitt içinse sonradan politik romantizmin eleştirisinde yazacağı üzere, politikliğin metafiziksel olarak aşırı yüceltilmesi safi *vesileciliktir*, gerçekliği insanın kendine âşık fikirler üretimi için vesile sayan bir tutumdur.

Thomas Mann'ın ilk başta anlık bir yazı olarak planladığı *Bir Apolitiğin Görüşleri*, kapsam ve ağırlık olarak onu dört yıl boyunca meşgul edecek olan bir başyapıt boyutuna çıktıysa, bunun nedeni Mann'ın da vesileci davranmasında yatar, çünkü o da kendi sanatçılığı üzerinde düşünmek ve bunu kültürel geleneğin bağlamına yerleştirmek için savaş politikası ve pasifizm ile hesaplaşmayı vesile almaktadır. Bunu yaparken kendini, tek kelimeyle söylemek gerekirse ironik bir romantik olarak tanımlar ve onun için bağlayıcı olan romantik dönem hakkında şunları söyler: Bu dönem *daima Avrupa kültür ve sanat tarihinin en büyülü olayı olarak anılacaktır*.

Thomas Mann zaten uzun süredir tedavülde olan kültür ile uygarlık arasındaki ayrımdan yararlanır. Fakat bunların bir antitezmiş gibi abartılması ve Mann'ın da buna bağlanması yenidir. Bu antitez ilk olarak savaşın başlangıcında çıkar. Henüz birkaç yıl öncesine kadar uygarlık ve kültürü bir bütünsel kültür çerçevesinde birbirini tamamlayan öğeler olarak anlamak Almanya'da daha yaygındır ki bu bütünsel kültür bir yandan hem teknik ve maddi yaşam biçimlerine hem de zihniyete ilişkin olan bir medenileştirici öğeye, diğer yandan da kültürel öğelere sahiptir, bu kapsamda hepsinden önce sanatsal, bilimsel, dinsel yapıtları anlamak gereklidir. Buradan medenileştirici öğelerin çoğunlukla dışsal, kültürel öğelerinse içsel olarak görülmesi sonucu çıktı, ancak doğal olarak her iki öğenin de ulusal kültürler içinde bir rol oynadığı tartışmasızdı. Buradan bir zıtlık çıkarılıp bu zıtlığın da ulusların arasına serilmesi: işte bu yorum gerçi yüzyılın sonunda Almanya'da popüler olan iki kültür filozofu olan Paul de Lagarde ve Julius Langbehn'de sezilmeye başlar, fakat bu meşhur antitez ilk olarak doğrudan savaştan önce ve savaş sırasında polemik enerjiyle yüklenir. Thomas Mann bunu kullanır ve Nietzsche'nin Dionysosçulukla Apollonculuk arasındaki ayrımını yansıtan özel bir anlam katar. Buna göre uygarlık Apolloncudur, yaşamı korur, iyimser, rahatlatıcı, ussal, ahlaklıdır. Karanlık dürtüleri dizginler, uygarlaştırır. Üzerinde yaşanabilen bir yüzeydir. Dionysosçuluksa derindir, temeldir, dürtüsel, yabanıl ve kötüdür. Apolloncu uygarlıkta rahatımız yerindedir, Dionysosçuluksa bize muazzamlığı işaret eder, bu muazzamlık romantik veya başka bir biçimde usdışı olarak ifade edilebilir veyahut da -Apolloncu tarzda- ussal olarak hakkından gelinip belki de bertaraf edilebilir.

Batı Apolloncu-Sokratesçidir, iyimserdir. Thomas Mann'a göre Al-

man kültürüyse içinde daha fazla Dionysosçu öğe barındırmaktadır. En kısa formüle indirgenirse: Demokrasiden çok müziktir. Müzikse trajedi, sarhoşluk, dağılma ve ölüm arzusu, Eros, Tristan, Dionysos demektir. Thomas Mann Schopenhauer'e, Nietzsche'ye, Wagner'e işaret eder; hepsi karanlık zemini karıştırmış ve *istenç, çılgınlık ve acı*dan büyük, yetkin yapıtlar yaratmışlardır. Thomas Mann kendini de bunlarla bir görecek kadar küstahtır, pantolonu ütülü, yakası kolalı bir Dionysosçu.

Dionysosçuluk Mann için aynı zamanda romantikliktir. Romantizm ise onun için politikadan uzaklığın tecessümüdür. Romantizm *hayal, müzik, kendini salmak, uzayıp giden postacı borazanı, uzak hasreti, vatan hasreti, geceleyin parka ışığın düşüşü*dür. Mann bu ibareleri Eichendorff'un *İşe Yaramaz*'ından alır, bu Thomas Mann için, *düpedüz hayrete düşürücü bir biçimde politik masumiyet ve temizlik durumunda bulunduğu* için bu kadar mükemmel olan bir şiirin en etkileyici örneğidir. İşe yaramaz neşelidir, anlatıcısıysa alttan alta melankoliktir, çünkü şiirdeki mutluluğun tam olarak bu dünyadan olmadığını ve şiir dışında başka hiçbir biçimde gerçekleştirilemeyeceğini bilir. *İyileştirmecilik* politikası da bunu değiştiremez. Thomas Mann şiirin, her iki anlamda da politikaya karşı korunmayı hak eden alanını sürekli yeni denemeler ve dönüşümlerle sınırlamaya çalışır: Ne şiir politika olmalı, ne de politika bu alana el atabilmelidir. En büyük rakibi, politikanın üstünlüğüne inanan ruhtur. Thomas Mann bu ruhu uygarlık okumuşları tiplemesine yansıtır ki bilindiği gibi bu tiplemeye kardeşi Heinrich model olmuştur.

Ama politikaya karşı bu korku nedendir, işe yaramazın ruhunun politikadan korkacak neyi vardır? Gerçekten de bu taraftan bir tehlike gelmekte midir? Thomas Mann *iyileştirici Aydınlanma*'nın ve *devrimci insanseverliğin* hortlaklarını duvara çizer, sanki sosyal demokrasinin iler-

leme ruhu artık böyle işe yaramazlara izin vermeyecekmiş gibi. Thomas Mann çağı ve politik yönelimi açısından yanılmıştır. Mann'ın Batı'nın ruhu sanarak tiksindiği şey, ancak 1917'de Rus Devrimi ile Doğu'da gerçek olur: insanın sosyal olarak faydalı iş hayvanına teröristçe indirgenmesi. Ancak oradaki işe yaramazların -Heine'nin *bülbüller*inin- hali gerçekten haraptır.

İşe yaramazların güzel akılsızlığı Thomas Mann için korunması gereken bir şiirsel kaynaktır. Bir diğer kaynaksa ölüm ve ölüm özlemiyle ilişkiler, bu *Faust havası, çarmıh, ölüm ve mezar*dır. Sanatın beslendiği bu karanlık ruh hallerinin de pahası ne olursa olsun yaşama hizmet etmeye yeminli olan bu uygarlığın ruhu tarafından yadsınacağından korkar. Uygarlığın *zamane vazifeşinaslar*ının trajediye tahammülü yoktur, diye yazar Mann, *kötümserlik* onlar için kuşkuludur, Eros ve Thanatos'un hassas bağlantısı da.

Bir Apolitiğin Görüşleri üzerinde çalışırken Thomas Mann Nietzsche'yi ölçü almıştı. Kendi sanatçılığını Dionysosçu tarzda aydınlatıp ilerleme, sosyal faydalılık ve demokrasi ruhuna mesafe koyarken Nietzsche'ye dayanır.

Otuz yıl sonra, 1947'de Thomas Mann, *Doktor Faustus* üzerindeki çalışmasının bir karşılığı olan *Deneyimimizin Işığında Nietzsche'nin Felsefesi* adlı büyük denemede bir kez daha Nietzsche'ye dönüp bakar. Şimdi Nietzsche'ye, insanın bir açıdan kesinlikle taklit etmemesi gereken *en iflah olmaz estet* der. İnsan Nietzsche'den farklı olarak *hakikat, özgürlük, adalet* gibi estetik açıdan belki çekici olmayan kavramlardan utanmamalıdır. Estetik açıdan ilginç olmasa bile insan politik olarak akılcı olanı yapmalıdır ve tam tersine insan *çarmıh, ölüm ve mezar* gibi estetik takıntılarını politikaya dönüştürmek istememelidir, tıpkı kendisinin

de *silah ile düşünsel hizmet* olan *Görüşler*'de denemiş olabileceği gibi. Thomas Mann o zamanlar sanatın politikleştirilmesine karşı tavır almış ve anti-politikasıyla sonunda yine de Almanlığm hizmetinde politika yapmıştı. Artık sadece sanatın politikleştirilmesinin değil, politikanın estetikleştirilmesinin de bir tehlike olduğunun bilincindedir. *Güzellik adına isyan edenler* sık sık, politikanın sıradanlığı ve uzlaşmayı savunmak zorunda kaldığını, uygulanabilirin hizmetinde bulunması gerektiğini unuturlar, diye yazar Nietzsche üzerine denemesinde. Sanatsa aşırı durumlarla ilgilenir, radikaldir, hele ki Thomas Mann'da ölüme âşıktır. Hakiki sanatçıda yoğunluk arzusu, hayatta kalma iradesinden daha kuvvetlidir, oysa politika bu iradenin hizmetindedir. Politika bu yönü yitirdiğinde kamuoyu için tehlike haline gelir. İşte bu yüzden Thomas Mann *estetliğin ve barbarlığın garip yakınlığına* karşı uyarır.

Thomas Mann *Görüşler*'inin ruhuna ömrü boyunca sadık kalmış, ama son yıllarında estetik takıntılarının fazlaca diğer yaşam alanlarına yayılmamasına dikkat etmiştir. Max Weber'in değer alanlarının farklılaştırılması kuramını artık gayet iyi kavramıştır. Dionysosçu kişi politika zeminine çıkmadan önce aklını başına almalıdır. Thomas Mann buna sarılmıştır: Estetik olarak şarap içmiş, politik olarak su vaazı vermiştir. Hatta bunu yaparken Nietzsche'nin kültürün iki bölmeli bir sistemi olduğu fikrinden de destek alabilmiştir, buna göre bölmelerden biri dâhilik ve romantizmle ısıtılırken, diğeri yaşamı koruyan akılcılıkla soğutulmaktadır.

On Altıncı Bölüm

Büyülü Dağ'dan ovaya. Langemarck. İki dünya arasındaki gezgin. İki maceracı yürek: Ernst Jünger ve Franz Jung. Thüringen'de dans ateşi. Doğu ülkeleri gezisi. Zoraki nesnellik. Büyük anı bekleyiş. Cumhuriyetin sonundaki eski zaman patlaması. Heidegger'in politik romantizmi.

Neredeyiz? Bu da ne? Düşler bizi nereye sürükledi? Büyülü Dağ'ın sonuna doğru anlatıcı böyle sorar. Hans Castorp artık yedi yıldır sanatoryumda yaşamaktadır. Onu o yukarılarda büyüleyen ve yıllar boyunca sımsıkı kavrayan şeyler gerçek bir romantizme sahipti: Eros ve Thanatos'un o zıtlaşması; pnömotoraksm o ıslık çalışı; zaman ve can sıkıntısı üzerine yapılan o meditasyonlar; Madame Chauchat'ın o kapıyı çarpışı; Naphta ile Settembrini arasında geçen ortaçağ ve Aydınlanma, kutsal düzen ve insanlığın ilerlemesi üzerine o büyük tartışmalar; karların içindeki o tabancalı düello; Mynheer Peeperkorn'un müşkülatları kesip atan o *halloldu*'su. Bunlar, içinde neredeyse hiçbir şeyin değişmediği bir *gölge güvenliğ*inin içindeki taşkınlıklardı. Tek fark, artık Hans Castorp'un da bazen kötü Rus masasına oturması ve artık Bremen'den "Maria Mancini"yi getirtmeyip de "Rütli Yemini" adlı İsviçre puro markasıyla yetinmesidir.

Fakat bu arada aşağıdaki ovada savaş başlamış, genç erkekleri silaha çağırmaktadır. Hans Castorp da birdenbire kendini tekrar savaş

meydanında, bomba yağmuru altında, çamur içinde Langemarck cephesinde ölümün ortasında bulur. Gençlikten coşan savaş gönüllüleri alaylarının, daha silah eğitimi alır almaz Flandern'deki kasım yağmuru altında profesyonel İngiliz ordusunun makineli tüfeklerine karşı akına geçip birkaç saat içinde binlerce asker biçilirken şarkı söyledikleri-nin iddia edildiği gibi, Castorp da şarkı söyler. Soluksuz kalmış, artık aklı yerinde olmadığı halde Hans Castorp, "Ihlamur Ağacı"nın romantik şarkısını söyler: *Dalları hışırdıyordu / Sanki beni çağırıyordu...* İşte böylece sonunda patlayan bir dönemin bu *kötü evladı gözden kaybolur*. Anlatıcı kaybolanın ardından bir de şu notu gönderir: *Senin basitliğini artıran, etindeki ve ruhundaki macera, etinle herhalde asla atlatamayacağın şeyleri ruhunla atlatmanı sağladılar*. Bu savaşta ne kadar romantizm sağ kaldı?

Maddi muharebelerin dehşeti içinde, artakalan bütün romantizm kalıntılarının da yanmış olacağı düşünülebilirdi. Fakat durum böyle değildi. Gezgin kuşlar benzeri sanki büyük bir 'gezi'ye çıkarmış gibi savaşa katılıp da kaderlerini bir fedakarlıkmış gibi nurlandıran ağıtlı romantikler vardı. Walter Flex'in *İki Dünya Arasındaki Gezgin*'i, bu kuşağın kült kitabı haline geldi. Kitap 1916'da çıktı ve Weimar döneminin en çok okunan kitapları arasındaydı. 1917'de ölen yazar etrafında, öncelikle Gençlik Hareketi ve ulusal romantik çevrelerin beslediği bir ölü kültü oluştu. Wartburg karşısındaki bir tepede dikili bir hatıra taşı tavaf edilen bir yer haline geldi. Otobiyografik anlatının odak noktasında, her iki dünyaya, hem toprağa hem göklere, hem yaşama hem ölüme eşit mesafede olan ve sırt çantasında Goethe'nin şiirlerini ve Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ünü yanında taşıyan bir teoloji öğrencisi ve gezgin kuş, karizmatik bir gençlik önderi olan Ernst Wurche bulun-

maktadır. Bir defasında bir tepenin üzerinde durur, yıkandıktan sonra çıplak, güneşe dönmüş halde, tıpkı Fidus'un "Işık Duası"ndaki gibi: *Genç insan ince ve aydınlık, çiçek açan zeminin üzerinde duruyordu, hafif açılmış ellerinin içinden parıldayarak güneş sızıyordu.* Anlatıcı ve Wurche iki görev arasında büyüleyici ilkyaz günleri yaşarlar, yürüyüşler ve ateş başındaki gece nöbetleri sırasında uzun söyleşiler. Arkadaşı bu nurlandırılmış günlerden sonra ilk çarpışmada ölecektir, kendisi de yakın ölümün damgasını taşımaktadır. Olaylar uzaktan Alain-Fournier'in *Büyük Meaulnes*'ini anımsatan biçimde bir fedakârlık ve hüzün atmosferine büründürülmüştür. Savaşın ortasında homoerotik bir aşk öyküsü, yumuşak bir tarzda kahramanca, kaderine teslim ama yine de özlemle dolu, yakınan ama suçlamayan, militan olmaktan çok hüzünlü bir savaş anısı. Bütün bunların havasını, anlatıyı başlatan şiir yakalar: *Yaban kazları uçuşur geceleyin / Tiz çığlıklarla kuzeye doğru - / Düzensiz gitmeyin! Dikkat, dikkat! / Dünya katliamla dolu...*

Dehşetten ve yıkımdan bambaşka, karanlık bir cazibe çıkaran cephe savaşçıları da vardı. Çok defalar yaralanmış ve üstün madalyalarla süslenmiş olan Ernst Jünger bunun ünlü bir örneğidir. *Çelik Fırtınalarında* adlı savaş anılarında, *büyük duyguların görünmez ışınları altında yaşamak bize kısmet oldu, bizim paha biçilmez kazancımız budur,* diye yazar. Buradaki büyük duygular, vatanseverlikten çok Nietzsche ile ilişkilidir. Jünger, Nietzsche'nin *coşkunun dorukları* adını verdiği, ölümün sınırındaki esrime anlarını betimler. Cambrai yakınlarındaki başarısız bir hücum saldırısı hakkında Jünger şunları bildirir: *İşte sonunda ben de yakalanmıştım. İsabet eden kurşunun algısıyla beraber, merminin nasıl yaşamı kestiğini hissediyordum... Tüm ağırlığımla siperin zeminine yıkıldığımda, artık geri dönülmez sona ulaştığımı sanıyordum. Ve garip bir biçimde bu an,*

gerçekten mutlu olduğumu söyleyebileceğim az sayıdaki anlardan biridir. O anda sanki bir yıldırımın aydınlatmasıyla, yaşamımı en derinindeki biçimiyle kavradım. Savaş sadece yıkıcı değildir. Jünger'e göre savaş, çarpıcı bir dönüşüm de sağlayabilir. Maddi ve ruhsal uygarlığın rahatlığı yanıp kül olurken geriye kendini artık hiçbir şeyle kandırmayan ve kimsenin artık hiçbir şeyle kandıramayacağı bir kişinin sertleşmiş çekirdeği kalır. Çelik fırtınalarında sertleşen biri için iyi niyet ve yaşamda huzur bulma kültürü küçümsenmeye değerdir. Orta sıcaklıklardan ve ortalama tavırlardan kaçınır. Sıcak, soğuk ve radikalliktir onu cezbeden. Ernst Jünger'in bir kült tiplemesi halinde yücelttiği savaşçının, sıradanlığın mutluluklarıyla işi yoktur. Dünya savaşında apaçık iflas eden insancıl ruhla da. *Ruhun yaşama karşı ihanetine verilecek en iyi yanıt, ruhun ruha karşı ihanetidir; bu havaya uçurma çalışmasına katılmış olmak da çağımızın en yüksek ve gaddarca zevklerinden biridir.* Bunun aracılığıyla *temel mekân* erişime açılacaktır. Bu mekân, burjuva güvenliğinin ötesindeki veya altındaki mekândır. Bu, Dionysosçuluğun savaşçı versiyonudur. Jünger bu temel mekânı açıkça *romantik mekânla* ilişkilendirir. Romantizm onun için tehlike özlemi, güçlü duygulara, sınırda yaşamaya olan özlem anlamına gelir; romantizm bütün bunlarla beraber *maceracı bir yüreğin* ifadesidir. Fakat romantizm sadece bir macera vaat etmektedir, oysa kendisi bir macera değildir. Gerçek macerayı ilk olarak, temel mekânı açan savaş getirmiştir. Bununla karşılaştırıldığında romantik mekân bir *doğayı koruma bölgesi* veya bekleme odasıdır. Temel mekânda insan artık tehlikeyi özlemez, çünkü tehlike zaten oradadır, insan artık sınırda da yaşamaz, çünkü sınırı aşmıştır. Burjuva şımartılmışlığının bu sınırlarının ötesinde, maceracı yürekler için şunlar söylenebilir: *Püskürtülen alevin yolumuzu açmadığı, alev makinesinin hiçliğin içinde büyük temizliğini*

yapmadığı hiçbir yerde durmayacağız. Bizler burjuvaların hakiki, gerçek ve acımasız düşmanları olduğumuz için, bunların çürümesi bizi eğlendirir. Bizlerse burjuva değiliz. Bizler savaşların ve iç savaşların oğullarıyız ve ancak bütün bunlar, boşluk içinde dönen çemberlerin bu gösterisi süpürülüp gittiği zaman, içimizde doğadan, temelden, hakiki yabanıllıktan, kan ve dölle gerçekten üretme yeteneğinden kalan ne varsa gelişebilecektir. Yeni biçimler yaratma olanağı ancak o zaman mevcut olacaktır.

Ernst Jünger bir zamanın romantik işe yaramazlarının bugünün savaşçıları olduğunu açıkça ilan eder. Bu ikisini birleştiren, *ortadirek yaşamına* karşı duydukları tiksintidir. Eichendorff'un mecaz anlamda ima ettiği *dar kafalılara ölüm*, sloganı, '20'li yılların iç savaş kargaşası içinde kanlı bir ciddiyete bürünmüştür. Jünger'in övdüğü *savaşların ve iç savaşların oğulları* sıradışılığı artık sadece sanal alanda, hayallerde ve şiirde değil, kısmen de öldürmenin gerçekliğinde arıyorlardı. Gönüllü çetelerinde Weimar Cumhuriyeti'ne karşı savaşıyor, darbe denemelerine katılıyor, faili meçhul cinayetler işliyor ve içinden Adolf Hitler'i de çıkaracak olan o militan ortamı oluşturuyorlardı.

Fakat bu savaşçı tiplemesi tabii ki aşırı sol ve militan anarşist ortamlarda da vardı. Buradakiler de aynı ölçüde burjuva karşıtı düşünüyor ve temelde kapitalizme ve sığ burjuva partililerine karşı kendini birlik içinde hissediyordu. Ernst Jünger'in 'sol karşılığı' olarak Franz Jung sayılabilir. Cinsiyetlerin savaşı üzerine *Ahmaklar Kitabı* adlı kitabı, dışavurumcu düzyazının doruk noktası olarak kutlanıyordu. Jung Münih'teki anarşist bohem çevrelerde dolaşıyordu ve Berlin'deki Dadacı gruba dahildi. Jung'un savaşma dönemi, ordudan kaçıp tımarhanelere tıkıldığı için, pek öyle savaş sırasında değil, savaştan sonraya denk geldi. Jung Alman Komünist Partisi'ni yeterince militan bulmadığından parti-

den ayrıldı, 1920'de Rusya'daki Komintern kongresine ulaşmak için bir gemi rehin aldı. Max Hoelz ile birlikte 1921'de Orta Almanya'daki Mart çatışmalarına önder olarak katıldı ve kendi anlattığına göre, sonradan Batı Berlin'in belediye başkanı olan komünist görevli Ernst Reuter-Friesland tarafından Berlin Nollendorf meydanındaki bir binaya bombalı saldırı hazırlamak için görevlendirildi. 1924'ten sonra komünist politikadan ayrılarak, Rusya tahvilleriyle spekülasyon yapan ve Brecht'in *Mahagonny* oyununu finanse eden bir döviz bürosu açtı. Jung kesinlikle maceracı yüreğini dinleyen bir adamdı. Nesnel bir romantizmi, makine kullanmayı bilen bir anarşizmi savunuyordu. Romanlarından birinin program niteliğindeki başlığı, *Makinelerin Fethi*'ydi. Devlet onun için, bugünkü yaşam üzerinde ölü bir geçmişin hâkimiyetinin tecessümüdür. 1920 tarihli *Mutluluk Tekniği* denemesinde şöyle der: *Devlet nasıl kurulmuş olursa olsun, asla yaşamın içinde canlılığın içeriksel olarak kristalleşmesi olamayacaktır*. Öyleyse devletin ortadan kaldırılması ve yerine yeni bir şeylerin yaratılması gereklidir. Bunun ne olacağı gayet belirsiz kalmıştı. Bu şey sadece, *aynı zamanda yaşamın ve mutluluğun ta kendisi olan cemaatin ritminin* kurumsal biçimlerinde ifade bulabilmelidir. *Ritim,* Franz Jung'un romantik sihirli sözcüğüdür. Ritim kasılmaları çözer ve toplumun cemaat olmasını sağlar. Her şey, yaşamı ve nesneleri *salınıma* sokabilmeye bağlıdır, işte Franz Jung'un romantizmi budur. Solcu radikal psikoenerjetikçi Franz Jung kadar politik açıdan daha ziyade 'sağcı' olan Ernst Jünger de Weimar Cumhuriyeti'nin ilk yıllarındaki romantik heyecana karşı hassasiyet sahibir.

1919 başında Max Weber, "Meslek Olarak Siyaset"e ve "Meslek Olarak Bilim"e dair iki ünlü Münih dersinde, yeniden büyü karıştırma arzusunu analiz etmiş ve *kürsü peygamberler*ine karşı uyarmıştı, özellikle

de politik arenada *peygamberlik ruhu*nun estiği vakalarda. Max Weber bu uyarısıyla dinleyicileri şiddetle kışkırtmıştı. Eleştiri, suçlama ve kötüleme yağıyordu. Weber 1920'de öldü. Fakat ortalıkta türeyen bütün o kehanetler, vizyonlar, kurtuluş öğretileri ve dünya görüşleriyle o da başa çıkamazdı. Çünkü Weimar Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında *kürsü peygamberler*ine karşı güçlü, serbest çalışan bir rekabet gelişmişti. Sokakta, ormanlarda, pazar yerlerinde, sirk çadırlarında ve meyhanelerin duman altı olmuş arka odalarında Almanya'yı ve dünyayı kurtarmak isteyen enflasyon azizlerinin zamanı gelmişti. Oswald Spengler'in o yıllarda altı yüz bin defa satılan *Batı'nın Çöküşü* adlı kitabı, binlerce küçük şarapneli etrafa saçan büyük bir kuramsal taslak, kıyamet ve radikal bir yeni başlangıç ruhundan çıkan bir dünya yorumuydu. Neredeyse her büyük şehirde bir veya birkaç 'Mesih' bulunuyordu. Karlsruhe'de kendine 'İlk Girdap' adı veren ve müritlerine kozmik enerjilerden pay almayı vaat eden bir Mesih vardı; Stuttgart'ta kol gezen bir 'İnsanoğlu' ise insanı kurtaracak olan bir vejetaryen akşam yemeğine davet ediyordu; Düsseldorf'ta yeni bir İsa dünyanın çöküşünün yakın olduğunu vazediyor ve Eifel'e geri çekilmeye çağırıyordu. Berlin'de 'tinsel monark' Ludwig Haeusser büyük salonlar doldurarak, aşkta anarşi propagandası yapan bir ilkel komünizm anlamında *en tutarlı İsa etiğini* talep ediyor ve kendini de *önder* olarak sunuyordu. Bu *halkın, devletin ve insanlığın daha yükseğe doğru gelişmesinin tek olanağı*ydı. O yıllarda çok sayıdaki peygamberin ve karizmatiklerin neredeyse hepsi milenyumcu ve kehanetçi bir ruh halindedir, bunlar savaş sonundaki devrimlerin sapkınları, dünyayı yenileme kararcıları, vahşileşmiş metafizikçiler ve ideoloji ve din ikamesi pazarındaki iş bitiricilerdir. Ciddiyet kaygısı taşıyanlar bu pis ortamlardan uzak duruyordu, fakat sınır trafiği gayet akıcıydı.

Aynı şey dar anlamda politik ortam için de geçerliydi, burada da hem solda hem sağda Mesihçilik ve kurtuluş öğretileri aynı şekilde serpiliyordu. Münih Vekiller Cumhuriyeti günlerinde Ernst Toller ve Erich Mühsam'ın yazdığı bir kararname, dünyanın *herkesin kendi payını toplayabileceği çiçeklerle dolu bir çayıra* dönüştürüleceğini duyurur; çalışanın sömürülmesinin, her tür hiyerarşinin ve hukukçu düşünme biçiminin lağvedildiği ilan edilir ve gazetelere, en yeni devrim fermanlarının yanında Hölderlin veya Schiller'den şiirler de yayımlamaları emredilir.

O yılların ateşli ruhu, bütün politik kamplarda anlamsızlığa anlam vermeye atıldı. Sadece kinikmiş gibi yapan fakat aslında sadece romantik ironiyi sahneleyen 'Dadacılar' pişkinliklerini ve metafiziksel açıdan sıskalıklarını gösteriyorlardı.

Berlin, Zürih ve diğer kentlerdeki Dadacılar, daha savaş sırasında George çevresinin estetliğini, dışavurumcuların 'Ey insan' dokunaklılığını, eğitim bağnazlarının gelenekçiliğini, metafiziksel cennet imgelerini alaya almışlardı, çünkü bütün bu fikirler savaşın gerçekliği karşısında bir kez daha felaket rezil olmuşlardı. Dadacıların kışkırtması hepsinden önce, bütün bunların yerine ne koymak istedikleri sorusuna, Hiç!, diye yanıt vermelerinde yatıyordu. Biz zaten olan neyse onu istiyoruz. Dadacılık *bütün etik, kültür ve içsellik klişelerini paramparça eder*, denir *Dadacı Manifesto*'da. Yani, bir tramvay bir tramvaydır, savaş savaştır, profesör profesördür, hela da heladır. Kim ki konuşursa, bununla sadece varlığın ağzı sıkı artıklamasından, bilincin geveze artıklamasına saptığını kanıtlar. *Dadacılık ile birlikte yeni bir gerçeklik hakkını bulmaktadır.* Bu yeni gerçeklik, zerre kadar aklı kalmamış ve kültürden duyduğu rahatlığı yerle bir olmuş bir gerçekliktir. *Dada sözcüğü, çevreleyen gerçeklikle en ilkel ilişkiyi sembolize eder.* Artık sadece bu da bu da ve bu da vardır.

Dadacı olmak demek, şeyler tarafından fırlatılmaya izin vermek demektir ... bir an bir sandalyede oturmak demek, yaşamını tehlikeye atmak demektir. Dadacı kişi, romantik ahret özlemini ve cennete saldıranları alaya alır. İnsan neden kendini ve şeyleri salıvermesin ki? *Elbette düşerken düşme kanunlarını inceleyecek kadar da aklımı kaybetmeyeceğim*, diye duyurur Hugo Ball. Fakat ikonalara saldıran eğilimlerine ve kültürden tiksinmelerine rağmen dadacılar, en azından çoğu Dadacı, mucize arayışına devam ederler. Hugo Ball bir Dadacı temsilden sonra metafiziksel güncesi *Zamandan Kaçış*'ta şunları not alır: *Mucizeye ulaşmak için başka yollar da var, çelişkinin başka yolları da.* Dadacılar kendince gizli ve garip metafizikçiler olarak kaldılar, her ne kadar güzel, büyük laflara karşı kuşku yaydılarsa da. İnsan, krediye ihanetlerin ve hiç de gücümüzün yetmediği bir gelecek için tahvil çıkarma arzusunun azdığı dönemlerde hiç de kendini kandırmamalıdır. Dadacılar dünyaya ilişkin büyük açıklamalarının komutan tepesinin boşaltılmasını savunurlar.

Ne olursa olsun, bu aklını başına devşirme virtüözleri yine de genel ruh halinin durumunu dile getirmiyorlardı. İnsanlar genel olarak modern dünyanın büyüsünün bozulmasını kabullenmeye hiç de hazır değillerdi, entelektüel ortamlarda da. Gerçekçilik ve reel politika ('Weimar Koalisyonu') ruhu, 1920'den sonra artık çoğunluk kazanamıyor, heyecanlı ve tutkun insanlar arasında Max Weber'in soğukkanlılık çağrısı pek yankı bulmuyordu. Eduard Spranger 1921'de Weber'in nesnelliğine ve metafizikten vazgeçişine karşı protestoyu şöyle özetliyordu: *İnançla ... genç kuşak en içten yeniden doğmayı bekliyor ... Genç insan bugün bütün çağlarda olduğundan daha fazla ruhsal organlarının bütünselliği sayesinde soluk alıp yaşıyor.* Bir *bütünlük dürtüsünün* yanında bir de *dinsel özlem* vardır: *yapay ve mekanik ilişkilerden çıkıp ezelden beri kabaran metafizikselliğe geri dönüş.*

Bu bağlamda mucizevi bir olayı bildirmek gerekir, Nietzsche'ye unutulmaz sözlerinden birini anımsatması gereken gerçek bir Dionysosçu büyülenme olayını: *Dionysos'un büyüsü altında ... insanla insan arasındaki bağ yeniden birleşir ... Şimdi ... herkes en yakınmdakiyle sadece birleşmiş, barışmış, kaynaşmış olduğunu duyumsamakla kalmaz, bilakis sanki Maya'nın peçesi yırtılmış ve gizemli ilk birliğin önünde sadece parçaları dalgalanıyormuş gibi bir olur.* 1920 yazında enflasyon azizlerinden biri Thüringen'in eski Alman topraklarında gerçek bir dans ateşine, aynı zamanda Franz Jung'un çok övdüğü *cemaat ritmi* içinde kız ve erkek kardeşlerin kaynaşmasına yol açar. Hegel'in hakikat, *hiçbir organın sarhoş olmadan duramadığı bir Bacchus esrikliğidir* derken haklı olduğu birdenbire burada kanıtlandı. Oysa dans edenler bilinen anlamda hiç de sarhoş değillerdi. Fakat ayık da değillerdi. Hölderlin'in ifadesiyle söylemek gerekirse, *kutsalayık* idiler.

14 Mayıs 1920'de bir grup genç insan, Erzgebirge Dağları'ndaki bir kasabadan, Franken ve Thüringen topraklarında bir yürüyüşe başlar, bu yürüyüş gitgide, yaza girildikçe bir zafer geçidi haline bürünür. Bunlar kendilerine 'Yeni Kalabalık' derler. Odak noktaları, orta uzunluktaki saçları geriye taranıp yapıştırılmış, Alsaslı ufak tefek ve zayıf bir tornacı olan Friedrich Muck-Lamberty'dir. Sandaletlerini giymiş bir İsa figürü. Aydınlar Stefan George'yi anımsarlar. Adamın esnek, tok bir sesi vardır. İnsanlar onu dinlemekten hoşlanır. Edebi olmasa da etkili ve yumuşak konuşur. Onu bir kez görenler, bir daha zor unutur. Birisi şunları anımsar: *Keskin profili batmakta olan güneşe karşı yükseliyor ve herkes huşu içinde dinliyordu. Beni ve diğerlerini o zamanlar o kadar büyüleyenin ne olduğunu söyleyemesem de bugün bile onu önümde görüyorum. Tanrı ve dünya hakkında, bir 'yokluk çağı' olan 'yeni çağ' hakkında*

konuşuyor ve 'zorunlu bir dönüşüm' olması gerektiğini söylüyordu... Onunla birlikte gelmeye hazır olanlardan parasını yayılan çadır bezine atmaları isteniyordu.

Lamberty gerçi *bütün adiliklere karşı, sömürüye karşı bir halk cemaati için savaştan* söz eder, ama onun ve yanındakilerin meydana getirdiği her şey çok barışçıldır. Yürüyüş halinde olan halkçı gençlik hareketidir, ellerinde gitarları, kendi dokudukları yumuşak ve bol kıyafetleriyle. İlk başta yirmi kişidirler, sonradan yazın ülkede gezenlerin sayısı bazen beş bini bulacaktır.

Muck Lamberty ve kalabalığıyla Thüringen'de karşılaştım, diye anlatır bir başkası... *Bana sanki neşe dolu bir Haçlı seferi gibi görünüyorlardı. Delikanlılar ve genç kızlar hantal taşralıları bir çırpıda canlı, neşeli bir insan topluluğu haline getiriyordu. Muck kiliselerin mihraplarından ... neşeliliği ve 'içten gelen' hakikatliliği vaaz ediyordu. Taşralılarla gezgin kuşlar arasındaki bu benzersiz karşılaşma bugün bile öyle bir nurla kaplı ki, yaşlı insanlar bunu kıymetli bir efsane gibi anımsarlar.*

Kalabalık yalnızlığı da arar, yığınlardan ayrılır, gizli yerlerde kamp kurar. Lamberty'nin kalabalığının yakınlarda olduğu duyulduğunda, Rudolstadt'ta kermes vardır. Herkes onu arar, kermes boşalır, bazıları buna kızarak patırtı çıkarırken, dışarıdaki çayırda şarkılar söylenip dans edilir. Jena'da renkli üniforma giyen öğrenciler kavga çıkarır. Kalabalık Lamberty'i ortalarına alarak korur. O zamanlar Thüringen'de yolculuk yapan Lisa Tetzner 'Yeni Kalabalık'la tam bir kenti terk ettiği sırada karşılaşır: *Sayısız insanlardan oluşan bir yığın dağa tırmanıyordu. Önde garip kıyafetli delikanlılar ve genç kızlardan oluşan bir küçük birlik ilerliyordu ... Onların da önünde, rüzgâr ve güneşin hırpaladığı, beyaz haçlı mavi bir bayrak sallanıyordu. Yanlarında ellerinden tutan birçok çocuk var-*

dı ... Ama takip edenler sadece çocuklar değil, renkli bir halk kalabalığıydı. İşte bu ilerleyen kitleden parıldayan bir şey yayıldığını duyumsuyordum, sanki tam bu saatte büyük bir vahiy almışlar da şimdi kurtuluşlarını aramak için yola çıkıyorlarmış gibi. Yürüyüşleri salınan bir ilerleyişti...

Kalabalık, kentlerin ve köylerin pazar yerlerinde şarkılar söyleyerek ve dans ederek herkesi bir dans sarhoşluğuna sürükler, kalabalığın önünden koşan şöhreti büyüdükçe, bu sarhoşluk da kuvvetlenir. Ayrıntısı şöyledir: Kalabalık bir halka oluşturur, halk şarkıları veya *Gitarcı Hansel*'den bir şeyler söylenir. Başka insanlar katılır, başka halkalar oluşturulur, bunlar yavaşça döner ve dolaşır, ilerleyerek, sıçrayarak, ama hepsinden önce salınarak. 'Salınmak' Lamberty kalabalığının en sevdiği ifadedir. Herkes birbirine 'sen' der, birbirine dokunur, ellerini avucuna alır, tabii ki ortam erotiktir, ama yumuşak bir biçimde. *Rundinella-rula* tekrar tekrar söylenir. Enstrümanlar da oracıktadır, kemanlar, flütler, lavtalar. 'Yeni kalabalık' beraberinde bir gayda bile taşımaktadır. Taze toplanmış çiçekler etrafa saçılır, yaşlılar pencerelerden bakar, bazıları renkli bezler sallar. Akşam geldiğinde ağaçlarda fenerler yanar. Bu birkaç gün sürer, gitgide daha fazla insan gelir. Bunlar çevre kentlerden de gelmektedir. Bu arada alıştırma yapılır, çocuklar okul bahçesinde, yetişkinler evin arkasında. O zamanki bir liseli, Erfurt'un katedral meydanında zıvanadan çıkmış bir dünyayla karşılaşmasını anlatır. Öğretmen kurulu tanınacak halde değildi, müdürün bile *hakikaten dans ettiği görülüyordu: eteğinin kenarları uçuşuyordu, yüzünde hiddetle gülen bir ifade! Profesörlük onurunu sanki bir gecede unutmuş gibi görünen diğer öğretmenleri de alaya alıyor ve kaba şakalar yapıyorduk. Fakat ne garip: henüz yarım saat sonra kendimiz de dansa başlıyorduk ... sarhoş gibi, ama aynı zamanda garip bir ayıklık içinde atılgan, maceracı bir durum.*

Erfurt dans sarhoşluğunun, aynı zamanda da ibadetin doruk noktasıydı. İlk başta kalabalığın hareketlerine karşı çıkan şehir papazı Ritzhaupt şunları bildirir: *Karanlık çöker. Birden halkalar dağılır. Kalabalıklar yüksek katedral merdivenlerine dolaşır ve basamakları çıkar. Katedral merakla oyunu izlemiştir. Birçok şey görmüştür, son olarak da devrimin yürüyüşünü; ama ayaklarının altındaki geniş meydanda bu kadar garip, savaşçı olmayan bir şeyi şimdiye kadar hiç görmemiştir. Öğleden sonra iki, üç bin kişi vardıysa, akşama beş, altı bin kişi olmuştur ... Akşam kızıllığı içindeki saatlerde ortaçağdan kalma heybetli anıt binalar arasında yükselen merdivenlerde kamp kurarak ... böyle yükselerek büyüyen bir insan kalabalığından hiç bu kadar etkilenmemiştim. Üzerimizde de bulutsuz, hâlâ aydınlık bir gökyüzü. En üst basamaklarda kalabalık mavi bayraklarının etrafında kamp kurar. İrili ufaklı insanlar merdivenlerde oturur. Yığın meydana yayılır, kenarlara doğru seyrelerek, çatallaşarak ve daha sakin sokaklarda kaybolarak. Şarkılar başlar.*

Elbette bu öykü de bütün benzeri öyküler gibi günah işleyip cennetten kovulmakla sona erer. 1920 Ekimi başlarında 'Yeni Kalabalık' aynı yoldan tekrar çıkış noktalarına geri dönmüş ve Kahla yakınlarındaki Leuchtenburg'a yerleşmiştir. İlkbaharda tekrar *yaylalara kaçmak* niyetindeydiler. Bu aradaysa kakmacılık ve doğramacılık işleriyle meşgul olmak istiyorlardı. Fakat şimdi kötü dedikodular çıkar. Kalabalık çevresinden bir kadın Lamberty'i resmi mercilere şikayet eder, *kadınlığın kutsallığını kirletmekte* ve bir *harem kurmaktadır*. Suçlamaları reddetmek mümkün olmaz, çünkü basitçe Muck'a âşık olan çok fazla genç kadın vardır, Muck da aşkı sadece evlilikle sınırlamak istemediğini gizlemeye gerek duymaz. İnsanlar Lamberty *vecdi aşk meşkle* karıştırdı diye kara çalarlar. Kalabalık Leuchtenburg'i terk etmek zorundadır. Grup bir

arada kalır, ama halk içine çıkmaktan çekilir. Yine de 1920 yazı, ister uzaktan, ister yakından olsun katılan herkes için unutulmaz olarak kalır.

Hermann Hesse'nin on yıl sonra yayımladığı *Doğu Yolculuğu* şu cümleyle başlar: *Büyük bir şeyler yaşamak bana kısmet olduğu, 'birliğe' üye olma mutluluğunu tattığım ve mucizeleri o zamanlar bir meteor gibi ışıdığı halde, sonradan o denli mucizevi bir hızla unutulan, hatta adı kötüye çıkan o benzersiz yolculuğa katılanlardan biri olabildiğim için, bu duyulmamış yolculuğun kısa bir tasvirini verme denemesine cüret etmeye karar verdim.*

Bu fantastik bir yolculuktur, ama içinde '20'li yılların başındaki gerçek 'yolculuk'lar, birlikler ve açılım hareketlerine dair çok sayıda yankı da bulunmaktadır. Hatta bir defasında açıkça Thüringen'deki o dansçılar ima edilir: *Savaştan sarsılan, kıtlık ve açlıktan çaresizliğe düşen ... halkımız ... ruhun bazı hakiki uyanışlarına da yüreğini açmıştı, Bacchusçu dans cemaatleri vardı ... ahrete ve mucizelere işaret eder gibi görünen birçok şey vardı.*

Anlatıdaki ve gerçeklikteki Doğu yolcularını birleştiren, *gerçeküstüne hazır olmaları*dır. Anlatının temsil ettiği romantizm düşü, o yılların milenyumcu hareketlerinden beslendiği kadar, tam tersine bu hareketler de kendilerine hâlâ canlı olan bütün bir geleneği sunan sanallığa karşı bağlılık duyuyorlardı. Bu yüzden hepsi, anlatının bir doruk noktası olan Bremgarten'deki bir eğlencede bir araya gelirler: Novalis, E.T.A. Hoffmann, Clemens Brentano'nun yanında, kendi buldukları çoğu tipleme de oradadır ve tiplemeler şairlerinden daha canlı bir izlenim uyandırır.

Romantik hacılar *birlik*te kenetlenirler, bu, özlemin hem yakın hem uzaktaki, hem bugündeki hem yarındaki hedeflerine doğru yola çıkan

şiirin gizli Almanya'sıdır. Bazıları Staufer kayzerleri dönemindeki haçlıların kutsal topraklarına sürüklenir, bazılarıysa Famagusta'nın mehtaplı denizine, Zipangu'nun arkasındaki kelebek adasına, Maulbronn'daki manastıra, şair yarışmalarının yapıldığı dönemin Wartburg'una, eski Augsburg'un gururlu asilzade konaklarına veya Don Kişot'un Estramadura'sına. Fakat *Doğu*, romantik arayışın kalıp imgesidir. Çünkü Doğu, *sadece bir ülke, coğrafi bir yer değildi, tersine vatan ve ruhun gençliğiydi, her yerde ve hiçbir yerdeydi, bütün çağlarla bir olmak demekti.*

Fakat söz konusu olan sadece romantik açılımlar değildir. Anlatı sadece şiirin değil, bilakis daha önceki savaşın acımasızlığının da *sıra dışı bir gerçek dışılık durumu* yarattığını anımsatır. Savaşın bu *gerçek dışılığı* ile şiirin *gerçeküstülüğü* arasında hassas bir bağlantı vardır. Savaşta gerçekliğin ta kendisi o kadar çılgın gibi görünür ki, bununla kıyaslandığında şiirsel dünyanın çılgınlıkları, acımasız çılgınlıktan güzel çılgınlığa bir geçiş gibi görünebilir. Birliğin gizemli biçimde dağılmasından ve büyük yolculuğun kesintiye uğramasından sonra yaşadıklarını betimlemeye çalışan ve bunu beceremeyişi üzerine hayal kırıklığına uğrayan anlatıcı, kendisi de bambaşka türden savaş deneyimlerini tasvir etmede benzeri zorluklar çeken bir tanıdıkla karşılaşır. Doğu yolculuğu ile savaşı birleştiren, gündelik koşuşturmacadan kopuk, sıradan yaşamdan sanki kesilip çıkarılmış gibi olmalarıdır. *Kökünden kazınmış köyler ve ormanlar, bomba yağmuru altında deprem titreyişi,* tıpkı Bremgarten'deki büyüleyici birlik eğlencesi kadar *tarifsiz biçimde uzaklardadır.* İki olay da bir hayal kadar uzaklaşır. Biri çok korkunç olduğu için, diğeriyse çok güzel olduğu için anlatılamaz. Rilke *güzellik korkunçluğun başlangıcıdır* derken belki de haklı olmasın?

Hesse için hiç şaşırtıcı olmayan biçimde en sonunda belirginleşen

şudur: Anlatıda söz konusu olan aynı zamanda içeri doğru bir yolculuğun temsilidir, bu bölünmüş bir kişiliğin yeniden birleşmesinin öyküsüdür. Anlatıcı ilk başta o garip koşullar altında kesintiye uğrayan efsanevi birlik yolculuğunu betimleme denemesinde başarısız olur, ta ki o zamanlar birdenbire ortadan kaybolan hizmetkâr Leo'yu tekrar bulana kadar. Leo, ancak kaybolmasından fark edildiği üzere, 'Birliğin' sihirli merkezidir. O olmazsa büyü bozulur. Şiirin ruhu Leo'dur, anlatıcı da Leo'yu kullanamayacağını, tersine onun ilgisine muhtaç kaldığını kavramak zorundadır. Yaratıcılık bir rahmettir.

Fakat anlatıcının kendinden kuşkulanmasının ve suçlamalara maruz kalmasının tek nedeni bu değildir. 20'li yılların sonundaki Yeni Nesnellik akımının ruh haline kapıldığından, bu 'birlik' ne kadar gerçekti, yolculuk ne kadar gerçekti, diye sormaktan kendini alamaz. Bu yüzden de soru sadece, bu romantik yolculuğun *anlatılabilir* olup olmadığı değil, aynı zamanda, *Pekiyi bu yolculuk deneyimlenebilir miydi?* sorusudur. Ne olursa olsun, yazar Doğu yolculuğunu, döneme artık veya henüz uymayan romantik bir girişim olarak görür.

Romantik fantezi için taşrada, çayırlarda ve küçük şehirlerde Yeni Nesnellik, dönemsel ekonomik konjonktür ve politik istikrarlılaşma yıllarında bile hâlâ sağlam bir zemin mevcuttu. Fakat kültür çevrelerini en çok cezbeden Berlin'de, romantizm için fazla durulmuş olan yeni ruh zaferini kutluyordu. Kayzer imparatorluğunun Berlin'i etkileyiciydi, yeni Berlin ise dayanılmazdı, *güzel, kuru, serin, ama yine de soğuk olmayan ortam, tarifsiz dinamizm, çalışma aşkı, girişim aşkı, ağır darbelere katlanmaya hazırlıklı olma ve yaşamını sürdürme*. Şimdi kendilerini romantizmin son Mohikanlılarından sayan 'çayırdaki sessizler', örneğin Ernst Wiechert, başka sesleri dinler ve başka vaatlerin hayalini kurar:

Sana bir tarla vereceğim, bir de durgun göl, artık kendine işkence etmene gerek kalmayacak ... Şimdi dinlen kâhyam. Toprağına ve bazen de kana bağlı olan tutucu romantizm için Berlin günahkârların Babil'idir, bir *ölüler salonu* ve *tıpkı bu şehirdeki bütün ışıklar gibi müphem olan yeşil bir ayın üzerinde asılı olduğu bir çöldür*, ilgisizlikten oluşan bir ilişki ağı, para, trafik, sürat, haber ve şişmiş sözcüklerin bir dokusudur. Gürültücü bir hiçliktir, der taşra. *Toptan seferberliğin* bir mekânıdır, diye açıklar Ernst Jünger, *yaşamın ekonomide, teknikte ve trafikte tekerleklerin uğuldamasında veya muharebe meydanında ateş ve hareket olarak açığa çıkan enerjiye dönüştüğü* bir sahnedir. Dinamik ve nesnel Berlin, Jünger'in ifadesiyle basitçe *yaşamın erkidir*. Bu romantik yolculuklarda olduğu gibi, *ruhların ebedi akıntısındaki dalgalardan* başka türde bir hareketliliktir.

Berlin'in yeni nesnel ruhu, kendini kesinlikle antiromantik olarak tanımlar: Kök salmaya karşı hareketlilik, sıcaklığa karşı soğukluk, hatırlamaya karşı unutma, toparlanmaya karşı dağıtma, saydamsızlığa karşı şeffaflık, karanlığa karşı aydınlık, ikircikliliğe karşı apaçıklık. Ortamın yıldızı olan Bertolt Brecht, yayımladığı *Kent Sakinleri İçin El Kitabı*'nda, Helmut Lethen'in bir ifadesini kullanmak gerekirse, yeni sosyal ortam içerisinde *soğukta davranış kuralları dersi* vermekteydi: Mesafeli ol, kaldığın yerleri geçici olarak gör, kimseye güvenme, sözcükleri tasarruflu kullan, bir şey vaat etme, kavranır gibi olma, gevşek ol, ağzından sigara eksik olmasın. *Boş duran her sandalyeye otur / Ama oturup kalma ...* Hepsinden önce ve tekrar tekrar: *İz bırakma!*

Yürekler soğumuş, yanılsamalar kaybolmuştur. *Artık kader diye bir şey yok*, diye yazar Gottfried Benn 1930'da, *kader ilaheleri bir hayat sigortasında müdire koltuğuna yerleşti, kutsal Acheron ırmağında yılan balığı yetiştiriliyor, Alman ırmakları çeşitli renklerdeki kıyafetleriyle akıp gider-*

ken, Antikçağ'ın insanın korkunçluğu tasavvuru, hijyen sergisinin genel katılımla açılışında derin bir duygusallıkla normal içeriğine indirgeniyor.

Fakat bu yeni tınılar, bu tarz sadece mevsimlikti. Benn kendisi de yanılsamanın bozulmasının kısa ömürlü olacağına dair yanlış yanılsamalara kapılmamıştı. *Yeni edebiyat sezonu*nda, "tekrar fundaları vadileri doldurasın" sözlerinin artık basitçe iyi anılmadığını yazar. Bir sonraki sezonda durum tekrar farklı olabilir.

Gerçekten de bu soğuk tarz fazla uzun süre dayanamadı. Ekonomik kriz ve politik gerilimlerin keskinleşmesiyle birlikte, hem sağ hem sol aşırıcılığın artmasıyla, '20'li yılların başındaki ateşli coşku, devrimci bekle de görcülük, gerilimlerle dolu bir büyük an bekleyişi geri dönmüştü.

Aslında Yeni Nesnellik bu işe başlamıştı. Metafiziksel olarak soğutulmuş bir tarzda da olsa, aklı başındalığa ağırlık vermişti. Sadece *çağının doruğunda* olan şeyleri seviyeli olarak kabul ediyordu. Brecht için boksör bir kült tipleme haline gelir, boksör aklı başındalığm atletidir. İyi bir boksör, hangi anda sineceğini, hangi anda vuracağını sezer. Yeni Nesnelliğin hareketlilik fantezileri, insanın bir treni kaçırması gibi çağını da kaçırabileceği saplantısının hâkimiyetindedir. Ruhsal ve maddi olarak dengesizleşmiş bir yaşam ortamında, aklı başmdalık büyük bir ideal haline gelir. Kafka'nın romanı *Şato*'da çağdaş olarak algılanan bu aklı başındalığı ele alır. Kaçırılan fırsatlar ve aklı başındalık eksikliği, burada metafiziksel bir dehşet senaryosu haline gelir: Kadastrocu Josef K., şato yetkilileriyle bir buluşmayı kaçırır. Belki de bu buluşma onu kurtarabilecekti.

Berlin'den uzakta, Freiburg'da Heidegger, romantikliğin an ve karar dokunaklılığını pekiştirmektedir. *An, bir davranışın bütün durumunu*

açan ve açık tutan kararlı bakıştan başka bir şey değildir, diye duyurur Heidegger.

Heidegger'in *anı* keşfi ve nitelemesi, Cumhuriyet'in sonundaki gitgide güçlenen kriz bilincinin bir belirtisidir. Son Weimar Cumhuriyeti yıllarında baskın olan çağ tanısı, tarihsel hakikati bir zaman sürecinde değil, çatlama ve kopuşlarda arar. Bloch'un *İzler*'i, Benjamin'in *Tek Yön*'ü, Ernst Jünger'in *Maceracı Yürek*'i, bunun örnekleridir. *Bilinebilirliğin şimdisi, uyanma anıdır*, diye yazar Benjamin. Tarih bir volkan krateridir: Tarih meydana gelmez, patlar. Bu yüzden insan lav altında kalmadan önce derhal yorumunu hazır etmelidir. Anı seven, güvenliğinden pek kaygı duymamalıdır. Tehlikeli anlar, maceracı yürekleri gerektirir. Oswald Spengler'e göre *dünya tarihi bir faciadan diğerine koştuğu* için, insan önemli şeylerin *birdenbire* meydana geldiğine kendini alıştırmalıdır, *bir şimşek, bir deprem gibi aniden, ... Önceki yüzyılın ... 'evrim' gibi kavramlarda bulunan görüşlerinden de kendimizi kurtarmamız gereklidir.* Çağ dönümünün felsefi tasarıları (Ernst Bloch'un *yaşanan anın karanlığından*, Carl Schmitt'in *karar anına*, Ernst Jünger'in *ani dehşet*inden Paul Tillich'in *Kairos*'una kadar) hepsi Heidegger gibi, asıl kariyerine Kierkegaard'da başlamış olan *an*a ilişkindi.

Kierkegaard moda olur. Onun *anı*, Tanrı yaşama dalıp da birey karar vermeye çağrıldığını duyumsadığında, inanca sıçramaya cüret etme anıdır. Kierkegaard'dan sonra *an*, Carl Schmitt gibi an mitolojisiyle politika ve devlet hukukunda yolunu yitiren veya Ernst Jünger gibi savaşçıların ve gerçeküstücülerin arasına katılan burjuva karşıtı din virtüözlerinin kılavuzu haline gelir. Burjuva istikrarının basık sıradanlığına karşı, bir an içinde yoğun bir sonsuzluğun göz alıcı zevki.

Kierkegaard 19. yüzyılın bir düşünürü olarak, 20. yüzyılı anın gi-

zemiyle takdis etmişti. Bir diğeri de Nietzsche'ydi. Kierkegaard'ın anı, bambaşka bir şeyin gelişi anlamındaydı. Nietzsche'nin anıysa alışılmıştan çıkış anlamına gelir. Nietzsche'de *büyük çözülüş* anında özgür ruhun doğumu gerçekleşir: *Büyük çözülüş bir yer sarsıntısı gibi aniden ... gelir: genç ruh bir defada sarsılır, koparılır, sökülüp atılır ... asi, keyfi, bir volkan gibi patlayan bir gezginlik arzusu.*

Kierkegaard'ın anında bir şey içeriye, Nietzsche'deyse bir şey dışarıya açılır. İki halde de istisnai durumlar söz konusudur. Kurallı yaşamda gizli kalan şeyler ancak burada belirginleşir. *Normallik hiçbir şey kanıtlamaz, istisna her şeyi kanıtlar ... Gerçek yaşamın gücü istisna halinde, tekrarlar içinde katılaşmış mekaniğin kabuğunu kırar.*

Bunlar, *normatif açıdan bakıldığında hiçlikten doğmuş* olan kararları savunan Carl Schmitt'in *Politik Teoloji*'sinden alınmış cümlelerdir. Kararın güç isteminden ve bir anın yaşamsal yoğunluğundan başka bir zemini yoktur. Bir zamanlar politik romantizmi *vesilecilik* olarak eleştirmiş olan Carl Schmitt, şimdi numenimsi bir istisnai durumda egemen kalmanın politik romantizmini dolaylı olarak savunmaktadır. *İstisnai durumun kararını alan, egemendir ... İstisnai durum, hukuk için bir mucizeye benzer bir anlam taşır.*

Fark edildiği gibi, zoraki nesnelliğin işi bitmiştir, mucize ve gizem istenci, yani romantiklik yeniden gün ışığına çıkar. 1929/30 tarihli ünlü *Metafiziğin Temel Kavramları* adlı dersinde Heidegger önemli olanın, *her anın içinde taşıdığı ve varoluşa büyüklüğünü katan içsel dehşet* anına meydan vermek olduğunu açıklar.

Bir süre daha Heidegger'de kalalım. Üç yıl sonra, Nazilerin iktidarı ele geçirmesinden sonra Heidegger rektörlük konuşmasını bir işbirlikçi olarak değil, kendi nasyonal sosyalizmini kendi kendine biçmiş olan

kararlı bir devrimci olarak yapar. Heidegger için bu devrimde olup biten nedir?

Heidegger fantezilerinde, bu devrimle halkın seçkinlerinin, *bugünkü insanın varolanların ortasındaki terk edilmişliğini* bilinçli olarak üzerine alacağını kurgular. Buysa Nietzsche'yi iki yönden andırarak, bir yandan *Tanrı'nın öldüğü,* diğer yandansa bu halk seçkinlerinin görünüşe göre, *son* insanlar arasında olmayı reddettiği anlamına gelir ki Nietzsche *Zerdüşt*'te bunların, *yaşamanın çetin olduğu mevkileri terk edip* rahat bir mutluluğu icat edenler, bunun yerine *günün ve gecenin zevkleriyle* yetinenler ve *sağlıklarını* kutlayanlar olduğunu söyler. Heidegger tam romantik tarzda, seçkinlerini sıradanlıktan uzaklaştırmak için bağnazların eleştirisine geçer. Sanki sığ burjuvalar umurundaymış gibi. Heidegger için nasyonal sosyalist devrim, sonradan iddia ettiği gibi, işsizliğe karşı savaş, işlemeyen bir parlamentarizmin bertaraf edilmesi, Versailles Antlaşması'nın gözden geçirilmesi ve yeni bir cemaat duygusu değildir, bilakis çok daha soylu bir şeydir, Nietzsche'nin izinde tanrısız bir dünyada bir *yıldız doğurma* denemesidir. İşte bu yüzden Heidegger, politik-metafiziksel bir romantizmin bütün imkânlarından faydalanarak, olaylara önceden sezilmeyen bir derinlik katar.

Dizinin dibinde ona kulak veren öğrenciler ve parti kıdemlileri, profesörler, büyükler, bakanlık memurları ve daire başkanları ile eşlerine Heidegger sanki, *varolanın üstün gücünün ortasında varoluşun en büyük şiddetle tehdit edildiği* bir bölgeye açılan bir metafiziksel öncü birliğiymiş gibi hitap ediyordu. Heidegger kendisini de bu ruhani öncü birliğinin önderi olarak sahneler. Kuşkusuz bu konuşmacı, kendinin ve dinleyenlerin kıymetini artırmak ister. Hepsi beraber bu öncü birliğine, bu cüretkâr orduya aittirler, önderleriyse biraz daha fazlasıdır. Her şey

tehlikenin etrafında dönerken, devrimin bu melun öncü birliğine ait olmamanın bu durumda çok daha tehlikeli olduğu gibi basit bir gerçek göz ardı edilir. Heidegger *sıradan şeylere yüksek bir anlam, alışılmışa gizemli bir itibar* vererek ölümcül bir anlamda 'romantikleştirir'.

Başka bir anlamda daha 'romantikleştirmektedir'. İlkel tavırları politik amaçlarla araçlaştırır. Weimar yıllarında uğuldayan 'Nibelungen sadakati' ve 'hançer darbesi' parolalarının işleyişi bilinmektedir. Thomas Mann 1930'da *eski zamanlar patlaması*na karşı uyarmıştı.

Bir *eski zamanlar patlaması* da Heidegger'in konuşmasında, üç hizmetten bahsettiği yerde bulunur, *çalışma hizmeti -askerlik hizmeti- bilim hizmeti*. Burada Heidegger, ortaçağın toplumsal imgeleminde hâkim olan, saygıdeğer 'üçlü düzen': köylüler -savaşçılar- rahipler imgesini kullanır. Bu düzenin ortaçağdaki tanımı şöyledir: *Demek ki Tanrı'nın evi üç katlıdır, fakat tek katlı sayılır: burada dünya üzerinde birileri dua eder, birileri savaşır, birileri de çalışır; bu üçü birbirine aittir ve ikiye bölünmeye katlanamazlar; öyle ki, hepsi birbirine yardımcı olduğundan, diğer ikisinin çalışmaları, birinin işleyişine bağlıdır.*

Ortaçağın 'Üçlü Düzen' imgesinde rahipler toplumsal düzeni cennete bağlarlar. Ruhsal enerjilerin dünyeviliğin içindeki devirdaimini sağlarlar. Şimdi Heidegger'de rahiplerin yerini filozoflar alır, daha doğrusu: zamanına gücü yeten felsefe. Fakat bir zamanlar cennetin bulunduğu yerde şimdi saklanan varolanın karanlığı, *dünya belirsizliği* bulunmaktadır; yeni rahipler de şimdi gerçekten de *hiçliğin valileri* olmuşlardır ve belki de savaşçılardan daha da cüretkardırlar. Artık cennetten dünyaya indirecekleri bir mesajları yoktur, ama yine de bir zamanlar rahiplerin büyük, görünmez ve coşkulu şeyler üzerindeki tekelini temel alan o eski gücünün mat bir yansımasını etrafa yayarlar.

Heidegger bir rahip olarak politikaya bulaşır ve Weimar Cumhuriyeti'ne ölümcül darbeyi vurma zamanı geldiğinde sözü alır. On beş yıl önce, cumhuriyetin başlangıcında, Max Weber *Meslek Olarak Bilim* üzerine Münih'teki konuşmasında entelektüellerden, *dünyanın büyüsünün bozulmasına* katlanmalarını talep etmişti. Görünürde büyük kurtuluş, mağaradan çıkış diye bir şey yoktur, Max Weber de 'kürsü peygamberleri'nin dünyayı tekrar büyüleme meşgalelerine karşı uyarır. Heidegger de 'kürsü peygamberleri'ne hoş bakmıyordu. Kendisi onlardan biri olmak istemiyordu. Fakat zaten kürsü filozofları hep başkalarıdır.

Heidegger Novalis ile birlikte, eve dönelim, diye talep etmişti ve onun için varlığa çıkış anlamına gelen bu eve dönüşü, *tam bir uyanıklık ve tamamen nesnel bir sorgulamanın büyüden arındırması içinde* gerçekleşecek olan bir süreç olarak betimlemişti.

Oysa şimdi Heidegger oracıkta durur, dimdik ayakta, savaşa hazırlanır gibi sözcüklerini şakırdatarak, cennetten bir mesajı olmayan rahip bayraklar ve flamalarla çevrili bir metafiziksel hücum takımı öncüsü; Platon dersini verirken kendini, mağaradaki tutukluları zincirlerinden koparan ve ışığa çıkaran kurtarıcı rolünde düşlemişti. Şimdiyse mağara sakinlerinin hepsinin çoktan yürüyüşe geçmiş olduğunu fark eder. Kendisinin sadece onların başına geçmesi yeterlidir.

Romantizmin politikadan uzak tutulmasının daha hayırlı olacağı üzerine bir ders. Ancak sadece Alman kültüründe olmamakla birlikte, özellikle Alman kültüründe, romantizm ile politika arasında kısa devre yapma eğilimi vardır. Bu, macera arzusunun, aşırılık isteğinin, yoğunluk açlığının, aşk ve ölüm arzusunun değil, pragmatik aklın, güvenlik, uzlaşı, barışçıllık, adaletin belirleyici olması gereken politika alanının

sınırlarını tanımamak demektir. Fakat insanlar politikada, orada asla bulamayacakları şeyleri arama hatasına daima kapılır: kurtuluşu, hakiki varlığı, nihai soruların yanıtını, hayallerin gerçekleşmesini, başarılı bir yaşam ütopyasını, tarihin tanrısını, dünyanın sonunu ve ahreti. İşte bunları yine de politikada arayanlar, politik romantizme kapılmışlardır. Paul Tillich cumhuriyetin sonundan kısa süre önce bunlar hakkında muhteşem veciz biçimde, politik aklı yok eden *oğula anayı doğurtma, babayı da hiçlikten çağırma* denemesidir, demiştir.

On Yedinci Bölüm

Romantizm itham altında. Nasyonal sosyalizm ne kadar romantikti? NS kültür aparatında romantizm kavgası. NS-modernizmi: çelik romantizm. İmparatorluk romantizmi. Nürnberg. Öntarih olarak romantik ruhsal tutum. Dionysosçu yaşam mı, biyolojicilik mi? Dünyaya yabancılık, dünya taassubu ve dünya yıkıcı taşkınlık. Kaba olayın yüksek yorumu. Örnek olarak Heidegger. Hitler ve romantizmin humma düşleri. Çılgınlık ve hakikat.

Büyük din filozofu Paul Tillich, 1933'te Almanya'dan sürülmesinden kısa süre önce tamamladığı, fakat politik durumun baskısı altında kısmen ezilen yazısı *Sosyalist Karar*'da, nasyonal sosyalist hareketi diğer halkçı ve ulusalcı gruplarla birlikte politik romantizme katmıştı. Romantizmi, kendi kaderini tayin macerasına atılmak yerine, toprak, köken ve geleneksel cemaatin ve törelerinin, kanunlarının *ilkel güçlerine* sığınan ve bu ilkel güçler artık bu ilkel biçimlerinde bulunmadıklarından dolayı, bunları *yeniden fışkırtmayı* talep eden bir ruhsal tutum olarak tanımlıyordu. Buysa Tillich'in alıntılanmış olan ifadesinde öylesine etkileyici biçimde özetlediği, bu türden bir romantizmin *sanki oğula anayı doğurtma, babayı da hiçlikten çağırma talebini* içerdiği şeklindeki o paradoksa sürükler.

Nasyonal sosyalizm politik romantizmdir, işte Hitler'in gücü ele geçirmesinden hemen önceki bir tanı böyledir, Weimar Cumhuriyeti'nin

son yıllarında bu yönde yargıda bulunan birçok başka eleştirel sesi alıntılamak da mümkündür.

Diktatörlüğün yıkılmasından sonra da nasyonal sosyalizmle romantizm arasında bir ilişki sürekli kurulmuştur. Victor Klemperer şunları yazar: *içimde Nazizm ile Alman romantizminin en yakından bağlılığına dair kesin bir kanı vardı, hâlâ da var... Çünkü Nazizmi meydana getiren her şey, bir tohum olarak romantizmde bulunmaktadır: aklın tahttan indirilmesi, insanın hayvanlaştırılması, güç düşüncesinin, yırtıcı hayvanın, sarışın canavarın yüceltilmesi.* Marksist yorumların çizgisini Georg Lukács önceden belirlemişti: *Aklın Yıkımı* adlı kitabında, romantizmin Alman kültür tarihinde feci bir dönüm noktası olduğu söylenir, zincirlerini kıran akıldışı yaşam, insancı aklı yenmiş ve böylece nasyonal sosyalist akıldışıcılığın doğrudan yolunu açmıştır. Fakat burjuva-tutucu temsilciler de benzer bir sonuca ulaşıyorlardı. Fritz Stich ilk olarak 1922'de çıkmış olan *Alman Klasisizmi ve Romantizmi* adlı kitabına 1945'te yazdığı önsözde şunları yazar: *Eğer o zamanlar romantizmin klasisizme karşı hakkını gün ışığına çıkarmak bir görevdiyse, bugün itiraf ediyorum ki tarihin gelişimi beni, sonradan gerçekten dünyanın üzerine çöken melanete sürükleyen en büyük tehlikelerden birini Alman romantizminin içinde saptamaya yöneltti.*

Melanetin tinsel öntarihi olarak romantizm mi? Bunu bu şekilde görmüş iki önemli fikir tarihçisi vardır: Isaiah Berlin ve Eric Voegelin.

Isaiah Berlin için Alman romantizmi, dâhiyane bir *dizginsizliği* işin içine sokmuştur: öznel imgelem gücünün ilk önce tinsel alanda, sonra da politikada gücü ele geçirmesi, geleneksel insancıl düzenlerin yıkımına sürüklemiştir. Berlin'e göre romantizmin politik canavarlar yetiştirebilmesinin nedeni, ilk önce oynar gibi dâhiyane biçimde, sonradansa

pratikte, bireysel yaratıcı istencin, *insanın ayak uydurması gereken* her tür nesnel *dünya yapısından* daha güçlü olduğu ilkesine sarılmış olmasıdır.

Eric Voegelin Almanya'nın 19. yüzyılın başında gide gide romantizmin önderliği altında bir ulus oluşturmaya başlamasını bir felaket olarak görür. Çünkü Voegelin'e göre kendine fazla güvenen romantizm, *tanrıbiçimli* düzeni ve Aydmlanma'nın nesnel insancılığını yadsımış ve sanal bir özerklikle ikame etmiş, bu ise sonradan halklığa yansıtılmıştır. Böylece Berlin'in de bahsettiği o tehlikeli dizginsizlik ortaya çıkmıştır. Romantizm Almanya için felaketle sonuçlanan bir kader miydi?

Düşünürlerin ve sanatçıların romantik özlemlerinin nasyonal sosyalizmde doyuma ulaşacağını ilk Hitler iddia etmişti. 'Potsdam Günü' denilen 21 Mart 1933'te şunları açıklar: *Kendi içinde çürümüş, ruhunda çatışmalı, iradesinde parçalanmış olan Alman insanı, kendi yaşamını savunurken de güçsüz kalmaktadır. Yıldızlarda hakkını bulma hayali kurarken, dünyada toprak kaybetmektedir... Sonunda Alman insanına daima sadece içeriye dönen yol açık kalmıştır. Şarkıcıların, şairlerin ve düşünürlerin halkı olarak, içinde başkalarının yaşadığı bir dünyanın hayalini kuruyorken, ancak yokluk ve sefalet ona insanlık dışı darbelerini vurduğunda, belki de sanattan, yeni bir ayaklanma, yeni bir devlet ve böylece yeni bir yaşam özlemi doğdu.* Fakat romantizm nasyonal sosyalizmin zaferine gerçekten ne kadar katkıda bulunmuştur?

İlk başta söz konusu olan, Ralf Klausnitzer'in ayrıntılı olarak araştırdığı üzere, dar anlamda romantik geleneklerin, ideolojiyi yöneten kurumlar ve propaganda tarafından benimsenmesi ve kullanılmasıdır. Neler üstleniliyor, bunlar nasıl dönüştürülüyor, neler geri çevriliyordu?

Hareketin ideologları için romantik geleneğin şu yönleri ilginçti:

Halk ve halk kültürü üzerine fikirler, devlet ve topluma ilişkin olarak romantik organizma tasavvurları ve bir Görres ve Creuzer'in romantik mit yorumları.

Bilindiği gibi Heidelberg romantizmi, Herder'in esinlerini devralarak, halk şarkıları, masallar, atasözleri toplamış ve aktarmıştı. Bakışlar yaratıcı bireylerden halka çevrilmiş ve orada şiirsel bir töz, şiirsel bir halk zenginliği keşfedilmişti. Friedrich Ludwig Jahn 1810'da, milliyet kavramını Almancalaştırmak için *ulusluk* kavramını oluşturmuş, Schleiermacher ve Adam Müller de ilk olarak bir *halk cemaati*nden bahsetmişlerdi. Bütün bunlar gayet masumdu ve jimnastikçi Jahn bir kenara bırakılırsa, polemik ve politik bir kasıt yoktu. Yine de Joseph Goebbels'in Mart 1933'te şöyle ifade ettikleri, halkın önsellerine uyuyor gibiydi: *Politik dönüşümü en basit paydasına indirgeyecek olursam, demek istiyorum ki: 30 Ocak'ta bireyciliğin dönemi ebediyen tükenmiştir. Yeni çağın kendine Halkçı Devir demesi boşuna değildir. Tek tek bireylerin yerine halkın cemaati geçmektedir. Eğer politik görüşlerimde halkı odak alıyorsam, bunun en yakın sonucu, halk olmayan bütün diğer şeylerin sadece bu amaç için araç olabileceğidir. Öyleyse yine bizi onaylayan bir merkez, görünüşlerin akışı içinde sabit bir kutup ... bütün her şeyin hizmet etmek ve tabi olmak zorunda olduğu bir kendinde şey olarak halk, dokunulmazlığın kavramı olarak halk vardır.*

Kendinde şey olarak halk, bu eğitimli kademeler için bir ifadedir, Goebbels'in konuşmasını yaptığı radyo kurumlarının yöneticileri ve müdürleri için bir ifade. Goebbels de bu bakış açısından romantizmin ruhunu yeniden canlandırmak istediğine işaret edebiliyordu. Ancak bu ruha daha yakından bakıldığında, uymayan parçalar hemen kendini gösteriyordu. İdeolojik aparatlarda 'gerçekçi' bir temel mi yoksa 'ro-

mantik' bir temel mi atılsın diye bir çatışma gelişti. 'Gerçekçiler' halkın bir 'dil halkı' olarak romantik tasarımına karşı çıkıyor, ulusluğun biyolojik, ırksal olarak temellendirilmesini talep ediyorlardı. *Halkın ruhu* kan ve topraktan çıkarak, *sözcüksüz fikirler* olarak dil bilincinden önce oluşur, der Hermann Pongs. Eğitim bilimi alanında önemli bir ideolog olan Ernst Krieck bu anlamda, kültürel romantizm ve idealizm geleneğinden radikal bir kopuşu talep ediyordu. Benzer tutumlar, parti üyelerinin dünyagörüşsel eğitiminden sorumlu olan 'Rosenberg makamı'nda da temsil ediliyordu. Halk cemaati *romantik bir idille* karıştırılmamalıdır, denir orada; zaten romantizm fazlaca *sükûnetçi*dir ve *başa çıkamadığı gerçeklikten kaçarken* basit insanlara ihanet etmiştir. Gerçi romantikler halk şarkıları toplamıştır, ama gerçek halk cemaatinden sakınmışlardır. Bunlar seçkinciydiler. Bu suçlamalar sonunda tarihsel romantizmdeki *gizli insancılığa* saldırıya yol açtı. Romantik çevrelere *Yahudi kozmopolitizminin, genel dünya vatandaşlığı ruh halinin ve çarpık bireyciliğin* derinlemesine işlemiş olduğu uyarıları da buna ekleniyordu. Tarihsel romantizme karşı saldırılar bazen o kadar sert dile getiriliyordu ki, Goebbels buna karşı itirazda bulunuyor ve pragmatik olarak romantizmin, Alman halkının yurtdışına karşı *gurur* duyabileceği kültürel mirasın bir parçası olduğunu anımsatıyordu. Romantizmden ırksal biyolojik bir dünya görüşü talep eden fazlaca hevesli muhaliflere, çareyi ilgili bilimlerde aramakla daha iyi ederler diye karşı çıkıyordu; romantik ulusluk kavramıyla ırk biyolojisi açısından bir devlet kurulacak değildi.

Aynı şey, bazılarının romantizme bağlamak istedikleri diğer konu için de geçerliydi: organizma tasavvuru. Devlet ve toplumun organikliği nasyonal sosyalistler için öncü bir fikirdi. Nasyonal sosyalizmin *çığırdan çıkmış dünyayı ... tekrar düzene sokacağı* ve *kaosu organik* biçimde

düzenleyerek, *salt kitleleri* bir halk cemaatinin *anlamlı bileşimdeki bütünü* halinde biçimlendireceği, henüz ilk parti programında vaat edilmekteydi. Bu elbette Weimar'ın mekanik, atomcu, *halka yabancı*, parlamenter sistemine karşı yöneltilmişti. Romantikler, özellikle de Adam Müller, Fransız Devrimi'nin eşitleyen mekanik devletine sınır koyarak toplumu ve devleti bir organizma olarak kavramışlardı. Fakat Nazilerin romantik uluslukta ırksal ve biyolojik öğeleri eksik bulmaları gibi, romantik organizmada da önderlik ilkesini eksik görüyorlardı, bu ölçüde de buna ilişkin romantik fikirler işe yaramazdı, romantizm burada yine *pasif* niteliğini gösteriyordu. Nazi ideologları *eylemci* bir tutum talep ediyorlardı, romantiklerse huzur için bir devlet arzu etmişlerdi, bir anne gibi bir devlet, oysa önemli olan katı, sıkı düzenlenmiş, babayani bir devlet kurmaktır, rahat etmek için değil, uygun adıma geçmek ve savaşmak için bir devlet. Krieck romantizme yönelik eleştirisini temele indiriyordu: *İdealist-organik dünya imgesi salt büyümeye, sessiz sakin oluşuma, dürtüsel güçlerin anlıklığından meydana gelmeye güvenir. Kahramanca eylemleri ... bireylerin kızgınlığını tanımaz ve kabul etmez ... bu yüzden de tarihsel dinamiğe gerçek bir yaklaşım onda eksiktir.*

Nasyonal sosyalist rejim ideolojik açıdan da çokmerkezliydi. İdari zirvenin altında rekabet içindeki ideolojik güç merkezleri vardı, bunların sözcüleri üstü örtülü, bazen de açıktan açığa çatışmalara kapılıyordu. Krieck'in romantizmi eleştiren kahraman eylemciliğine karşı Rosenberg itiraz ediyordu, çünkü Rosenberg için romantizmin başarısı, mistikliğin keşfinde, *dürtüselliğe, biçimsizliğe, şeytansılığa, cinselliğe, esrikliğe, yeraltı dünyasına* geri dönüşte yatıyordu. Goebbels'in bunu pek gözü tutmuyordu. Daha Alfred Rosenberg'in 1930'da çıkmış olan *20. Yüzyılın Mitleri*'ne *bir felsefi geğirme* demiş ve güncesine şunları not al-

mıştı: Eğer Rosenberg istediklerini yapabilseydi, *artık Alman tiyatrosu gider, yerine sadece yaratıklar, kültler, mitoslar ve benzeri saçmalıklar kalırdı.*

Goebbels romantizm üzerine bu ideolojik çatışmada görece pragmatik bir çizgiyi tercih ediyordu: Romantizmi de klasisizm ve diğer edebi dönemler gibi bir kültür mirası olarak ele almak gerekir. Fakat günümüz için tarihsel romantizmden başka bir romantizm gereklidir, 15 Kasım 1933'te imparatorluğun kültür dairesinin açılışı için yaptığı program belirleyici konuşmada buna *çelikten bir romantizm* der: *Varoluşun zorluklarından saklanmayan veya mavi denizlere açılmaya niyetlenmeyen bir romantizm, - daha ziyade sorunların karşısında durma ve acımasız gözlerine sağlam ve titremeden bakma cesaretine sahip olan bir romantizm.*

NS rejiminin temelindeki modernci niteliği, *çelik romantizm* formülünde ifade bulur. Rejim arkaik dönemlere geri dönmeye çalışmıyordu, üst düzeyde teknikleşmiş, sanayisi güçlü, otobanlar inşa eden ve savaşa hazır bir toplum geliştirilecekti. Tarım ekonomisinin payı gerilerken!, arkaike ve toprağa bağlı düşler, pragmatiklerin ciddiye almadığı ideolojik bir yapay dokuydu. Fethedilen ve köle edilecek olan doğu toprakları için büyük ölçekte bir Arileştirmeyi planlayan ve bu amaçla Cermen mitolojisiyle uğraşan Heinrich Himmler etrafındaki SS yönetimi arasında bile, romantik Cermenseverlikte en önemli şeyin, gaddar bir biyolojicilik ve ırkçılığın eksik olduğu biliniyordu. Ayrıca endüstriyel-teknik bileşen burada da baş rolü oynuyordu: İş gücü, hammadde, pazar. Teknik akılcılığın romantik eleştirisi ki nasyonal sosyalist ideoloji kargaşası içinde bu da vardı ve Ludwig Klages ile ekibi bunun sözcüleriydi, resmi tarafta pek yankı bulamıyordu. Buna küçümseyici anlamda 'romantik' deniyordu. Tekniğe ve modern doğa bilimlerine ihtiyaç duyuluyordu.

(Teknik) *tin* yüzünden *ruhun çöküşü* diye bir şey duymak istemiyorlardı. Ruh sözcüğü neyi ifade ediyorsa etsin, her durumda teknikle barışmak zorundaydı. Gücün pratik insanları modern, teknik açıdan ilerlemiş, duygusal değil, nesnel, etkili olmak istiyorlardı, tarihsel romantizm gibi hayalperest, geriye dönük, yani *idilimsi* değil. Zaten Goebbels bu yüzden *çelik romantizm* ifadesini kullanmıştı ve 1939'da bir otomobil sergisinin açılışında bunu tekrarlamıştı. *Aynı zamanda hem romantik hem de çelikten bir çağda yaşıyoruz, duygusal derinliğini kaybetmemiş olan, fakat diğer taraftan da modern buluşların ve tekniğin ürünlerinde yeni bir romantizm keşfetmiş olan bir çağda;* nasyonal sosyalizm, *tekniğin üzerinden ruhsuz damgasını silmeyi ve onu çağımızın ritmi ve sıcak heyecanıyla doldurmayı başarmıştır.*

Sıcak heyecan, halk, imparatorluk ve önder ile ilişkili olmalıydı. Bunun için bu amaçla kullanılabilecek olan romantik kaynaklar seferber ediliyordu. Novalis'in *Hıristiyanlık veya Avrupa*'sını anımsayalım... Romantizm de Alman ulusunun Hıristiyan devletini savunma ve tekrar inşa etme hayalini kurmamış mıydı? Mutlaka, fakat bu hayali öyle bir kurmuştu ki, Thomas Mann 1922'deki Weimar Cumhuriyeti'ne biatında, ulusalcılığı aşan ve evrensel bir insancılığa şahadet eden biri olarak Novalis'i dayanak alabiliyordu. Novalis Hıristiyan bir Avrupa'nın yeniden kuruluşu olarak bir devlet istiyordu. Nasyonal sosyalizmse devlet mitosunu, bir *Cermen* imparatorluğu için kılavuz imge olarak kullanıyordu. Bir *Cermen-Hıristiyan evliliği* mitolojisiyle sarmalanmış olarak devlet mitosu ruhsal gereksinimleri tatmin edecekti. Bu mitos, büyük Almanya'nın tekrar kurulmasına olan inancı besleyecek kadar belirsiz ve umut vericiydi. Devletler ve uluslar vardır, ama tek bir 'imparatorluk' vardır, bu Almanların soyluluk unvanıdır ki Almanlar bazen küçük

düşmüş olsalar da gelecekteki ululuklarını görebiliyorlardı. Böyle bir imparatorluk romantizmi sahneleniyordu.

Eski imparatorluğun muhteşemliğinin bir sembolü olan Nürnberg, imparatorluk parti kongresinin şehri olarak seçildi. Bu 'imparatorluk hazinesi'ni tekrar keşfeden, tarihsel romantizm olmuştu. Ludwig Tieck ve Wackenroder 1796'da oraya hacca giderek kent hakkında şunları yazmışlardı: *Nürnberg! Bir zamanlar dünyaca ünlü şehir! Kıvrımlı sokaklarında nasıl keyifle dolaştım, eski memleketimizin sanatının kalıcı damgasını taşıyan yaşlı, babayani evlerini ve kiliselerini nasıl çocuksu bir aşkla izledim. Öylesine ham, güçlü ve gerçek bir dille konuşan o dönemin eserlerini nasıl yürekten seviyorum. Beni nasıl da o gri yüzyıla geri çağırıyorlar.* Kentin romantikleştirilerek bulandırılması, bütün 19. yüzyıl boyunca sürdü, Richard Wagner'in *Usta Şarkıcıları* da buna yardım etmişlerdi.

Eski kayzerlerin imparatorluk günleri ne kadar ışıltılı tasavvur ediliyorsa, partinin 'genel çağrı'sı da öyle düzenlenmiş olmalıydı. Hâlâ eski olan kentin kulisleri, havayı bulandıran çerçeveyi sunuyordu. Çanlar çalınır, borazanlar öterken, alkışlayan ve bayraklar sallayan kitlelerin arasında Hitler kente girer; bayraklarla donatılmış, çiçek süsleriyle bezenmiş caddelerden, bayram havasındaki belediye binasına geçilerek, burada Hitler'e bir onur armağanı verildi. 1933'teki 'Partinin Zafer günü' için Dürer'in bakır gravürü *Şövalye, Ölüm ve Şeytan*'ıydı bu, Nietzsche'nin en sevdiği resim.

Nazi hâkimiyetinin romantik dayanaklarına dair bu kadar söz yeter. Bunun dışında romantizm, okullarda, üniversitede, tiyatroda, kütüphanelerde ve yayınevlerinde sıradan bir kültürel miras olarak ele alınıyordu. Lessing, Goethe ve Schiller gibi romantizm de müfredata dahildi, diktatörlük sırasında 'ikiyüzlü insanlar'ın kültürel iç dekorasyonu-

nun alışılmış bir parçasıydı. 1933 ile 1945 arasında sıradan vatandaş çoğunlukla ikili bir rolde hareket ediyordu. Vatandaş hem uslu uslu işine gücüne gidiyor, alışılmış kültürel tercihlerini tüketiyor, eğlence gereksinimini tatmin ediyordu; hem de aynı zamanda üniforma giyip uygun adım yürüyor, alkış tutuyor ve ihbar ediyor, uygun bir dozda güç istencinden sarhoş oluyordu. Bu ikiyüzlü insan aynı zamanda romantiklerin alaya aldığı, sükûnet, düzen ve güvenliğe âşık olan bağnaz kişi ve efendilik ve kahramanlık bilincinden pay almak isteyen insandı. Romantizm arşivinde her iki gereksinim, her iki rol için de uygun donanım bulunuyordu.

Fakat Isaiah Berlin ve Eric Voegelin'in yanında Lukács, Fritz Stich, Helmuth Plessner ve diğerlerinin de dile getirdiği romantizm eleştirisinde, ilk etapta tarihsel romantizmin NS rejimi tarafından benimsenip kullanılması değil, Alman faciasındaki sorumluluğunu taşıması gereken sözde romantik ruhsal tutum söz konusudur. Burada, bu kitapta da olduğu gibi, daha geniş bir romantiklik kavramı kullanım bulmaktadır.

Bir kere, Schlegel ve Nietzsche'de *yaratıcı kaos* adı verilen Dionysosçu yaşam romantizmi vardır, akıl gerçi bunun içine sızmak ister, ama sarhoşluk, esriklik, hayranlık ve aşktan kendinden geçerek kısa sürede yerle bir olur. Sağduyu yerine büyük duygular. İnsan her ne kadar aklına sarılsa da yaşam sürecinin bütününün akıldışı olduğunu fark etmeden edemez. Schlegel ve Schelling akıldışılığı Tanrısallıkla eş tutar. Fakat onların tanrısı huzursuz, oluşan, eylem halindeki bir tanrıdır, Schopenhauer'deki kör, dürtüsel dünya istenciyle kuşkulu bir benzerliğe sahiptir. Nietzsche Dionysosçu yaşam kavramını Schopenhauer'in kör dünya istencine ekler. Schlegel ile Nietzsche arasındaki bu yaşama felsefesi, Kant'ın akıl için çizdiği sınırları aşarak, yoğunluk açlığıyla

büyük yaşam akıntısına dalmak istediği için romantiktir. Schelling ve Schlegel'de hâlâ dinsel bağlantılıyken, Nietzsche'de dinsel kısıtlamalardan kurtulmuştur.

Nietzsche'de doruğa ulaşan Dionysosçu yaşam romantizmine gelince, ithamlar şöyle der: Nietzsche ruhu salt yaşamın bir işlevi düzeyine indirmiş, bilmeyi yaşama hizmet eden kurgular olarak anladığı hakikatlere indirgemiştir. Fakat hakikatin ortadan kalkmasıyla birlikte, toplumsal ahlakın temelleri de kırılır. Geriye kendini savunmanın yabanıl mantığı ve güçlü yaşamın daha zayıf olanların aleyhine sınırsızca kendini geliştirmesi ideali kalır. İşte bu türden bir yaşama felsefesi, ahlaksal sınırların aşılması için ruhsal önkoşulları yaratmış, bu da sözde yaşamaya değmez yaşamın ortadan kaldırılmasına izin verilmesiyle sonuçlanmıştı.

Gerçekten de Nietzsche'nin son yazılarında, bunu akla yakın kılan düşünce zincirleri bulunur. Örneğin *Ecce Homo*'nun sonunda Hıristiyan ahlakına karşı bütün itirazlarını, Hıristiyanlığın *kişisellikten çıkmayı ve kardeş sevgisini* en yüksek değer olarak koyduğu ve böylece soy tarihi açısından *en mükemmel çöküş ahlakını* yarattığı ithamıyla toparladığında. *Bütün zayıfların, hastaların, çarpılmışların bu partisine* karşı nihayet, *yozlaştıran bütün öğelerin ve parazitlerin acımasızca imhası dahil, ödevlerin en büyüğünü, insanlığı daha yükseğe doğru yetiştirmeyi eline alan bir yaşama partisi* ortaya çıkmalıdır.

Tipik olarak bu gibi ifadeler Nietzsche'de, bunun dışında baskın olan, bireysel yaşamın kendini yükseltmesine yönelik estetik bakış açısını, biyolojik bir bakışla ikame ettiği yerlerde; yani artık romantik bir geleneği sürdürmeyip tersine biyolojici ve sosyal Darvinci bir düşüncenin etkisine kapıldığı yerlerde bulunur. Romantizm ile çağın tamamen

romantik olmayan biyolojiciliği arasındaki çatışma Nietzsche'de meydana gelir. Ve ırkçılığın canavarlarının yetiştiği yer bu düşünce ortamıdır, 'safkan' Cermenlerin yetiştirilmesini, yaşamaya değmez yaşamın bitirilmesini ve Yahudileri birer basil olarak görerek katledilmelerini bir sıhhi tedbir olarak talep eden bu kabalaşmış doğabilimidir.

Romantik yaşama felsefesi, biyolojiden, örneğin 1900 civarında meşhur olan ırksal hijyenci Wilhelm Schallmeyer'in, *türün çıkarı için artık bir değeri olmayan bireyler, doğada ilke olarak kısa sürede imha olmaya mahkûmdur*, cümlesinden bir ahlak çıkarsayabileceğini sanan bir bilimcilikle birleştiği anda zehirlenmişti. Düşünmeyi ahlaksal olarak çürüten, romantizm değil, hepsinden önce bilime inanan bir dünyanın biyolojiciliği olmuştu. *Toplumun ahlaksal ilerlemesinin, kozmik sürecin taklidi sayesinde değil, bu süreçten kaçmak sayesinde de değil, tersine ona karşı savaş sayesinde olduğunu nihayet anlamamız gerek...* diyen, Darvin'in bir öğrencisi olan Thomas Huxley'in uyarısını dikkate almamışlardı.

Romantik yaşama felsefesi yaşamaya değmez yaşam fikirlerini tertiplemediyse bile, başka kaynaklardan çıkan fikirlerin böylesine dizginsizce eyleme dökülebilmesini sağlayan o dünyaya yabancı ve dünyayı yıkan romantik ruhsal tutumu belki de mümkün kılmamış mıdır?

Dünyaya yabancılık gerçekten de uzun süre Alman kültür yaşamının bir emaresi olmuştur. Thomas Mann *Bir Apolitiğin Görüşleri*'nde dünyaya yabancılığı, sanatçının imgelem gücünü serbest bıraktığı ve sosyal ve politik faydanın bakış açılarıyla sınırlamadığı için, açık açık savunmuştu. Thomas Mann hepsinden önce ironide kendini gösteren bu estetik özgürlüğe, bu şeylerin üstünde salınmaya işaret eder ve bu bağlamda Alman kültüründeki romantik dünyaya yabancılıktan bahseder, o zamandan beri tekrar tekrar betimlenmiş ve tarihsel önkoşulla-

rından çıkarak politik etkilerine kadar incelenmiş olan bir dünyaya yabancılık. Bilhassa titiz ve bir ölçüt olacak biçimde Helmuth Plessner'in *Gecikmiş Ulus* adlı kitabında, ilk başta neredeyse fark edilmeden 1935'te Hollanda'da sürgündeyken, 1959'daysa genişletilmiş biçimde büyük bir etkiyle yayımlanmış olan bir çalışmada.

Madame de Staël'in hemen fark ettiği gibi Almanya'daki kültürel yaşam, politik parçalanmanın, büyük kentsel merkezlerin eksikliğinin, toplumsal yaşamın küçük ölçekliliğinin damgasını derinden taşıyordu. Almanya'da bir politik ulus yoktu, tersine çok sayıda küçük ve orta boyutta iktidar devletleri ve bunun içine kıstırılmış halde çeşitli özel küçük dünyalar, kalenderlikten dâhiliğe kadar bireysel karakterler için barınaklar vardı. İnsanın Werther gibi, *kendi içime dönüyorum ve bir dünya buluyorum,* diyebilmesi için, büyük bir dünyası olmaması gerekti.

Bütün bunlar bilinmektedir ve o günden beri sık sık betimlendiği için ayrıntısıyla tekrarlanması gereksizdir. Almanların dünyaya yabancılığı açısından sadece şunu saptamak gerekir: Dışarıda büyük bir dünya bulunmadığı için, insanlar yalnızlık ve özgürlük içinde bunu kendi kafalarında geliştirmişlerdi. İnsan ya yüce ya da idilimsiydi, ya aklmda politik dünyanın ötesinde cesur taslaklar ve yorumlar vardı, ya da sevgiyle idillere veya kendi ruhunun derinlerine dalarak bu dünyanın altında siniyordu. Asıl politik alan az aydınlatılmış halde kalıyor ve kültürel yaşamı fazla özendirmiyordu. İlgisizlik ukalaca küçümseme düzeyine kadar çıkabiliyordu. Yani Batı'nın meydana getirdiği tarzda bir politik kültür, gerçekçiliğe, pratik akılcılığa ve dünyaya dönüklüğe dayanan bir politik insancılık eksikti. Fakat bu politik dünyaya yabancılık, Plessner'in işaret ettiği gibi özel bir *dünya taassubu*na bağlanır. Protestan devlet kilisesinde ayıltılan din, sanata, felsefeye, edebiyata,

müziğe akan tatmin edilmemiş dindar zihniyetleri ve dürtüleri salıveriyordu. Kültür dindarlıkla yükleniyor, eğitim dinin ikamesi haline geliyordu. Sıradan politikaya karşı umursamaz olan insanlar, sıradışı durumlarda dünya taassubuyla, derin anlamlar araştırarak politik alana bakıyor, sadece dinin sunabileceği bir şeyleri, nihai sorulara yanıtları, yani kurtuluşu, mahşeri, öbür dünyayı politikadan bekliyordu. Asıl politik olan şeyler, eğer kültürel ilgiye kendini benimsetmek istiyorsa, 'imparatorluk' veya 'halk' ve 'ulus' gibi politika üstü, neredeyse kutsal bir ışıltı saçmak zorundaydı. Thomas Mann'ın *Bir Apolitiğin Görüşleri*'nde, *son derece ulusal olan bir kayzer ve imparatorluk talebinden başka hiçbir politik talebi tanımayan* bir romantizmin tarafını tutması da bundandı.

Dünya taassubuyla dünyaya yabancılığın bağlantısı, gerçekten de politik hassasiyetin oluşumunu engelliyordu. İnsanlar yakında olan varoluşsal ve kişisel şeyler için olduğu kadar, uzakta olan büyük metafiziksel sorular için de verimli perspektifler geliştiriyordu. Politik zekâ öğretisi yerine tarih felsefesi vardı. Fakat politika alanı yakın ile uzağın arasındadır, orta mesafededir. Burada politik yargı gücü gereklidir, Almanya'daysa bu eksikti. İnsanlar politikaya uygun olmayan araçlarla, pragmatik akıl yerine ya varoluşsal ya da metafiziksel-spekülatif olarak yaklaşıyordu. Bu yüzden politik dokunaklılık kulağa bu kadar yanlış geliyordu.

Isaiah Berlin, Eric Voegelin ve diğerleri politikliğin bu isabetsizliğini ve yarı dinsel, varoluşçu ve tarih felsefesi imgeleri ve beklentileriyle gözlerinin kamaşmasını romantizm olarak nitelerler. Bu ruhsal tutum 1933'te nasyonal sosyalist devrimde gerçekten de ölümcül bir etki göstermiştir. Politik olarak arınmış olan Thomas Mann bunu *Doktor Faustus*'ta, *kaba olayın fazlaca yüksek bir yorumuna* olan arzu şeklinde nitelemiştir.

Bunun için bir örnek olarak tekrar Martin Heidegger'i, bu Alman üstadını ele alalım. Heidegger 1933 Mart'mda Karl Jaspers'i şimdilik son ziyaretinde, *devreye girmek gerek*, ifadesinde bulunduğunda, sanki elektriklenmiş gibiydi, ama basitçe kaba olaylardan değil, bu olaylara yaptığı daha yüksek yorumdan. Heidegger'in verdiği tepki, politik süreçlereydi, davranışları da politik düzlemde gerçekleşiyordu; fakat tepkisini ve davranışlarını kumanda eden, felsefi imgelem gücüydü. İşte bu felsefi imgelem gücü politik görünümü bir tarih felsefesi sahnesine dönüştürüyor, sahnede de varlık tarihinin repertuvarından bir parça oynanıyordu. Heidegger'e göre Yunan felsefesi, insanı mitik tutkunluk mağarasından kurtarmıştı. Fakat bu arada dünya tarihi tekrar asılsızlığın bulanık ışığına dalmış, Platon'un mağarasına geri dönmüştü. İşte 1933 devrimini Heidegger şimdi mağaradan yeniden çıkmak için, yeni bir tarihsel asıllılık anı için bir şans olarak yorumlar. Heidegger günün olaylarını böyle -romantikçe- yorumlayarak, kılı kırk yaran bir varlık düşünüründen bir eylemciye dönüşür. Bu yüzden rektör olur, Todtnauberg'de bir bilim kampı düzenler, orada yaz dönümü kutlamalarında vadiye ateşten toplar yuvarlatır, üniversiteye getirttiği işsizlere konuşma yapar, gündelik politik olayları, sanal metafiziksel sahneye uyacak şekilde *derinleştirmeyi* amaçlayan sayısız çağrılar yazar, demeçler verir. Bu sırada Hegel ve Hölderlin'i dayanak alır. Bunlar da gerçek tarihte *derinleşip* onu yüce bir şey haline getirmemiş midir? Hegel Napolyon'da dünyanın tinini, Hölderlin ise *Tanrıların ve Mesih'in davetli olduğu bir bayramın prensini* görmemiş midir?

Heidegger derin yorumlarının sarhoşluğundan çoktan uyandıktan sonra, ilerideki yılların meşrulaştıran geri bakışıyla bütün bunlar kulağa bambaşka gelir. O zaman Heidegger dönemin kıtlıklarına, işsizliğe,

ekonomik krize, savaş tazminatlarına, iç savaşa, komünist devrim tehlikesine ve bu zorluklarla başa çıkamayan cumhuriyetin zayıflıklarına işaret eder. Kendi *daha yüksek yorumlarını* anımsamak istemez. Gerçi hâlâ varlık tarihinden bahsetmektedir, ama bu tarihin yenileyicisi olarak selamladığı Hitler'den bahsetmez. Almanya'daki çoğu entelektüelin aklına Hitler'e dair ne kadar *derin gevezelik* geldiyse (Thomas Mann'ın *Bir Apolitiğin Görüşleri*'ndeki bir ifadesi), bu kadarı Heidegger'in de aklına gelmişti.

Nazilerin gerçekten de artık sadece küçük bir azınlıkça desteklenen 'Weimar sistemi'ni parçalamaya giriştikleri, dehşetle fakat aynı zamanda hayranlık ve rahatlamayla fark edildiği anda, Hitler'in iktidarı ele geçirmesi devrimci bir ruh halini yaymıştı. Yeni cemaat duygusu göz kamaştırıcı mitinglerde duyuruluyor, ışık katedralleri altında kitlesel yeminler ediliyor, dağlarda sevinç ateşleri yakılıyor, radyoda önder konuşurken insanlar dinlemek için halk meydanlarında, üniversite amfilerinde ve kıraathanelerde bayram kıyafetlerini giyip toplanıyor, kiliselerde iktidarı ele geçirmenin onuruna korolar şarkı söylüyordu. Bu haftaları yaşayan Sebastian Hafner, o ruh halini tarif etmenin çok zor olduğunu yazar. Bu ruh hali, gelmekte olan önder devleti için asıl iktidar zeminini oluşturuyordu. *Demokrasiden kurtulma ve özgürleşme duygusu çok yaygındı (buna başka bir ad vermek mümkün değildir).* Demokrasinin sonunun gelmesinden duyulan bu ferahlama, sadece cumhuriyet düşmanları için geçerli değildi. Destekçilerinden çoğu da demokrasinin bu krizi alt edebilecek güce sahip olduğuna inanmıyordu. Sanki ayak bağı olan bir zincir kopmuş gibiydi. Gerçekten yeni olan bir şey duyuruluyormuş gibi görünüyordu: Almanya'yı içeri karşı yeniden bir birlik haline, dışarı karşı da özgüvenli hale getireceği umulan

bir önderle, partisiz bir halk hâkimiyeti. Apolitik bir politika özlemi birdenbire gerçek oluyor gibi görünüyordu. Politika zaten çoğu için hizipçilik ve egoizmle dolu bir iş olmuştu. Heidegger'in kendisi de bütün politika alanını *biri* ve *söylenti* bölgesine kapatırken, politikaya karşı bu öfkeyi dile getirmişti. 'Politika', aile saadeti, ruh, sadakat, cesaret gibi 'hakiki' yaşamın değerlerine ihanet sayılıyordu. Richard Wagner bile, *politik bir insan beni tiksindirir*, demişti. Antipolitik dürtüler, insanların çoğulculuğu gerçeğini kabullenmek istemez, tersine büyük tekil şahsı arar: Alman insanım, halkı, işçiyi, ruhu.

Politik zekâdan geriye kalan ne varsa, bir gecede bütün kredisini tüketti, artık önemli olan tek şey tutkunluktu. Benn bu haftalarda Klaus Mann'a, rejimin tarafını tutmasını savunur anlamda şunları yazmıştı: *Büyük şehir, sanayicilik, entelektüalizm, çağımızın düşüncem üzerine düşürdüğü bütün gölgeler, üretimimde sorguladığım yüzyılımızın bütün güçleri, öyle anlar var ki, bütün bu acıklı hayat dibe batıyor ve düzlük, genişlik, mevsimler ve basit sözcüklerden, yani halktan başka bir şey geriye kalmıyor.*

Bu bir kurtuluştu, büyük basitliğe ölümcül bir sıçramaydı, fakat ilkelliğe bir sıçrama da denebilir. Heidegger Tübingen'deki öğrencilere 30 Kasım 1933'te verdiği dersinde şunları açıklar: *İlkel olmak demek, içsel bir dürtüden ve güdüden dolayı şeylerin başladığı yerde durmak demektir, ilkel olmak, içsel güçlerce güdülmek demektir. İşte yeni öğrenciler sırf ilkel oldukları için, yeni bilgi istemini yerine getirme azmine sahiptir.*

İnsanlar basit ve derin olmak ister, fazlaca karmaşıklaşmış bir gerçekliğin Gordion düğümünü biçmek ve aynı zamanda daha derin bir anlam bulmak ister. İlkellik romantikliğe bağlanır.

Hannah Arendt burada olup bitenleri, *ayaktakımıyla seçkinler arasındaki ittifak* olarak tanımlar. Dünün dünyasının geleneksel değerlerini

Birinci Dünya Savaşı'nda yitirmiş olan bir kültürel seçkin kesim, nasyonal sosyalist devrimde bir imparatorluk, bir halk ve yeni bir varlık düşlerinin gerçek olduğunu görecek kadar dünyaya yabancıdır.

Sırf dünyaya yabancı mı? Aynı zamanda ahlaksal bilincin bir yozlaşması da söz konusu değil midir?

Isaiah Berlin bu romantik dünyaya yabancılığın, normalliğin, yani birlikte yaşamayı mümkün kılan sıradan yaşam kurallarının ihmali ve küçümsenmesiyle yakından bağlantılı olduğunu görür. Bireylerin onurunu ve özgürlüğünü koruyan ve herhangi bir 'büyük' felsefi fikir uğruna veya yapıtlarında ve davranışlarında sosyal nezaketten çok kendi ifade dünyalarına karşı yükümlü olduğunu sanan 'büyük' bir yaratıcı bireyin saplantıları uğruna feda edilmemesi gereken, akılla düzenlenmiş politik ilişkilerdir. Isaiah Berlin, ruhsal orijinalliği ve öznel dışavurumu, toplumsal olarak bağlayıcı değerler ve normlardan daha değerli sayan bu tinsel tutuma 'romantik' der. Şöyle yazar: *Ortak değerler olduğu ölçüde, dizginsiz fantezimi serbest bırakmak için her şeyi kendimin yarattığını, mevcut olan her şeyi ezmem gerektiğini veya belli bir yapıya sahip olan her şeyi yıkmam gerektiğini iddia etmek imkânsızdır. Böyle görüldüğünde romantizm, mantıksal sonuçları çıkarıldığı zaman, bir tür çılgınlıkla sonuçlanır.* Tarihsel romantizm imgelem gücünün ve öznel arzuların bu tehlikeli yetkilerini sanat alanında sınamıştır, bunlar ilk başta zararsız gibi görünür, ama zararsız kalmaz. Berlin şöyle devam eder: *Temelde bütün bu hareket, her şeyi sanatın kurallarına itaat etmeye zorlayan bir estetik modeli, gerçekliğe giydirme denemesidir. Romantizmin bazı savları, sanatçılar için gerçekten belli bir geçerlilik talep edebilir. Fakat yaşamı sanata çevirme denemeleri, insanların salt madde olduklarını, basitçe bir tür malzeme olduklarını, renkler ve notalardan farklı olmadıklarını varsayar:*

Ve bunun doğru olduğu ölçüde, insanlar iletişim kurmak istedikleri zaman, belli ortak değerleri ve gerçekleri kabullenmek ve ortak bir dünyada yaşamak zorunda kaldıkları ölçüde ... işte bu ölçüde tamamen gelişmiş olan romantizm, şubeleri olan varoluşçuluk ve faşizm kadar bir yanılgıya sapmış gibi görünmektedir.

Berlin'in tezi demek ki şöyledir: Romantizm estetik imgelem gücünün, dışavurumculuğun, fantezinin, ironik oyun oynama sevincinin, zincirini koparmış fikir derinliğinin öznelciliği yüzünden, geleneksel ahlak düzeninin altının oyulmasına katkıda bulunmuştur. Voegelin de benzer şekilde tartışır, sadece altı oyulan düzeni *tanrıbiçimli* olarak tespit eder ve romantizmin öznelciliği eleştirisini, romantizmin estetik öznenin kendi kendini putlaştırmasına yol açtığı suçlamasıyla genişletir. Henüz Heinrich Heine'nin yaşamının sonuna doğru, romantikleri ve kendisi de dahil olmak üzere takipçilerini, *iyi olma*nın *güzellik*ten daha iyi olduğunu kavramamış olan *kendini tanrı sanan tanrısızlar* olarak adlandırdığı Döşekkabir'de ortaya attığı bir suçlamaydı bu. Romantik öznelciliğin eleştirmenleri dizisine, Marksist varsayımlardan hareketle tartışan Georg Lukács'ı da almak mümkündür. Tabii Lukács için nesnelcilik, Isaiah Berlin ve Eric Voegelin'den farklı bir anlam taşır. Berlin için söz konusu olan, ahlaksal uzlaşının nesnelliğidir. Voegelin'de nesnellik, tanrı karşısında sorumluluk; Lukács'ta ise tarih sürecinin 'nesnel' diyalektiği anlamındadır. Bu nesnellik nasıl tanımlanırsa tanımlansın, her durumda romantizm, öznelci-usdışıcı bir biçimde bunu ihlal etmekle ve "Gerçeklik benim tasavvurlarıma uymuyorsa, ne yazık o gerçekliğe!" parolasına göre işleyen bir ruhsal tutuma teşvik etmekle suçlanır. Dünyaya yabancılıkta kuluçkalananlar, temelleri yıkarak dünyaya dalmalıdır. Burada yine, *Almanya'da Din ve Felsefenin Tarihi*'nin

ünlü kapanış paragraflarında Fransız okuyucularını, romantik kültür devriminin sonuçlarına karşı uyaran Heinrich Heine'yi anımsamak gerek: *Görünüşler âleminde de kültür alanında meydana gelmiş olan aynı devrimi bekleyen hayalpereste gülmeyin. Yıldırımın gök gürültüsünden önce gelmesi gibi, düşünceler de eylemden önce gider. Alman gök gürültüsü de nihayetinde Alman olduğundan pek kıvrak değildir ve biraz yavaşça yuvarlanarak gelir; ama kesin gelecektir ve günün birinde, dünya tarihinde şimdiye dek hiç olmadığı kadar gümbürdediğini duyarsanız, bilin ki Alman gök gürültüsü nihayet hedefine ulaşmıştır...*

Kendi dünyalarını yaratmış ve onu gerçekliğe karşı özgüvenle savunmuş olan romantik çağın hayranlığı hak eden dâhileri anımsandığında, Hitler gibi bir tiplemeyi bu romantik gelenekle bir solukta telaffuz etmeye yürek dayanmaz. Ama yine de insan, Hitler'de dünyaya yabancılıkla dünya yıkan taşkınlığın bu ölümcül bağlantısının iş başında olduğunu görmeden de edemez.

Elbette Hitler'in fikirleri kesinlikle romantik değildi. Bu fikirler kabalaşmış, ahlaksal olarak yabanileşmiş ve bir ideoloji haline gelmiş doğa bilimlerinden çıkarlar: biyolojicilik, ırkçılık ve Yahudi düşmanlığından. Hitler kendisi *bilimsel* dünya görüşüyle böbürleniyordu, bu yüzden eyleme döktüğü çılgın sistemine kısa bir göz atmak faydalıdır.

Hitler'in karmaşık düşünce yapısından bahsetmek alışkanlık haline gelmiştir. Fakat aslında düşünceleri karmaşık değildir. Asıl ürpertici olan, *Kavgam*'da birkaç ırkçı ve sosyal Darvinci önselden, canice sonuçlar çıkarılmasındaki acımasız mantıktır. *Burada tabii kimileri isterse gülsün, fakat bu gezegen, üzerinde insan olmaksızın milyonlarca yıl boyunca göklerde dolaşmıştır ve günün birinde insanlar, daha yüksek olan varlıkları-nı, birkaç çılgın ideologun fikirlerine değil, tersine çelikten doğa kanunlarının*

bilinmesine ve kayıtsız şartsız uygulanmasına borçlu olduklarını unuttuklarında, yine aynı şekilde dolaşacaktır. Bu canice varoluş savaşında, güçlü olanın varoluşunu koruması ve devam ettirmesi kanunu geçerlidir. İnsanlık ebedi savaş içinde büyümüştür, ebedi barış içinde yıkılır. Alçak ve güçlü ırklar vardır. Ariler *insanlığın Prometheus'udur, bilgi halinde suskun sırların gecesini aydınlatan* o ateşi yakar. Fakat Ariler ırksal *kirlenme* tehdidi altındadır. Özellikle tehlikeli olanlar Yahudilerdir. Eğer bunların kökü kazınmazsa, üstün olan yaşam yıkılacak ve gezegen yine insansız halde evrenin gecesinde dolanacaktır. Yahudiler Museviliğin öldürme yasağıyla Arilerin vicdanını bulandırarak, Arilerin kendilerini savunma savaşma köstek oldukları için de katledilmelidir. Hitler bir etiğin sözde 'mucitlerini' yok ederek, bu etiği bertaraf etmek ister. Hermann Rauschning ile söyleşilerinde şunları açıklar: *Ahlak kavramlarının ve insanlığın ruhsal yöneliminin dehşetli bir dönüşümünün eşiğinde duruyoruz ... İnsanlığın saptığı yanlış bir yolu sona erdiriyoruz. Sina Dağı'ndaki levhalar geçerliliğini kaybetti. Vicdan bir Yahudi icadıdır.*

Hitler'in politikası, gerçekleştirilmesi sayesinde doğru çıkan bir çılgınlığı temel alır. Hitler'in üzerinde güç kazandığı insanlar, inananlar, emir kulları, gönüllü yaltakçılar, sinenler, umursamayanlar halinde buna katkıda bulundular. Her durumda toplumun ahlaksal kültürü, bu faaliyetlere bir son verecek güçte değildi. Normalde çılgınlık bir insanı çevresinden ayırır, onu yalıtır ve içine alır. Hitler durumunun dehşeti, çılgınlığını başarılı biçimde toplumsallaştırarak, çılgınlığın yalnızlığını aşmasında yatar. Hitler'in peşine düşmek için çeşitli dürtüler mevcuttu, fakat bu, burada bütün bir toplumun, çılgın bir sistemi gerçeğe dönüştürmeye katıldığı sonucunu değiştirmez.

Önceden söylendiği gibi burada gerçekliğe taşman, romantik fi-

kirler değildi, fakat bütün bir toplumu büyüleyen Hitler gibi tipler, romantiklerin hummalı düşlerinde zaten öngörülmüştü, örneğin Jean Paul'un şeytansı, nihilist güç figürlerinde ve E.T.A. Hoffmann'ın büyük hipnozcusu kişiliğinde. Hipnozcuya göre, *varoluşun tamamı savaştır ve savaştan çıkar. Sürekli yükselen bir kertelemede güçlüler zafer kazanır ve boyunduruk altına aldığı tebaası aracılığıyla gücüne güç katar...* Hitler'in bir romantik kâbustan çıkma bir tipleme gibi olduğu, Thomas Mann'ın 1938 tarihli cesur denemesi *Kardeş Hitler*'de de yankılanır. Thomas Mann orada Hitler'i, koskoca bir halkı elastik bir malzeme, çaldığı bir çalgı olarak kullanan, başarısız, yoldan çıkmış bir sanatçı olarak betimler. *İnsanlık tarihinin, 'deha' denilen bir manyetizma ile bağlantılı halde, bizlerin tanık olduğu ahlaksal ve ruhsal bu dibe vurma vakasının bir benzerini daha görmüş olup olmadığını bilemiyorum*, diye yazar Thomas Mann.

Hitler kendine kendi dünyasını kuran ve Ben olmayanın direncini kıran Fichte'nin 'Ben'inin çarpık bir cisimleşmesidir. Hitler Atlantik'ten Urallar'a kadar bir dünya imparatorluğu kurmak, toptan halkların yerini değiştirmek, 'değersiz' yaşamın kökünü kazımak, kendi halkını semirtmek istiyordu. İntiharından kısa süre önce de Alman halkının maalesef fazla zayıf olduğunun ortaya çıktığını ve bu halkın hayatta kalmasının gerekli olmadığını açıklayacaktır.

Fakat bu katil çılgınlığının soğuk taşkınlığına kendini kaptıran halk, bu sayede gerçeklik duygusu eksikliğinin en güçlü kanıtını sunmuş olmuyor muydu, burada romantik dünyaya yabancılıkla, dünyayı yıkma heyecanının bu bağlantısından bir şeyler kendini göstermiyor muydu? NS hâkimiyetinin çöküşünü, birçoklarının bir şaşkınlıktan uyanış gibi, bir masalın sonu gibi, sanki bir büyünün bozulması gibi yaşaması bunu desteklemektedir. Daha yeni hâkim olan şeyler bir günden öbürüne

tamamen gerçek dışı gibi görünmüştü ve insanlar kısa süre sonra, az önce oldukları şeyin içinde kendilerini görmek bile istemiyorlardı. Arnold Gehlen 1971'de "Alman olan nedir?" sorusuna ilişkin olarak, *bizler ancak, ... eğer bir hayaleti veya neyi olursa olsun, gerçekliğin hengamesi içinden geçip ona ulaşana kadar savaşma denemesinin, şiddete yol açmak zorunda kalacağı kadar kendimizden ileri fırlatabiliyorsak, kendimizdeyiz demektir.* İnsanlar 1945'te kendine geldiğinde, hayalet kaybolmuştu, gerçeklikleriyse bir yıkıntıydı.

On Sekizinci Bölüm

Facia ve romantik yorumu: Thomas Mann'ın Doktor Faustus'u. Kaba olayın daha yüksek yorumları. Ayılma. İçki yasak edilen alkolikler. Kuşkucu kuşak. Bir kez daha yeni nesnellik. Avangardizm, teknik ve kitleler. Adorno ve Gehlen gece stüdyosunda. 68 hareketi ne kadar romantikti? Romantizm ve politika üzerine.

Thomas Mann Ocak 1947'de, uzaklardaki Kaliforniya'da, eskil bir üslubu taşıyan alt başlığında denildiği gibi "Bir Arkadaşının Anlattığı Şekliyle Alman Kompozitör Adrian Leverkühn"ün *Yaşamı* üzerine bir roman olan *Doktor Faustus*'u bitirir. Thomas Mann bu son derece iddialı romanıyla, bir bestecinin yaşam akışının aynasında, Almanya'nın makus kaderini temsil etmek ve yansıtmak gibi yüksek bir amaç gütmüştü. Bir sanatçı romanı, bir toplum romanı ve hepsinden önce de Almanya üzerine bir roman olacaktı. Roman, 1947 yazında çıktığında, genel olarak saygıyla kabul gördü. Nasyonal Sosyalist Almanya'nın korkunç tarihinin -sonradan sonraya- dehşetin istatistiği de tutuluyordu: 25 milyonu sivil olmak üzere 55 milyon ölü; toplama kamplarındaki 'kişi olmayanlar' 15 milyon; 6 milyonu Yahudi olmak üzere katledilenler 11 milyon; 10 milyondan fazla mülteci; 5 milyon ev yıkılmış veya ağır hasar görmüş durumda -, işte bu korkunç tarihin böylesine yüce bir yorumdan geçmesine değer veriliyordu, yapıtın heybetli derinliği

de neredeyse yine dehşetle barıştırıyordu. Thomas Mann romanda *kaba olayların daha yüksek bir yorumuna* yönelik romantik talebe karşı uyarmış olmasına rağmen, tam olarak bunu sunuyordu: *kaba olayın daha yüksek bir yorumunu.* Eğer bu yorum gerçekten romantik bir sorun ise, o zaman bu roman da kendini çözümü sandığı sorunun bir parçasıdır.

Sanatçının düştüğü tehlikede, Alman ruhunun düştüğü tehlikenin yansıması gerektiği, biraz da Leverkühn dâhiyane bir sanatçı olduğu için memnuniyetle dikkate alınıyordu. Üstelik Leverkühn şaşılacak ölçüde Nietzsche'ye benziyordu; frengi hastalığından ve şeytanla ittifaktan oluşan koskoca bir şeytani düzenek, gözler önüne seriliyordu. Buysa dehşete ilişkin, sanat felsefesi ve tarih felsefesi tefekküründe şaşırtıcı yüksekliklere çıkan bir yorumdu. Hakikaten de Thomas Mann'ın aklına Hitler'le ilgili epeyce fikir gelmiş. Roman her anlamda bir son duygusunu çağrıştırıyordu: Burjuva sanatçısının, sanatın, burjuvazinin sonu, geleneksel insancılığın, us kavramının sonu. Eşi benzeri olmayan bir Tanrılar alacakaranlığı. Michelangelo'nun Sistin Şapeli'nde çizdiği meleklerin düşüşü imgesi de anlatıcı Serenus Zeitblom tarafından seferber edilir. Zeitblom, romanın son cümlelerinde Almanya üzerine şunları söyler: *Bir gözüyle eline, diğeriyle de dehşete bakar halde, Almanya bugün şeytanlarla kuşatılmış, bir çaresizlikten ötekine savruluyor. Uçurumun dibine ne zaman ulaşacak? Son umutsuzluktan, inancın ötesine geçen bir mucize, umudun ışığı ne zaman doğacak?*

Sağlıklı, insancıl ruhlu, uyuma ve akılcılığa yönelik bir karakter olan eski diller filoloğu ve pedagog Serenus Zeitblom, 1943 ile 1945 arasında, çocukluktan itibaren hayran olduğu dâhiyane arkadaşı Adrian Leverkühn'ün yaşamöyküsünü anlatır. 1885'te doğan Leverkühn, zihinde Naumburg gibi canlandırılabilecek bir eski Alman kenti olan

Kaisersaschern'de büyür ve Halle ile Leipzig'de ilahiyat okurken, metafiziksel merakını katı matematikle yatıştırarak, sonunda yine katılığı yüzünden müziğe geçer; en modern tarzda, on iki ton tekniğinde birkaç yapıt besteler ve sonunda 1931'de, müzik yaratımının doruk noktasında ruhsal çöküşe uğrayarak, Nietzsche gibi on yıl daha annesinin himayesinde ruhsal bulanıklık içinde yaşadıktan sonra, 1941'de ölür. Yani konu, Thomas Mann'ın yorumuyla *doğrudan sanatın, kültürün, hatta insanın ve ruhun kendisinin, derinlemesine eleştirel olan çağımızdaki durumunu* yansıtan; *gururlu, kısırlık tehdidi altındaki bir ruhun* yaşamı ve yaratımıdır.

Alman ruhunun aynası olarak Leverkühn... Thomas Mann şöyle düşünüyordu: İkisi de hem Almanya hem Leverkühn, kısır, inançsız, yaşamsal hareketsizlik tehdidi altındaki bir duruma kapılır. Almanya politik, Leverkühn ise sanatsal açıdan. İkisi yeniden canlı yaşam kaynaklarına ulaşmak için bir şeytan ittifakına girişir: Almanya, çürüyen bir toplumdan güçlü duygulara sahip bir cemaate erişmek; Leverkühn ise yaratıcı bir sarhoşluk ve Dionysosçu bir zincir koparma deneyimi yaşamak ve aşırı tefekkürlülükten çıkarak temel duyguya, ikinci bir saflığa erişmek için. Almanya canlanma devrimini arar, Leverkühn esini. Sonunda ikisi de şeytanın eline geçer. İnsancıl akla ihanet etmiş ve onu akıldışılığın güçlerine teslim etmişlerdir. İki durumda da son derece gelişmiş bir ruhun, feci biçimde arkaik ilkelliğe geri düşüşü gerçekleşir.

Fakat bu paralellik sürdürülmez. Leverkühn aslında, Nietzsche'nin *Zerdüşt* döneminde olduğu gibi Dionysosçu bir yaratım sarhoşluğu yaşamalıdır. Bu sarhoşluk Leverkühn'e şeytan tarafından, Palestrina'daki Manardi evindeki o diyalogda, Nietzsche'nin *Ecce Homo*'da esin anlarını betimlemek için kullandığı sözcüklerin neredeyse aynıyla vaat edilir.

Şeytan, besteciye *barbarlığa cüret etme* ve *kültlerden kopmuş olan kültürü* tekrar *temellere* indirme gücünü de vaat eder.

Fakat olaylar daha farklı gelişir. Leverkühn, Dionysosçu olmak yerine Apolloncu olur. Bilinçdışına dalmayacak; tersine bilinci ve yapıcı inceliği artıracaktır. Sanatsal araçları kullanırken duyusallığın zincirlerini koparmak yerine nesnelliğin zincirlerini koparır. Temellere batmak yerine tefekkürün mutluluk doruklarına sıçrayacaktır.

Fakat böylelikle başlangıçtaki, Almanya'nın kaderiyle sanatsal ruhun kaderi arasındaki paralellik taslağı gerçekleşmeden yarım kalır. Thomas Mann'ın başlangıçtaki taslağından nasıl böylesine sapabildiği, artık, özellikle Hermann Kurzke tarafından ayrıntısıyla araştırılmıştır. Bunun asıl nedeni, Mann'ın Adorno ve onun müzik felsefesiyle karşılaşmasıydı. Adorno'nun Mann'ı başka düşüncelere sürükleyeceğini sezmek gerekirdi, çünkü henüz şeytan söyleşisinde, şeytanın sanki Adorno gibi göründüğü ve onun gibi konuştuğu bir an vardır. *İfadenin barışçıl genellik altında özümsenmesi, müziksel görünüşün en içsel ilkesidir. Bunun işi bitmiştir*, der büyük gözlüklü ve kıt saçlı, küçük, tombulca adamcık, şeytan da ara sıra bu biçime bürünür ve Leverkühn'e soğuk rüzgârlar estirir...

Adorno'nun etkisi altında, yazarın başlangıçtaki ana figür taslağı dönüşüme uğrar. Şeytanla ittifakına rağmen Leverkühn Dionysosçu bölgeden uzak kalır. Bu aşırı tefekkürlü sanatçı, temel alana o dirimselci çakılışı, ilkelliğin cazibesini temsil etmek için uygun değildir artık.

İnsan yine de paralellik düşüncesine sarılırsa ki Thomas Mann kamuoyundaki yorumlarında tam da bunu yapmıştır, o zaman *kaba olayın yüksek yorumu* daha da yükseklere çıkarılır. Almanya'nın kaderiyle sanatçının kaderi arasındaki bağlantı, inceliklerde kaybolma tehlikesi

altındadır. Thomas Mann, burada bir şeylerin uymadığını kendi de fark etmiştir. Bu yüzden de anlatıcı Serenus Zeitblom gitgide Alman kaderini temsil eden rolü üstlenmek zorunda kaldı. Akıllı insancı Zeitblom figürünün kurgulanışma bakılırsa, bu figürde asla Dionysosçuluğun ve temel ilkenin yükselişinin değil, yalnızca *gücün korumasındaki içsellik* izleğinin söz konusu olduğu söylenebilir. Alman burjuvasını Leverkühn değil Zeitblom temsil eder. 1914'teki savaş coşkusunu paylaşan odur, Kasım devriminden tiksinir, '20'li yılların hareketli entelektüel ortamlarında kozmikler, mahşerciler ve kararcılarla birlikte dolaşır, nasyonal sosyalist rejime karşı ilk başta düzeni koruyan güç olarak temkinli onaylayıcı bir tavır alır; ta ki facia onu sakin hücresinde nihayet bastığı anda faciarın bilincine varana kadar.

Romanı bitirmeden kısa süre önce, Thomas Mann Ekim 1945'teki *Almanya ve Almanlar* başlıklı nutkunda şunları açıklar: *Bu hikâye belleğimize bir şeyi kazımalıdır: biri iyi biri kötü iki Almanya olmadığını, en iyi yönleri şeytanın hilesiyle kötüye dönen tek bir Almanya olduğunu. Kötü Almanya yanlış yola sapan iyi Almanya'dır; talihsizlik, suç ve çöküş içindeki iyi Almanya'dır.*

Şeytanın hilesiyle en iyi yönlerinin kötüye döndüğü ifadesi, Leverkühn için söylenmiştir. Fakat Leverkühn sonradan yine de bir Dionysosçu sarhoşluğa veya romantik bir taşkınlığa kapılmadığı, tersine Adorno'nun yardımıyla son derece tefekkürlü yapaylıklara tırmandığı için, Leverkühn'de *kötülük* kendini pek gösterememişti. Fakat Zeitblom'da da gösteremezdi, o bunun için fazla usluydu. Onun güce dayanan içselliğinde, derinlik-dâhiyanelik eksikti. Öyleyse roman, *en iyi yönleri şeytanın hilesiyle kötüye dönen* Almanya'nın temsilcisini elden kaçırmıştı.

Thomas Mann'ın, romantik ruhtaki aşırılığın politik suçlara sürüklediği yönündeki Alman faciası yorumunu iddia edebilmekle beraber, bu yorumu sanatsal bir temsile dönüştüremediğini tespit edelim. Peki bu temsil nasıl gerçekleşebilirdi? Herhalde bu sadece, Leverkühn'ün romantik bir ruhsal tutum yüzünden ve yeni bir yaşama ve yaratma dürtüsü arayışında Dionysosçu sarhoşluk bölgesine dalması ve -Nietzsche'nin geç dönemlerine benzer şekilde- bir güç kararcılığına ve şiddete teslim olmasıyla gerçekleşebilirdi, tıpkı Thomas Mann'ın konuşmalarında örneğin, Almanların *suçlarını dünyaya yabancı bir idealizm yüzünden işlediklerini* açıklarken yaptığı gibi bu suçları bir kısmet olarak ileri sürmesi gibi. Leverkühn, kaderinde bu bağlamı cisimleştiren bir figür olacaktı. Fakat bu figür yazarının elinden başka türlü çıkmıştır, bu da Mann'ın sanatçı vicdanının böyle bir temsile yine de izin vermediğine ve Adorno'nun Leverkühn'ün sanatsal profilinin çıkarılmasına ilişkin önerilerini benimsediğine işaret eder gibi görünmektedir. Neden? Belki de başlangıçta kastedildiği gibi, romantik ruhla cani politikaların bağlantılı olduğu yorumu savunulacak gibi olmadığı ve Thomas Mann bunun gerçek dışılığının, sanatsal bir şemaya dönüştüğünü fark ettiği için. Her durumda Thomas Mann romanında gerçekten Leverkühn'ün sonunu, Alman faciası fikrinden ayrıştırır. Bunun yerine Leverkühn'ün sonunda bambaşka bir şey kendini gösterir, entelektüalizm acısı çeken ve ikinci bir safdilliğe geri dönme yolunu arayan bir sanatsal yaratımın krizi. Fakat bu artık Almanlara özgü değil, tersine modern sanat bilincinin genel bir olgusudur. Thomas Mann romanın Amerika'daki baskısının çıkmasından önce verdiği röportajlarda bunu kabul etmiştir. Yine de başka bağlamlarda Alman faciasının bu yorumunu -idealizmin veya romantik ruhun Almanya'yı suça sürüklediğini- çeşitli fırsatlar-

da tekrarlamaktan kaçınmamıştır. O zamanlar bu yorumu duymaktan kimse rahatsız olmuyordu, çünkü *kaba olaylar* bu şekilde yüksek bir anlamlılık kazandığı için, gönül okşayıcı bir tarafı vardı.

Thomas Mann'ın *kaba olayın daha yüksek bir yorumu*, o zamanlar hâkim olan tarza da çok iyi uyuyordu, zaten yüksek tonlar bu tarza özgüydü. Thomas Mann'ın bir arkadaşı olan Ferdinand Lion'un *Alman Kaderi Olarak Romantizm* başlıklı bir kitabı 1947'de çıktı. Burada *serbestçe azabilen* bir romantizm ile Prusya militarizmi arasındaki bağlantı, sonunda Almanları politik faciaya sürüklemiş olan *kaçınılmaz bir kader* olarak yorumlanır. Lion'un kitabı, Alman suç sorununu tarihin derinlerine uzanan büyük yorumlara bağlama yolundaki çok sayıdaki denemeden sadece biriydi. Talihsizliğin kökeni isteğe göre ortaçağın sonunda, köylü savaşlarında veyahut da romantizmde saptanıyordu. Söz konusu olan, çok geride kalmış başlangıçlardan çıkarak, faciaya ulaşan sözde zorunlu bir yolu çizen olumsuz teleolojiler, incelikli kader soykütükleriydi. Hannah Arendt 1950'deki ilk Almanya yolculuğunda bu yorumları, savaşın, Almanya'nın yıkılmasının ve Yahudilerin katledilmesinin nedenlerini, Nazi rejiminin eylemlerinde ve halkın itaatkârlığında değil, tersine, Arendt'in veciz bir alayla yazdığı üzere, *Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasına yol açan olaylarda* arayan malum Alman derinliğinin bir ifadesi olarak değerlendirmiştir. 1945'ten sonraki ilk yıllarda, hemen fazlaca büyük sorulara sapmayan bir politik muhakeme eksikti, sıklıkla ya fazla yüksekten ya da fazla alçaktan, hiçlikten veya tanrıdan, Batı'nın batışından veya çıkışından işe girişen bir ruha karşı bir denge oluşturabilecek bir pragmatik-politik düşünce eksikti. Bu yüksek tonlardayken, aslonanın muhtemelen gözden kaçacağını, eski Nazi ideoloğu Alfred Baeumler bile tutukluluğu sırasında-

ki notlarında özeleştirel şekilde kaydetmiştir. *Şeylere karşı* gerçek bir *yakınlık* aramak yerine, *ileri görüşlülük* zafer kazanmış ve gerçekliğin ırzına geçmiştir. Baeumler, *belirsizliğe kadar soyutlamalara* karşı uyarır ve tam da *soyluluğun karşıtı* olduğu için demokrasiye değer vermeyi öğrenir. Facianın, aynı zamanda kişisel faciasının etkisi altında Baeumler kendisi için zor olan, politik olanı tarih metafiziği olmaksızın düşünme dersini almaya başlar.

İnsanlar genellikle bu eski Nazi kadar ayık değildi. İnsanlar nasyonal sosyalizmin *ileri görüşlerini*, gerçekte oldukları gibi kaba bir olay olarak değil, tersine ulusun romantik bir yol yanılgısı olarak sunarak işi romantikleştiriyordu.

1957'de Helmut Schelsky *Kuşkucu Kuşak* adlı kitabında, Federal Almanya ekonomi mucizesinin genç insanlarını, artık romantikliğe yatkın olmadıkları yönünde yargılıyordu. Nasyonal sosyalizm ve son aşamalarında uçaksavar ayakçısı veya kurt adam olarak tanıştıkları ve atlattıkları savaş, onları temelden iyileştirmişti. Schelsky'e göre bunun yol açtığı *politikadan ve ideolojiden uzaklaşma süreçleri*, gençleri kayda değer bir ayıklığa sürüklemişti. Yani az önce sarhoşluktan uyananlarla, savaşın sonunda genç insanlar olarak henüz yanılsamanın ve yanılsamadan arınmanın ötesinde duran ve sadece elinden kıl payı kurtulabildikleri ve onları bir anda birer yetişkine dönüştürmüş olan bir dehşeti yaşamış olan, daha doğru düzgün hayal kurmayı öğrenmeden önce unutanlar buluşuyordu. Schelsky'e göre bu kuşak, *sosyal bilinç açısından, önceki bütün genç kuşaklardan daha eleştirel, daha kuşkucu, daha güvensiz, daha inançsız veya en azından yanılsamasızdır* ve aynı zamanda *gerçekliğe daha yakın, işe koyulmaya hazır ve başarıdan emindir*. Yani her durumda romantik değildir. 50'li yılların sonunda "Deney Yapmayın" sloganıyla

seçim savaşları yürütülüp açık farkla kazanıldıysa, bu kesinlikle romantik eğilimlerin bir göstergesi olarak düşünülemez. İnsanlar canhıraş çalışıyordu ve yas tutmak için fazla zamanları yoktu. Gün be gün yıkıntılardan, insanların neredeyse kaybettikleri bir yaşam yeniden inşa ediliyordu. Bir şeyler alıp ev döşemek çoğu beklentiyi tatmin ediyordu, ütopyalarsa taksitle satılıyordu.

Bilindiği gibi, eski Alman kent kültürünün romantik kalıntılarına pek değer verilmeden, nesnel bir modernizmle gerçekleştirilen yeniden inşa yıllarıydı bunlar. Ön cepheler soyuluyor, kent merkezlerinin çekirdekleri, bombaların önceden dümdüz etmediği yerlerde bile sökülüp tahrip ediliyordu. Estetik açıdan '50'li yılların mimarisi, genç Federal Almanya'nın daha ziyade günahlarından sayılır. Savaşın ve şiddetin neden olduğu travma henüz o kadar derindeydi ki, sığınak ve hapishane binası tarzı baskın çıkıyordu. Binalar, o zamanların deyişiyle, 'düzlenmiş orta sınıf toplumu' için inşa ediliyordu. Bu çerçevede oluşturulmuş bir avangard proje, Berlin'deki 'Hansa semti'ydi. Bu semt, Avrupa'nın seçkin mimarları tarafından kurulmuştu. Projeye göre, yeni insan için yeni barınaklar inşa edilecekti. Fakat '50'li yılların sonunda yapılan bir araştırmada, yeni binaların sakinlerinin çaresiz olduğu tespit edilmişti: insanlar inşaat planının anlamını kavrayamıyordu, renklerin nasıl bir araya getirileceğini, Chippendale mobilyalarla balkondaki baharat saksılarının neden çirkin olduğunu anlamıyordu. Mimarlar bu 'kıro zevki' karşısında tiksintiyle kafa sallıyordu. Böylece 'konaklama makineleri' inşasına geçildi. Burada sıradan tüketiciler fazla hata yapamazdı, burada insanlar atomlaşmış barınma hücrelerinde kendi hallerine bırakılabilirdi. Berlin'de Gropius semti, taş haline bürünmüş bu kitlesel aşağılamanın ifadesiydi. Bunun dışında da serpilen çalışma ve

boş zaman dünyasına küçümseyici bir uyum sağlamaya alışılıyordu. İş başında nesnellik, boş zamanda ve tüketimde küçük porsiyonlar halinde ve düşük fiyatlarla duygusallık. Sosyal olarak düzenlenmiş piyasa, insanların Nazi döneminin maceracı ve canice taşkınlıklarından sonra değer vermeyi bildikleri bir güven kazandırıyordu. Ruhsal taşkınlıklardan da uzaktılar. Nazi döneminin ideolojik kalıntıları rahatlıkla antikomünizme dönüştürülüp yok edilirken, insanlar ideolojisizlik ideolojisiyle gurur duyuyordu.

Kendini seçkin sayan çevrelerin mensupları, son derece avangardist bir tutumu benimsemişlerdi ve mesafeyi koruyorlardı. Soyut resim zafer geçidine başlamıştı. Burada insanların Nazilerin 'yozlaşmış sanat'a karşı lanetleme yargısına olduğu kadar, sosyalist gerçekçiliğe de mesafe koymak istemeleri sayesinde, iki yandan gerçekleşen bir meşrulaştırma yardımcı oluyordu. Bu iki yönlü sınırlama avangardist çevrelerde uyumsuzların uyumu yönünde bir sonuç doğuruyordu. 'Yaşantı' ve gerçekliğin taklidi denilen şeyden kaçınılıyordu. Biçim iradesi, sadece malzemenin mantığına boyun eğmeliydi. Sanatçı, sanat dışı bakış açılarından kendini kurtarmalıdır, diyorlardı; sanatçının nesnesi tınılar, sözcükler, renklerdi. O zamanlar bir yıldız gibi yükselen Benn, şiirler duygularla değil sözcüklerle yapılır, diyordu. Hepsinden önce de: şiirler de *yapılır*, tıpkı bütün diğer şeylerin yapıldığı gibi. Duygudaş veya özenli bir yaratıcılık henüz revaçta değildi. İnsanlar soğuk davranıyordu. Kimse hiçbir şeyi taklit etmek istemiyor, ama yine de fabrikasyon yöntemini, sanayi üretimini taklit ediyordu. Ayrıca modern fiziğin sevimsiz dünya imgesine işaret ediliyordu. Buradan çıkarılan sonuca göre gerçeklik, resmedilemeyen bir şeydir. Ama yine de *Kilise ve Soyut Sanat* sergisinin bir kataloğunda dendiği üzere *görünmeze açılan* soyut *pencere*

açılmalıydı. Fark edileceği üzere, bir estetik aşkınlık romantizmi, avangardizmde de etkili olabilir.

Üstelik bu avangardizmde, Thomas Mann'ın Adrian Leverkühn'ü için tasarladığı şeye; kesin özerklik, malzemeye uygunluk, taklit edilememezlik, insanlardan uzaklık ideallerine uyan bir sanat ideali gelişiyordu. Romanda Leverkühn'ün yapıtlarının ilk olarak temsil edildiği Donaueschingen, 50'li yıllarda gerçekten de müzikal modernliğin hac merkezi haline gelmişti, bu arada Adorno da bütün modern müzik çevrelerine anahtar kavramları veriyordu. Leverkühn'ün geleneksel müzikteki *inek sıcaklığını* reddedişini herkes paylaşıyordu, fakat Dionysosçu şeytan ittifakına gerek yoktu. İnsanlar ruhunu teknik çağa satmış olabilirdi, fakat kesinlikle bir Dionysosçu sarhoşluk için değil.

Bu türden modernliğin sarhoş olmayacağı garantiydi. Bu modernlik ayıktı, ama neşeli bir ayıklıktı bu. O zamanların seçkin zevk sahiplerinin kıstas aldığı *Magnum* dergisinde, 1955'te şunları okumak mümkündü: *Bir ciddiyet dünyası batıyor. Uzlaşıların imhası, neşeyi serbest bırakıyor. İdeolojilerin çöküşü, kıvrımlı alınları gülünçleştiriyor. 'Hayatın ciddiyeti' artık ironik bir kavramdır... Cinsiyetlerin birbiriyle ilişkisi de karanlıktan ve ağırlıktan kurtuluyor, kasılmadan uzaklaşıyor. Strindberg ve Wedekind'in trajedileri çok geride kaldı. Korkusuz aşk. Yeni, soğukkanlı bir beden duygusu kazanıyoruz...* Artık kadınların da bu soğukkanlı beden duygusunun yeni hafifliğiyle ortaya çıktığı görülür. *Magnum*'un 1958'deki sayısında onlar hakkında şöyle denir: *Bu kadınların yanılsamaları yoktur, romantizm lafını defterden silmişlerdir, dürüst, nesnel, makyajsızdırlar... Kimse diğerini kandıramaz. İltifatlar ayıptır. Süsten püsten nefret ederler. Flört etmezler. Söyleşi yapmazlar.*

Tepkici ve kokuşmuş olarak lanetlenen 50'li ve ilk '60'lı yılların,

aynı zamanda modernist nesnellik çağı da olduğu sık sık unutulur. Ve tekniğin yeni kazanımları şimdi her eve girmeye başladığından, bu çağ aynı zamanda tekniğe de sadıktı. Max Bense bu yeni nesnel, avangardist aydın kesimin felsefi sözcüsüydü: *Bir dünya meydana getirdik; bu dünyanın kökeninin, zekâmızın en eski çabalarında olduğuna, son derece geriye uzanan bir gelenek de şahittir. Fakat bugün bu dünyaya kuramsal, tinsel, entelektüel, ussal olarak hükmetme durumunda değiliz. Bu dünyada kuram eksik, işte bu kuramla beraber teknik zihniyetin açıklığı, yani bu dünya dahilinde varlığa adaletli davranan etik yargılar verme olanağı da eksik... Belki bu dünyayı mükemmelleştirebiliriz, ama bu dünyanın insanlarını bu dünya için mükemmelleştirme yetisinde değiliz. Teknik varoluşumuzun bunaltıcı durumu işte budur*, diye yazar Bense 1950'de. Bense'nin ortaya çıkardığı, insanla kendi yarattığı teknik dünya arasındaki bu *uyuşmazlık* başka türlü de yorumlanabiliyordu. 50'li yıllarda sözü devralan bir teknik eleştirisi, Bense'gibi, insanın tekniğe değil, tam tersine tekniğin insana ayak uydurmasını talep ediyordu. Friedrich Georg Jünger *Tekniğin Mükemmelliği* (1953) adlı kitabıyla, Martin Heidegger 1953 tarihli ünlü *Teknik Sorusu* başlıklı konuşmasıyla ve hepsinden önce Günther Anders 1956 tarihli *İnsanın Antikalaşmışlığı*'nın birinci cildiyle bu teknik eleştirmenlerinden sayılıyordu.

Bu teknik eleştirmenleri, sıklıkla karşıt cephe tarafından aşağılamayla 'romantikler' olarak betimleniyordu. *Ay* dergisindeki bir makalede, tekniği şeytanlaştırmak yerine, *şeytanlaştırma tekniğine* daha yakından bakılmalı, deniyordu: *Teknikten duyulan dehşette, ortaçağın cadı çılgınlığı bugün arıtılmış biçimde daha yüksek bir tinsel düzlemde tekrarlanmaktadır.*

Teknik üzerine çatışmalar, çağın korkularına temas ediyordu. As-

lında politikanın çağın kaderi olduğu düşüncesini akla yakın kılan Soğuk Savaş döneminde, politikaya sabitlenmeyi kendini kandırmaca olarak eleştiren ve gerçekte tekniğin artık bizim kaderimiz olduğundan bahseden sesler, çoğalarak ve duymazlıktan gelinemez biçimde sözü devralıyordu. Buna göre bu kadere politik olarak artık asla hâkim olamayız, hele ki 'plan' veya 'piyasa' gibi politikanın geleneksel kavramlarına sarılırsak. '50'li yıllarda geçmişin korkunçluklarına ket vurulmuş olabilir, fakat ekonomi mucizesine ve yeniden inşa coşkusuna rağmen, teknik dünyanın geleceği karşısında bir huzursuzluk da gün ışığına çıktı. İlahiyat akademilerinin bu konuya ilişkin sayısız toplantıları vardı, bu konu politikacıların pazar günü konuşmalarında hortluyor, dergilerde geniş çapta tartışılıyordu. 'Atom ölümüne savaş' hareketinde doğrudan politik ifade buluyordu. Üstelik Jünger, Heidegger ve Günther Anders'in adı geçen kitapları da çıkmıştı. 1953'te Aldous Huxley'in *Güzel Yeni Dünya*'sının Almanca baskısı çıktı ve liste başı oldu. Roman, insanların deney tüpünde mutlulukları ve meslekleri için programlandıkları bir dünyanın korkunç tablosunu sunar: Kaderi, artık bir kaderi olmamak olan ve totaliter bir sistem halinde kenetlenen bir dünya: tamamen politikasız, yalnızca teknik aracılığıyla kenetlenen bir dünya. Aynı yıl Alfred Weber'in *Üçüncü veya Dördüncü İnsan* başlıklı kitabı da ciddi bir sosyoloji ve kültür felsefesi diliyle, robot insanlardan oluşan bir teknik uygarlığın dehşet verici resmini çizdiği için büyük heyecan uyandırdı. Ayrıca okuyucuya, çığır açan bir kopuşun, insanlık tarihindeki üçüncü kopuşun tanığı olma duygusunu da veriyordu. İlk önce Neandertal insanı, sonra sürüler ve boylar halinde yaşayan ilkel insan, son olarak da Batı'da tekniği meydana getirmiş olan yüksek kültürün insanı. Fakat Alfred Weber'e göre bu yüksek donanımlı teknik uygar-

lığın orta yerinde, insanlık tekrar ruhsal ve tinsel olarak gerilemeye geçmiştir. Burada başımıza gelen, bir mutasyonun sosyal gelişimi kadar önemli bir olaydır. Sonunda iki tip insan kalacaktır: aşırı incelikli, fakat melankoliye kapılma tehlikesi altındaki beyin hayvanları ile yapay dünyada bir cengeldeymiş gibi dizginsizce, akılsızca ve korkuyla hareket eden yeni ilkeller. Bu manzaralar bir dehşet duygusu uyandırıyor ve gururla kendini 'kitle insanları' dedikleri varlıkların üstüne çıkaran bir entelektüel seçkin kesimin özgüvenini güçlendiriyordu. Bu kitle insanlarının nasıl tasavvur edilebileceği ve hangi koşullar altında tarih sahnesine çıktığı, o yılların çok satan kuramsal kitaplarında, Ortega y Gasset'in *Kitlelerin Ayaklanması* ve David Riesman'ın *Yalnız Kitle*'sinde okunabilirdi.

Mevcut kültürden duyulan huzursuzluk 1967'den sonra geniş kamuoyuna sızmadan önce, entelektüel dorukların yüksekliğinde incelenmişti. Daha 50'lerde ve 60'ların başında oluşan facia söylemi, ilk başta yeniden inşa coşkusuyla, refah rahatlığıyla, küçük şeylerde ve kısa mesafelerde bulunan iyimserlikle barış içinde birlikte yaşıyordu. Kültür eleştirisi, serpilen Federal Cumhuriyet'in keyifli çalışkanlığına karanlık bir minör tonla eşlik ediyordu. Kötü manzaralı yüksek dağların üstündeki Kassandralar, hamaratlığın ve 'böyle devam et'in hâkim olduğu vadilere karanlık görüşlerini haykırıyordu.

Dağdan dağa bu diyaloglardan biri, 1965 yılında Südwestfunk radyosunda gerçekleşti. Öğrenci hareketinin başlamasına az kalmıştı. Çağın tinini en yüce tarafından temsil eden iki matador çarpışıyordu; biri baş engizisyoncu rolünde, diğeriyse insan dostu rolünde. Baş engizisyoncu Arnold Gehlen, karşıtı ise Adorno idi.

Özgürlüğe yüzmeye çalıştığımız için içinden geçtiğimiz temel ilke sorun-

salının, tefekkür zorluklarının, derin etkileri süren yaşamsal yanılgıların yüküne katlanmanın, bütün insanlardan beklenmesi gerektiğine gerçekten inanıyor musunuz? diye sorar Gehlen. Adorno yanıtlar: *Buna gayet basitçe diyebilirim ki: Evet! Nesnel mutluluğa ve nesnel çaresizliğe dair bir tasavvurum var ve derim ki, insanların sırtından yük alındığı ve bütün sorumluluk ve kendi kaderini belirleme yetkisi onlara yüklenmediği sürece, bu dünyadaki huzurları ve mutlulukları da sadece bir görünüştür. Bu, günün birinde patlayacak olan bir görünüştür. Ve bu görünüş patlarsa, dehşet verici sonuçları olacaktır.*

Gehlen bunun güzel bir düşünce olduğu, ama insanların maalesef böyle olmadığı şeklinde karşılık verir. İnsanlar yükten kurtulmak ister ve kendilerinden sorumluluğu alan birini ararlar. Reşitlik istemi genellikle insanlara fazla yüklenir. Gehlen düşüncelerini şu ifadeyle toparlar: *Sayın Adorno ... her ne kadar en derin önsellerde aynı kanıda olduğumuz fikrine sahipsem de bütün bu feci durumdan sonra insanı elinde kalmış olan azıcık şeyle hoşnutsuz kılmanın tehlikeli olduğu ve sizin de bu eğilimde olduğunuz izlenimini edindim.*

Bütün olan, hakikatsiz olandır, ikisi de bu tutumu savunur. En iyisi, insanın *eleştiriye dayanıklı ve itirazlara bağışıklı* halde işine gücüne gidebilmesine yardım etmek ve bütün olanların feci durumunu idrak etmelerine yol açacak bir tefekkür zorlamasından onları esirgemektir, der Gehlen. Adorno'ysa, hayır, özgürleşme adına insanları bu tefekküre teşvik etmeliyiz ki, durumlarının ne kadar kötü olduğunu fark etsinler. Biri en yüksek tefekkür nedeniyle -mevcut olana karşı uygulanabilir bir alternatif görmediği için- insanı tefekküre karşı korumak isterken, diğeri direnmenin umutsuzluğu idrak edildiğinde, buna karşı sunacak fazla tesellisi olmamasına rağmen insanları bu tefekküre cesaretlendir-

mek ister. Azıcık teselli sunanlarsa, neredeyse daima romantik şeyler, çocukluk anıları, hayaller, şiirde, müzikte veya *yıkıldığı anda metafizikte* bulunan mutluluk sezgileridir.

Toplumun genel durumunun aslında feci olduğu konusunda ikisinin ne çabuk uzlaşabildikleri kayda değerdir. Fakat bu facianın acil tarafı eksiktir. İnsan gayet güzel bu faciayla yaşayabilir. Adorno için bunun bir sonucu, insanların çifte yabancılaşmış olmasıdır: Yabancılaşmalarının bilincini yitirmişlerdir. Gehlen için uygarlık zaten yaşanabilir bir durumdaki bir faciadan başka bir şey değildir. Ve ikisi de kökten eleştirmelerine rağmen, eleştirdikleri *kargaşa*nın içinde düzenlerini kurmuşlardır. İkisi de pes etmiştir, biri temiz, diğeriyse kirli bir vicdanla.

Bu kökten eleştiri şimdilik "Gece Stüdyosu"nda meydana gelir. İki yıl sonraysa caddelere ve sokaklara, oturma eylemlerine ve tartışmalara kadar ulaşmıştır.

'20'li yıllarda bir komünist öğrenci önderi olan, sürgünde sosyal demokrata dönüşen ve Federal Cumhuriyet'in en önemli politika bilimcilerinden biri haline gelen Richard Löwenthal, 1970'te öğrenci hareketine bakarak bir *romantik tekerrür*den bahsetmişti. Löwenthal 68'lileri, *kısır ayrımcılığın* ve *eleştirel olmayan ayak uydurmacılığın* ötesinde sanayi toplumuyla gerçekçi bir ilişki geliştirdiğini söylediği 'kuşkucu kuşak'la karşılaştırır. 68 kuşağı bundan farklıdır. *Sanayi toplumuna karşı romantik direnişin derin gelenekleri* bu kuşakta tekrar gündeme gelmiştir.

İlk başta sadece kötüleşen öğrenim koşullarına ('kitle üniversitesi') ve otoriter yapılara ('ordinaryus üniversitesi') karşı isyan eden bir üniversite muhalefet hareketinin, ne kadar hızla toplumun radikal ve temelden eleştirisine geçtiği göze batmaktadır. Henüz 1966'da, Frankfurt

Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün yaptığı özenli bir araştırma, öğrencilerin genel olarak ayak uydurmaya hazır olduğu, eleştirel olmadığı ve politikayla ilgilenmediği, üniversitelerde yenilenme potansiyelinin bulunmadığı sonucuna ulaşmıştı. Görünüşe göre sosyoloji, yirmi yıl sonra Doğu Almanya'nın ve toptan Doğu Bloku'nun çöküşünü olduğu kadar, 1967'deki kırılmayı da öngörememişti. O zamanlar isyan eden kuşak, ekonomi mucizesinde büyümüştü, yani kıtlık, fakirlik çekmeden, şimdiye kadar Soğuk Savaş'a rağmen sadece barış dolu bir dönem yaşamıştı ve demokratik şartlara alışmıştı. Pekiyi kökten eleştiri eğilimi nereden geliyordu? Bu gerçekten, Löwenthal'm ifade ettiği gibi, *sanayi toplumuna karşı romantik direniş geleneklerinin* geri dönüşü müydü?

Löwenthal'm öğrenci hareketine eleştirisi, sonradan gelen bir eleştiri değildi; tersine çatışma sırasında dile getirilmişti ve kendini bu suçlamaya karşı savunan hareket üzerinde doğrudan geri tepti. Kimse romantik olmak istemiyordu. Bu, kulağa fazla hayal ve yanılsama gibi geliyordu. Safi öznellik gibi. Fakat herkes nesnel bir eğilimle ittifak içinde olduğunu sanıyordu. Gerçekten de Berkeley'den Roma'ya, Paris ve Berlin'e kadar olaylarda bir eşzamanlılık vardı. Öğrenciler her yanda sokaklara dökülüyor ve yüksek sesle, hayal güçlerini konuşturdukları protestolarını haykırıyorlardı. Hareketler ayrıntıda farklı yönlerde olsa da 'anti otoriter' eğilimleri ve Amerika'nın Vietnam savaşını reddetmeleri, ortak yönleriydi. Ve Batı'nın özgür ve açık toplumlarının her yanında, daha fazla özgürlük ve açıklık talep ediliyor, anayasa ilkeleri eleştirel olarak gerçek durum üzerinde uygulanıyordu. Fakat iş liberal ve pasifist protestoyla bitmiyordu. Kapitalist çalışma ve tüketim toplumunun yaşama biçimleri de sorgulanıyordu. Federal Almanya'da buna bir de nasyonal sosyalist geçmişin ipoteği ekleniyordu. Babaların Nazi

döneminde göstermedikleri itaatsizlik, şimdi kendilerine karşı gösteriliyordu, artık diktatör makamların kalmamış olmasına rağmen. Odo Marquard bunu, 68 kuşağının ucuz, *sonradan gelen itaatsizliği* olarak tanımlamıştır.

Sistem içindeki bu protesto şaşırtıcı bir hızla bütün sistemin reddine dönüştü. Doğu Bloku'nun sistem alternatifi genellikle cazip görünmüyordu. Sisteme bir alternatif başka nerede bulunabilirdi? Egzotik Çin ve Küba'daki Karayip sosyalizmi bir kenara bırakılırsa, bu alternatif henüz yoktu, sadece sisteme ilişkin bu aşkınlık vardı. Bunlar toplumda tatmin edilmeyen veya sadece saptırılarak tatmin edilen gereksinimlerdi. Bunların değeri, geç kapitalist üretim süreçlerini havaya uçurmak için uygun olduğu sanılan üretim güçleri halinde yükseltiliyordu. Herbert Marcuse bu bastırılan gereksinimlere, mantıklı bir çıkarsamayla *dürtüsel zemin* diyordu. Asıl proletarya artık yoktur, öyleyse şimdi bireyin içinde bir tür içsel proletaryayı temsil eden, bu bastırılmış gereksinimlerdir. *Bireylerin altyapısı, toplumun altyapısının bir boyutudur*, diye yazar Marcuse. Bu dönüşümle Fichte'nin Ben felsefesinin cüretkâr düşlerinin de kuramsal olarak üstüne çıkılır. Fichte dünyayı Ben bilincinden oluşturmuştu, şimdi bir arzu yetiyordu. Artık önemli olan kendine hâkim olmak değildi, tersine arzu hâkim olmalıydı. Arzu dürtüdür, dürtünün de özgürlükle tek ortak tarafı, insanın arzularının hâkimiyetine girme özgürlüğü için savaşmasıdır. Burada iş başında olan kaba bir Rousseauculuktu, çünkü insan doğası gereği iyidir, toplum onu kötü yapar, düsturuna göre hareket ediliyordu. Toplumsal yabancılaşmaları bertaraf edersek, hakiki, doğal iyilik nihayet gün ışığına çıkabilecektir. Burada Fichte ve Rousseau'dan kalma bulanık karıştırılmış bir romantik mirasın etkili olduğu ve -ne kadar banalleştirilmiş halde olursa olsun-, 68 hareketinin ideolojisi içine sızdığı yadsınamaz.

Protestoların varoluşsal kökleri de vardı. Varoluşçuluk elbette bir kültürel tutum olarak, 1968 öncesinde entelektüeller arasında sadece Almanya'da yaygın değildi. Varoluşçuluk ilk başta apolitik olan, sonradan artan ölçüde politikleşen bir özgürlük alıştırması olarak, insanın siyah balıkçı yaka kazak giyip melankolik bir uyumsuzlukla kendini uzak tutması gereken, saçma, anlamı reddeden bir şey olarak görülen mevcut düzenin kökten geri çevrilmesiyle ilişkiliydi. Bir yandan bir bolluk meydana getiren, diğer yandansa fakirliğe ve sefalete batan bu dünya saçma değil miydi? Fakat şimdi saçmalık sadece metafiziksel olarak değil, politik ve ekonomik olarak da açıklanabiliyorsa, protesto da faniliğin melankolik rengini yitirerek politikleşir. Varoluşçulukta insan kendini uyumsuz bir seçkin kitlesine ait hissedebiliyordu. Bu uyumsuzluk bir çırpıda bir protesto avangardizmine dönüştürülebiliyordu. Büyük çoğunluk manipüle edilmiş sayılıyordu, bunlar çifte yabancılaşmaya -*sıkıntısızlık sıkıntısına* (Heidegger)- kapılmıştı, avangardistlerse fantom uzuv acıları çekiyordu: kendisinde neyin eksik olduğunu hissediyordu ve *sizi mahvedeni siz mahvedin* sözleri caddelerde duyulup duvarlarda okunana kadar fazla zaman geçmedi. Hareketin iradeciliği onun varoluşçu tarafı olarak kaldı. Gerçekten isteyen ve özgürlüğünü eline alan bir özne, yaşam şartlarına göbek attırabilir. İnsanın nesnel koşulların olgunlaşmasını beklediği sıradaki tahammül ve sabır, eğer fazlaca uzun vadeli projelere girişirlerse dengelerini kaybedip yıkılacaklarını sezen heyecanlı kimselere göre bir şey değildi. *Kurumlardan geçen uzun yürüyüş* (Dutschke) uzun vadeli bir reform politikası anlamında değil, tersine eğitim ve medya alanındaki mevkileri aceleyle fethetmek olarak ima edilmişti. Kimse kırk fırın ekmek yemek istemiyor, kolay tarafından burjuva kalelerine tırmanmak istiyordu. 1967 son-

baharıyla 1968 ilkbaharı arasında Batı Berlin'deki SDS'nin (Sosyalist Alman Öğrenci Derneği -Çev.) çekirdek kadrosunda, tüm ciddiyetiyle bir meclis demokrasisi devrimi için planlar değerlendirildi. Politik romantizm eyleme susamıştı. Gerçek durumun sözde gebe olduğu düşün göbek bağını kesmenin zamanı geldiğine inanılıyordu.

Ebelik yapacak olan ve her şeyi her şeye, burada bolluk içindeki yaşamı, dünya çapındaki sefalete bağlayan sihirli sözcük, 'diyalektik'ti.

'Diyalektik'; öğrencilerin otoriter ebeveynlerine, geçmişle hesaplaşma eksikliklerine, evsahiplerinin anaçlığına, toplu taşıma araçlarına, geleneksel cinsel ilişkilere, öğrenim koşullarına, ders planlarına, profesörlere karşı kızgınlığının kendi kendini yüceltme yöntemiydi. Bu olumsuzluklar dramatikleştirilip terör düzeyine tırmandırıldığında (tüketim teröründen fikir terörüne kadar) öğrencilerin geç kapitalizmden çektikleri, Vietnam'da napalmla yananlarla ve Bolivya'da açlık çeken köylülerle kısa devre yaptırılabiliyordu. 'Diyalektik'; isyan eden öğrencileri, tüm dünyada zenginlikten ve haklarından mahrum bırakılanlara bağlıyordu. Ortak acılara ortak düşman ekleniyordu. Bu düşmanlar emperyalizm, sistemin mantığı ve 'karakter maskeleri'ydi. Eleştirel Kuram'dan özel kapitalizm canavarıyla devlet kapitalizmi canavarının, yani Doğu'yla Batı'nın tek bir *kör edici bağlamı* (Adorno) oluşturduğunu öğrenmişlerdi. Yine de artık *umutsuz evrensel polemikle* (Walter Benjamin), kıyı köşelerdeki sol melankolinin bu ifade biçimiyle yetinmiyorlardı. Büyük sahnenin üzerinde harekete geçmek istiyorlardı. Buna imkân da vardı, çünkü medyanın teknik gelişimi artık heyecanların küreselleştirilmesi için yeni olanaklar yaratmıştı. Batı dünyası bu anda açılım duygularını birbirine bulaştıran bir cemaat haline geldi. Tarihsel ana tanıklık etme arzusu da buna ekleniyordu. Her kuşak bir gün bir

çağın dönüm noktasını yaşamak ister. 68'liler şimdi sıranın kendilerine geldiğine inanıyorlardı.

Hareketin dinamiği, katılanları değiştirdi. Şimdi kendilerini, *tek boyutlu insan*larıyla sistemin sahte dünyasıyla keskin bir zıtlık içinde, yeni duyarlıklara, fantezilere, isteklere ve yaşam alışkanlıklarına sahip yeni bir özne olarak hissedebiliyorlardı. Yol bir bölünmeye çıkıyordu. Herbert Marcuse bunun parolasını vermişti: *Büyük direniş.*

Löwenthal'ın burada *sanayi toplumuna karşı romantik direnişin derin geleneklerinin* tekrar canlandırıldığı yönündeki gözlemi, bu bağlamda kesinlikle isabetlidir. Eskiden 1900 civarında yaşam reformcuları ve güneşe tapanlarda olduğu gibi alt kültürler serpiliyordu. Yine çıplak ayaklı peygamberler ve müritleri cirit atıyordu. Şimdi kendilerine 'ortalıkta dolanan afyon asileri' diyorlardı. Yine Doğu yolculuklarına çıkıyorlardı. Dans ateşi şimdi her yandaydı, bir zamanlar olduğu gibi sadece Thüringen'de değildi. Geleneksel zıtlıklar yine yürürlüğe girdi: Cemaate karşı toplum, ruha karşı para hâkimiyeti, anlıklığa karşı uzlaşma, doğaya karşı yapaylık, kendini gerçekleştirmeye karşı kariyer düşünceleri. Paris Mayıs'mda şöyle deniyordu: *Fantezi iktidara!* Bir de müzik. İnsan o yılların müziğini dinlemedikçe onları doğru dürüst anlayamaz. Berlinli öğrenciler 1968 yazında sıkıyönetim kanunlarına karşı protesto olarak üniversite tesislerini işgal kararı alıp sonra da amfiden kitleler halinde etraftaki enstitülere boşaldıklarında, bu ışıl ışıl yaz gününde bütün kampüste Rolling Stones'un "Street fighting man"i yankılanıyordu. Komün 1 çoktan ortaçağ tarihi fakültesinde keyfine bakıyordu ve pencereye hoparlörler yerleştirmişti. O yılların etkinliklerine zemin oluşturan ve bütün olarak sistemin değiştirilmesinden beklenen 'bilinç genişlemesi'nin önceden tadına vardıran melodiler, şarkılar ve ritimler vardı.

Sosyal hareketlerin sınırlı içeriklerini gerçekleştirebilmek için yanılsamalara gerek duyduğu ifadesi Marx'a aittir. Öğrenci hareketi de sanal olarak bütün dünyayı eleştirisinin mahkemesine çıkarmış, kendini bir devrimci özne olarak yanlış anlamış ve kimi zaman eski işçi hareketinin kılığına bürünmüştü. Bazı sapkınların silaha bile sarıldıkları bir kenara. Doğrudan takip eden olaylar göz önüne alınırsa hareket pek bir şeye ulaşamamıştı. Fakat politik zihniyette bir dönüşüm olmuştu. Sosyal liberal iktidar dönemi, *daha fazla demokrasiye cüret edin*, parolasıyla başlamıştı. Değişimin gerçekten derinlemesine olduğu alanlarda, aile yapılarında, ilişkilerin tarzında, cinsel alışkanlıklarda, davranışlarda, tüketim tarzında, hazcılıkta, 68 hareketinin bir gelişimin nedeni olmaktan çok belirtisi olduğu kendini göstermişti. Buna eşlik eden ve insanı uyaran yanılsamalarsa dikkate değerdi. Ve bu yanılsamalar romantikti. Çünkü çekirdeğinde bu yanılsamalarda yeni bir gerçeklik ilkesi tasavvuru ifade buluyordu. Herbert Marcuse bunun için de gerekli ipuçlarını vermişti. Marcuse, kapitalizmin gerçeklik ilkesinin bir bolluk toplumuna sürüklediğini ve tam da bu yüzden gereksizleştiğini öğretiyordu. Şimdiye kadar çalışma zorunluluğunun köşeye sıkıştırdığı haz ilkesi, özden değişmek üzeredir. Saldırgan dürtüler, son kertede de ölüm dürtüsü, erotik dürtü karşısında önemlerini yitirirler. İnsanın iç doğası değişir. Büyük bir barışma çağı doğar. *Doğanın erotik enerjisi* kıpırdar, diye yazar Marcuse *(bu enerji serbest kalmak ister: doğa da devrimi beklemektedir)*. Bunları Novalis de söylemiş olabilirdi.

68 hareketinde gerçekten de her şeyi kapsayan bir özgürleşme romantizmi vardı. Bu hareketin, pop kültürüyle ittifakı bir yana, yüksek denilen kültürle neredeyse düşmanca ilişkiler kurmuş olması bir o kadar şaşırtıcıdır. Yüksek kültür 'üstyapı' olarak görülüyordu, oysa onlar

'taban'a bağlanmak istiyorlardı. Taban nerede bulunuyordu? Üçüncü dünyanın kurtuluş hareketlerinde, işletmelerde ve kentsel kesimlerde ve kendi ruhlarının arıtılmamış alt zemininde. Bu 'taban'dan bakıldığında bütün diğer şeyler burnu havada, yani kötü anlamda romantik gibi görünüyordu. Bu, Börne'nin Heine'yle hesaplaşmasında gözlemlenenle aynı paradokstur: romantizm nesnel kurtuluş sürecine yatırım yapıyor, buradan sosyal romantizm çıkıyor, ama aynı zamanda da romantiklik, şiirin bülbülleri hakkında küçümseyerek konuşuyordu. Nesnel romantikler öznel romantik olmak istemiyorlardı. Böylece 1968'de bir politik-ahlaksal faydacılık gerekçesiyle *edebiyatın ölümü* ilan edildi. Vietnam'da çocuklar napalm bombalarıyla yakılıyor, bu yüzden sanat yalandır, deniyordu. Sosyal ve politik iyiliklere, örneğin antiemperyalist savaşa olan yükümlülük karşısında, güzellik için ne zaman ne de yer vardır. Beethoven'in müziğini dinleyince insanın içinden diğer insanların, bütün insanların zarifçe başını okşamak geliyor, diyen Lenin alıntılanıyordu. Fakat dünya böyle değildi, bazı başları uçurmak gerekti. Sanat, özellikle de romantik sanat, fazla erken olduğu için yanlış bir barışma olarak görülüyordu. Sanatın yumuşak hallerinden sakınılmalıdır, sanat olsa olsa ajitprop biçiminde meşru olabilir. Edebi açıdan bu, sokak tiyatrosu, el ilanı, röportaj demekti. Bu dönemde çoğu yazar, kendi kendini marjinalleştirme yükümlülüğünü üstleniyordu. Sosyal ve politik vicdanları böyle gerektiriyordu. Ayrıca bazılarının aklına başka bir şey de gelmiyordu. Söz konusu olan yine, sanatın eski teodise sorunuydu: dünyanın hali harapken sanat perilerinin şarkı söylemesi caiz midir? Caiz değildir, diyordu 68'liler, eğer sömürüye ve baskıya karşı savaş şarkıları söylemeyeceklerse. Bir zamanlar devrimden sonra Rusya'da olduğu gibi, yine sanata karşı bir düşmanlık başladı ve sonunda bu

dünyanın lanetlileriyle dayanışma bahanesiyle sanatın imhasına geçildi. Bütün bunlar 1968'de tekrarlandı, fakat daha ziyade bir komedi olarak. Romantizmin kaçışçılığının solcu eleştirisi de tutarlı değildi, çünkü pop müzikte bu kaçışçılığın Dionysosçu sefahat âlemleri kutlanıyordu.

68'liler Karl Marx okuyor ve durmadan üretim güçleri ve üretim ilişkileri üzerine konuşuyorlardı, fakat aslında "İşe Yaramaz"a daha yakın duruyorlardı, fakat onun alımlılığına sahip olmaksızın. 'Kuşkucu kuşağın' çalışma coşkusunu övmüş olan Schelsky, *İşi Başkaları Yapıyor. Sınıf Savaşı ve Entelektüellerin Rahip İdaresi* başlığı altında bir polemik yayımladı. Schelsky yeni solcuların işletme sırrını, toplumun gerçek işleyişini tanımamasında ve sadece bundan istifade etmesinde görüyordu. İşte eski kavga budur: gerçekçiler üretimin çelik kanunlarına, kurumların ve alışılmışın anlamına işaret ederek, radikalleri kendine âşık uyurgezerlerden, yani romantiklerden oluşan sorumsuz bir oyuncu sürüsü olarak betimlerler.

Eğer romantik dürtüler alışılmış gerçekçiliği sadece havaya uçurmakla kalmayıp ki bu gayet arzu edilir bir şeydir, frenlemeden politikaya atılırsa ki bu ne romantizm, ne de politika için iyi olur, bu kavga zorunlu olarak tekrar tekrar çıkacaktır.

Sadede gelelim. Romantizm, diğer ulusal kültürlere büyük bir ışık saçan, Alman ruhunun ışıltılı bir dönemidir. Bir dönem olarak romantizm geçmiştir, bir ruhsal tutum olarak romantiklikse kalmıştır. Gerçeklikten ve sıradanlıktan duyulan bir huzursuzluk, çıkış yolları, değişimler ve aşma imkânları araştırdığında, romantiklik neredeyse daima işin içindedir. Romantiklik fantastiktir, mucittir, metafiziksel, sanal, deneysel, coşkulu, derindir. Uzlaşmakla yükümlü değildir, topluma,

hatta yaşama hizmet etmesi gerekmez. Ölüme âşık olabilir. Romantiklik, acı çekmeye ve trajediye varan ölçüde bir yoğunluğu arar. Bütün bunlarla birlikte romantiklik pek de politikaya uygun değildir. Politikaya aktığı zaman, sağlam bir gerçekçilik de ona eklenmiş olmalıdır. Çünkü politika acıların, sefaletin ve gaddarlığın engellenmesi ilkesini temel almalıdır. Romantiklik aşırılığı sever, akılcı bir politikaysa uzlaşmayı. İkisine de ihtiyacımız vardır: romantizmin macerasına olduğu kadar, arınmış bir politikanın aklı başındalığına da. Politikanın aklını ve romantizmin tutkularını iki alan olarak kavrayıp bunları ayırmasını bilmezsek, bunun yerine çatlaksız bir birlik arzu edip en azından iki dünyada yaşamayı beceremezsek, kültürde bulmakla daha iyi edeceğimiz bir macerayı politikada arama, veyahut da kültürden politika ile aynı sosyal faydalılığı talep etme tehlikesi mevcuttur. Oysa arzu edilen, ne maceracı bir politika, ne de politik olarak kusursuz bir kültürdür. İnsan *güzelliğin özerkliği* ile işe başlamalı ve onu *hakiki ve ahlaklı olandan* ayrı tutmalı diyerek bu iki alanın ayrılmasının gerekliliğine işaret eden Friedrich Schlegel'di. Böylece o zamanlar, romantizm çağında, romantikliğin o muhteşem sıçrayışı meydana gelmişti.

Romantiklikle politiklik arasındaki gerilim, tasavvur edilebilir olanla yaşanabilir olan arasındaki daha kapsamlı gerilimin bir parçasıdır. Bu gerilimi çelişkisiz bir birliğe sokma denemesi, yaşamın yoksullaşmasına veya yıkımına yol açabilir. İnsan yaşayabileceğine de inandığı şeylerin ötesinde başka hiçbir şey tasavvur edemiyorsa, yaşam yoksullaşır. Ve eğer insan, sırf tasavvur ettiği için, ister yok oluş, isterse kendi kendini yok etme pahasına, ne pahasına olursa olsun bir şeyi yaşamak isterse, yaşam yıkılır. Bir durumda huzur bulmak için tasavvur edilebilenler feda edilerek yaşam yoksullaşır; diğer durumdaysa tasavvur edilebileni

eksiksiz gerçekleştirmek isteyen şiddetin altında kırılır. İki durumda da tasavvur edilebilenle yaşanabilen arasındaki çelişkiye insan katlanamamakta ve kalıptan çıkma bir yaşam istemektedir. Fakat böyle bir yaşam herhalde sadece romantik bir düştür.

Romantiklik canlı bir kültürün bir parçasıdır, romantik politikaysa tehlikelidir. Dinin estetik araçlarla devamı olan romantizm için, din ile aynı şey geçerlidir: Politik güce el atma ayartmasına direnmelidir. *Fantezi iktidara!* Bu herhalde pek iyi bir fikir değildi.

Diğer taraftan romantizmi yitirmememiz gerekir, çünkü politik akıl ve gerçeklik duygusu, yaşamak için yetersizdir. Romantizm güzel bir dünyaya yabancılığın katma değeri, bolluğudur, anlam zenginliğidir. Romantizm bambaşka şeylere merak uyandırır. Onun zincirini koparmış imgelem gücü, eğer Rilke'yle beraber *yorumlanan dünyada pek tekin bir binada bulunmadığımızı* fark edersek ihtiyacımız olan hareket alanını bize verir.

Kaynakça ve Referanslar

Giriş

Thomas Mann: Denemeler 5. Ed. Hermann Kurzke ve Stephan Stachorski. Frankfurt am Main 1993, s. 279

Novalis: Yapıtlar, Cilt II. Ed. Hans-Joachim Mähl. Münih 1978, s. 334

Joseph von Eichendorff: Bir Şarkı Uyur Her Şeyde. Yapıtları. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1977, s.103

Birinci Bölüm

Hermann August Korff: Goethe Döneminin Ruhu. Birinci Cilt. 1966. Darmstadt 1988

Friedrich Nietzsche: Bütün Yapıtları. Eleştirel Çalışma Baskısı, Cilt III. Ed. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari. Münih, Berlin, New York 1980, s. 530

Friedrich Wilhelm Kantzenbach: Johann Gottfried Herder. Reinbek bei Hamburg 1970, s. 37, 24

Johann Gottfried Herder: 1769 Yılındaki Yolculuğumun Güncesi. Yapıtları, Cilt I. Ed. Wolfgang Pross. Münih 1984, s. 360f, 359, 364f, 370, 375

Johann Wolfgang Goethe: Münih baskısı, Cilt 16. Ed. Peter Sprengel. Münih 1985, s. 433, 436f, 554

Johann Wolfgang Goethe: Münih baskısı, Cilt 1.2. Ed. Gerhard Sauder. Münih 1987, s. 135

Karl August Böttiger: Edebi Durumlar ve Çağdaşlar. Klasik Weimar'da Karşılaşmalar ve Söyleşiler. Ed. Klaus Gerlach ve Rene Sternke. Berlin 1998, s. 75.

Joahh Gottfried Herder: Felsefe, Edebiyat, Sanat ve Antikçağ Üzerine Yazılar 1784-187. Yapıtları, Cilt IV. Ed. Jürgen Burmmack ve Martin Bollacher. Frankfurt am Main 1994, s. 345

Herder Okuma Kitabı. Ed. Siegfried Hartmut Sunnus. Frankfurt am Main, Leipzig: 1994, s. 184, 235, 268f

Johann Wolfgang Goethe: Münih Baskısı, Cilt 17. Ed. Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann ve Johannes John. Münih 1991, s. 815

İkinci Bölüm

Johan Huizinga: Homo Ludens. Kültürün Oyundaki Kökenine Dair. Reinbek bei Hamburg 1981

Roger Caillois: Oyunlar ve İnsanlar. Maske ve Sarhoşluk. Frankfurt am Main, Berlin, Viyana 1982

Fransız Devrimi. Tanıkların Bildirdikleri ve Alman Yazarların ve Tarihçilerin Betimlemeleri. Ed. Horst Günther. Frankfurt am Main 1985

Heinrich August Winkler: Batıya Uzanan Uzun Yol. Eski İmparatorluğun Sonundan Weimar Cumhuriyeti'ne Kadar Alman Tarihi. Münih 2000

Hans Ulrich Wehler: Almanya'nın Toplumsal Tarihi 1700-1815. Münih 1987

Thomas Nipperdey: Alman Tarihi 1800-1866. Vatandaşların Dünyası ve Güçlü Devlet. Münih 1998

Rüdiger Safranski: Schiller veya Alman İdealizminin İcadı. Münih 2004

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Tarih Felsefesi Üzerine Dersler. Frankfurt am Main 1970, s. 529

Friedrich Schlegel: Eleştirel Yazılar. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1970, s. 498

Friedrich Gottlieb Klopstock: Genel Durum. Seçme Eserler, Cilt I. Ed. Karl August Schleiden. Münih 1981, s. 140

Klaus Güntzel: Şair Ludwig Tieck'in Mektuplardaki, Tanıklıklardaki ve Anlatılardaki Yaşamı. Berlin 1981, s. 112

Richard Brinkmann: Erken Romantizm ve Fransız Devrimi. İçinde: Alman Edebiyatı ve Fransız Devrimi. Yedi İnceleme. Göttingen 1974, s. 173

Johann Wolfgang Goethe: Münih Baskısı, Cilt 12. Ed. Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer ve Peter Schmidt. Münih 1989, s. 308

Johann Wolfgang Goethe: Münih Baskısı, Cilt 9. Ed. Christoph Siegrist, Hans J.

Becker, Dorothea Hölscher-Lohmeyer, Norbert Miller, Gerhard H. Müller ve John Neubauer. Münih 1987, s. 137

Johann Wolfgang Goethe: Münih Baskısı, Cilt 5. Ed. Hans-Jürgen Schings. Münih 1988, s. 408

Nicholas Boyle: Goethe. Çağının Şairi. Cilt II: 1791-1803. Çeviren Holger Fliessbach. Münih 1999, s. 249, 249f.

Novalis: Yapıtları. Ed. Richard Samuel, Hans Joachim Mähl ve Hans Jürgen Balmes. Münih 1978-87, Cilt./S. II/412, I/557

Friedrich Schiller: Bütün Yapıtları, Cilt V. Ed. Wolfgang Riedel. Münih 2004, s. 580, 575, 573, 618, 572, 584, 586

Friedrich Hölderlin: Hyperion. Bütün Yapıtları ve Mektupları, Cilt I. Ed. Michael Knaupp. Münih 1992, s. 754f.

Üçüncü Bölüm

Henri Brunschwig: 18. Yüzyıl Prusya'sında Toplum ve Romantizm. Frankfurt am Main, Berlin, Viyana 1975

Josef Nadler: Berlin Romantizmi 1800-1814. Berlin 1921

Ricarda Huch: Romantizm. Yayılışı, Parlayışı ve Çöküşü. 1908. Tübingen 1979

Peter Merseburger: Weimar Mitosu. Ruh ile Güç arasında. Münih 2000

Norbert Oellers/Robert Steegers: Buluşma Noktası Weimar. Goethe Döneminde Edebiyat ve Yaşam. Stuttgart 1999

Klasik Weimar. Metinler ve Tanıklıklar. Ed. Heinrich Pleticha. Münih 1983

Walter H. Bruford: Goethe Döneminin Toplumsal Temelleri. Frankfurt am Main, Berlin, Viyana 1975

Leo Balet / E. Gerhard: Alman Sanatının, Edebiyatının ve Müziğinin 18. Yüzyılda Burjuvalaşması. Ed. Gerd Mattenklott. Frankfurt am Main, Berlin, Viyana 1972

Theodore Ziolkowski: Şairlerin İşi. Alman Romantizmi ve Kurumları. Münih 1994

Friedrich Schlegel: *Lucinde*. Şiirler ve Makaleler. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1984, s. 35

Friedrich Schlegel: Eleştirel Yazılar. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1970, s. 23, 161, 38, 155, 161, 498, 127, 505, 502, 503, 97, 538f., 11, 5, 11, 47

Ludwig Tieck: Yapıtları, Cilt I. Ed. Marianne Thalmann. Münih 1963, s. 124f.

Novalis: Yapıtları, Cilt II. Ed. Hans-Joachim Mähl. Münih 1978, s. 334

Carl Grosse: Dâhi. Frankfurt am Main 1982, s.6

Johann Gottfried Herder: Bütün Yapıtları. 1877, Cilt 5, s. 588

Johann Gottfried Herder: Yapıtları, Cilt I. Ed. Wolfgang Pross. Münih 1984, s. 636

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Seçilmiş Yazılar, Cilt I, Frankfurt am Main 1985, s. 47, 57

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Tinin Görüngübilimi. 1807. Hamburg 1952, s. 39

Wilhelm Heinrich Wackenroder: Yapıtları ve Mektupları. Ed. Gerda Heinrich. Münih 1984, s. 304

Friedrich Schiller: Bütün Yapıtları, Cilt V. Ed. Wolfgang Riedel. Münih 2004, s. 618

Ernst Behler: Friedrich Schlegel. Reinbek bei Hamburg 1966, s. 57

Dördüncü Bölüm

Romantik Ütopya - Ütopik Romantizm. Ed. Gisela Dischner ve Richard Faber. Hildesheim 1979

Richard von Dülmen: Yaşam Şiiri. Alman Romantizminin Bir Kültür Tarihi. Köln, Weimar, Viyana 2002

Egon Friedell: Yeniçağ Kültür Tarihi. 1927-32. Münih 1976, Cilt 2, s. 908

Nicholas Boyle: Goethe. Çağının Şairi. Cilt II: 1791-1803. Çeviren Holger Fliessbach. Münih 1999, s. 260

Johann Wolfgang Goethe: Münih Baskısı, Cilt 17. Ed. Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann ve Johannes John. Münih 1991, s. 827

Wilhelm G. Jacobs: Johann Gottlieb Fichte. Hamburg 1984, s. 34

Immanuel Kant: Arı Usun Eleştirisi. Ed. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1964, s. 134

Novalis: Yapıtları. Ed. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl ve Hans Jürgen Balmes. Münih 1978-87, Cilt/s. I/469, II/18, II/181, II/177; II/232, II/236, II/106, II/235

Theodore Ziolkowski: Jena'daki Mucize Yılı. Tin ve Toplum. Stuttgart 1998, s. 63

Johann Wolfgang Goethe: Münih Baskısı, Cilt 18.1. Ed. Gisela Henckmann ve Dorothea Hölscher-Lohmeyer. Münih 1997, s. 175

Jean-Jacques Rousseau: İtiraflar. 1781. Münih 1978, s. 9

Johann Wolfgang Goethe: Münih Baskısı, Cilt 1.2. Ed. Gerhard Sauder. Münih 1987, s. 203

Friedrich Hölderlin: Bütün Yapıtları ve Mektupları. Ed. Günther Mieth. Münih 1970, Cilt I, s. 917.

Madame de Staël: Almanya'ya Dair, 2. Kısım, 1. Bölüm. Paris 1813, 1868, s. 160

Friedrich Hölderlin: Bütün Yapıtları ve Mektupları, Cilt II. Ed. Michael Knaupp. Münih 1992, s. 668

Max Preitz: Friedrich Schlegel ve Novalis. Darmstadt 1957, s. 43

Ludwig Tieck: Yazılar, Cilt 6. Ed. Manfred Frank et.al., Frankfurt am Main 1985, s. 1206

Schelling. Seçen ve Tanıtan Michaela Boenke. Münih 1995, s. 103

Athenaeum. Ed. August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schlegel. Birinci cildin ikinci parçası. Berlin 1798, s. 209

Dieter Arendt (Ed.): Nihilizm. Başlangıçları. Jacobi'den Nietzsche'ye. Köln 1970, s. 33

Friedrich Schiller: Bütün Yapıtları, Cilt V. Ed. Wolfgang Riedel. Münih 2004, s. 780

Jean Paul: Bütün Yapıtları. Ed. Norbert Miller. Münih 1959, Cilt/s. I.2/274, I.5/31

Beşinci Bölüm

Wolfgang Rath: Ludwig Tieck. Unutulmuş Deha. Paderborn 1996

Roger Paulin. Ludwig Tieck. Edebi Bir Biyografi. Münih 1988

Arno Schmidt: 4 Cilt Halinde Alman Edebiyatı Üzerine Deneme Yapıtı. Zürih 1988

Ludwig Tieck: Yapıtları, Cilt I. Ed. Marianne Thalmann. Münih 1963, s. 354, 690, 369, 702, 811f.

Klaus Güntzel: Şair Ludwig Tieck'in Mektuplardaki, Tanıklıklardaki ve Anlatılardaki Yaşamı. Berlin 1981, s. 147

Bettine von Arnim: Yapıtları, Cilt I. Frankfurt am Main 1986, s. 281

Wilhelm Heinrich Wackenroder: Yapıtları ve Mektupları. Ed. Gerda Heinrich. Münih 1984, s. 332, 247, 254, 256

Ludwig Tieck: Yapıtları, Cilt IV. Ed. Marianne Thalmann. Münih 1966, s. 375

Ludwig Tieck: *Phantasus*. Yazılar, Cilt 6. Ed. Manfred Frank et.al., Frankfurt am Main 1985, s. 18, 27, 182f. 9

Joseph von Eichendorff: Yapıtları. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1977, s. 11

Friedrich Schlegel: Eleştirel Yazılar. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1970, s. 79

Altıncı Bölüm

Florian Roder: Novalis. İnsanın Dönüşümü. Friedrich von Hardenberg'in Yaşamı ve Yapıtları. Stuttgart 2000

Gerhard Schulz: Novalis. Reinbek bei Hamburg 1969

Novalis: Yaşamının ve Ölümünün Belgeleri. Ed. Hermann Hesse ve Karl Isenberg. Frankfurt am Main 1976

Henrik Steffens: Yaşadıklarım. Münih 1956

Novalis: Yapıtları. Ed. Richard Samuel, Hans Joachim Mähl ve Hans Jürgen Balmes. Münih 1978-87, Cilt/s. I/452f., I/294, I/156, I/153, I/155, I/463, I/150, I/153, I/157f., I/158, I/162, II/239, II/232i II/372f., II/741, II/749, II/257, II/741, III/205

Schelling. Seçen ve Tanıtan Michaela Boenke. Münih 1995, s. 110

Yedinci Bölüm

Kurt Nowak: Schleiermacher. Göttingen 2001

Karl Barth: 19. Yüzyılda Protestan Teolojisi. Zürih 1981
Friedrich Wilhelm Kantzenbach: Schleiermacher. Reinbek bei Hamburg 1967
Paul Tillich: Hıristiyan Düşüncesinin Tarihi Üzerine Dersler. Bölüm II. Stuttgart 1972
Friedrich Schlegel: Eleştirel Yazılar. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1970, s. 94, 97, 96, 94
Novalis: Yapıtları. Ed. Richard Samuel, Hans Joachim Mähl ve Hans Jürgen Balmes. Münih 1978-87, Cilt/s. III/256, III/257, I/679, II/775
Richard von Dülmen: Yaşam Şiiri. Köln, 2002, s. 299
Günther de Bruyn: İyi Şiir. Frankfurt am Main 2006, s. 173, 175
Rudolf Haym: Romantik Okul. Darmstadt 1977, s. 413
Friedrich Schleiermacher: Din Üzerine. Berlin, yılı yok, s. 62, 54, 27, 114, 113, 54, 181, 179, 105, 103f., 66, 110

Sekizinci Bölüm

Friedrich Meinecke: Dünya Vatandaşlığı ve Ulusal Devlet. Münih, Berlin 1908
Dieter Heinrich: Kendiyle İlişkiler. Klasik Alman Felsefesinin Temelleri Üzerine Düşünceler ve Yorumlar. Stuttgart 1982
Dieter Henrich: Dağılımlar. İdealist Felsefenin Kaynağındaki Sorunlar ve Tartışmalar (1789-1795). Stuttgart 1991
Tinin Evrimi: 1800 Civarında Jena. Tarihin Gerilim Alanında Doğa ve Sanat, Felsefe ve Bilim. Ed. Friedrich Strack. Stuttgart 1994
Us Mitolojisi. Hegel'in 'Alman İdealizminin En Eski Sistem Programı'. Ed. Christoph Jamme ve Helmut Schneider. Frankfurt am Main 1984
Hans-Otto Rebstock: Hegel'in ilk Yazılarındaki Mitos Anlayışı. Freiburg, Münih 1971
Charles Taylor: Hegel. Frankfurt am Main 1978
Moritz Kronenberg: Alman İdealizminin Tarihi. Cilt I ve 2. Münih 1909
Richard Kroner: Kant'tan Hegel'e. Cilt 1 ve 2. Tübingen 1961
Hermann Timm: Kutsal Devrim. Schleiermacher - Novalis - Friedrich Schlegel. Frankfurt am Main 1978

Friedrich Schleiermacher: Din Üzerine. Berlin, yılı yok, s. 57f.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Yapıtları. Frankfurt am Main 1986, Cilt/s. I/234, I/236, IV/311

Friedrich Hölderlin: Bütün Yapıtları ve Mektupları. Ed. Günther Mieth. Münih 1984, Cilt I, s. 917.

Manfred Frank: Yaklaşan Tanrı. Frankfurt am Main 1982, s. 199

Friedrich Schlegel: Eleştirel Yazılar. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1970, s. 502

Alfred Baeumler: Mitik Dünya Çağı. 1926. Münih 1965

Herbert Uerlings (Ed.): Romantizmin Kuramı. Stuttgart 2000, s. 171

Walter Jaeschke: Estetiğin Temelleri Üzerine Çatışma. Humboldt ve Diğerlerinden Metinler. Hamburg 1999, s. 403ff.

Friedrich Hölderlin: Bütün Yapıtları ve Mektupları. Ed. Michael Knaupp. Münih 1992/93, Cilt/s. I/374, I/190, II/921, I/308, II/715, II/650, I/654, I/308, I/674, I/279, II/667, I/311

Dokuzuncu Bölüm

Tanıkların Bildirdiği Üzere Napolyon Hâkimiyetindeki Almanya. Ed. Eckart Klessmann. Münih 1976

Tanıkların Bildirdiği Üzere Kurtuluş Savaşları. Ed. Eckart Klessmann. Münih 1973

Adam Müller: Devlet Felsefesi Üzerine Yazılar. Ed. Rudolf Kohler. Münih, yılı yok

Joachim Maass: Kleist. Yaşamının Öyküsü. Münih, Zürih, 1980

Paul Kluckhohn: Alman Romantizminin Fikri Yükü. Tübingen 1961

Karl Heinz Bohrer: Romantik Mektup. Estetik Öznelliğin Oluşumu. Münih 1987

Friedrich Schlegel: Eleştirel Yazılar. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1970, s. 101

Novalis: Yapıtları, Cilt II. Ed. Hans-Joachim Mähl. Münih 1978, s. 294, 738, 748, 749, 309

Immanuel Kant: Arı Usun Eleştirisi. Ed. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1964, s. 224

Wilhelm Dilthey: Yaşantı ve Şiir. Göttingen 1965, s. 202

Friedrich Schiller: Bütün Yapıtları, Cilt I. Ed. Alfred Meier, Münih 2004, s. 474, 475, 478

Johann Gottlieb Fichte: Yapıtları. Ed. Immanuel Hermann. Berlin 1971, s. 17ff.

Alfred Baeumler: Mitik Dünya Çağı. 1926. Münih 1965, s. 120

Herbert Uerlings (Ed.): Romantizmin Kuramı. Stuttgart 2000, s. 342, 185, 433, 167

Paul Kluckhohn: Alman Romantizminin Fikri Yükü. Tübingen 1961, s. 103, 114, 106

Joseph von Eichendorff: Yapıtları. Ed. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach ve Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1985-93, Cilt V, s. 430, 431f., 435f.

Richard von Dülmen: Yaşam Şiiri. Köln, 2002, s. 210, 215

Delikanlının Sihirli Borazanı. Eski Alman Şarkıları. Derleyen Ludwig Achim von Arnim ve Clemens Brentano. Münih 1957, s. 885f.

Rüdiger Safranski: Schopenhauer. Münih 1987, s. 223

Heinrich August Winkler: Batıya Uzanan Uzun Yol. Alman Tarihi. Cilt 1. Münih 2002, s. 164

Friedrich Schulze: Alman Eyaletlerinde Fransız Dönemi. Leipzig 1908, cilt I, s. 10

Heinrich von Kleist: Yapıtları. Ed. Helmut Sembdner. Münih 1993, Cilt/s. I/26, I/27, II/379

Friedrich Nietzsche: Bütün Yapıtları, Eleştirel Çalışma Baskısı, Cilt I. Ed. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari. Münih, Berlin, New York 1980, s. 354f.

Onuncu Bölüm

Lothar Pikulik: Normalliğin Yetersizliği Olarak Romantizm. Tieck, Hoffmann, Eichendorff Örneğinde. Frankfurt am Main 1979

Lothar Pikulik: Erken Romantizm. Çağ - Yapıtlar - Etkiler. Münih 2000

Peter Gay: Yüreğin Gücü. 19. Yüzyıl ve Benin Araştırılması. Münih 1997

Albert Bégum: Hayal Dünyası ve Romantizm. Almanya'daki ve Fransız Şiirindeki Romantik Ruh üzerine bir Deneme. Bern 1972

Novalis: Yapıtları, Cilt II. Ed. Hans-Joachim Mähl. Münih 1978, s. 741, 263, 334

Ludwig Tieck: Yapıtları. Ed. Marianne Thalmann. Münih 1963, Cilt/s. I/269, IV/245, I/390, I/633

E.T.A. Hoffmann: Yapıtları. Frankfurt am Main 1967, Cilt/s. II/125f., II/127, I/28, I/34, I/189f., II/540, IV/201

Clemens Brentano: Yapıtları, Cilt II. Ed. Wolfgang Frühwald ve Friedhelm Kemp. Münih 1963, s. 782

Friedrich Schiller: Bütün Yapıtları, Cilt II. Ed. Peter-André Alt. Münih 2004, s. 253

Achim von Arnim. Yapıtları, Cilt 4. Ed. Renate Moering. Frankfurt am Main 1992, s. 107

Bonaventura'nın Gece Nöbetleri. Ed. Wolfgang Paulsen. Stuttgart 1964, s. 122

Friedrich Hölderlin: Bütün Yapıtları ve Mektupları, Cilt I. Ed. Michael Knaupp. Münih 1992, s. 230

Joseph von Eichendorff: Yapıtları. Ed. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach ve Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1985-93, Cilt/s. II/229, I/322f.

Wilhelm Heinrich Wackenroder: Yapıtları ve Mektupları. Ed. Gerda Heinrich. Münih 1984, s. 304

On Birinci Bölüm

Oskar Walzel: Alman Romantizmi. Berlin 1926

Hans Mayer: Mutsuz Bilinç. Lessing'den Heine'ye Alman Edebiyat Tarihi Üzerine. Frankfurt am Main 1986

Michail Bachtin: Edebiyat ve Karnaval. Roman Kuramı ve Gülme Kültürü Üzerine. Münih 1969

Romantizmin İnsanı. Ed. François Furet. Essen 2004

Gerhard Schulz: Fransız Devrimi ile Yeniden Kuruluş Arasında Alman Edebiyatı. Bölüm 1 ve 2. Münih 1983

Ludwig Tieck: Yapıtları, Cilt I. Ed. Marianne Thalmann. Münih 1963, s. 565, 467

E.T.A. Hoffmann. Yapıtları. Frankfurt am Main 1967, Cilt/s. III/271, III/92, IV/383, I/145, I/201, I/442, III/114, III/56, III/124, III/92, III/54

Joseph von Eichendorff: Yapıtları. Ed. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach ve Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1985-93, Cilt/s. I/226, III/353, I/224, I/225, I/361, I/120f, I/346, I/173, III/131, III/131f, I/329, III/110, II/469, II/496, II/561

Hermann Korte: Joseph von Eichendorff. Reinbek bei Hamburg 2000, S. 59

Joseph von Eichendorff: Yapıtları. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1977, s. 78f.

Johann Wolfgang Goethe: İtalya Seyahati. Münih Baskısı, Cilt 15. Ed. Andreas Bayer ve Norbert Miller. Münih 1992, s. 602

Arthur Schopenhauer: İrade ve Tasavvur Olarak Dünya. Yapıtları, Cilt 2.2. Zürih 1977, s. 645

Rainer Maria Rilke: Duino Ağıtları I. Yapıtları. Frankfurt am Main 1955. Cilt I, s. 194

On İkinci Bölüm

Ludwig August von Rochau: Reel Politikanın İlkeleri. Ed. Hans-Ulrich Wehler. Frankfurt am Main, Berlin, Viyana 1972

Hermann Baumgarten: Alman Liberalizmi. Ed. Adolf M. Birke. Frankfurt am Main, Berlin, Viyana 1974

Ludwig Marcuse: Ludwig Börne. Alman Demokrasisinin Başlarından. Zürih 1977

Klaus Briegleb: Kurban Heine? Devrimin Yazı Tipleri Üzerine Denemeler. Frankfurt am Main 1986

Dolf Sternberger: Heinrich Heine ve Günahın Lağvedilmesi. Frankfurt am Main 1976

Heinrich Heine. Estetik-Politik Profiller. Ed. Gerhard Höhn. Frankfurt am Main 1991

Ernst Heilborn. İki Devrim Arasında. 1789-1848 Schinkel Döneminin Ruhu. Berlin 1927

Walter Jaeschke: Estetiğin Temelleri Üzerine Çatışma. Humboldt ve Diğerlerinden Metinler. Hamburg 1999, s. 385, 410

Friedrich Schlegel: Şiirler ve Makaleler. Ed. Wolfdietrich Rasch. Münih 1984, s. 632

Arsenij Gulyga: Hegel. Frankfurt am Main 1981, s. 167, 163, 81

Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Yirmi Cilt Halinde Yapıtları. Frankfurt am Main 1986, Cilt/s. XI/556, XIII/289

Max Lenz: Berlin Kraliyet Friedrich-Wilhelm Üniversitesi'nin Tarihi. Halle 1918, s. 220

Johann Eduard Erdmann: Yeniçağ Felsefesi. Alman İdealizmi (Kaynak Metinlerle) Cilt VII. Reinbek bei Hamburg 1971, s. 168

Heinrich Heine: Bütün Yazıları. Ed. Klaus Briegleb. Münih 1968-76, Cilt/s. IV/55, IV/431, V/201, IV/581, IV/574, I/107f., III/691f., III/695, III/361, III/378, IV/495, IV/18, II/956, III/317, IV/75, IV/76, V/232, II/382, VI/I/498

Karl Marx/Friedrich Engels: Yapıtları. Berlin 1959ff. Cilt/s. I/391, III/7, I/379, I/346

Theobald Ziegler: On Dokuzuncu Yüzyılın Tinsel ve Sosyal Akımları. Berlin 1910, s. 179, 195, 203

Jost Hermand (Ed.): Genç Almanya. Metinler ve Belgeler. Stuttgart 1968, s. 185

Florian Vassen (Ed.): Metinler ve Sunumlarda Alman Edebiyatı. Restorasyon, Mart Öncesi ve 48 Devrimi. Stuttgart 1975, s. 174

Karl Gutzkow: Kuşkucu Wally. 1835. Göttingen 1965 (tıpkıbasım), s. 114, 302

Ludwig Feuerbach: Geleceğin Felsefesinin Temel İlkeleri. 1843. Frankfurt am Main 1983 (tıpkıbasım), s. 62

Ludwig Marcuse: Heinrich Heine. Zürih 1980, s. 230, 197, 228

On Üçüncü Bölüm

Martin Gregor-Dellin: Richard Wagner: Yaşamı. Yapıtları. Yüzyılı. Münih 1980

Dieter Borchmeyer: Richard Wagner. Ahasver'in Dönüşümleri. Frankfurt am Main 2002

Wagner Elkitabı. Ed. Ulrich Müller ve Peter Wapnewski. Stuttgart 1986

Ludwig Marcuse: Richard Wagner'in Unutulmaz Yaşamı. Zürih 1973
Wagner üzerine. Müzisyenlerden, Şairlerden ve Sevenlerden Alıntılar. Bir Antoloji. Stuttgart 1995
Theodor W. Adorno: Wagner Üzerine Deneme. Münih, Zürih 1964
Richard Wagner: Düşüncelerim. Seçki cildi. Ed. Martin Gregor-Dellin. Münih 1982, s. 96, 132, 116, 174, 189, 150, 362
Cosima Wagner: Günceler. Münih 1978, Cilt/s. I/1052, 7.4.1873, II/852
Richard Wagner: Nibelungen Yüzüğü. Münih 1991, s. 240, 118, 80, 346
Richard Wagner, Bütün Yapıtları. Mainz 2004 ff., Cilt 10, s. 274
Kurt Hübner: Mitosun Hakikati. Münih 1985, s. 398
Arthur Schopenhauer: Yapıtları, Cilt I. Zürih 1977, s. 482, 645
Charles Baudelaire: Yapıtları. Dreieich 1981, Cilt III, s. 30
Dolf Oehler: Paris Resimleri. Frankfurt am Main 1979, s. 48
Richard Wagner: Belgelerdeki Bir Yaşamın Resmi. Ed. Otto Werner. Berlin 1990, s. 467

On Dördüncü Bölüm

Georg Bollenbeck: Gelenek. Avangard. Tepki. Kültürel Modernlik üzerine Alman Çatışmaları. 1880-1945. Frankfurt am Main 1999
Nietzsche ve Wagner. Çığır Açan Bir Karşılaşmanın Durakları. Ed. Dieter Borchmeyer ve Jörg Salaquarda. Cilt 1 ve 2. Frankfurt am Main 1994
Karl Joël: Nietzsche ve Romantizm. Jena ve Leipzig 1905
Curt Paul Janz: Friedrich Nietzsche. Biyografi. 3 Cilt. Münih 1981
Walter Kaufmann: Nietzsche. Filozof - Psikolog - Deccal. Darmstadt 1988
Nietzsche Elkitabı. Yaşamı - Yapıtları - Etkileri. Ed. Henning Ottmann. Stuttgart 2000
Rüdiger Safranski. Nietzsche. Düşüncesinin Biyografisi. Münih 2000
Karl Jaspers: Nietzsche. Berlin, New York 1981
Friedrich Nietzsche: Bütün Yapıtları. Eleştirel Çalışma Baskısı, Cilt III. Ed. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari. Münih, Berlin, New York 1980, Cilt/s. I/433, I/455,I/364, I/169, I/188, I/184f., I/182, I/452, I/184, I/194, I/197,

I/146, I/456, I/29f, I/38, I/153, I/56, I/134, I/56, I/452, I/469, I/47, I/115, I/453f., VII/7,200, I/448, I/449, I/64, III/574, I/38, I/56, I/57, III/620, I/145, VI/26, I/22, I/18, III/538, XIII/41, IV/31, III/570, II/20, VI/365

Friedrich Albert Lange: Maddeciliğin Tarihi (1866). Ed. Alfred Schmidt. Frankfurt am Main 1974, Cilt II

Immanuel Kant: Arı Usun Eleştirisi. Ed. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1964,Cilt III, s. 267, 134

On Beşinci Bölüm

Ferdinand Tönnies: Cemaat ve Toplum. 1887, Darmstadt 1991

Julius Langbehn: Eğitici Olarak Rembrandt. Bir Almanın Elinden. Leipzig 1890

Paul de Lagarde: Alman Yazıları. Göttingen 1891

Viyana Modernizmi. 1890 ile 1910 Arasında Edebiyat, Sanat ve Müzik. Ed. Gotthard Wunberg. Stuttgart 1981

İzlenimcilik, Sembolizm ve Jugendstil. Stuttgart 1977

Walter Muschg: Trajik Edebiyat Tarihi. Bern 1953

Janos Frecot/Johann Friedrich Geist/Diethart Kerbs: Fidus. Burjuva Kaçış Hareketlerinin Estetik Uygulamalarına Dair. Münih 1972

George L. Mosse: Kitlelerin Ulusallaştırılması. Frankfurt am Main, Berlin, Viyana 1976

George L. Mosse: Halkçı Devrim. Königstein/Taunus 1991

Kurt Flasch: Tinsel Seferberlik. Alman Entelektüelleri ve Birinci Dünya Savaşı. Berlin 2000

Thomas Carlyle: Kahramanlar ve Kahramanların Onurlandırılması. Berlin, yılı yok, s. 83

Heinrich Rickert: Yaşam Felsefesi. Tübingen 1922, s. 155

Hermann Glaser: Sigmund Freud'un Yirminci Yüzyılı. Münih 1976, s. 146

Kurt Pinthus (Ed.): İnsanlığın Alaca Karanlığı. Dışavurumculuğun Bir Belgesi (1920). Hamburg 1959, s. 224

Yüzyıldönümü. Modernliğe Açılım. Ed. August Nitschke v.d. Reinbek bei Hamburg. 1990, Cilt I, s. 312

Christian Graf von Krockow: Yüzyıllarında Almanlar 1890-1990. Reinbek bei Hamburg 1990, s. 47, 48, 86, 101

Gustav Landauer: Sosyalizme Çağrı. Ed. Heinz-Joachim Heydorn. Frankfurt am Main 1967, s. 98

Manfred Frank: Sürgündeki Tanrı. Yeni Mitoloji Üzerine Dersler. Frankfurt am Main 1988, s. 149, 147

Steven E. Aschheim: Nietzsche ve Almanlar. Stuttgart 1996, s. 23

Hugo von Hoffmannsthal: Lord Chandos'un Mektubu. Poetolojik Yazılar. Hansgeorg Schmidt-Bergmann'dan Seçmeler. Frankfurt am Main 2000

Rainer Maria Rilke: Yapıtları. Frankfurt am Main 1955. Cilt I, S. 194f., 685, 719

Hugo von Hoffmannsthal: On Ayrı Cilt Halinde Toplu Eserleri. Anlatılar. Frankfurt am Main 1979, s. 499

Franz Schonauer: Tanıklıklarda ve Resimli Belgelerde Stefan George. Reinbek bei Hamburg 1960, s. 28, 29, 20

Stefan George: Yapıtları. Düsseldorf ve Münih 1976. Cilt II, s. 241ff.

Oswald Spengler: Batı'nın Çöküşü. Gütersloh, yılı yok, s. 63

Thomas Mann: Denemeler I. Ed. Herrmann Kuzke ve Stephan Stachorski. Frankfurt am Main 1993, s. 192

Hermann Kurzke: Thomas Mann. Dönemi - Yapıtları - Etkileri. Münih 1997, s. 243

Fritz K. Ringer: Aydınlar. Alman Kodamanlarının Çöküşü 1890-1933. Münih 1987, s. 171

Thomas Mann: Bir Apolitiğin Görüşleri. Frankfurt am Main 1988, s. 142, 308, 367, 23, 138, 13, 45, 45

On Altıncı Bölüm

Stefan Breuer: Tutucu Devrimin Anatomisi. Darmstadt 1993

Stefan Breuer: Estetik Köktencilik. Stefan George ve Alman Antimodernizmi. Darmstadt 1995

Rüdiger Safranski: Bir Alman Üstat. Heidegger ve Dönemi. Münih 1994

Thomas Mann: Büyülü Dağ. Frankfurt am Main 1974, s. 990, 993, 994

Walter Flex: İki Dünya Arasındaki Gezgin. Münih 1940

Ernst Jünger: Çelik Yağmurlarında. Bütün Yapıtları, Cilt I. Stuttgart 1978, s. 293

Ernst Jünger: İşçi. Stuttgart 1982, s. 54, 55

Christian Graf von Krockow: Yüzyıllarında Almanlar 1890-1990. Reinbek bei Hamburg 1990, s.159

Franz Jung: Mutluluk Tekniği. Berlin 1920, s. 17

Ulrich Linse: Çıplak Ayaklı Şairler. Yirmili Yılların Kurtarıcıları. Berlin 1983, s. 27, 97, 100, 104, 118

Tzara, Grosz, Marcel Janko, Huelsenbeck, Gerhard Preiss, Hausmann: Alman Edebiyatı. Metin ve Sunum Halinde bir Özet. Cilt 14. Dışavurumculuk ve Dadacılık. Ed. Otto F. Best. Stuttgart 1974, 293 ff.

Hugo Ball: Zamandan Kaçış. 1914-1921. Zürih 1992, s. 100

Fritz K. Ringer: Aydınlar. Alman Kodamanlarının Çöküşü 1890-1933. Münih 1987, s. 328

Friedrich Nietzsche: Bütün Yapıtları. Eleştirel Çalışma Baskısı, Cilt I. Ed. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari. Münih, Berlin, New York 1980, s. 29

Werner Helwig: Gezgin Kuşun Mavi Çiçeği. Gütersloh 1960, s. 181, 182

Hermann Hesse: Doğu Yolculuğu. Toplu Yazıları. Cilt VI. Frankfurt am Main 1987, s. 9, 10, 24, 10, 39, 36, 15

Peter Gay: Dışlananlar Cumhuriyeti. Frankfurt am Main 1987, s. 170

Ulrike Hass: "Taşranın Berlin'e İsyanı" Üzerine. İçinde: Weimar Cumhuriyeti Edebiyatı. Ed. Bernhard Weyergraf. Münih 1995, s. 363

Bertolt Brecht: Kent Sakinleri için Okuma Kitabı. Yapıtları, Cilt XI. Frankfurt am Main 1966, s. 162ff.

Gottfried Benn: Dört Cilt halinde Toplu Yapıtları. Ed. Dieter Wellershoff. Wiesbaden 1978, Cilt I, s. 85

Martin Heidegger: Toplu Baskı. Ed. Hermann Heidegger. Frankfurt am Main 1991, Cilt 29/30, s. 224, 244, Cilt 24, s. 404

Walter Benjamin: Toplu Yazıları, Cilt V/2. Frankfurt am Main 1982, s. 1250

Oswald Spengler: İnsan ve Teknik. Münih 1931, s. 27
Friedrich Nietzsche: Bütün Yapıtları. Eleştirel Çalışma Baskısı, Cilt II. Ed. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari. Münih, Berlin, New York 1980, s. 15f.
Carl Schmitt: Politik Teoloji. Münih/Leipzig 1934, s. 14, 31,11
Martin Heidegger: Alman Üniversitesinin Kendini Savunuşu. Rektörlük. Frankfurt am Main 1983, s. 13
Friedrich Nietzsche: Bütün Yapıtları. Eleştirel Çalışma Baskısı, Cilt IV, Ed. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari. Münih, Berlin, New York 1980, s. 20
Novalis: Yapıtları, Cilt II. Ed. Hans-Joachim Mähl. Münih 1978, s. 334
Max Weber: Sosyoloji. Dünya Tarihi Çözümlemeleri. Politika. Ed. Johannes Winckelmann. Stuttgart 1964, s. 317

On Yedinci Bölüm

Üçüncü İmparatorlukta Edebiyat ve Şiir. Joseph Wulf'un Bir Belgeseli. Reinbek bei Hamburg 1963
Léon Poliakov/Joseph Wulf: Üçüncü İmparatorluk ve Düşünürleri. Belgeler ve Bildiriler. Wiesbaden 1969
Hans Dieter Schäfer: Parçalanmış Bilinç. 1933-1945 Arası Alman Kültürü ve Yaşamsal Gerçekliği. Münih 1981
Hans Ulrich Thamer: Baştan Çıkarma ve Şiddet. Almanya 1933-1945. Berlin 1994
Götz Aly: Hitler'in Halk Devleti. Soygun, Irk Savaşı ve Nasyonal Sosyalizm. Frankfurt am Main 2005
Paul Tillich: Toplu Yapıtları, Cilt 2. Ed. Renate Albrecht. Stuttgart 1962, s. 249, 252
Victor Klemperer: LTI. Bir Filoloğun Not Defteri. Halle 1957, Leipzig 1995
Ralf Klausnitzer: Gamalı Haçın Altındaki Mavi Çiçek. Paderborn 1990, s. 359, 374, 377, 375, 380, 383, 400, 401, 467, 468
Fritz Strich: Alman Klasisizmi ve Romantizmi. Bern, Münih 1962, s. 9
Isaiah Berlin: Romantikliğin Kökleri. Berlin 2004, s. 227, 244, 245
Eric Voegelin: Hitler ve Almanlar. Münih 2006, s. 86

Joachim Fest: Hitler. Berlin 2004, s. 525

Albert Speer: Anılar. Frankfurt am Main 1969, s 139

Joseph Goebbels: Günceler. Ed. H.G. Reuth. Münih 1988, Cilt III, s. 1076

Thomas Mann: Denemeler 5. Ed. Hermann Kurzke ve Stephan Stachorski. Frankfurt am Main 1993, s. 130

Peter Reichel: Üçüncü İmparatorluğun Güzel Görünümü. Münih 1991, s .125

Christian Graf von Krockow: Yüzyıllarında Almanlar 1890-1990. Reinbek bei Hamburg 1990, s.209

Friedrich Nietzsche: Bütün Yapıtları. Eleştirel Çalışma Baskısı, Cilt IV, Ed. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari. Münih, Berlin, New York 1980, s. 372, 374, 304

Hedwig Conrad-Martius: İnsan Yetiştirme Ütopyaları. Münih 1955, s. 74

Johann Wolfgang Goethe: Münih Baskısı, Cilt 1.2. Ed. Gerhard Sauder. Münih 1987, s. 203

Helmuth Plessner: Gecikmiş Ulus. Frankfurt am Main 1974, s. 41

Thomas Mann: Bir Apolitiğin Görüşleri. Frankfurt am Main 1988, s. 108, 52

Thomas Mann: Doktor Faustus. Frankfurt am Main 1974, s. 409

Sebastian Haffner: Bismarck'tan Hitler'e. Münih 1978, s. 219

Gottfried Benn: Dört Cilt Halinde Toplu Yapıtları. Ed. Dieter Wellershoff. Wiesbaden 1978, Cilt IV, s. 79

Bernd Martin (Ed.): Martin Heidegger ve 'Üçüncü İmparatorluk'. Darmstadt 1989, s. 180

Hannah Arendt: Totalitarizmin Kökenleri. Münih 1986, s. 528

Heinrich Heine: Bütün Yazıları. Ed. Klaus Briegleb. Münih 1968-76, Cilt/s. II/510, VI.I/486, III/639

Hermann Rauschning: Hitler'le Konuşmalar. Zürih 1973, s. 210

E.T.A. Hoffmann: Yapıtları. Frankfurt am Main 1967, Cilt I, s. 170

Thomas Mann: Denemeler 4. Ed. Hermann Kurzke ve Stephan Stachorski. Frankfurt am Main 1993, s. 311

Arnold Gehlen: Toplu Baskı, Cilt VII. Frankfurt am Main 1978, s. 420

On Sekizinci Bölüm

Angelo Bolaffi: Korkunç Almanlar. Garip Bir Aşk İlanı. Berlin 1995

Federal Almanya Elkitabı. Otuz Yıllık Ruhsal Hesaplaşma. Ed. Hermann Glaser. Münih 1978

Clemens Albrecht ve diğerleri: Federal Almanya'nın Entelektüel Kuruluşu. Frankfurt Okulu'nun Etki Tarihi. Frankfurt am Main, New York 1999

Hermann Glaser: Federal Almanya'nın Küçük Kültür Tarihi 1945-1989. Münih 1991

Martin Greiffenhagen. Almanya'da Tutuculuk İkilemi. Münih 1971

Gerd Koenen: Kızıl Onyıl. Küçük Kültür Devrimimiz 1967-1977. Köln 2001

Wolfgang Kraushaar: Frankfurt Okulu ve Öğrenci Hareketi. Şişe İçinde Mektuptan Molotof Kokteyline, 1946'dan 1995'e. Üç Cilt. Hamburg 1998

Ludwig Pesch: Modern Edebiyatta ve Sanatta Romantik İsyan. Münih 1962

1945'ten Bu Yana Romantizm Araştırmaları. Ed. Klaus Peter. Königstein/Taunus 1980

Romantizm. Bir Tübingen Ders Dizisi. Tübingen, Stuttgart 1948

Eberhard Rathgeb: Kapılmış Ulus. 1945-2005 Arası Alman Tartışmaları. Münih 2005

Almanların Kimliği. Ed. Werner Weidenfeld. Bonn 1983

Thomas Mann: Doktor Faustus. Frankfurt am Main 1974, s. 409, 675, 324, 331, 322

Thomas Mann: Denemeler 5. Ed. Hermann Kurzke ve Stephan Stachorski. Frankfurt am Main 1993, s. 279, 274

Ferdinand Lion: Almanların Kaderi olarak Romantizm. Stuttgart 1963, s. 9

Hannah Arendt: Çağ Üzerine. Politik Denemeler. Berlin 1986, s. 45

Alfred Baeumler: Hitler ve Nasyonal Sosyalizm. Notlar 1945-1947, Der Pfahl V, s. 166ff.

Jost Hermand: Yeniden İnşa Halindeki Kültür. Münih 1986, s. 256, 417, 261, 258

Max Bense: Teknik Varoluş. Stuttgart 1950, s. 202

Rolf Wiggershaus: Frankfurt Okulu. Münih 1986, s. 653

Richard Löwenthal: Romantik Gerileme. Stuttgart 1970, s. 12, 31

Odo Marquard: İlkeselliğe Veda. Geleceğe Köken Gerek. Felsefi Denemeler. Stuttgart 2003

Herbert Marcuse: Özgürleşme Üzerine Deneme. Frankfurt am Main 1969, s. 17

Herbert Marcuse: Karşı Devrim ve İsyan. Frankfurt am Main 1970, s. 90

Dizin

20. Yüzyılın Mitleri 376
1769'daki Yolculuğumun Güncesi 17
1848 Mart Devrimi 10

A

Aklın Yıkımı 372
Alacakaranlık 103
Alain-Fournier 349
Alman Büyüklüğü 186
Alman Göçmenlerin Söyleşileri 36
Alman Halk Kitapları 169
Alman İdealizminin En Eski Sistem Programı 83, 161, 426
Alman Kaderi Olarak Romantizm 400
Alman Tragedyasının Kökeni 334
Alman Ulusuna Söylevler 90
Almanya'da Din ve Felsefenin Tarihi 270, 389
Almanya Üzerine 84
Altın Saksı 211, 234, 236, 293
Anaksagoras 297
Angelo, Michel 438
Anlaşılmazlık Üzerine 64
Ardinghello ve Mutlu Adalar 100
Arı Usun Eleştirisi 19, 73, 310, 423, 428, 433
Arnim, Achim von 55, 191, 192, 193, 196, 197, 213, 247, 268, 425, 428, 429
Aşkın Metafiziği 242
Asya Dünyası'nın Mitos Tarihi 165, 167
Athenäum 9, 39, 59, 70, 87, 88, 132, 146, 156, 159, 181
Atomcu Demokritos 297
Atta Troll 269
Avusturyalı Gözlemci 195
Ay Işığı 221
Ayrışma Aracılığıyla Cemaate 327
Aztek 16

B

Batı'nın Çöküşü 353, 434
Bayreuth Dergisi 286, 290
Beethoven 197, 300, 416
Behler, Ernst 423
Benjamin, Walter 174, 334, 365, 413, 436
Benn, Gottfried 177, 322, 363, 364, 387, 403, 435, 437
Berlin 10, 32, 58, 92, 99, 101, 131, 144, 145, 148, 156, 187, 196, 197, 212, 214, 230, 233, 234, 247, 249, 251, 253, 254, 324, 327, 330, 338, 351, 352, 353, 354, 362, 363, 364, 372, 373,

380, 384, 388, 389, 402, 410, 413, 420, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 438
Berlin, Isaiah 372, 380, 384, 388, 389, 436
Bildirge 341
Bir Apolitiğin Görüşleri 341, 342, 345, 382, 384, 386, 434, 437
Bir Eski Alman Öyküsü 108
Bir İşe Yaramazın Güncesi 231
Bir Mektup 330
Bir Özeleştiri Denemesi 310, 315
Bloch 365
Böhlendorff 174, 177
Böttiger, Carl August 20, 420
Brecht 352, 363, 364, 435
Brentano, Clemens 52, 66, 86, 89, 90, 99, 190, 191, 192, 193, 209, 231, 360, 428, 429
Büchner, Ludwig 257, 297
Burckhardt, Jakob 319
Burke, Edmund 6, 181, 189
Bütün Bilim Öğretisinin Temelleri 71
Bütün Vahiylerin Eleştiri Denemesi 73
Büyük Meaulnes 349

C-Ç

Cardillac 208
Chandos Mektubu 337
Cosima 283, 286, 293, 294, 432
Cumhuriyetçilik Kavramı Üzerine Deneme 32, 181
Czolbe, Heinrich 297
Çan 68
Çağın Damgası 248
Çelik Fırtınalarında 349
Çizmeli Kedi 91, 98
Çıplak Bir Azize Dair Tansık Bir Şark Masalı 218
Çıplak Venüs 256

D

Dadacı Manifesto 354
Dâhi 57, 423
D'Annunzio 291
Dante 158
Delikanlının Sihirli Borazanı 106
Deneyimimizin Işığında Nietzsche'nin Felsefesi 345
Dessau Marşı 207
Din Üzerine. Dini Küçümseyenler Arasındaki Aydınlara Söylevler 144
Dionysos 10, 106, 168, 171, 172, 173, 226, 241, 289, 303, 330, 344, 356
Dionysosçuluk 267, 291, 303, 311, 344
Doğu Yolculuğu 360, 435
Doktor Faustus 8, 11, 330, 345, 384, 394, 437, 438
Don Kişot 52, 92, 361
Dresden Ayaklanması 277

Duino Ağıtı 335
Dürer, Albrecht 5, 91, 92, 101, 102, 108, 111, 379
Duyusalcılığın Yeniden Sunumu 297

E

Ebedi Barış Üzerine 181
Ecce Homo 381, 396
Edda 287
Eichendorff, Joseph von 6, 10, 13, 58, 103, 171, 190, 191, 192, 197, 205, 211, 213, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 241, 247, 252, 344, 351, 420, 425, 428, 429, 430
Enfantin, Prosper 270
Ense, Varnhagen von 269
Epikürcü İman İtirafı 88, 131
Erkek Kedi Murr'un Hayat Görüşleri 222
Eroica 300
Eros 106, 291, 344, 345, 347
Eski Halkların, Özellikle Yunanlıların Sembolizmi ve Mitolojisi 165
Eski ve Yeni İnanç 299
Estetiğin Ön Okulu 89
Estetik Eğitim Üzerine Mektuplar 156
Eugen, Karl 20

F

Felsefenin Asıl Özü Üzerine Büyük Okuyucu Kitlesine Apaçık Bir Bildiri 81
Feuerbach 7, 71, 247, 258, 260, 261, 262, 279, 280, 282, 431
Fichte 5, 6, 9, 32, 39, 42, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 90, 95, 119, 120, 121, 123, 124, 130, 136, 140, 150, 181, 187, 188, 195, 196, 249, 298, 326, 338, 392, 411, 423, 428
Fidus 323, 327, 349, 433
Forster, Georg 29, 30, 32, 33
Fortunat 223, 229, 230
Fransız Devrimi 23, 27, 30, 32, 34, 35, 36, 39, 41, 50, 54, 56, 59, 82, 181, 185, 189, 212, 214, 249, 250, 376, 421, 429
Fransız Devrimi Üzerine Görüşler 189
Franz Sternbald'ın Kır Yürüyüşleri 92, 108
Freia 284
Freischütz 252

G

Gazete 192
Gece Nöbetleri 216, 429
Geceye İlahiler 113, 125, 130, 170
Gecikmiş Ulus 383, 437

Gelin Seçimi 212
Genç Marangoz 213
Genel Edebiyat Gazetesi 73
Gentz, Friedrich 31
Georg, Jünger Friedrich 29, 30, 32, 33, 45, 135, 165, 372, 389, 405, 421, 423, 427, 431, 432
Germania'dan Çocuklarına 200
Gitarcı Hansel 358
Goebbels, Joseph 374, 375, 376, 377, 378, 437
Goethe, Johann Wolfgang von 12, 17, 18, 19, 20, 24, 27, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 51, 52, 55, 69, 71, 72, 81, 82, 83, 90, 91, 92, 108, 109, 113, 132, 140, 149, 156, 166, 168, 171, 174, 191, 198, 230, 234, 239, 248, 256, 276, 311, 341, 348, 379, 420, 421, 422, 423, 424, 430, 437
Goldberg Varyasyonları 207
Görres, Joseph 6, 158, 165, 166, 167, 169, 191, 192, 193, 231, 329, 374
Görüşler 189, 346
Götz von Berlichingen 92
Grimm, Jacob 193, 287
Grosse, Karl 52, 57
Güç ve Madde 297
Gutzkow 256, 258, 431
Güzel Yeni Dünya 406

H

Haeusser, Ludwig 353
Haimon'un Çocukları 193
Halkın Fransız Devrimi Üzerine Yargılarını Düzeltmeye Katkılar 32
Halkların Sesleri 26
Hamann, Johann Georg 18, 50
Hart, Julius 326, 327, 328
Hauptmann, Gerhart 341
Hebbel, Friedrich 337
Hederich, Benjamin 174
Hegel 7, 19, 30, 31, 35, 45, 54, 60, 65, 76, 83, 136, 153, 161, 162, 163, 164, 167, 172, 197, 210, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 259, 262, 263, 264, 298, 338, 356, 385, 421, 423, 426, 427, 431
Heidegger 8, 11, 347, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 385, 386, 387, 405, 406, 412, 435, 436, 437
Heine 7, 10, 238, 247, 255, 256, 257, 258, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 282, 345, 389, 390, 416, 429, 430, 431, 437
Heinrich von Ofterdingen 113, 115, 125, 136, 141, 165
Herakleitos 7, 293, 306, 311
Herder, Johann Gottfried 5, 9, 10,

15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 38, 57, 109, 149, 166, 167, 274, 339, 374, 420, 421, 423
Hermann Muharebesi 200
Hermann ve Dorothea 36
Herwegh 257, 258
Hessen Köylülerine Bildirisi 257
Heyecanlananlar 36
Hintlilerin Dili ve Bilgeliği Üzerine 165
Hitler 8, 275, 351, 371, 373, 379, 386, 390, 391, 392, 395, 436, 437, 438
Hıristiyanlık 6, 87, 113, 128, 130, 131, 140, 142, 159, 182, 228, 313, 378
Hıristiyanlık veya Avrupa 6, 87, 113, 130, 140, 378
Hofer, Andreas 194
Hoffmann, E.T.A. 7, 10, 54, 57, 66, 105, 108, 111, 199, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 222, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 247, 252, 268, 293, 360, 392, 428, 429, 430, 437
Hoffmannsthal, Hugo von 7, 272, 291, 321, 330, 331, 332, 333, 334, 434
Hölderlin 6, 31, 45, 46, 73, 83, 85, 86, 116, 158, 161, 162, 163, 164, 167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 217, 250, 296, 354, 356, 385, 422, 424, 427, 429
Höppener, Hugo 68, 86, 323
Hortlak Hoffmann 233
Hukuk Felsefesi 249
Huxley, Aldous 382, 406
Huzsmans 291
Hyperion 46, 176, 177, 179, 422

İ

İki Dünya Arasındaki Gezgin 348, 435
İlahi Komedya 158
İlkbahar Gezisi 224
İlk Faust 18
İnanç Öğretisi 153
İnanç ve Aşk 113, 181
İnanç ve Aşk veya Kral ve Kraliçe 181
İnka 16
İnsanca, Pek İnsanca 309
İnsanın Antikalaşmışlığı 405
İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine 42
İsa'nın Yaşamı 259, 260, 299
İşi Başkaları Yapıyor. Sınıf Savaşı ve Entelektüellerin Rahip İdaresi 417
İtalya Seyahati 239, 430
İtiraflar 83, 92, 273, 424
İzler 365
İzleyiciye Sövgü 98

J

Jahn, Friedrich Ludwig 374
Jaspers 385, 432
Jena 5, 10, 28, 33, 51, 58, 59, 71, 72, 73, 74, 82, 86, 87, 88, 90, 95, 107, 116, 117, 119, 131, 132, 140, 174, 189, 190, 197, 198, 251, 357, 424, 426, 432
Jünger, Ernst 8, 347, 349, 350, 351, 352, 363, 365, 405, 406, 435
Jünger, Friedrich Georg 405
Jung, Franz 8, 347, 351, 352, 356, 435

K

Kadınların Onuru 68
Kafka 364
Kant, Immanuel 18, 19, 30, 31, 32, 35, 50, 73, 74, 76, 79, 80, 81, 120, 136, 143, 144, 147, 155, 181, 182, 183, 215, 216, 310, 311, 380, 423, 426, 428, 433
Kapsamlı Mitoloji Sözlüğü 174
Kardeş Hitler 392
Kaufmann, Angelica 20, 432
Kavgam 390
Kayıp Cennet 49
Kayzer Oktavian 91
Kendini Tanı 286
Kent Sakinleri İçin El Kitabı 363
Kessler, Harry Graf 328, 330
Kierkegaard 365, 366
Kilise ve Soyut Sanat 403
Kitlelerin Ayaklanması 407
Kış Masalı 264, 265, 282
Kızılderili 16
Kleist 6, 181, 199, 200, 201, 202, 203, 253, 331, 427, 428
Klinger, Friedrich Maximilian 20
Komintern 352
Kömürcünün İnancı ve Bilim 297
Konuşma 141
Krieck, Ernst 375, 376
Küçük Zaches 206
Kum Adam 234
Kuşkucu Kuşak 401
Kuşkucu Wally 258, 431
Kuzenimin Köşe Penceresi 235

L

Lafontaine, August 50, 52
Lagarde, Paul de 343, 433
Landauer, Gustav 7, 321, 326, 327, 328, 434
Langbehn, Julius 343, 433
Lavater 49
Lenz, Jakob Michael Reinhold 20, 431
Lethen, Helmut 363
Leverkühn 394, 395, 396, 397, 398, 399, 404
Levi-Strauss 304
Liszt, Franz 277, 292
Lord Chandos 330, 331, 332, 333,

434
Lovell 5, 55, 57, 91, 94, 95, 96, 97, 99, 205, 215, 217, 222
Lucinde 49, 66, 98, 156, 195, 311, 422
Ludwig Börne. Bir Bildiri 269
Luise 88, 182
Luteria 272
Lutter ve Wegner 233

M

Maceracı Yürek 365
Madam de Stael 84
Magnum 404
Mahagonny 352
Mahşer Günü 111
Makinelerin Fethi 352
Mallarme 291
Mann, Thomas 7, 8, 10, 11, 92, 291, 321, 330, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 368, 378, 382, 384, 386, 387, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 404, 420, 434, 435, 437, 438
Marx, Karl 10, 255, 261, 263, 264, 278, 326, 417, 431
Matmazel Scuderi 208
Mendelssohn, Moses 87, 131
Mereau, Sophie 86, 190, 192
Meslek Olarak Bilim 204, 352, 369
Metafiziğin Temel Kavramları 366
Mevcut Çağın Temel Nitelikleri 187
Meyerbeer 274, 285
Mitoloji Üzerine Söylev 165
Moleschott, Jakob 297
Morfolojik Defterler 36
Müller, Adam 6, 181, 189, 195, 198, 248, 374, 376, 421, 422, 427, 432
Mundt, Theodor 256
Münzeviler Gazetesi 192
Mutluluk Tekniği 352, 435
Mutlu Yaşam için Öğütler 150
Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu 303
Müzikteki Yahudilik 285, 286
Mythologica 304

N

Naif ve Duygusal Şiir Üzerine 61, 193
Nantes 15
Neron 256
Nibelungen Yüzüğü 7, 274, 277, 282, 285, 287, 432
Nietzsche, Friedrich 7, 10, 15, 21, 38, 61, 65, 83, 106, 137, 167, 170, 175, 203, 260, 267, 281, 289, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 328, 329, 339, 343, 344, 345,

346, 348, 349, 356, 366, 367, 379, 380, 381, 382, 395, 396, 399, 420, 424, 428, 432, 434, 435, 436, 437
Novalis 6, 9, 11, 33, 40, 55, 56, 59, 61, 66, 67, 72, 76, 77, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 105, 107, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 148, 159, 165, 168, 170, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 205, 206, 211, 214, 219, 223, 263, 268, 289, 290, 306, 310, 326, 360, 369, 378, 415, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 436
Nürnberg romantizmi 92

O-Ö

Okuyucuları Anlamaya Zorlama Denemesi 81
Ömrün Yarısı 179
Öz Kısım 36

P

Parsifal 281, 286, 313, 314
Parti 257
Penthesilea 199, 200
Phantasus 87, 103, 105, 112, 425
Pilatus, Pontius 49
Politik Teoloji 366, 436
Prenses Brambilla 7, 222, 234, 238, 239, 242

R

Ren Altını 284
Revue Wagnérienne 290
Rienzi, Cola di 7, 274, 275
Rilke 7, 245, 321, 334, 335, 337, 340, 361, 419, 434
Ritter, Johann Wilhelm 87, 107
Rolland, Romain 150, 341
Roman Kuramı 135, 429
Romantik Okul 9, 257, 268, 270, 426
Rosenberg 375, 376, 377
Rousseau, Jean-Jacques 9, 15, 22, 30, 46, 82, 83, 92, 94, 216, 264, 411, 424
Ruhani Şarkılar 113
Ruhların Tanığı 50, 55
Rundinella-rula 358
Runenberg 103, 105, 107

S-Ş

Sachsen Prensi 200
Sadık Eckhart ve Tannhäuser 105
Saïs'in Çırakları 113
Sanat Dostları için Sanat üzerine Fanteziler 100
Sanatsever Bir Keşişin Yüreğini Döküşü 100

Sanat ve Devrim 278
Sarışın Eckbert 91, 103, 104, 105, 106
Savaştaki Düşünceler 340
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 9, 31, 33, 59, 66, 76, 83, 87, 88, 107, 131, 140, 141, 161, 162, 163, 164, 167, 172, 179, 192, 250, 380, 381, 423, 424, 425
Schelsky 401, 417
Schiller 5, 6, 7, 21, 27, 28, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 55, 60, 61, 62, 66, 68, 81, 84, 86, 89, 108, 113, 116, 117, 122, 136, 139, 156, 159, 172, 173, 174, 179, 181, 186, 187, 190, 193, 293, 305, 318, 354, 379, 421, 422, 423, 424, 428, 429
Schlegel, August Wilhelm 33, 67, 68, 86, 87, 90, 107, 132, 158, 424
Schlegel, Friedrich 5, 31, 32, 33, 39, 40, 48, 49, 50, 55, 58, 59, 61, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 108, 113, 114, 124, 126, 131, 132, 141, 143, 145, 146, 165, 166, 170, 171, 181, 195, 212, 231, 241, 248, 303, 306, 310, 337, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 431
Schlegel kardeşler 9, 66, 91, 181, 197, 198
Schmitt, Carl 140, 199, 342, 365, 366, 436
Schneckenburg 265
Schnitzler 291
Schopenhauer 121, 122, 166, 242, 289, 290, 304, 311, 344, 380, 428, 430, 432
Sezgi ve Günümüz 217, 227
Siegfried Idili 294
Sihirli Flüt 98
Sokrates 63, 317
Sokulgan Davranış Üzerine Bir Kuramı Denemesi 66
Solger, Ferdinand 170, 171, 196
Somurtkan 230
Sosyalist Karar 371
Sosyalizm Çağrısı 326
Spengler, Oswald 338, 353, 365, 434, 436
Steiner, Rudolf 327
Strauss, David 7, 247, 258, 259, 260, 299, 300, 301, 304
Sturm und Drang 9, 19, 21, 28, 50, 82, 198, 323
Şato 364
Şen Bilim 311, 313, 316, 321
Seyahat İmgeleri 270
Şeytan İksirleri 235, 236
Şiirler Üzerine Söyleşi 86, 335, 336
Şiir ve Hakikat 17, 20
Şili Depremi 200
Şövalye, Ölüm ve Şeytan 379

T

Tannhäuser 91, 103, 105, 106, 107, 267, 268, 274, 277, 290
Taze Gezi 226
Tekniğin Mükemmelliği 405
Teknik Sorusu 405
Tek Yön 365
Temel Ruhlar 267
Tersine Dünya 91
Thanatos 291, 345, 347
Tieck, Ludwig 5, 9, 32, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 66, 86, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 129, 132, 139, 159, 181, 190, 191, 193, 197, 198, 205, 209, 213, 215, 217, 222, 267, 379, 421, 423, 424, 425, 428, 429, 430
Tillich, Paul 365, 370, 371, 426, 436
Tinin Görüngübilimi 251, 423
Tristan 7, 274, 290, 344
Tristan ve Isolde 290

U-Ü

Undine 233, 252
Uslu Kasperl ve Güzel Annerl 209
Usta Şarkıcıları 379
Üçüncü veya Dördüncü İnsan 406
Ünlü Güç ve Hile Dehalarının Eylemleri ve İncelikleri 97

V

Vatansever Sanatı 248
Velde, Henry van de 327
Victor 224, 228, 372, 436
Vincennes 15
Voegelin, Eric 372, 373, 380, 384, 389, 437
Voss, Johann Heinrich 191, 192, 248

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 5, 9, 32, 60, 91, 92, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 139, 218, 219, 379, 423, 425, 429
Wagner, Richard 7, 10, 91, 106, 167, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 299, 302, 303, 304, 305, 308, 309, 313, 314, 315, 316, 344, 379, 387, 431, 432
Weber, Alfred 406
Weber, Carl Maria von 252
Weber, Max 44, 45, 204, 325, 342, 346, 352, 353, 355, 369, 436
Weimar Cumhuriyeti 351, 352, 353, 365, 369, 371, 378, 421, 435
Werther 19, 51, 83, 90, 92, 94, 383
Wilhelm, III. Friedrich 33, 38, 39, 40, 51, 55, 67, 68, 69, 86, 87, 90, 99, 100, 107, 108, 109, 132, 158,

170, 182, 206, 324, 338, 340, 382, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 433
Wilhelm Ustanın Çıraklık Yılları 38, 39
William Lovell 5, 57, 91, 94, 95, 96, 97, 99, 215, 222
Winckelmann 61, 164, 168, 169, 170, 174, 436

Y

Yalnız Kitle 407
Yanılgılar 214
Yaşamın Döngüsü 297
Yeni Cemaat 326, 327, 328
Yeni Devlet 337
Yunanistan Tanrıları 159
Yüzük 281, 282, 283, 287, 314

Z

Zamana Aykırı Düşünceler 293, 299
Zamandan Kaçış 355, 435
Zerdüşt 315, 316, 317, 318, 319, 323, 348, 367, 396

Rüdiger Safranski

Romantik

Bir Alman Sorunsalı

Bu kitapta söz konusu edilen, romantizm ve romantikliktir. Romantizm bir dönemdir; romantiklik ise bu dönemle sınırlı olmayan tinsel bir tavırdır. Bu tavır romantizm döneminde en mükemmel ifadesini bulmuştur, ama bu çağla sınırlı değildir; romantiklik bugüne kadar sürmüştür. Sadece Almanlara özgü bir olgu da değildir, ama Almanya'da özel bir biçim kazanmıştır, öyle ki Alman kültürü yurt dışında bazen romantizmle ve romantiklikle özdeşleştirilir.

Romantiklik, onu aynı zamanda aşmak isteyen Heine'de olduğu kadar, arkadaşı Karl Marx'ta da bulunur. 1848 Mart Devrimi öncesindeki dönem, romantikliği politikaya, ulusal ve sosyal düşlere akıtmıştır. Sonra romantik olmak istemeyen, ama Dionysos'un müritleri olarak yine de romantik olan Richard Wagner ve Friedrich Nietzsche. 1900 civarındaki gençlik hareketi dizginsizce romantikti. 1914'te savaş başlangıcında Thomas Mann ve diğerleri, Almanya'nın romantik kültürünü Batı uygarlığına karşı savunmaları gerektiğine inanıyordu. '20'li yılların huzursuzluğu, romantik heyecanlar, enflasyon azizleri, tarikatlar ve cemiyetler, hacılar için uygun bir zemindir; herkes büyük anın, politik kurtuluşun gelişini beklemektedir.

Romantik ruhun yapısı çok çeşitlidir, müzikseldir, arayıştadır ve arayıcıdır, geleceğin ve geçmişin derinliklerini, gündelik şeylerdeki sürprizleri, aşırılıkları, bilinçdışını, düşleri, çılgınlığı, tefekkürün labirentlerini sever. Romantik ruh olduğu gibi kalmaz, dönüşmektedir ve çelişkilidir, özlemli ve kiniktir, hem anlaşılmazlığa âşıktır hem halkçıdır, alaycı ve coşkuludur, kendini beğenmiş ve sokulgandır, biçimin bilincindedir ve onu dağıtmaktadır. Yaşlı Goethe'nin dediği gibi, "romantiklik hastalıktır". Ama o da romantiklik olmadan edememiştir.

www.kabalci.com.tr

ISBN 978-605-5272-31-9

9 786055 272319

20 TL

www.kabalciyayinevi.com