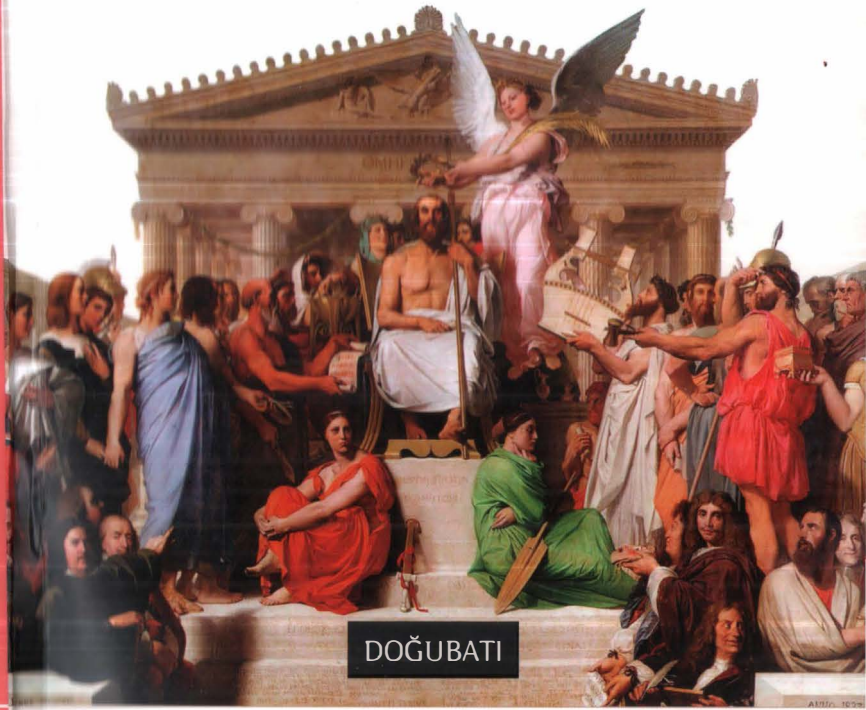
F. W. J.
Schelling

Sanat Felsefesi

Çevirenler: Merve Ertene & Serhat Arslan



DOĞUBATI

SCHELLING

SANAT FELSEFESİ

DOĞUBATI

F. W. J. Schelling

Sanat Felsefesi

F. W. J. Schelling

Sanat Felsefesi

(Elyazmalarından)
Dersler 1802-1803 kış döneminde ilk kez Jena'da,
1804 ve 1805'te de Würzburg'da anlatılmıştır.

Çevirenler:
Merve Ertene & Serhat Arslan

DOĞUBATI

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854)

Ünlü Alman filozof. Kant sonrası Alman İdealizminin önde gelen temsilcilerindendir. Doğu dilleri profesörü olan Lutherci bir papazın oğludur. On beş yaşında Tübingen'deki ilahiyat okuluna kabul edildi. O dönemde Tübingen'de öğrenim gören gençler Fransız Devrimi'nin etkisindeydiler ve felsefeye yöneliyorlardı. Schelling, başlangıçta Kant, Fichte ve Spinoza'nın felsefelerinden etkilenmişse de, sonrasında kendisi doğaya dayanan bir felsefi akım geliştirdi. Schelling'in kuramı "mutlakçılık" olarak adlandırılır. 1795 yılında *Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt* (Genel Bir Felsefenin Biçimi ve Olanağı Üzerine) ve hemen ardından yayımladığı *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* (Felsefenin İlkesi olarak Ben Üzerine) adlı eserlerinde ele aldığı temel kavram "mutlak"tır. 1798'de Jena Üniversitesi'nde profesörlüğe getirildi, sonraki yıllarda doğa felsefesi üzerine birçok eser yayımladı. *System des transzendentalen Idealismus* (Transandandal İdealizm Sistemi, 1800) adlı başyapıtında geliştirdiği doğa kavramını "ben"i hareket noktası alan Fichte'nin felsefesiyle birleştirmeye çalıştı. 1841'de Berlin Üniversitesi'nde verdiği derslerin takipçileri arasında Friedrich Engels, Søren Kierkegaard, Jacob Burckhardt ve Mihail Bakunin de yer almaktaydı. Schelling'in felsefi görüşlerinin özgünlüğü, yakın dönemlerde, mutlak akla dayalı felsefi sistemlerin karşısında olan Varoluşçuluk ve felsefi antropoloji gibi yaklaşımların gelişmesiyle bağlantılı olarak yeniden değer kazanmıştır.

© Tüm hakları Doğu Batı Yayınları'na aittir.

Almanca Özgün Metin
Philosophie der Kunst

Almancadan Çevirenler
Merve Ertene & Serhat Arslan

Yayına Hazırlayan
Ufuk Coşkun

Kapak Tasarımı
Harun Ak

Baskı
Tarcan Matbaacılık
Aralık 2017

Doğu Batı Yayınları
Yüksel Cad. 36/4 Kızılay/Ankara
Tel: 0 312 425 68 64 - 425 68 65

www.dogubati.com

ISBN: 978-605-2133-07-1 / Sertifika No: 15036

Doğu Batı Yayınları-200 Felsefe-60

Kapak Resmi: *Homeros'un Tanrılaştırılması*,
Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1827.

İÇİNDEKİLER

Çevirmenin Önsözü 9
Giriş 41
Sanat Biliminin İncelenmesinin Gerekçeleri 41
Bir Sanat Felsefesinin İmkânı 57
Sanat Felsefesinin En Genel Dedüksiyonu 61

I. Sanat Felsefesinin Genel Bölümü
A. Sanatın Başlı Başına ve Genel Olarak Kurgulanışı 67
B. Sanatın İçeriğinin Kurgulanışı 81
1. Mitolojinin Sanatın İçeriği olarak Türetimi 81
2. Mitolojiyle İlişki Bakımından Antik ve
Modern Şiir Sanatının Karşıtlığı 110
Dinî-Felsefi Gelişim
C. Tikelin ya da Sanat Formunun
(Tikel Sanat Eserinin) Kurgulanışı 152
1. Başlı Başına Sanat Eseri Kuramı 152
Yücelik ve Güzellik, Naif ve Duygusal, Stil ve Üslup Karşıtlığı
2. Estetik İdeanın Somut Sanat Eserine Dönüşümü
a. Biçimlendirici Sanatların Dedüksiyonu 174
b. Sözlü Sanatların Dedüksiyonu 175
Sonuç: Sanat Felsefesi =
Evrenin Sanat Formunda Kurgulanışı

II. Sanat Felsefesinin Özel Bölümü

D. Sanat Formlarının Reel ve
İdeal Seri Karşıtlığında Kurgulanışı 183
1. Sanat Dünyasının Reel Yönü;
ya da Biçimlendirici Sanatlar 183
a. Müziğin Kurgulanışı (Tını, Rezonans, Duyma Duyusu) ... 183
α. Kendinde ve Kendi için Müzik Formları 186
β. Kozmik Cisimlerin Yaşamıyla İlişkisi Bakımından
Müzik Formları 195
b. Resmin Kurgulanışı (Işık, Renkler, Görme Duyusu) 201
α. Resmin Formları 211
β. Resmin Sanatsal Aşamaları ya da Nesneleri 235
c. Plastik Sanatların ve Formlarının Kurgulanışı 262
α. Mimari 265
β. Bas-rölyef 291
γ. Heykel 294
İnsan Figürünün Sembolik Anlamı 296
Başlı Başına Biçimlendirici Sanatlar Üzerine
Genel Değerlendirmeler 320
2. Sanat Dünyasının İdeal Yönü ya da
Sözlü Sanatlar (Dar Anlamda Poesie) 323
a. Şiir Sanatının Başlı Başına Sanatla İlişkisi 323
b. Şiir Sanatının Özü ve Formu 325
c. Tekil Şiir Türlerinin Kurgulanışı 331
α. Lirik Şiir 332
β. Epik Şiir
aa. Epik Şiirin Temel Belirlenimlerine Göre Kurgulanışı 338
bb. Epik İçerik 347
Vergilius'un Homeros ile Karşılaştırılması
Antik Epiğin Çağdaş Taklitleri
cc. Epik Şiirin Tekil Türlere Ayrışması

α α. Eleji ve İdil 350
β β. Didaktik Şiir ve Satir 355
Lucretius
dd. Romantik (Modern) Epik
α α. Şövalye Şiirleri (Ariosto) 361
β β. Roman (Cervantes, Goethe) 365
γ γ. Çağdaş İçeriklerle Epik Denemeler (Voß, Goethe) 377
ee. Dante'nin İlahi Komedya'sı
(Kendinde ve Kendi için Epik Tür) 379
γ. Dramatik Şiir
aa. Başlı Başına Dramatik Şiir Kavramı 391
bb. Dramanın Tragedya ve Komedya Olarak Ayrışması
α α. Tragedya
aaa. Tragedyanın Özü ve Hakiki Nesnesi 398
bbb. Tragedyanın İçsel Kurgulanışı 403
ccc. Tragedyanın Dışsal Formu 408
Aiskhylos, Sophokles, Euripides Üzerine 412
β β. Komedyanın Özü Üzerine 416
Aristophanes 419
cc. Modern Dramatik Şiir Üzerine 423
Shekaspeare 423
Calderón 431
Goethe'nin Faust'u 437
Modern Komedya 440
Sözlü Sanatların Müzik, Şarkı ve Dansta Biçimlendirici
Sanatlara Geriye Dönme Gayreti 442

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

I

İdealist felsefe okuyucusundan evvela tüm günlük deneyimi ters yüz eden bir konuda uzlaşıyı talep eder: kurucu olan öznedir. Bir şeyi algılamak, bu şeyin üzerine düşünmek, konuşmak, bu şeye dair çeşitli tanımlamalar yapmak, açıklamalarda bulunmak, her daim öznenin bu şeyi kendine nesne edinmesi, onunla ilişki kurması ya da bu şeyin bilinç için bir nesne haline gelmesi demektir; başka bir deyişle, bilinç için olmayan şey, basitçe yoktur. Özne her ne deneyimliyor olursa olsun, deneyimlediği şey kendi bilinç durumudur; bilinç durumu değişirse, nesne de, deneyim de değişecektir. Fakat taş hep sert, deniz hep mavi olduğuna ya da yağmur her yağdığında yer ıslandığına göre, yani benden bağımsız zorunlu bir varlığa ve işleyişe sahip gibi görünen bu dünyaya belli bir baskı ya da zorlama hissi eşliğinde her an maruz kalırken öznenin kurucu güç olduğunu iddia etmek ne anlama gelir?

Tüm dünya şöyle dursun, yürürken önüme çıkan duvarı dahi tek bir zihin hareketiyle yok edip gene tek bir hareketle varlığa getiremiyor oluşum su götürmez bir gerçek olduğuna

göre, öznenin kurucu gücü ilk olarak ontolojik bir iddia olarak değil de, epistemolojik bir iddia olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu görüş dünyayla ilişkimin bilgi esaslı olduğunu varsayar ve hareket noktasını bilinç için olmaktan alır, yani felsefi akıl yürütme ancak bilinç edimleri üzerine yapılabilecektir. O halde açıklanması gereken şey kurucusunun özne olduğu bir bilme ediminde öznenin neden üzerinde bir baskı ve zorlama hissettiğidir. Kant felsefesinde bu soru cevabını öznenin etkilenebilirliğini ifade eden duyusallıkta bulur. Öznenin nesneyle dolaysız ilişkiye girmesinin aracı olan sezgi, ancak nesne bize verildiği sürece, yani nesneden etkilenebildiğimiz takdirde, arı formları olan zaman ve mekânda düzenleyebileceği bir içeriği elde etmiş olur. Zaman ve mekânda düzenlenmiş olan ve bu aşamada salt bir çeşitlilik olan görüngü, anlama yetisinin kategorileri altında düşünülüp sentezlenerek belirli bir bilgi nesnesi halini alır. Öyleyse Kant "bilgi deneyimle başlar ama bütünüyle deneyimden kaynaklanmaz"* derken aslında özneyi bilginin ham içeriği bakımından pasif ve bağımlı (burada etkilenebilmeyi gene de öznenin bir yetisi olarak saklı tutmakta yarar vardır), formu bakımından ise aktif ve kurucu kılmıştır. Bu baskı ya da zorlama hissi de öznenin bir bilinmezlikten etkilenmeye açık olması ve hattâ bilgi üretebilmesi için bu etkilenmeye mecbur olmasından kaynaklıdır. İşte hakkında teorik olarak sadece üzerimize etkiyebilme gücüne sahip olduğunu söyleyebildiğimiz bu bilinmezlik, sonrasında Alman İdealistleri tarafından sistemin başarısızlıkla sonuçlanmasının sebebi olarak gösterilse de, Kantçı Kopernik devriminin dayanak noktası sayılabilecek kendinde şey ve görüngü ayrımını kaçınılmaz kılmıştır.

---

* Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Berlin: Mayer&Müller, 1889, B 1, s. 37. Metin boyunca çevirmeni belirtilmiş olanlar dışındaki tüm çeviriler bana aittir.

İlk bakışta öznenin apriori zihin yetileriyle filtreleyip düzenlediği şekliyle dünyayı bilmesi ve ancak bu şekilde zorunlu doğa yasalarından ve gerçeklikten bahsedebilmesi makul görünse de, öznenin bir kendindelik olarak bu kendinde şey alanına ait olması ve pratik alanda kendini özgürce belirleyebilmesi determinizmin ve özgürlüğün aynı özne için eş zamanlı varoluşu problemini doğurur. Özne bir fenomen olarak zorunlu doğa yasalarına ve nedenselliğe tâbidir, fakat öte yandan bir numen olarak bu nedensellik zincirinden bağımsızlaşıp yeni bir nedensellik zinciri başlatabilme kapasitesine sahiptir. Peki öznenin bu doğanın ya da dünyanın bir parçası olduğu düşünülür ve doğanın da burada iddia edildiği gibi mekanik işleyişe sahip olduğu kabul edilirse, böylesi bir doğanın özgür bir özneye sebep olması nasıl mümkündür? Ya da tersinden düşünüldüğünde, aynı aklın ürünü olan özgürlük ve zorunluluğun yan yana durabilmesi, yani bu aklın birliği nasıl mümkündür? Kant açtığı bu teori-pratik ya da reel-ideal yarığını ereksellik kavramı ile güzel deneyimi ve organik doğa düşüncesi üzerinden birliğe getirmeye çalışsa da, bu girişim, birliği var*mış gibi* düşünebiliriz önerisinden öteye gidememiş, birliğin gerçekliğini gösterememiştir.

Kant sonrası felsefenin temel derdi ise bu sistemi bütünleyecek olan aklın birliğini tesis etmektir. Fichteci idealist sistem sorunun çözümünü öznenin kuruculuğunu radikalleştirmekte ve bu yolla kendinde şey ve görüngü ayrımını bertaraf etmekte bulmuştur. *Saf Aklın Eleştirisi*'nde kilit noktanın adını Kant zaten koymuştur: transandantal tamalgı; Fichte içinse yapılması gereken tek şey anahtarı delikte çevirmektir. Kant, bilmenin en üst koşulu olarak "düşünüyorum"un tüm tasarımlarıma eşlik etmesi gerektiğini dile getirmiştir; sezgide verili çeşitliliğin sentezlenebilmesi için tüm bu çeşitliliğin tek bir bilince ait olması, düşündüğünün farkında olabilecek olan tek bir bilinç tarafından düşünülüyor ve ilişkilendiriliyor olması gerekir, işte tüm tasarımlarıma eşlik etmesi gereken bu ben bilinci kendili-

ğindenliğin bir edimidir ve duyusallığa ait değildir.* Öznenin kendine yasa koyarak özgürce kendini belirleyebilmesi ya da otonomluğu ile birlikte düşünüldüğünde, bilginin ve eylemin birleştirici unsurunu, dolayısıyla felsefenin mutlak prensibini öznenin kendiliğindenliği olarak belirlemek Fichteci idealizmin temelini oluşturmuştur. Aşılması gereken sorunsa, bilmeyi ya da düşünmeyi mümkün kılan prensip olan bu ben bilincinin bilgi nesnesi haline gelemeyişi, dolayısıyla hesabının verilemiyor oluşudur. Fichte bu sorunu genel olarak düşünme ve görme ya da ben ve göz arasında bir analoji kurarak ifade eder. Tıpkı şeyleri görürken görüyor oluşunu göremeyen görme ya da göz gibi, orijinal olarak bir kendiliğindenlik edimi olan benin de düşünürken düşünenin kendisi olduğunu düşünmesi ve kendini bir nesne haline getirmesi mümkün değildir. Özbilinç her ne kadar kendi üzerine dönen düşünme ya da ben olsa da özbilinci mümkün kılan da gene bu benin kendiliğinden edimidir. Bir başka deyişle, refleksiyon edimi refleksiyonu mümkün kılan benin orijinal etkinliğine erişmekte başarısız olacaktır, zira bilmeyi mümkün kılan zaten kendiliğinden bir edim olduğuna göre, bildiğim için eyliyor değil, eylediğim için biliyorum demektir.** O halde Kant ve Fichte bu ben bilincinin duyusallığa ait olmadığı konusunda hemfikirdir, zira kendimi ve dolayısıyla düşünme eylemimi her sezmeye çalıştığımda zaten halihazırda düşünmekteyimdir. Kaldı ki bu orijinal ben ediminin kavramsal yolla erişilemez olması onun bir sistemin prensibi ya da koşulsuz koşulu olmasının bir bakıma hem gerekliliği hem de doğal sonucudur, çünkü koşulsuz temel olmak temellendirdiği şeyin cinsinden bir şey olmamakla mümkündür. Öyleyse kendini koyuşuyla kendini var etmesi aynı şey olan bu ben edimine

---

* *Age.*, B132, s. 142.

** Johann Gottlieb Fichte's Sämmtliche Werke Erster Band, Berlin: Veit und Comp, 1845, s. 463. (J. G. Fichte, *Science of Knowledge with the First and Second Introductions*, ed. ve çev. Peter Heath & John Lachs, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 38.)

erişmek ancak bu kendiliğindenlik ediminin duyusal olmayan içsel sezgisiyle mümkün olabilir, işte bu sezgiye entelektüel sezgi adı verilir.*

Entelektüel sezgi sayesinde Fichte dolaysızca kendini koyan beni felsefenin ilk prensibi olarak belirlemiştir. Mutlak bir edim olan benin kendini koyuşu ile varlığa gelişi aynı şey olduğundan, yani ben bir mânâda edimiyle kendini yarattığından, ben özne-nesne birliği olarak Kant felsefesinin bir sorun olarak ardında bıraktığı teori-pratik yarığını da en başından ortadan kaldırmaktadır. Fakat benin kendini koyuşunun hemen ardından gelen ve benin karşısında bulduğu dünyayı açıklayacak olan adım, bu kez de Fichte felsefesi üzerine gölge düşürecek olan sorunu ortaya çıkarır. Ben kendini koyduğunda ben-olmayanı da koymak zorundadır, çünkü Fichte'ye göre benin kendiyle özdeş olarak ortaya çıkabilmesi için, ben-olmayanın da varlığı gereklidir. Bu adım mantıksal olarak 'her şey kırmızıysa hiçbir şey kırmızı değildir' önermesiyle aynı yapıya sahiptir. Her şey bense, ben hiçbir şeydir, o halde benin özdeşliğinin bir özdeşlik olabilmesi ve benin var olabilmesi, ben-olmayanın da özdeşliğini ve varlığını gerektirecektir. Bu sebeple mutlak bir edim olan ben kendini koyduğunda eş zamanlı olarak mutlak ben-olmayanı da koyar ve bu ikisi üçüncü adımda sentezlenerek birbirlerini gerektiren sınırlı ben ve ben-olmayan olarak var olurlar. Bu sentezden sonra ben için asla tamamlanmayacak bir görev başlamış olur: ben-olmayanı aşıp mutlak birliğe yeniden kavuşmak. Böylelikle Fichte, bilinç ve nesnesinin, ben ve ben-olmayanın birlikteliği olan deneyimin, iki karşıt mutlağın sentezi olarak nasıl mümkün olabileceğini göstermiş, deneyimime eşlik eden baskı ya da zorlama hissinin benin kendini koyuşunun zorunlu sonucu olarak kabul etmiştir. Fakat sisteminin temel prensibi olarak öne sürdüğü tez, antitez ve sentezden oluşan bu eş zamanlı üçlü hareket ve doğurduğu sonuçlar

---

* *Age.*

yakın arkadaşı Schelling ile arasını açacak olan problemleri de barındırmaktadır.

Fichte'nin temel prensip olarak öne sürdüğü üçlü hareket benin sınırlı hale gelişini gene bende temellendirir ve ben mutlaklığını kendi kendini sınırlandırabiliyor oluşundan alır. Doğan problemse, mutlak benin kendiyle özdeş olabilmek için mutlaklığından vazgeçmek zorunda oluşu ve ben-olmayana bağımlılığıdır. Bu aynı zamanda benin mutlak ben olarak kendiyle özdeş olamadığı anlamına da gelebileceğinden, Fichteci idealizmin ilk prensibinin kesinliğine şüpheyle bakılır: ya mutlak ben diye bir şey yoktur ya da ben mutlak değildir. Genç Schelling, Fichte etkisi altında olduğu 1795-1800 arası erken döneminde bu sorunu fark etmiş ve mutlak prensibin ben olamayacağını açıkça dile getirdiği 1801-1809 tarihli özdeşlik felsefesi dönemine dek bu sorunu irdeleyen ve aşma yolları arayan birtakım eserler kaleme almıştır. "Felsefenin Prensibi olarak Ben Hakkında ya da İnsan Bilgisindeki Koşulsuz Üzerine"de *(Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen)* "hiçbir şey kendiliğinden bir şey olarak koyulamaz, yani koşulsuz bir şey (*unbedingtes Ding*)* bir çelişkidir"[**] derken Fichte ile paralellik gösterse de bilginin koşulu olan benin, koşullandırdığından farklı bir konuma sahip olması gerektiği vurgusuyla "Mutlak ben kendinden dışarı çıkıp ben-olmayanı kendi karşısına nasıl koyar?"[***] sorusuna cevap ararken üstü kapalı olarak mutlak benin ben-olmayana bağımlılığı sorunuyla boğuşur. "Dogmatizm ve Kritisizm üzerine Felsefi Mektuplar"da (*Philosophische Briefe über Dogmatis-*

---

* *Unbedingtes Ding* ile Schelling burada *Ding* (şey) ve aynı kökten olan *bedingt* (koşullu olma) arası ilişkiye vurgu yapmaktadır; Almancanın dil yapısı şey olmayı, koşullu olma ile bir tutmaktadır. Dolayısıyla buradaki kelime oyunu "şeyleşmeyen şey" olarak karşılanabilir.

** F.W. J. Schelling, *Schellings Werke Band I*, ed. Otto Weiß, Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1907, s. 18.

*** *Age.*, s. 27.

mus und Kritizismus) ise soruyu daha açık sorar: "Ben mutlağın dışına çıkıp karşıt bir şeye doğru nasıl hareket eder?"* Bu soruyla birlikte Schelling'in kafasında benin felsefenin mutlak prensibi olamayacağı netleşmeye başlar. Schelling'e çıkış yolunu gösterecek olansa yakın arkadaşı Hölderlin'dir. Hölderlin "*Yargı ve Varlık*" adlı kısa yazısında yargı (*Urteil*) kelimesinin adı üstünde kökensel ayırma olduğunu (*Ur*: köken belirtir, *teilung*: ayırmak), özne ile nesnenin ilk olarak bu ayrımla olanaklı hale geldiğini ve bu ayrımın önsel bir özdeşlik varsaydığını dile getirmiştir; nitekim yarmak için yarılması gereken bir birlik gerekir.**

Schelling "Doğa Felsefesi"ni (*Naturphilosophie*) yazarken aklında artık hem bu özdeşlik mevzuu hem de Fichte'nin salt aşılması gereken bir araç olarak gördüğü doğayı, içselliğe sahip bir bütün haline getirme fikri vardır. Kant'ta ereksel olarak düşünülebilecek olan doğa, Fichte'de topyekûn mekanikleştirilip araçsallaştırıldığından, Schelling için özne ve doğa ilişkisi daha hayati bir önem kazanmış ve üzerinde durduğu soru da mekanik bir işleyişten ibaret olarak tasarlanan doğanın bir kendindelik olan özneyi nasıl üreteceği olmuştur. Nedenselliğe dayanan açıklamalar hep bir önce gelen koşula götüren bir koşullar dizisi olarak sonsuz gerilemeye yol açtığından ve bütün fikrini dışladığından, can sahibi olanın, kendi nedenini içinde taşıyan organik doğanın, nedensellikle hesabının verilmesi olanaksız görünmektedir; başka bir deyişle, dinamik olanı mekanikle açıklamak dinamiğin otopsi raporunu vermekten ileriye gide-

---

* F. W. J. Schelling, *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, Leipzig: Felix Meiner, 1914, s. 17. Schelling'in erken dönem felsefesi üzerine özlü bir anlatım için bknz. Andrew Bowie, *Schelling and Modern European Philosophy An Introduction*, London: Routledge, 1993, ss. 15-29.

** Friedrich Hölderlin, *Şiir ve Tragedya Kuramı*, çev. Mehmet Barış Albayrak, İstanbul: Notos, s. 28.

mez.* Öyleyse tesis edilecek birlik için organizmanın hesabının verilmesi kaçınılmaz görünmektedir. Özne ve nesnenin yargıda ve yargıyla ortaya çıktığı ve aranılan prensibin ancak bu ikisinin parçası olduğu bir bütün olabileceği fikrini benimseyen ve bunun yanısıra organizmanın bütünselliğinin gerçekliğini kendine mesele edinen bir zihnin, öznenin, hükümdarı değil de bir parçası olarak doğadan evrimleştiği bir felsefe modeli geliştirmeye çalışması oldukça anlamlıdır. Bu noktada Schelling, Fichte etkisinden kurtulduğu 1800 sonrası felsefesi için de ışık olan adımı atar; insan da organik doğanın bir parçası olduğuna göre öznellik insana mahsus bir şey olarak görülmemeli, doğanın kendisi bir özne olarak tasarlanmalıdır. Koşulsuz/Mutlak şey fikrinin kendisi bir çelişki olduğuna göre, doğa

* Doğanın bir organizasyon olarak tasarlanması Schelling için aynı zamanda mekanistik bilim anlayışının indirgemeci tavrına karşı geliştirilmesi şart olmuş yeni fiziğin iskeletini oluşturmaktadır. Mekanistik anlayış hareket ettirici kuvvetleri maddeye dışsallaştırmakla maddeyi eylemsiz parçacıklara indirgeyip maddeyi öldürmüş, yönetici prensibi ölüm kılmıştır. Prensibi kendinde olmayan ölü maddeden oluşan evrenin bütünselliği ise ancak içindeki şeylerin birbiriyle etkileşmediği bir kap olarak düşünülebilir. Böyle bir kurgu için yaşam asli ve özsel olan değil, ancak türetilmiş bir şey olabilir. (F. W. J. Schelling, *Bruno or On the Natural and the Divine Principle of Things*, ed. ve çev. Michael G. Vater, Albany: State University of New York, 1984, s. 209.) Yapılması gerekense maddeyi ve dolayısıyla doğayı yeniden kanatlandırıp yaşamın hesabını vermektir. O halde doğayı organizma olarak tasarlamak için önce madde anlayışının kökten değişmesi gerekir. İşte formdan ayrı düşünülemeyecek olan, kökensel olarak formla bir olan madde anlayışı Schelling için tüm ikilikleri aşmanın ilk adımı olarak görülebilir. Schelling'in doğa ve madde anlayışına dair detaylı açıklama için bkz. D. C. Schindler, *The Perfection of Freedom Schiller, Schelling and Hegel between the Ancients and the Moderns*, Eugene: Cascade Books, 2012 ve Joseph Esposito, Schelling's Idealism and Philosophy of Nature, Lewisburg: Bucknell University Press, 1977.

kendi kendini üretebilen ve bu yolla özbilinçli insanın ortaya çıkmasına olanak tanıyan bir varlığa sahip olmalıdır. Bu kez de doğa kendi kendini üreten bir üretim etkinliği olarak vardır ve bu etkinliğin ürün verebilmesi ve belirli bir nesne haline gelmesi, yani öznelliğin nesnelleşebilmesi bu üretim aktivitesinin kendini durdurması ile mümkündür. Bir başka deyişle Fichte'nin kendini kendiliğinden koyan beni Schelling'de doğa ismini alır ama bu kez nesnenin doğuşu tez-antitez-sentez mekanikliğinden kurtarılıp bu üretim aktivitesinin dinamik işleyişinde bir oluş süreci içinde gösterilmiştir. Üretim etkinliği ve ürün arasındaki ilişki için Schelling, akıntıda oluşan girdaplar metaforunu kullanır;

> Akıntı herhangi bir dirençle karşılaşmadığı sürece dosdoğru akar. Nerede direnç varsa, orada girdap oluşur. Her özgün doğa ürünü, her organizma böylesi bir girdaptır. Girdap devinimsiz bir şey değildir, bilakis sürekli olarak dönüşmekte olan ve her an yeniden üretilen bir şeydir. Dolayısıyla doğada hiçbir ürün sabit değildir, her an tüm doğanın gücü vasıtasıyla yeniden üretilir. (Gerçekten de doğa ürünlerinin kalıcılığını değil, sürekli olarak yeniden üretiliyor oluşlarını görürüz.) Doğa bir bütün olarak her bir üründe elbirliğiyle çalışır. Belli birtakım engel noktaları doğada başlangıçtan kuruludur –dolayısıyla belki de doğanın bütününün kendini geliştirdiği tek bir engel noktası vardır, fakat bizler şimdilik sonsuz sayıda engel noktaları olduğunu düşünebiliriz– böylesi her noktada doğa etkinliğinin akışı kırılır, üretkenliği adeta durur. Fakat her an adeta yeni bir dalga gibi yeni bir itici güç gelir ve bu alanı yeniden doldurur. Kısacası, doğa aslen saf özdeşliktir, yani onda ayırt edilebilir hiçbir şey yoktur. Bunun üzerine engel noktaları belirir ve doğa üretkenliğinin sınırlanması olan bu engellere karşı mücadele eder. Onlara karşı mücadele ederken bu alanları yeniden üretkenliği ile doldurur.*

---

* F. W. J. Schelling, *First Outline of a System of the Philosophy of Natu-*

O halde saf özdeşlik olan doğada aslen ayırt edilebilir hiçbir şey yoktur, her şey onda çözünmüş durumdadır, üretkenliğin kendini sınırlamasıyla bu özdeşlikte içkin olanlar tortulaşırmış gibi belirir ve belirlilik kazanmış nesneler dünyası ortaya çıkar.* Bir başka deyişle, doğa kendini sınırlayan üretkenlik aktivitesiyle birlikte ortaya çıkan iki karşıt kuvvetin ya da etkinliğin bir aradalığının çeşitli modlarında görünürlük kazanıp aşama aşama gelişim gösterir. Her bir aşama, bir öncekinden evrimleşip onu içerdiğinden, temelde aynı iki karşıt etkinliğin farklı kuvvetidir ve bu kuvvetlere potans adı verilir. Böylelikle Schelling tikeller dünyasını inşa ederken kendi yasasını kendinde taşıyan bir oluş süreci modeli geliştirmiş ve aklın birliğini tesis etmede ilk adımı atmıştır; doğadaki (nesnedeki) akıl (özne) gösterilmiştir. Şimdi atılacak ve sistemi tamamlaması beklenen adım ise akıldaki (öznedeki) doğanın (nesnenin) gösterilmesidir. İşte sonrasında Hegel'e ilham verecek olan özbilincin tarihini anlatan 1800 Sistemi olarak bilinen "Transandantal İdealizm Sistemi"nin (TİS) amacı budur. Schelling doğa felsefesi ve transandantal idealizmi felsefenin iki yönü olarak tanımlar: ilki doğadan akla doğru hareket eder, yani doğadaki yasalılığı ortaya çıkardıkça maddeyi zihinsel kılar ve tamamlanmış bir doğa teorisiyle doğa bütünüyle akılda çözünüp akıl haline gelir; ikincisi ise akıldan doğaya doğru ilerler, yani akıl kendini bilirken nesne haline getirir ve bu bir anlamda aklın kendini doğa haline getirmesi demektir, akıl kendini doğayla özdeşlik olarak bildiğinde mutlak hakikat olarak öne sürülen özne nesnelleşecektir.**

TİS'ten beklenen ve sistemin bütünlenmesi için olması gereken aklın kendini bir özdeşlik olarak bilmesi olsa da bu

---

re, çev. Keith R. Peterson, New York: State University of New York Press, 2004, s. 18.

* *Age.*, s. 206.

** F. W. J. Schelling, *Schellings Werke Band II*, ed. Otto Weiß, Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1907, ss. 15-16.

beklenti ancak sembolik düzeyde gerçekleşebilir, zira Schelling burada düşünen öznenin doğadan ortaya çıkışını, mutlak bene kendi tarihinde hatırlatmak peşindedir, fakat bilincin kökeninde bilinçsiz doğa olduğundan ben asla kendini bu bilinçsizlikte hatırlayamayacaktır*. Bir başka deyişle ben kendi kökenini her bilmeye çalıştığında halihazırda bilinçli olduğundan ya da bilinçsizin bilince gelmesi imkânsız olduğundan, ben kendini bilinçli ve bilinçsiz aktivitelerin özdeşliği olarak asla bilemez ve bu yüzden olduğunu iddia ettiği özdeşliği asla gerçek mânâda nesnelleştiremez. Ben kendi prensibini kendinde taşıyan organizmada böyle bir özdeşliği sezmiş olsa da kendini böyle bir özdeşlik olarak her sezmeye çalıştığında başarısız olduğundan bu özdeşlik ben için prensibi bende olmayan bir özdeşlik olarak kalır.** Fakat özne için nesnelleşmenin yolu kapanmış değildir, sanat eseri öznenin kendini sembolik yoldan mutlak bir özdeşlik olarak tanımasına ve ifade etmesine olanak verecektir. Böylelikle TİS sanat neden vardır ve sanat nasıl vardır sorularının cevabına işaret eden iki önemli sonuca varır. İlki tüm sistemin yükünü sırtında taşıyan tek bir cümlede sanatı felsefenin tamamlayıcısı olarak tanımlar:

> Estetik sezgi aslında sadece nesnelleşmiş entelektüel sezgi ise şu kendiliğinden açıktır ki sanat, felsefenin ebedi organı ve senetidir; sanat bize felsefenin dışsal bir formda gösteremediğini, yani eyleme ve üretmedeki bilinçsiz unsuru ve bu unsurun bilinçli olanla kökensel özdeşliğini daima ve durmaksızın yeniden belgeler.***

Sanatın felsefenin organı olmasının ne anlama geldiğini anlamak için benin kendini tanıma süreçlerine kısaca değinmek gerekir. TİS entelektüel sezgiyle erişilebilecek ve öne sürülebilecek bir postulat olan mutlak beni prensibi olarak belirler ve

---

* Andrew Bowie, *Schelling and Modern European Philosophy*, s. 47.

** *Schellings Werke Band II*, s. 285.

*** *Age.*, ss. 301-302.

örneğin her geometri postulatı gibi mutlak ben de ispatlanabilir değildir.* Felsefenin prensibi bir postulat olduğundan transandantal idealizmin bu mutlak beni kanıtlamak gibi bir derdi olmadığı, aksine bu postulat sayesinde transandantal felsefenin mümkün hale geldiği açıktır. Bir başka deyişle mutlak ben sezgisi ben bilincinin kendini kendi tarihinde tanıyabilmesinin koşulu olarak baştan koyulmuştur. Kitapta kendini tanımaya çalışan ben ise çoktan yargının içine düşmüş ve her daim bir ben-olmayanı varsayan bilinçtir. Bu bilincin kendilik bilgisine ulaşması demek ise kendini bu mutlak ben prensibi olarak bilmesi, kendini kendine mutlak olarak göstermesi ve dolayısıyla bir anlamda yargıyı aşarak bilgi üretmesi anlamına gelir ki bu böylesi bir kurgu içinde baştan çelişkili gözükmektedir. Zaten Schelling de daha en başından özbilinci, bilgi sisteminin yalnızca önünü aydınlatabilen ve asla ardına ışık olamayan feneri olarak betimler.** Ben kendini ilkin bir etkinlik olarak tıpkı Fichte'de olduğu gibi ortaya çıkarıp karşısına ben-olmayanı aldığından, dolayısıyla var olabilmek, yani bir bilinç olabilmek için ben-olmayana bağımlı olduğundan, kendini yalnızca bir şeyin bilinci olarak bilir ve kendini nesnesinde kaybeder. Filozof prensip olarak koyduğu postulat gereği her ne kadar ben-olmayanın ortaya çıkabilmesi için başlangıçta benin kendiliğinden etkinliğinin gerekli olduğunun farkında olsa da bilfiil deneyimliyor olan bilinç için hakikat, karşısında bulduğu dünyadan ibarettir ve bu bilinç hep bir ötekinin bilinci olarak var olduğundan kendisini mutlak prensip olarak bilemez. Bu sebeple teorik felsefe boyunca ben kendine dair bilince bizzat kendiliğindenliğine dayanarak değil karşısında bulduğu dünyadaki nesnelerin bilinci olarak dolaylı yoldan sahiptir. Nitekim teorik felsefe bilincin kendini salt bir etkinlik olarak koy-

---

* *Age.*, s. 45.

** *Age.*, s. 31. (Buradaki analoji Fichte'nin gördüğünü göremeyen gözünü hatırlatmaktadır.)

duğu bilinçsiz temelinden yola çıkıp kendini kavramlar yoluyla tanıyan bilince yükselmiş ve nihayetinde kendi kendinin eş zamanlı olarak hem nedeni hem sonucu olabilen ve neden-sonuç ardıllığını aşıp bütünleyebilen organizma tasarımı ile birlikte doğada sezilen özdeşliğin beni kendine tasarımlarının öznesi olarak tanıtmasıyla son bulmuştur. Ben doğada bütünselliği sezip bununla özdeş olduğundan teorik çerçevede daha fazla refleksiyon yapabileceği bir nesne formu kalmamıştır; fakat ben bu noktada organizmanın bilinci olarak kendini organizmayla özdeş olarak sezip bu özdeşlikte kendini sezemediğinden henüz kendinin bir özdeşlik prensibi olarak bilincinde değildir*.

Teorik felsefenin gösterdiği üzere benin üretirken bilincinde olduğu tek şey ürünleridir ve benin kendi bilincine ulaşması, yani bir özbilinç olması için ürünlerinde kendini görmesi, ürünün bir ben yansıması haline gelmesi gerekir. Bir başka deyişle ben üretim etkinliği olduğunun bilincine varması için eylemiyle arasına mesafe koymalı, aslen bir ve aynı olan üretim ve ürünü birbirinden ayırmalıdır, bu da bir soyutlama ile mümkün olabilir**. Bu soyutlama ile birlikte, üretirken ve dolayısıyla sadece ürünün bilinciyken, hissettiği baskı ya da zorlama hissini aşarak, kendini bu zorunlu dünyanın karşısındaki özgür ben olarak tasarlayacaktır. Filozof perspektifinden bakıldığında baskı hissinin olabilmesi için baskılananın sınırsız olması gerektiği ve baskının özgürlüğü varsaydığı açıktır, fakat üretkenlik olan benin kendini mutlak özgür hissedebilmesi için zorunlu doğayı onun için var eden edimini karşısına alması gerekir. Teorik felsefe çerçevesinde ben yasa koyucu olmasına rağmen kendini üretiminden yasa koyucu olarak ayıramayıp yasayı ürünü üzerinden sezer, pratikte ise ben artık kendisi için üretkenlik haline geldiğinden, yasa koyucu olduğunun bilincindedir ve yasayı bu üretkenliği üzerinde tatbik eder. Dolayısıyla hem te-

---

* *Age.*, s. 174.

** *Age.*, s. 179.

orik felsefe hem de pratik felsefe kökenini otonomiden almış olsa da ilkinde otonomi ben için değilken (bilinçsiz), ikinci de artık ben için (bilinçli) haline gelir. Ben artık teorik düzeyde olduğu gibi kendisi için olmayışından ötürü ideal ve reel ben olarak ayrılmış değildir, burada kendisini ideal ve reel benin birliği olarak karşısına alır ve bu sebeple pratik alanda artık idealize eden ve realize eden ben vardır; kendine yasa koyan da bu yasayı gerçekleştiren de bendir. Bu kez hem üretim hem ürün bilinçlidir.*

Teoriden pratiğe geçiş sentetik bir yolla değil de bir soyutlamayla gerçekleştiğinden, ortaya çıkan sorun teorik ben ile pratik benin aynı ben olduğunun nasıl bilinç için haline gelebileceğidir. Schelling, Fichte etkisiyle ilk prensip olarak mutlak ben ya da otonomiden hareket ederek düalizmi aşmaya çalışmış olsa da ben, teorik alandaki kendisiyle pratik alandaki kendisini özdeş olarak bilince getirememiştir. Benin kendisini her iki alanda da aynı ben olarak tanıması demek öznenin nesnelleşmesi anlamına gelecektir. Schelling için böylesi bir nesnelleşme benin üretiminde bilinçli, ürününde bilinçsiz olması anlamına gelir. Yani öyle bir üretim olmalıdır ki ben özgürce üretmeli ama aynı zamanda verdiği üründe de tıpkı bilme ediminde olduğu gibi kaybolmalı, hem yasa koyucu olduğunun farkında olmalı hem de koyduğu yasayı sadece ürün üzerinden sezmelidir. Ben öyle bir nesne yaratmalıdır ki bu nesne hem

* Özbilincin tarihi iddiasıyla yola çıkmış olan TİS özellikle pratik felsefede bu tarihselliğinin ne anlama geldiğini açıkça vurgular. Özbilincin kendini tanıması, kendilik bilgisine ulaşması tek bir özbilincin kendi başına gerçekleştirebileceği bir şey değildir, yani özgürlüğün gerçekleşmesi ancak başkalarıyla mümkündür, çünkü özbilinç olmak başka özbilinçleri ve dolayısıyla karşılıklı tanınmayı gerektirir. Özbilinç ancak diğerleriyle kurduğu ilişkilerde ve sosyal yapı içinde geliştirdiği ilişki biçimleri vasıtasıyla kendini kendine gösterebilir. İşte bu ilişkilerin süreci olan tarih, özbilincin gelişim sürecidir; insan kendini tarihte bilir. Schelling'e göre bu gelişimi tamamlayan ise sanattır.

bilinçli etkinliğin hem de bilinçsiz etkinliğin ürünü olmalıdır. İşte çözüme ulaşması ancak bir mucizeyle mümkün gibi görünen bu çelişki Schelling'e göre sanat deneyiminde estetik sezgiyle çözülür. Sanatçı ne üreteceğini bilerek üretmeye başladığından üretim bilinçli bir yönelimle başlar, fakat ortaya çıkan ürün onu üretmek için gerekli teknik ve kurallarla özdeş olmadığından üretim bilinçsizlikle sonlanır.* Diğer bir ifadeyle sanatçı bilinçli bir yönelimle eserine başlamış olsa da eserin ne zaman biteceğine kendisi karar vermez, eser bütünlendiği zaman üretim biter, bir anlamda eser ona bittiğini söyler ve bunu mümkün kılan estetik sezgidir. Öte yandan bizler de sanat eseriyle karşılaştığımızda onun bilinçle üretilmiş olduğunu bildiğimiz halde onda sanatçının amaçlarını sezmeye çalışmayız; sanat eserine "acaba sanatçı burada ne anlatmak istemiş" ya da "şair ne demek istemiş" sorusuyla yaklaşmak eseri, onu meydana getiren teknik ve kurallara indirgemek olacağından sanat eserini duyusal koşullu bir nesneye dönüştürüp taşıdığı içsel anlamı yok eder. Sanat eserini anlamak için kavramsal ilişkinin dışına çıkmak ve eserde bile isteye kaybolmak gerekir. Dolayısıyla sanat deneyiminde eserle kurulan ilişki nesnel bir ilişki değildir, fakat ahlâk alanındaki gibi öznel bir ilişki de değildir, burada kurulan ilişki aynı anda hem öznel hem nesnel bir ilişkidir ve öznenin mutlaklığının sembolik yoldan sezilmesidir. İşte bu sebeple entelektüel sezginin öne sürdüğü postulatı felsefe asla dışsal bir formda gösteremez, fakat sanat bilinçli ve bilinçsiz etkinliklerin birliği ve özdeşliğini bizzat varlığıyla kanıtlamaktadır.

Nihayetinde öznenin felsefece nesnelleşemediği düşünüldüğünde, bu Schelling'in ve transandantal idealizmin başarısızlığı gibi görülebilir ama kavramsal düşüncenin gücünün yetmediği yerde sanatın devreye giriyor oluşu, hakikatle yargı dâhilinde

---

* Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*, Manchester: Manchester University Press, 2003, s. 119.

değil de yargıyı aşan bir tarzda ilişkili olduğumuzu vurguladığı için önemlidir. Yargı ve kavramsal düşünce tikeli ister istemez bir tümelle ilişkilendirip bu tümel altında anlamlı kıldığı için tikelin biricikliğini göz ardı edip üzerinde konuşmaya değer ve konuşulabilir tek şeyin tümeller olduğunu varsayar. Hakikatle kavramsal yoldan ilişki kurulabileceği iddiası dolayısıyla tikelin hakikatle doğrudan ilişkisinin imkânını yok sayar. Schelling ise TİS'te sanatsal deneyimi felsefenin hakikate dair ulaşabileceği en üst kavrama şekli kılmasıyla romantik bir iddia ortaya atmıştır denilebilir; Novalis'in dediği gibi belki de mutlağın anlamına ancak onu kavramaktaki başarısızlığımızla nail olabiliriz.* Bu iddia aynı zamanda Schelling'in tikele ve bireysele karşı olumlayıcı yaklaşımının da bir yansıması olarak yorumlanabilir; Schelling tikelin tümelle topyekûn tüketilebileceği fikrinden yana değildir, nitekim TİS'teki genel tutumu da genel olandansa somut olanı taçlandırmaktadır.** O halde anlamın var olabilmesi tikel ve tümel arasındaki ilişkide mesafeyi korumak ve bu mesafeye bir bilinmezlik sığdırmakla mümkündür. TİS'teki bu romantik tutum daha sonra *Sanat Felsefesi*'nde de kendini gösterecektir. Sanat entelektüel sezginin nesnelleşmesi olarak mutlağın sembolüdür ya da *Sanat Felsefesi*'nde tanımlandığı üzere "güzellik, özgürlük ve zorunluluğun reelde sezilen ayrımsızlığıdır".***

TİS'in vardığı ikinci sonuç ise *Sanat Felsefesi*'nde de önemli rol oynayan "yeni bir mitoloji"ye dairdir:

> Fakat eğer sanat tek başına filozofun yalnızca öznel bir tarzda gösterebildiğini evrensel geçerlilikle nesnelleştirme-

---

* *Age.*

** Michael Vater, "Introduction, F.W.J. Schelling, *System of Transcendental Idealism*, çev. Peter Heath, Charlottesville: University Press of Virginia, 2001, s. xxvi.

*** F.W.J. Schelling, *Schellings Werke Band III*, ed. Otto Weiß, Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1907, s. 31.

> yi başardıysa, çıkarılacak bir sonuç daha vardır. Felsefe ve yetkinliğe doğru kılavuzluğunu yaptığı tüm o bilimler şiirden doğmuş ve bilginin emekleme döneminde şiir ile beslenmiştir; dolayısıyla bu bilimlerden, tamamlandıklarında, kaynaklarını aldıkları şiirin evrensel okyanusuna pek çok münferit nehir gibi yeniden dökülmelerini bekleyebiliriz. Bilimin şiire dönüşündeki aracın ne olacağını söylemek zor da değildir: zira şimdi kapatılamaz gibi görünen gedik açılmadan evvel, mitolojide böyle bir aracı vardı. Fakat münferit bir şairin değil de, bir şairde adeta vücut bulan yeni bir neslin yaratımı olacak yeni bir mitolojinin nasıl ortaya çıkacağı problemi –işte bu, dünyanın gelecek kaderinde ve tarihin gidişatında çözümü aranabilecek bir problemdir.*

Felsefe ve bilimlerin kaynağının şiir oluşu ve nihayetinde şiire dönmeleri gerektiği nasıl anlaşılmalıdır? Buraya dek teori-pratik yarığı olarak bahsetmiş olduğumuz ayrım, nesne-özne, reel-ideal, zorunluluk-özgürlük, duyu-akıl, bilgi-eylem, madde-ruh, kavram-sezgi, görünür-görünmez, koşullu-koşulsuz ve nihayetinde doğa-insan gibi tüm felsefi ikilikleri de kendinde kuşatmakta olup genel anlamda modern dünyaya özgüdür. İnsanın kendini doğadan ayırıp doğayı ben-olmayan olarak karşısına alması, doğal bir varlık oluşunu reddedip adeta doğaya savaş açması, görünür olanla yetinmeyip görünüre gizem yüklemesi ve bu gizemin peşinden koşması ile mutlak organik bir bütünselliği bozup bu organizmada bir parça olmayı reddetmesi modern dünyanın temellerini oluşturur. Bütünselliğin bozulmasıyla birlikte mutlak artık parçası olduğumuz ve bize içkin bir şey değil, ulaşmakla yükümlü olduğumuz dışsal bir şey haline gelmiştir. Ulaşmanın yolu ise duyusal ve geçici olandan kurtulmak, duyuüstü ve kalıcı olana yönelmektir. Bütünselliğin bozulmadığı Antik Yunan dünyasında duyusal ve duyuüstü gibi bir ayrım olmadığı için, mutlak zaten kendini

---

* *Age.*, s. 303.

her an her şeyde görünür kılmaktadır, daha doğrusu görünür olan ile mutlak arasında bir ayrım yoktur. Bahsedilen tüm bu ayrımlar, bütünlüğe sahip böylesi bir dünyada özdeşlik içinde çözünmüş durumdadır; soyut ve somut arası bir ayrım yoktur, soyut olan somutta gerçekleşmektedir ve bundan gayrı bir varlığa sahip değildir. Dolayısıyla bizim soyut olarak anladığımız tüm ideaların Antik Yunan dünyasında duyusal olarak bir karşılığı vardır ve bunlar tanrılardır. İşte mitoloji de bu kavram-sezgi özdeşliğinin ifadesidir. Felsefe ve bilimlerin ana rahmi bu sebeple mitolojidir. Mitolojiyle göbek bağını kesen felsefe, Hıristiyanlığın ortaya çıkışına dek ondan beslenmeye devam etmiştir, nitekim henüz bütünselliği koruyan bir kültür içinde Antik Yunan felsefesi için tanrıları mevzubahis etmek kaçınılmaz görünmektedir. Modern dünya ise mutlağı önce erişilmez kılıp sonra erişmeye çalışan, rasyonel olarak pek de mümkün görünmeyen irrasyonel bir çabayı seçtiğinden yaşamın anlamını kurmanın yolu ya mutlağa erişmenin imkânsızlığını kabul edip mutlağı mistisize etmekte ya mutlağı da topyekûn reddetmekte ya da hem imkânsızlığı reddedip hem de mutlağı kabul etmekte bulmuştur. Schelling üçüncüsünden yana gözükmektedir. Mutlağa geri dönüş kaynağa geri dönüşle, yani yeni bir mitolojiyle mümkündür, fakat burada ortaya attığı kayıp kökenlere geri dönme türünden gerici bir söylem değildir.* Burada kastedilen daha çok aklın özgürlüğüyle mutlaktan ayrıldığı ve özgürlüğüyle ona dönmesi gerektiği, yaratılacak yeni mitolojinin de aklın mitolojisi olacağıdır. İnsan bir kere özgürlükle tanıştıktan sonra onu kayıp kökenlerine döndürmeye çalışmak, özgürlüğünden vazgeçmesi anlamına gelecektir ki bu kendi içinde çelişiktir; insanın özgürlüğünden vazgeçmesi zaten halihazırda özgürlüğü varsayar. Bu sebeple özgürlük bir kez ortaya çıktığında, yani insan bir kez kendini özbilinç olarak koyduğunda buradan eskiye dönüş mümkün

* Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity*, s. 126.

değildir. O halde organik bir bütünün yeniden inşası insanın doğanın bir parçası olduğunu; zorunlu doğa ile özgür benin aslında özdeşlikten kopan iki parça olduğunu ve bunların aslen birbirinden ayrı olmadığını fark etmesi ile mümkündür. TİS sanatın bu özdeşlikten dolayı ve bu özdeşlik sayesinde var olduğunu göstererek bir anlamda bize çıkışı göstermiştir. Sanatın ne sadece duyusal alana ne de sadece özgürlük alanına ait oluşu mutlağın ötede bir yerlerde değil, hâlâ bizimle ve bizde olduğunun hatırlatıcısıdır, yapılması gerekense özgür bir organizma olmayı seçmek, yani örgütlenmektir. Bu yeni mitolojinin yaratıcısının yeni bir Homeros olması gerektiği vurgusu da gene aynı örgütlü birlikteliğe işaret etmektedir. İşte özgür insanın özgürlüğünden vazgeç(e)meden yeniden kolektif bir bütün oluşturması yani hem birey hem de bütünde parça olması ise bilimler ve felsefenin yeniden mitolojiye ve şiire dönüşmesi ile mümkün görünmektedir.

II

1800 Sistemi'nden hemen sonra 1801'de kaleme aldığı *Felsefi Sistemimin Sunumu* (*Darstellung meines Systems der Philosophie*) ile birlikte Schelling açıkça Fichte'den bağımsızlığını ilan eder ve özdeşlik felsefesi dönemi başlamış olur. Bu döneme ait öne çıkan diğer üç eserse 1802-1803 yılları arasında Jena'da vermiş olduğu sanat felsefesi derslerinden oluşan bu kitap ile 1804 tarihli "Tüm Felsefenin ve Özellikle Doğa Felsefesinin Sistemi" (*System der gesamte Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere*) ve "Felsefe ve Din"dir (*Philosophie und Religion*). Özdeşlik dönemine geçiş Schelling'e göre bir kırılma olarak nitelendirilemez, bu geçiş daha ziyade önceki düşüncelerinin bütünlenmesi olarak anlaşılmalıdır. 1801 Sistemi'ne başlarken TİS'in önsözünde doğa felsefesi ve transandantal idealizmin felsefi etkinliğin iki karşıt kutbu ve bir felsefe sisteminin tek yönlü sunumları olduğunu dile getirdiğini, sistemi bütünleye-

cek olanınsa ne doğa felsefesine ne de transandantal idealizme ait olan, bu ikisinin arasında yer alan ve her ikisini de kapsayan bir ayrımsızlık noktası olduğunu söyler.* İşte özdeşlik felsefesi daha önce Doğa Felsefesi'nde de kullanmış olduğu çözelti metaforundaki özne ve nesnenin ayrışmadan evvel ait oldukları bütünün felsefesi ve bir anlamda yargıya önsel olan asli hakikatin felsefesidir.

> Mutlağın bilgisinin ancak dolayımlı bir bilgi olduğu farz edildiği takdirde, (bu dolayımın nasıl gerçekleşeceğine bakılmaksızın) felsefenin mutlağı da ancak felsefe yapabilmek için varsayılan bir şey olarak görünebilir; halbuki olup biten bunun tersidir ve felsefi düşünme ilkin mutlak fikrinin canlanmasıyla başlar ve hep de böyle başlamıştır.**

Buna bağlı olarak felsefe neyi açıklıyor ve neyin üzerinde düşünüyor olursa olsun asıl peşinde olduğu şeyin mutlak olduğu söylenebilir; nesnesi değişiyor gibi görünse de aslında edindiği her nesne aynı özün farklı görünümüdür. Öyleyse Schelling'in bu noktaya kadarki felsefi serüveni "Doğa görünen Tin, Tin ise görünmeyen Doğadır" cümlesinde özetlenir.*** "Doğa Felsefesi" ve TİS'in göstermeye çalıştığı gibi doğa ve tin özdeştir, bu özdeşliğin somutlanması ise sanatta mümkün olur. Bir ayrımsızlık ya da özdeşlik olan mutlaksa bu durumda kendini doğada, tinde ve sanatta ya da sırasıyla nesnede, öznede ve nesne-öznede gösterecektir. Mutlağın bu üç formda görünmesi onun üçlü varlık yapısının gereğidir ve bu yapı hem var olanların tek bir özün görünümleri olmalarına rağmen farklı görünebilmeleri hem de mutlağın bölünmez olmasına rağmen her şeyde var

---

* F.W.J. Schelling, *Felsefi Sistemimin Sunumu (1801)*, çev. Oya Esra Bektaş, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 2016 Güz, sayı: 22, ss. 441-472, s. 441.

** F.W.J. Schelling, *Philosophie und Religion*, Tübingen: I. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1804, s. 17.

*** Schelling, Schellings Werke Band I, s. 152.

olabilmesi, kısacası birlik-çokluk problemine bir çözüm önerisi sunmaktadır.

Mutlak, kendi kendinin nedeni olan, kavramı ve varlığı çakışan bir bütünlük olduğuna göre, ne yalnızca kavramı ne de yalnızca varlığıdır; mutlak aynı zamanda bu ikisinin ayrımsızlığıdır. Yani kendisini düşünmesiyle var eden, düşünmesi ve var olması ayrı olmayan mutlak ne sadece düşünce ne sadece varlık ne de sadece bu ikisinin özdeşliğidir, mutlak ezeli ve ebedi olarak bunların üçü birdendir. Bu mutlak özdeşliğin kendini koyması da bu tanıma uygun olarak bir üçleme ile açıklanır ve TİS'te benin kendini koyuşuna benzer. Mutlak, bir olumlama etkinliğidir, dolayısıyla kendini olumlayan olarak ideal bir etkinlik, olumlanan olarak reel bir etkinlik ve hem olumlanan hem olumlayan olarak bu ikisinin özdeşliğidir. Her bir etkinlik mutlak etkinlik olarak bu üçlü yapıyı kendi içinde korur ve üç seri halinde doğa, akıl ve sanat dünyasını ortaya çıkarır. Her bir serinin kendi içinde bu üçlü yapıyı yinelemesiyle bu seriler mutlağın kuvvetleri haline gelir ve bu kuvvetlere potanslar adı verilmiştir.* İşte felsefece incelenecek her bir nesne bu se-

* Burada iki noktayı kısmen detaylandırmakta fayda vardır:

1. Bir serinin ortaya çıkması aynı zamanda kendini belli bir formda var etmesi, dolayısıyla hareket barındırması demektir. Her bir seri hareketini olumlayan ya da olumlanan etkinliklerden birinin onda baskın gelişinden ve karşıt etkinliği sınırlayışından alır, etkinlikler dengeye geldiğinde ise seri kapanmış olur. Örneğin ideal seride olumlayan etkinliğin baskın olması olumlanan etkinliğin sınırlanıyor oluşu ya da ideal etkinliğin belirleyici olduğu anlamına gelir. Bu iki etkinlikten biri sonsuzca büyüyen ya da ileri atılan, diğeri ise sonsuzca küçülen ya da geri çekilen kuvvet olarak düşünülebilir. Hangisinin diğeri üzerindeki etkisi fazlaysa ortaya çıkan ürün de ya sonsuzca geri çekilen etkinliğin ya da sonsuzca ileri atılan etkinliğin karakterinde olacaktır ama bir ürün olabilmesi için mutlaka aynı hat üzerinde birbirine etkiyen iki karşıt kuvvet olmalıdır. Somutlaştırmak gerekirse, ya kavram baskın gelecek ve varlık görünmez olacaktır ya varlık baskın gelecek ve kavram görünmez olacaktır ya da kavram ve

rilerden birine ait olan bu potanslardan birine karşılık geldiğinden, felsefe nihayetinde mutlağı konu edinmiş olacaktır. Nitekim, "Doğa Felsefesi"nin konusu olan doğa mutlağın reel serisi, TİS'in konu edindiği akıl, mutlağın ideal serisi, bu ikisinin özdeş olduğunu göstererek çemberi tamamlayacak olan *Sanat Felsefesi* ise mutlağın ayrımsızlık serisidir. Hatırlayacak olursak, TİS doğa ve aklın birliğini kanıtlama işini sanata bırakarak sonlanmış, sanatı felsefenin organı ilan etmişti. O halde mutlağı özdeşlik olarak öne süren bir felsefenin bu özdeşliğin gerçekliğini kanıtlayabilmesi için yapması gereken de özdeşliği evrensel olarak geçerli bir şekilde nesnelleştiren sanatta mutlağın nasıl tezahür ettiğini göstermek ve organı işler hale getirmek olmalıdır.

Mutlağın olumlanan etkinliği olarak ortaya çıkan reel seride belirleyici olan reel unsurun baskınlığıdır. Yani bu seride asıl vurgu mutlağın kendini var etmekle düşünmesi olduğundan, reel potansı reel yapan da idealitenin realiteye şekillenmesidir. Reel seri mutlak bir etkinlik olarak mutlağın üç prensibini birden kendinde yinelediğinde reel potansta madde, ideal potansta ışık ve bu ikisinin ayrımsızlığında da organizma ortaya çıkar. O halde reel seri ve bu serideki potanslara karşılık gelen ürünler için, mutlağın vücut bulmuş hali denilebilir. Mutlak kendi kendinin olumlanması olduğunda reel dünya veya varlık açığa çıkar. Reel dünyadaki reel potans maddedir; ideal unsur maddede bütünüyle reele şekillenmiştir. Işıksa reel dünyada idealin görünürlük kazanmış halidir, ışık tüm varlığı kendinde

---

varlığın birliği sağlanacak ve ayrımsızlığın ürünü olan organizma ya da sanat ortaya çıkacaktır.

2. Potanslar özleri gereği aynıdır, onları birbirinden ayıran ise öncelikle hangi seriye ait oldukları ve dolayısıyla hangi etkinlik türünün bir potansta baskın olduğudur. Reel serideki reel potans realitede olumlananın ne olduğunu yani idealin reel olana şekillenmesini ifade ederken, ideal serideki reel potans idealitede olumlananın ne olduğunu yani reelin ideale şekillenmesini ifade edecektir.

çözer, kendisi varlık cinsinden bir şey olmasa da (bir etkinlik olsa da) varlığı görünür kılıp varlığa belirlilik kazandırmasıyla bir tümel görevi görür. Ve nihayetinde madde ve ışığın ya da tikel ve tümelin ayrımsızlığı olarak organizma ise kendi varlığının yasasını kendinde taşıyan bir birlik olarak ayrımsızlık potansının tezahürüdür.

Mutlağın kendini olumlayan etkinliği olarak ortaya çıkan ideal seride belirleyici olan ise ideal unsurun baskınlığıdır. Bir başka deyişle, bu seride asıl vurgu mutlağın kendini düşünmekle var etmesi olduğundan, ideal potansı ideal yapan da realitenin onda çözünmüş olması ya da idealitenin realiteyi kendinde çözmüş olmasıdır. İdeal seri kendinde mutlağı yinelediğinde ortaya çıkan reel potans bilgiye, ideal potans eyleme, bu iki potansın yani bilgi ve eylemin ayrımsızlığı potansı ise sanata karşılık gelir. Düşüncenin bir nesneyi bilmesi demek ondaki tümeli ortaya çıkarması yani reel olanı ideale şekillendirmesi anlamına gelir. Bu TİS'te de gösterildiği gibi bilinçsiz bir etkinliktir, yani tüm realite ideale şekillenirken ideal olan kendini ideal olarak bilemez ve sonucunda doğayı zorunluluk olarak bilir. Eylem ise bir düşünceyi ya da bir ideali gerçekleştirmesiyle idealitenin realiteye dönüşmesi anlamına gelir, dolayısıyla burada idealin görünürlük kazanması aslidir. Mutlak, realitesini idealiteye şekillendirirken, yani kendini kavrarken, bunu nesne üzerinde bilgi ile, özne üzerinde ise eylem ile yapar. Bu kavrayışın kendini kavrayışı olduğunu, kavrayanın da kavrananın da kendisi olduğunu ise sanatta gösterir. Dolayısıyla sanat, bilgi-eylem, zorunluluk-özgürlük, bilinçsiz-bilinçli etkinliklerin ayrımsızlığıdır; bilginin eyleme, eylemin bilgiye şekillenmiş hali, eylem haline gelmiş bilgi, bilgi haline gelmiş eylemdir.*

---

* Douglas W. Stott, "Translator's Introduction", F.W.J. Schelling, *Philosophy of Art*, çev. Douglas W. Stott, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, s. xliii.

Son olarak, mutlağın olumlanan ve olumlayanın ayrımsızlığı olması sanat dünyasını ortaya çıkarır ve sanat felsefesi, felsefenin tek yönlü diğer iki sunumunun özdeş olduğunu göstermekle yükümlü olduğundan diğerleri gibi tek seride üç potansa değil, her biri üç potansa sahip iki seriden oluşur.* Böylelikle sanat dünyası reel serisinde doğayı, ideal serisinde de tini temsil ederek bu ikisinin özdeşliğini göstermiş olur. Yani ister nesneden özneye, varlıktan kavrama, reelden ideale doğru hareket edilsin, isterse özneden nesneye, kavramdan varlığa, idealden reele, her iki hareket türünün de aslen birbiriyle özdeş olduğu sanat eserinde açığa vurulur, zira sanat eseri bilinçsiz ve bilinçli etkinliğin ürünü, kavramın varlığa, varlığın kavrama şekillenişi olarak bir özne-nesne özdeşliğidir. Sanat dünyası varlıktaki kavramı varlığa şekil vererek açığa çıkarma (ideali reele şekillendirme) etkinliği olarak düşünebileceğimiz biçimlendirici sanatlara karşılık gelen reel serisinin reel potansında müzik, ideal potansında resim ve ayrımsızlık potansında plastik sanatlar olarak ortaya çıkarken, tikeli dilde tümel haline, olanı bir düşünce âlemi haline getirme (reeli idealde çözme) etkinliği olan sözlü sanatlara karşılık gelen ideal serisinin reel potansında lirik şiir, ideal potansında epik şiir ve ayrımsızlık potansında drama olarak ortaya çıkar. Peki tüm bu sanat dalları temelde bir özdeşliğin ifadesi olduğuna göre bunların birbirinden ayrı olması, özdeşliği farklı şekillerde ifade etmeleri nasıl mümkündür?

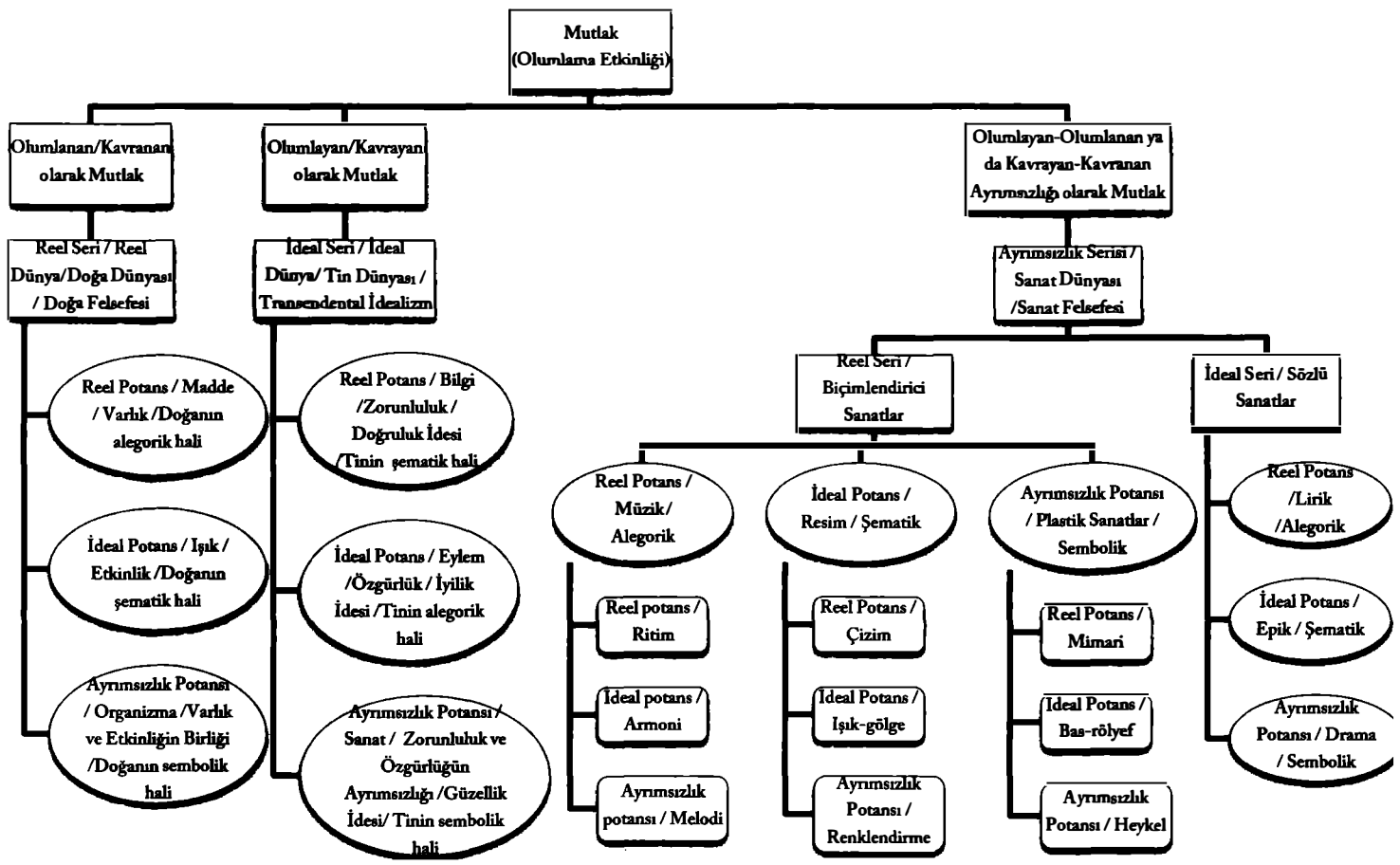
Bir şeyi ifade etmek eninde sonunda özne ve yüklem, tikel ve tümel arasındaki bir bağıntıyı dile getirmek ve bir tasarıma sahip olmak olduğundan bu bağıntının nasıl kurulduğu aynı zamanda mutlakla nasıl ilişki kurulduğunu da belirleyecektir. Schelling'in §39'da dile getirdiği gibi tikel ve tümel arasında kurulabilecek üç türlü ilişki, ortaya çıkabilecek üç tasarım şekli vardır; şema, alegori ve sembol. Reelin idealde, tikelin tümelde

---

* *Age.*, s. xliv.

çözünmesi, yani tümelin tikele işaret etmesi şematik bir tasarım; idealin reele, tümelin tikele şekillenmesi, yani tikelin tümele işaret etmesi alegorik bir tasarım ve tikel ile tümeli ayrımsızca bir olarak ifade eden, şema ve alegorinin sentezi olan ise sembolik bir tasarımdır. Bu durumda buraya dek mutlağın reel ve ideal serilerinde ortaya çıkan her bir ürün de bu ifade şekillerinden birine karşılık gelecektir. Madde ve eylem alegorik, ışık ve bilgi şematik, organizma ve sanatsa sembolik yoldan mutlağın ifadesidir.

Sanat dallarını birbirinden ayıran ve her birini farklı formlarda mutlağın özdeşlik olarak ifadesi haline getiren de kullandıkları bu farklı tasarım ve ifade şekilleridir. Bu tasarım türleri aynı zamanda sanat dalının hangi potansa ait olduğunu da belirler. Reel serinin reel potansı olan müzik mutlak özdeşliği alegorik tarzda ifade eder, yani zamansal ardıllıkta anlamlı bir bütün oluşturmasıyla ya da birliği çoklukta ifade etmesiyle ideali reele şekillendirmiş olur. Bu şekillendirmeyi mümkün kılansa kendi içinde sahip olduğu üç potanstır; bunlar sırasıyla ritim, armoni ve melodidir. Reel serinin ideal potansı olan resimse şematize ederek çalışır, yani mekânı idealize ederek görünür kılar, dolayısıyla doğadaki ideal potans olan ışığın mutlak ifadesidir. Resim de gene kendi içinde sırasıyla çizim, gölge-ışık ve renklendirme olarak üç potansa sahiptir. Reel serinin son potansı ise zaman-mekân, madde-ışık, varlık-etkinlik ayrımsızlığının mutlak ifadesi olan plastik sanatlardır, dolayısıyla plastik sanatlar organizmanın sembolüdür. Sahip olduğu potanslarına karşılık gelen alt dalları sırasıyla mimari, bas-rölyef ve heykeldir. Mutlak ayrımsızlığın, ayrımsızlık serisi üzerindeki sembolik ifadesi olarak heykelin biçimlendirici sanatların en yetkin dalı olduğu da söylenebilir. Sanat dünyasının ideal serisine bakıldığında karşımıza çıkacak olan lirik şiir, epik şiir ve drama ise sırasıyla alegorik, şematik ve sembolik tarzda üretimlerdir. Lirik şiiri karakterize edenin şairin iç dünyası ve duyguları olduğu gözönünde bulundurulduğunda alegori bu-


Mutlak
(Olumlama Etkinliği)
Olumlanan/Kavranan olarak Mutlak
Olumlayan/Kavrayan olarak Mutlak
Olumlayan-Olumlanan ya da Kavrayan-Kavranan Ayrımsızlığı olarak Mutlak
Reel Seri / Reel Dünya/ Doğa Dünyası / Doğa Felsefesi
İdeal Seri / İdeal Dünya/ Tin Dünyası / Transendental İdealizm
Ayrımsızlık Serisi / Sanat Dünyası /Sanat Felsefesi
Reel Potans / Madde / Varlık /Doğanın alegorik hali
İdeal Potans / Işık / Etkinlik /Doğanın şematik hali
Ayrımsızlık Potansı / Organizma /Varlık ve Etkinliğin Birliği /Doğanın sembolik hali
Reel Potans / Bilgi /Zorunluluk / Doğruluk İdesi /Tinin şematik hali
İdeal Potans / Eylem /Özgürlük / İyilik İdesi /Tinin alegorik hali
Ayrımsızlık Potansı / Sanat / Zorunluluk ve Özgürlüğün Ayrımsızlığı /Güzellik İdesi/ Tinin sembolik hali
Reel Seri / Biçimlendirici Sanatlar
İdeal Seri / Sözlü Sanatlar
Reel Potans / Müzik/ Alegorik
İdeal Potans / Resim / Şematik
Ayrımsızlık Potansı / Plastik Sanatlar / Sembolik
Reel Potans /Lirik /Alegorik
İdeal Potans / Epik / Şematik
Ayrımsızlık Potansı / Drama / Sembolik
Reel potans / Ritim
İdeal potans / Armoni
Ayrımsızlık potansı / Melodi
Reel Potans / Çizim
İdeal Potans / Işık-gölge
Ayrımsızlık Potansı / Renklendirme
Reel Potans / Mimari
Ideal Potans / Bas-rölyef
Ayrımsızlık Potansı / Heykel

rada öznel olanın nesnel hale gelişi ya da özgürlüğün ifadesi olarak anlaşılabilir. Epikte ise şairin anlattığı olaylara karşı kayıtsızlığı ve soğuk tavrı düşünüldüğünde, baskın olan unsur zorunluluk ya da nesnellik olacağından Schelling epiğin şematize etme eğilimi gösterdiğini söyler. Son olarak dramada ise öznel ve nesnel unsurların ayrımsızlığı söz konusudur; başka bir deyişle drama konusunu özgürlük ve zorunluluğun çatışmasından alır ve bu anlamda insan yaşamının kısa bir özeti niteliğindedir. Bu çatışmayı bitimsiz olarak değil de bir çözülmeyle anlatıp karşıtlıkları dengeye getirmesi dramayı özgürlük ve zorunluluğun ayrımsızlığının sembolü kılar.

Buraya dek genel hatlarıyla haritalandırmaya çalıştığımız özdeşlik felsefesinin planı Tablo 1'deki gibi gösterilebilir. Böyle bir tablonun, her biri birbiriyle ilişkili ve özünde bir olan üç dünyadaki her bir potansın birbirine nasıl karşılık geldiğini ve birbiriyle nasıl ilişkili olduğunu görmek açısından yararlı olabileceği düşünülmüştür. Tablodaki doğa ve tin felsefesi bölümleri potanslar ve detaylar açısından daha zenginleştirilebilecek olsa da, asıl vurgulanmak istenen sanat felsefesinin sistem içindeki yeri ve diğer dünyalarla ilişkisi olduğu için olabildiğince sade haliyle bırakılmıştır.

III

Peki tüm gerçekliği ve mutlak gerçekliği böylesi girift bir yapı içinde ve böyle bir felsefi terminolojiyle açığa vurduğunu iddia eden bir sistem bize sanat hakkında tam olarak ne söylemiş olur? Mutlak ya da diğer adıyla Tanrı bir olumlama etkinliği olarak kendini olumlayan, kendi tarafından olumlanan ve olumlayan-olumlanan özdeşliği olmakla birlikte bunlardan hiçbirine indirgenmeksizin üçünü birden kendinde kuşatır, yani üçünün birliği olarak kendini var etmekle dünya diyebileceğimiz her şeyi kendiyle birlikte var etmiş olur. Dolayısıyla Tanrı ne somut dünyada ne soyut dünyada ne de bu ikisinin

birliği olan sanat dünyasında kendini kendisi olarak göstermez; o bunların hepsi birdendir ama bunların hepsi ondan ayrı bir şey değildir. Bu durumda somut ve soyut dünyanın özdeşliğini göstermek somut olarak elde edebileceğimiz en yetkin Tanrı anlayışı olacaktır. Soyut olarak elde edebileceğimiz en yetkin Tanrı kavrayışı ise Tanrıyı bu üç serinin birliği olarak düşünmekle gene felsefece sağlanabilir, nitekim Schelling gene §39'da "Mutlağın tümel ve tikelin mutlak ayrımsızlığı ile *tümelde* ve *tümelle* temsil edilmesi = felsefe -idea-dır. Mutlağın tümel ve tikelin mutlak ayrımsızlığı ile *tikelde* ve *tikelle* temsil edilmesi = sanattır." der. O halde sanat bize doğa felsefesi ve tin felsefesinde açığa çıkan ürünlerin kendindeliğini sunmaktadır; doğada bir fenomen olarak açığa çıkan madde, sanatta kendinde ve kendi için madde olarak müzik halini alır ya da örneğin organizma heykelde ebediyet kazanır ve heykel kendinde ve kendi için organizmanın sembolü haline gelir veyahut özgürlüğün ürünü olan eylem ve tarih epikte zorunlulukla olan ilişkisi açığa vurularak ele alınır ve bu yolla mutlak özgürlüğün ne anlama geleceği gösterilmiş olur. Bu durumda sanat için şunu söylemekte bir beis yoktur: Sanatta gördüğümüz, duyduğumuz, okuduğumuz mutlağın ışığı, mutlağın sesi, mutlağın hikâyesidir, tersinden de söylenebilir; yıldızlı bir gecede gökyüzüne bakan Tanrı, Van Gogh'un Yıldızlı Gece'sini görür ve bu yüzden Yıldızlı Gece'ye bakan biz değilizdir, Yıldızlı Gece bize bakar, o mutlağın yıldızlı gece olarak görünmesi ve görmesidir; Truva Savaşı Tanrının gözünden *İlyada Destanı*'dır, Tanrı bize *İlyada*'da hikâyemizi böyle anlatır, çünkü onun hikâyesi mutlak anlamda böyle vuku bulmuştur; Beethoven'ın *Yedinci Senfoni*'sinde duyduğu evrenin hareketidir, Tanrı hareket etmekte ve bize hareketini böyle duyurmaktadır. Sanatta görünen ve görenin, duyulan ve duyanın, anlatılan ve anlatanın birbirine karışması bundan kaynaklıdır, bunlar sanatta özdeş hale gelirler.

Schelling, Kant'ın teori-pratik, fenomen-numen ayrımını böylelikle sanatta kapatmış olur ve sanata sistemi bütünleme görevini bırakmış olmasıyla Kant'ı hatırlattığı söylenebilir. Fakat aralarında gene de önemli bir fark vardır: Kant mutlağı felsefece konu edinmenin ve mutlak hakkında belirleyici yargı vermenin geçersiz olduğu fikrine dayanarak, güzellik ve estetik deneyimi içerikten yoksun salt formel bir yargılama olarak tanımlamış, güzelliğe dair söylenebilecek her şeyi öznenin kendinden etkilenimi, duygulanımı olarak ele almıştır*, dolayısıyla sanat deneyimi de mutlağı 'öyleymiş gibi düşünme'den ve bundan haz almadan ibaret kalmıştır. Schelling ise sanat dünyasının özne-nesne birliği olarak gerçek olduğunu ve hattâ mutlağın tikelde vücut bulan ayrımsızlığı olduğunu, sanat deneyiminin yalnızca öznel bir deneyim olmadığını, nesnesinin de bir o kadar gerçeklik sahibi olduğunu öne sürer. Estetik deneyimin içerik kazanmasında pay sahibi olansa mitolojidir. Schelling'e göre mitoloji sanatın çözmüş olduğu çelişkiyi çözebilmesinin koşuludur ve sanata içeriğini verir. (§38)

> Sanatın mutlağın temsili olması, sanatın tikel güzel şeyler vasıtasıyla kendinde mutlak olarak güzel olanı temsil etmesi fikrinde yatar, yani mutlağı ortadan kaldırmaksızın mutlağın sınırlamada temsili olması fikrinde yatar. Bu çelişki ancak tanrıların idealarında çözülür, öyle ki tanrılar, kendi dünyalarının ve mitoloji olarak adlandırdığımız poetik bütünselliğin tamamlanmış gelişimi dışında, bağımsız gerçek nesnel varoluş kazanamazlar. (§38)

---

* Burada Kant felsefesinde hem tam olarak açıklanmamış olmasıyla bir sorun, hem de üstü kapalı olarak kastettikleri açısından kilit noktalardan biri sayılabilecek deha kavramını paranteze almakta fayda vardır. Kantçı deha da Schelling'dekine benzer şekilde rasyonel olarak açıklanamaz gibi görünen bir mucizeyi gerçekleştirmekte, bilinçsizce üretmektedir ve üretimi sırasında onda işleyen üretkenlik kendinde doğanın etkinliğidir.

Öyleyse sanat Kant'taki gibi mutlağı varmış gibi düşünme ve tasarlama etkinliği değil, mutlağı (sembolik mânâda) var etme etkinliğidir. Böylesi bir gücün yaratıcısının da en az eseri kadar metafizik anlama sahip olması beklenir. O nedenle son olarak sanatçının sistem içindeki anlamına değinmekte fayda vardır.

Schelling sanatı mutlak ayrımsızlığın tikelde tasarlanması, felsefeyi ise mutlak ayrımsızlığın tümelde tasarlanması olarak tanımlamakla felsefe ve sanatı bir anlamda birbirine eş koşarak, tanrı, filozof ve sanatçı arasında kaçınılmaz bir benzerlik öne sürer. Bu bir bakıma Kant'taki üstü kapalı deha vurgusunun pervasızca açığa vuruluşu olarak da okunabilir. Bu benzerlik imgelemin en temel yeti olarak kendini göstermesi ve kelime anlamını birebir gerçekleştirmesi açısından önemlidir, zira Almanca imgelem kelimesinin karşılığı olan "*Einbildungskraft*" birebir çeviride "-e şekillenme gücü" anlamına gelir.* Tanrı bir olumlama etkinliği olduğuna göre, onun bu yaratma etkinliği bir "-e şekillenme gücü", kendini kurma, kendine form verme gücü olarak yorumlanabilir. Tanrı bu şekillenme ve şekillendirme gücü sayesinde hem kendini hem de tüm asli gerçekliği var eder, böylelikle yaratan ve yaratılan arası birlik-çokluk probleminin de ilk bakışta ortadan kalktığı varsayılabilir. Öyleyse sanatçı da gene aynı gücü kullanarak bu asli gerçekliğin aksini, aynadaki yansımasını yaratmaktadır ve böyle olmasıyla tanrısal eylemi dünyada yinelemektedir. Keza filozof da tüm bu mutlak gerçekliği sistematik hale getirmesi ve kavramda anlatmasıyla gene aynı gücü kullanmakta, aklın birliğinin ancak imgelemin gücüyle kurulabileceğini göstermektedir. Bu haliyle TİS'te sanatın felsefeye olan üstünlüğü yumuşatılmış, sanatçı ve filozofun statüsü dengelenmiş görünmektedir.

* Douglas W. Stott, "Translator's Introduction", s. xliii.

IV

Çeviride kaynak olarak Otto Weiß'ın editörlüğünü yapmış olduğu 1907 tarihli "Schellings Werke" kullanılmış olup eserin Douglas W. Stott'a ait 1989 tarihli İngilizce çevirisinden de (*Philosophy of Art*) faydalanılmıştır.

Bu çeviri, doğruluk ve erdemin ayrımsızlığında buluşan, güzellik için güzellikle direnenlere adanmıştır.

Merve Ertene
Temmuz 2017

GİRİŞ

Sanat bilimi, öncelikle sanatın tarihsel kurgulanışı* anlamına gelebilir. Bu anlamda, kendisinin zorunlu dışsal koşulu olarak mevcut eserlerinin doğrudan değerlendirilmesini gerektirir. Böylesi bir değerlendirme genel olarak edebî eserler açısından mümkün olduğundan, böylesi bir bilim filoloji olarak özellikle akademik tartışmaların konuları arasında yer alır. Buna karşın üniversitelerde söz konusu bağlamda filolojiden daha az öğretileni yoktur; bu duruma şaşırmamak gerekir, çünkü filoloji, şiir kadar sanattır ve filolog olmak, tıpkı şair doğmak gibi filolog olarak doğmayı gerektirir.

Hattâ biçimlendirici sanatların** eserlerinin tarihsel kurgulanışı fikri üniversitelerde daha da nadir görülür, çünkü böylesi

---

* "Die Konstruktion" kelimesi Türkçeye çoğu kez inşa olarak çevrilmiş olsa da inşanın mekanik çağrışımlarının özellikle sanat felsefesi kapsamında uygun olmayacağını düşünerek kelimeyi metinde bağlama göre kurgulanış, kurgu ya da kurgulama ile karşıladık. Dolayısıyla bu çeviride kurgulanış ile kastedilen fiksiyondan ziyade zihinsel bir inşadır. (ç.n.)

** "Die Bildende Kunst" kavramından günümüzde genel olarak görsel

eserlerin doğrudan gözlemlenmesi güçtür ve böyle derslerin zengin kütüphane desteğiyle sanata saygı adına verildiği yerlerde bu dersler salt ilmî sanat tarihi bilgisi ile sınırlandırılırlar.

Üniversiteler, sanat okulları değildir. Üniversitelerde sanat bilimi, pratik ya da teknik bağlamda daha az öğretilebilir.

Öyleyse geriye sadece, sanatın empirik sezgisinden ziyade entelektüel sezgisinin geliştirilmesine yönelen tümüyle spekülatif bilim kalır. Fakat bununla beraber bu bilim, hem felsefe hem de sanat açısından önemli şüpheleri üzerine çekecek olan sanatın felsefi kurgusu için ön koşuldur.

Öncelikle entelektüel sezgisi, duyusal göze görünmez ve ulaşılamaz olan –ancak sadece tinin kendisine açık olan– hakikate yönelmesi gereken filozof, sanat bilimi üzerine eğilmeli midir? Sanat, salt güzel görüngülerin yaratımını hedeflediği için, ya bu görüngülerin aldatıcı yansıyan suretini gösterir ya da tamamıyla duyusaldır. Çoğu insanın sanattan anladığı budur. Birçokları sanatı duyusal uyarılma, boş zaman etkinliği, daha ciddi meselelerden yorgun düşmüş ruhun istirahatı, görece hassas bir vasıta ile ortaya çıkan hoş bir etki olarak görür. Sanatı bunun yanında duyusal dürtü ve arzunun etkisi olarak görmek zorunda olan filozofun yargısında ise sanat, uygarlık ve yozlaşmanın daha da sakıncalı damgasını yiyebilir. Bu görüşe göre felsefe kendini, sanatın hoş gördüğü zayıf duyusallıktan ancak mutlak kınama ile ayırabilir.

Ben burada eski zaman anlatımlarında tanrıların aracısı, ilâhi gizemlerin bildiricisi, ideaların açığa çıkartıcısı olan daha kutsal bir sanattan; yüce ışığı saf ruhları mesken tutan ve aydınlatan, formu tıpkı buna karşılık olan hakikat gibi duyusal göze ulaşılmaz ve görünmez olan doğmamış güzellikten bahsediyo-

---

ya da plastik sanatlar anlaşılmaktadır. Fakat bu eserde Schelling, sanat sınıflandırmasında müziği de bu kategori altında incelemiş ve müziğin neden "bildende kunst" denilene ait olduğunu gerekçelendirmiştir. Bu sebeple bu çeviride "bildende kunst", "biçimlendirici sanatlar" ile karşılanmıştır. (ç.n.)

rum. Sanat olarak adlandırılan genel hassasiyetlerden hiçbiri filozofu ilgilendirmez: filozof için sanat, doğrudan mutlaktan zuhur eden zorunlu bir fenomendir ve sadece bu bakımdan teşhir edilip kanıtlanabildiği sürece onun için gerçekliği vardır.

"Ama tanrısal Platon bile taklit sanatını *Devlet*'inde kınayıp şairleri sadece yararsız değil, aynı zamanda zararlı üyeler olarak akıldevletinden [der Vernunftstaat] men etmemiş miydi? Peki, felsefe ve şiir sanatının bağdaşmazlığı konusunda hangi otorite, filozofların kralının yargısından daha ikna edici olabilir ki?"

Bu noktada Platon'un hangi tikel bakış açısından şairlere dair böyle bir hüküm verdiğini anlamak önemlidir. Herhangi bir filozofun başarılı olması, bakış açıları arasındaki ayrımı gözlemlemesine bağlıdır; her yerde olduğu gibi burada da böyle bir ayrım olmaksızın Platon'un kurduğu zengin anlam ilişkilerini kavramak ve aynı konu hakkındaki eserlerinde çelişkileri biraraya getirmek imkânsız olacaktır. Platon felsefesi sadece dinin duyusal kavramları açısından değil, aynı zamanda devletin nesnel ve bu suretle reel formları açısından da Yunan kültüründeki belirleyici karşıt faktördür ve bizim öncelikle üst düzey felsefeyi ve özelde Platon'u anlamaya azmetmemiz gerekir. Tamamıyla ideal ve âdeta içsel bir Platonik devlette şiir sanatından bahsetmenin başka yollarının olup olamayacağı ve onun koyduğu kısıtlamanın zorunlu bir sınırlama olup olamayacağı konusundaki sorulara yanıt vermek, bizi buradaki izleğimizden saptıracaktır. Tüm kamusal formların felsefeye olan karşıtlığı, felsefenin de kamusal formlara benzer bir karşıtlık sergilemesine yol açar ve Platon bunun ne ilk ne de tek örneğidir. Pythagoras'tan ve hattâ daha öncesinden Platon'a dek felsefe, kendini Yunan toprağındaki egzotik bir bitki olarak anlar ve bu his, başka yerlerde, erken dönem filozofların bilgeliği ya da gizemler yoluyla ideaların anavatanı olan şarktaki yüksek öğretilere öncülük eden evrensel bir dürtüde kendini ortaya koymuştur.

Filozofların kabul ettiği felsefi olmayan bu salt tarihsel karşıtlık bir yana, Platon'un şiir sanatlarında reddettiği –coşkulu şiiri övdüğü diğer eserleriyle karşılaştırıldığında– genelde tinin daha sonraki eğilimlerine ve özelde şiire dair bir önseziden, şiirsel realizme karşı olan polemikten başka nedir ki? Bu yargı en azından Hıristiyan şiirine uygulanabilir ki antik şiir bütününde nasıl sonlu bir karakter sergiliyorsa, Hıristiyan şiiri de bütününde sonsuz bir karakter sergilemektedir. Antik şiirin sahip olduğu sınırları karşıtıyla [Hıristiyan şiiriyle] tanışık olmayan Platon'dan daha kesin bilmemizi, bu sebeple daha kapsamlı bir şiir anlayışı ve kurgusuna erişebilmemizi ve onun, kendi zamanında şiirde sakıncalı gördüğü unsurları, güzel engeller olarak tanımlamamızı daha geç zamanlardaki deneyimimize borçluyuz; bizler Platon'un kehanette bulunarak fark ettiğini gerçekleşmiş olarak tanırız. Antik şiirde ne tam olarak karşılanabilen ne de tasviri için uygun araçlar bulunabilen entelektüel olana yönelmiş bir duyarlılık, Hıristiyan dininin kendi şiir ve sanatını yaratmasıyla karşılığını bulmuştur. İşte bununla, antik dönem sanatını da içeren tamamlanmış ve büsbütün nesnel bir sanat görüşünün koşulları verilmiş olur.

Böylesi bir sanat kurgusu, filozoflar, ama özellikle bunu değerlendirme konusu yapması gereken ve bu sanat evrenini kavrayıp tanımlaması gereken Hıristiyan filozoflar için değerli bir konudur.

Olaylara başka yönden yaklaşılırsa: Filozof sanatın özüne nüfuz edebilir mi ve sanatı doğru bir şekilde tasvir edebilir mi?

"Sanatçıyı işe koşan ilâhi prensipten ya da onun eserlerine can veren tinsel nefesten, bu kutsal alevi bizzat taşıyandan başka kim daha layığıyla bahsedebilir ki? Kökeninde kavranılmaz olduğu kadar doğurduğu sonuçta da mucizevi olanı kurgulamaya gerçekten teşebbüs edilebilir mi? Özünde kendinden başka yasa tanımayan yasalara göre belirleme ve bu yasalar altında sınıflandırma yapılabileceği iddia edilebilir mi? Ya da deha, yasalar vasıtasıyla yaratılamayacağı gibi kavramlar yoluy-

la da anlaşılmaz olan mıdır? Tüm evrendeki açıkça en özgür ve mutlak olanın tasarımına sahip olduğunu söylemeye ve yeni sınırlar çizmek adına kendi zihinsel ufkunu nihai sınırların ötesine genişletmeye kim cüret edebilir?"

Bu şekilde konuşabilecek olan ancak sanatı salt sonuçlarında kavramış ve ne gerçekten sanatın kendisiyle ne de felsefenin evrendeki konumuyla tanışık olan bir coşkudur. Çünkü sanatın daha üst bir perspektiften kavranılabilir olmadığı varsayılsa bile, evren yasası öylesine her şeye nüfuz eder ve öylesine her şeye gücü yeter ki bu yasanın kuşattığı her şeyin bir başka şeyde asli ya da aksi imgesi bulunur; ideal ve reelin karşıtlıklarının formu öylesine mutlaktır ki fenomenal görüngülerin çelişkilerinin saf mutlaklıkta kaybolduğu sonsuz ve sonlunun nihai sınırlarında dahi aynı ilişki, hakikatini öne sürer ve nihai potansta* [die Potenz] yinelenir. İşte, felsefe ve sanat arasındaki ilişki budur.

Reel, idealle nasıl ilişkili ise, reel ve idealin nihai, hattâ bütünüyle mutlak ve yetkin biçimde birbirlerinin içine geçip birbirlerinde ve birbirleriyle birliğe şekillenmeleri [die Ineinsbildung] de felsefeyle öyle ilişkilidir. Reelin idealle olan ilişkisinde, bilginin nihai çelişkisi kendini saf özdeşlikte ortadan kaldırır, fakat bununla birlikte, sanata olan karşıtlığında sadece ideal olarak kalır. Böylelikle bu ikisi birbiriyle tepe noktasında karşılaşırlar ve ortak mutlaklıklarından dolayı birbirlerinin asli ve aksi imgesi olurlar. İşte bu sebeple sanatın içine bilimsel olarak felsefenin duyusallığından başka daha derin nüfuz edebilecek bir duyusallık yoktur; nitekim filozoflar sanatın özüne dair

* "Die Potenz" kelimesi yeterlik, yapabilirlik, bir şeyi yapabilmeye muktedir olmak anlamlarının yanında, matematikte tam sayıların kuvvetleri, üsleri anlamlarına karşılık gelmektedir. Kelimenin "potans" olarak karşılanmasının sebebi, Schelling felsefesinde "die Potenz"in özel bir terim olması ve her iki anlamı da kuşatmasıdır. Kavramların potansları, onların hangi kuvvetle ele alındıkları ve ne denli yetkin olduklarını belirtir. (ç.n.)

sanatçıdan daha berrak bir vizyona sahiptirler. İdeal olan, reelin daima daha üst bir yansıması olduğundan filozof da, sanatçı da reel olanın ideal üst yansımasına sahip olmak durumundadır. Bu genel anlamda, sanatın felsefede bilgi nesnesi yapılabileceği anlamına gelmez sadece, aynı zamanda özel olarak felsefenin dışında ve felsefeden başkaca bir yolla mutlak bir tarzda sanat hakkında bilgi edinilemeyeceği anlamına da gelir.

Filozofta kendini öznel olarak ifade eden prensip, sanatçıda nesnel olduğundan, sanatçı bu prensiple öznel olarak ya da bilinçli bir şekilde ilişkili değildir, bunun yanında onun sanatçılık vasfiyla olmasa da daha üst bir refleksle bu prensibin bilincine varacağı söylenebilir. Öyle ki sanatçı bu prensip tarafından işe koşulmuştur ve tam da bu sebepten sanatçının kendisi bu prensibi haiz değildir. Bu prensip bakımından ideal refleksin bakış açısına ulaştığında, kendini bir sanatçı olarak daha üst bir potansa yükseltmiş olur, fakat sanatçı kimliğiyle hâlâ onunla daima *nesnel bir biçimde* ilişkilidir: filozofta nesnel unsurun, öznel unsurun içine alınması gibi [nesnel unsurun öznel unsurda düzenlenmesi gibi], sanatçıdaki öznel unsur da tekrardan nesnel unsura geçer [öznel unsur nesnel unsurda düzenlenir]. Bundan dolayı, felsefe, sanatla olan içsel özdeşliğine bağlı olmaksızın daima ve zorunlu bir şekilde bilim olarak kalır, yani idealdir, sanat ise daima ve zorunlu olarak sanattır, yani reeldir.

Öyleyse filozofun, sanatı en gizli kaynaklarına ve ilk üretim atölyelerine dek izleyebilmesinin yolu sadece, saf nesnel bakış açısından ya da sanatın reel olanda ulaştığı düzeye ideal olanda erişememiş olan felsefenin bakış açısından kavranılmazdır. Dehanın koyabildiği kurallar salt mekanik anlayışın öngörebileceği kurallardır; deha otonomdur, başka bir deyişle kendi yasalarınca belirlenmekten değil, yasaların salt dışsal belirleniminden kaçabilir, zira deha ancak en yüksek yasalılık olması şartıyla dehadır. Gerçi dehadaki bu mutlak yasamayı bilip tanıyan felsefedir. Deha sadece kendinde otonom olmakla kalmaz, tüm otonomi prensibine nüfuz eder. Bu sebeple tüm çağlar

boyunca hakiki sanatçıların, tıpkı doğa gibi, kendi tarzlarında kendine yeten, basit, yüce ve zorunlu olduğu görülmüştür. Onlarda kurallar tarafından dizginlenmemiş bir dehadan başkasını görmeyen bir coşku, ilkin refleksiyon yoluyla ortaya çıkar ve dehanın salt negatif yönünü bilip tanır. Bu, sanatçıya ilham veren ve tanrısal özgürlüğünde eşzamanlı olarak en saf ve en yüksek zorunluluk olan coşkunluk değil; türetilmiş, ikinci el bir coşkunluktur.

Sanatın akıl ermez özelliğini açıklamak ve sanattaki mutlağı bilip tanımak için en uygunu filozof olsa da, filozof sanatta gerçekten kavranabilir olanı kavramaya ve bunu yasalara göre belirlemeye muktedir midir? Burada sanatın teknik boyutunu kast ediyorum: Felsefe icranın, araç-gerecin ve bunların koşullarının empirik düzeyine inebilecek midir?

Salt idealarla meşgul olan felsefe, sanatın empirik yönü bakımından fenomenal görüngünün yalnızca genel yasalarını idealar formunda teşhir etmek zorundadır, zira sanatın formları, kendinde şeylerin formları ve asli örneklerindeki hallerinin özsel formlarıdır. Bu formlar, sanat pratiği ve icrasının kurallarını kuşatmaları bakımında değil de, evrensel olarak ve evrenin perspektifinden kendinde ve kendi için kavranabildiklerinden dolayı, bunların takdimi sanat felsefesinin zorunlu bir parçasıdır. Çünkü sanat felsefesi geniş mânâsıyla mutlak dünyanın sanat formunda ifade edilmesidir. Sadece teori, doğrudan tikelle ya da bir amaçla ilgilidir ve sadece teoriye göre bir şey empirik olarak tatbik edilebilir. Felsefe ise tersine koşulsuzdur ve dışsal bir amaca tâbi değildir. Filozofu kaygılandırabilecek şekilde, sanatın hakikatin görüngüsü haline gelebilmesinin yolunun onun teknik yönünden geçtiği iddia edilse bile, böylesi bir hakikat yalnızca empirik olacaktır; oysa filozofun sanatta teşhis etmesi ve ortaya koyması gereken, daha üst türdeki mutlak güzel ile bir ve aynı olan ideaların hakikatidir.

Anlaşmazlık ve çelişki, sanatın tükenmiş kaynaklarını yeniden açmayı arzulayan bir çağda sanatsal yargıların kendini zo-

runlu olarak içinde bulduğu birincil kavramlarla ilgili olsa bile, bilimsel bir tarzda ilk prensiplerden yola çıkıp sanatın kendini ifade ettiği formlar açısından da mutlak bir sanat görüşüne ulaşmayı iki misli arzulanır kılar. Bu gerçekleştirilmediği sürece, kendinde ve kendi için halihazırda bayağı ve basmakalıp olanın yanısıra, sınırlı, tek yönlü ve kaypak bakış, iddialarında ve taleplerinde ısrarcı olacaktır.

Sanatın her bir özgül formundan somut formuna dek kurgulanışı, sanatın zamansal koşullarla belirlenimine götürür ve tarihsel bir kurgu halini alır. Ne böylesi bir kurgunun imkânından ne de bunun tüm sanat tarihini kapsayacağından şüphe edilebilir; yani evrenin her yana nüfuz etmiş düalizmi, antik ve modern sanat antitezinde de gösterildiğinde ve kısmen şiir sanatı organının kendisi üzerinden, kısmen de eleştiri yoluyla doğrulandığında bu şüphe ortadan kalkacaktır. Böylesi bir kurgu antitezlerin feshi anlamına geleceğinden ve sanata ilişkin sanatın zamansal bağımlılığı üzerinden var olan antitezler de, tıpkı zamanın kendisi gibi özsel olmayan ve salt formel antitezler olmak zorunda olduğundan, bilimsel kurgu tüm bu özelliklerin ondan zuhur ettiği ortak birliğin takdimine dayanacaktır ve kendini bunların üzerinde daha kapsamlı bir bakış açısına taşıyacaktır.

Böylesi bir sanat kurgusu, güzel sanatlar ve bilimler teorisi, estetik ya da başka bir adlandırma altında bugüne dek varolagelmiş herhangi bir şey ile karşılaştırılamaz. Bu adlandırmanın ilk sahibinin en genel prensiplerinde, somut ve yansıma dünyanın asli örneği olarak güzel ideasının en azından izlerine rastlanır. O halde, Kantçı formalizm artistik olarak boş sanat doktrinleri barındırmasına rağmen, yeni ve üstün sayılacak bir görüş ortaya atana dek, bu adlandırma, törel olana [Sittliche]* çok daha

* Kaynak metindeki "die Sitte", "die Sittlichkeit" ve "sittlich" terimlerinin çevirisine dair açıklama: Bu terimler ile "die Moral", "die Moralität" ve "moralisch" terimleri daha önce Türkçeye pek çok kez aynı anlama gelecek şekilde sırasıyla *ahlâk*, *ahlâklılık* ve *ahlâki/ahlâklı* ola-

kesin bir tâbiyet sergilemiş ve tıpkı psikolojik teorilerde belli birtakım fenomenlerin açıklanmasında hayalet hikâyelerini andıran hurafelerin kullanılması gibi işlevsel olmuştur.

Seçkin tinler sanat biliminin hakiki tohumlarını ektiklerinden bu yana henüz bu tohumlar kendilerini bilimsel bir bütünde yapılandırmamışlardır, fakat bu tam da onlardan yapmalarını beklediğimiz bir şeydir. Sanat felsefesi, sanatta kendi disiplininin içsel doğasını büyülü ve sembolik bir aynadaymışçasına gören filozofun zorunlu amacıdır. Filozof için sanat felsefesi, tıpkı tüm fenomenal görüngü ve ürünlerinden en kayda değer olanlarının ya da doğa gibi kendine kapalı ve mükemmel bir dünyanın kurgusu olan doğa felsefesi örneğindeki gibi bir bilim olarak kendinde ve kendi için anlamlıdır. Böyle bir felsefe sayesinde yaratıcı bilim insanı, doğada karmaşık bir tarzda ifade edilmiş olan asli örnekleri, sanat eserlerinin formlarında sembolik ve simgesel olarak tanımayı öğrenir, başka bir deyişle bu sanat eserleri sayesinde duyusal şeylerin, bu asli örneklerden nasıl ortaya çıktığını sembolik olarak anlar.

---

rak çevrilmiştir. Üstelik Kant gibi büyük filozofların "die Moralität" ve "die Sittlichkeit" terimlerini kimi zaman birbirinin yerine geçecek şekilde kullandığı da görülmüştür. Fakat bu eserde Schelling'in özellikle "sittlich" ve "moralisch" arasında bir ayrım yaptığı düşünülmüş ve bu sebeple bu iki terimin etimolojik kökeni gözönünde bulundurularak sırasıyla *törel* ve *ahlâki* terimleriyle karşılanması uygun görülmüştür [Almanca sözlüklere (Ör. Duden) göre "die Sitte" aslen *örf* ve *âdet, yaşama biçimleri, gelenek ve görenek* anlamına gelir, "das Seil" (ip) kelimesiyle kuvvetle muhtemel akrabalığı olduğu ileri sürülür ve dolayısıyla *bağlılık, bağlanma* anlamlarını da içerir. "Die Moralität" ise Latince "mores" sözcüğünden türetilmiştir ve temel olarak *sahip olunan karakter* anlamına gelir]. Kökene bağlı yapılan bu ayrım doğrultusunda bağlam izin verdiğince "die Sitte" *töre*, "die Sittlichkeit" ise *törelilik* olarak karşılanmış olup bağlam gerektirdiğinde bu terimler *ahlâk* ve *ahlâklılık* olarak da karşılanmıştır. (ç.n.)

Sanata din vasıtasıyla ve din bünyesinde olmayan poetik bir dünya izafe etmek ne kadar imkânsızsa, dininde sanat olmaksızın nesnel görüngüsü imkânsızdır. İşte sanat ve dini birleştiren bu içsel bağ açısından, sanatın bilimsel bilgisi gerçekten dindar bir kişi için zorunludur.

Son olarak, doğrudan veya dolaysız devlet yönetimine müdahil olmuş bir kişi için sanat hassasiyetinden veya sanatın hakiki bilgisinden yoksun olmak utanç vericidir. Prensler ya da iktidarda olan kimseler için sanatı takdir etmek ve sanatın kıymetini bilmekten, sanat eserlerine itibar etmekten ve bunları cesaretle ortaya çıkarmaktan daha onurlusu; bunun tersine, sanatı en üst amacına teşvik edebilecek araçlara sahip olmasına rağmen, bu araçları zevksizliğe, barbarlığa ya da sokulgan bir adiliğe çarçur etmekten daha fazla acı ve utanç vereni yoktur. Sanatın anayasal devletin zorunlu ve bütünleyici parçası olduğunu herkes kavrayamasa da, en azından antik dönem sayesinde bu gerçeği anımsamalıyız; antiklerin evrensel festivalleri, ölümsüz anıt ve oyunları, tıpkı kamusal yaşam faaliyetleri gibi tek bir evrensel, nesnel ve canlı sanat eserinin farklı tezahürleriydi.[1]

Sizden mevcut derslerin saf bilimsel amaçlı olduklarını daima gözönünde bulundurmanızı rica ediyorum. Bilimde olduğu gibi, sanat bilimi de kendinde ve başka dışsal bir amaç olmaksızın ilgi çekicidir. Kısmen önemsiz konuların birçoğu, genel bilme arzusunu ve bilimsel tinin kendisini cezbederken kendi

---

[1] Başlangıçtan buraya dek olan bölüm aynı zamanda *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*'taki (Akademik Araştırma Metotları Üzerine Dersler) (1859) "Über Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium (Akademik Araştırmalar Bağlamında Sanat Bilimi Üzerine)" adlı on dördüncü derstir. Schelling'in eserlerinin editörlüğünü yapmış olan oğlu [K.F.A. Schelling] bu bölümün, *Sanat Felsefesi*'nin giriş bölümünün başlangıcı olduğunu belirtmiştir (*Schelling's Werke Dritte Band*, Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1907, s. 5, dipnot).

başına neredeyse tüm takdirimizin en yüce nesnesini kuşatan *bir* konu olan sanat, buna muktedir olamasaydı tuhaf olurdu.

Sanatı tıpkı doğada olduğu gibi kapalı, organik ve tüm parçalarında zorunlu bir bütün olarak görmeyen kişi oldukça geri kalmıştır. Sürekli olarak doğanın içsel özünü görmeye ve ebedî istikrar ve düzenlilikle/yasalılıkla [*die Gesetzmäßigkeit*] birçok muazzam fenomeni üreten verimli kaynağı keşfetmeye karşı konulmaz bir şekilde itildiğimizi hissediyorsak, en yüksek birlik ve düzenliliği/yasalılığı mutlak özgürlükten üreten ve kendi tinimizin mucizelerini doğadan daha dolaysız bize açımlayan sanatın organizmasına nüfuz etmekle ilgilenmek daha ne kadar zorunlu olabilir ki? Eğer bir bitkinin ya da genel olarak organik bir varlığın yapısı, içsel doğası, ilişkileri ve giriftliğinin izini sürmek peşindeysek, sanat eseri olarak adlandırdığımız aynı girift yapı ve ilişkileri, daha örgütlü ve kompleks bir gelişmişlikte tanımamızdan bizim için daha cezbedici ne olabilir ki?

Molière'in Mösyö Jourdain'i tüm yaşamı boyunca düzyazının ne demek olduğunu bilmemesine rağmen düzyazı biçiminde konuştuğunu öğrendiğinde şaşkına dönmüştü;[2] işte Mösyö Jourdain'ın düzyazı üzerinden deneyimlediğinin aynısını birçoğumuz sanat üzerinden deneyimleriz. Kendimizi ifade etmenin aracı olan dilin kendisinin dahi bir sanat eseri olduğu çok az insan tarafından fark edilir. Kim bilir ne çok kişi görece başarılı bir teatral yapıtın bu başarısının arkasında, kaç zorunlu koşul olduğunu kendilerine sormaksızın tiyatro oyunu izlemiştir. Kim bilir kaç kişi güzel mimari bir yapının heybetli etkisinin keyfini onlara hitap eden uyumun kökenine inmeksizin çıkarmıştır. Kim bilir kaçı, sanatçının nasıl olup da ruhlarını arındırmayı, en saklı varoluşlarını coşturmayı, yaradılışlarına hükmetmeyi başardığını merak etmeksizin –hattâ tamamıyla pasif ve bu bakımdan düşük olan hazzın aktif algının yüce hazzına dönüşmesini ve sanat eserinin anlama yetisi tarafından

[2] Molière, *Kibarlık Budalası*, Perde II, Sahne IV.

yeniden inşa edilmesini düşünmeksizin bir şiir ya da dramatik bir eserden etkilenmiş, duygulanmış, büyülenmiş ve heyecan duymuştur.

Sanatın *her yerde* içine işlemesine ve onu etkilemesine izin vermeyen kişilerin inceliksiz ve kültürsüz olduğu düşünülür. Fakat eğer sanat eserinin ortaya çıkardığı salt duyusal hislere, tepkilere ve hazza sanatın sanat olması bakımından etkisi denilirse, bu da aynı derecede olmasa da en azından tinsel olarak aynı şekilde incelikten yoksun olacaktır.

Hem pasif hem aktif, hem kapılıp giden hem reflektif, yani özgür bir sanat algısına erişmemiş biri için, sanatın tüm etkileri salt doğanın etkileridir. Böyle biri doğal bir varlık olarak davranır ve sanatı hiçbir zaman sanat olarak deneyimlememiş ve takdir etmemiştir. Onu harekete geçiren muhtemelen münferit güzelliklerdir, oysa gerçek sanat eserinde münferit güzel yoktur; güzel olan yalnızca bütündür. Kendini *bütün* ideasına yükseltememiş kişi, sanat eserini değerlendirebilmekten acizdir. Bu aldırmazlığa rağmen kendini aydın addeden birçok kimse, sanat meselelerine dair yargılarını gözönüne serip duayen rolü oynamaya meyillidir, onlar için zevksizlikle itham edilmek, uygunsuz bir yargı vermekten çok daha acı vericidir. Kendi yargılarında herhangi bir zayıflık sezenler, sanat eserinin onları ne kadar etkilediğini ya da yargılarının ne kadar orijinal olabileceğini dikkate almaksızın bu zayıflığı açığa vurmaktansa, yargılarını hepten saklamayı tercih ederler. Daha mütevazı olanlar ise, kendilerini verdikleri yargıyla gülünç duruma düşürürler ya da böylelikle sanattan anlayan kimseler için can sıkıcı olurlar. Bu sebeple bilimsel mânâda sanat bilgisine sahip olmak, *ideayı* ya da bütünü, çeşitli parçalar arasındaki karşılıklı ilişkiyi ve bu parçaların bütünle ilişkisini kavrayabilme yeteneğini beslemek ve geliştirmek –sanattan başka daha sosyal olabilecek herhangi bir eğitim alanı olmadığından– genel sosyal eğitimin bütünleyici bir parçasıdır. Ancak bu, *bilim* ve özellikle felsefe dışında bir yolla mümkün değildir. Sanat ve sanat eseri ideası ne kadar

sağlam kurgulanırsa, sanat ya da şiir sanatı [die Poesie] alanında verilen yargıların belirsizliği ve sanatın gerçekte ne olduğuna dair bir fikre sahip olmaksızın bu alanda yapılan düşüncesiz girişimler için o denli ıslah edici olunur.

Sanata bu türden katı bilimsel bir yaklaşımın, hem sanat eserinin entelektüel sezgisinin gelişimi hem de bizzat artistik yargının terbiye edilmesi için ne kadar gerekli olduğuna, takip eden bölümde kısaca değinmek isterim.

Çok kereler, özellikle bugünlerde, sanatçıların kendilerinin dahi yargılarında ihtilafa düştüğü ve hattâ sanat meselelerinde tamamıyla karşıt fikirlerde oldukları görülebilir. Bu fenomen kolaylıkla açıklanabilir. Sanatın yıldızının parladığı dönemlerde, zamanın baskın tininin zorunluluğu, şanslı koşullar ve çağın ilkbaharı denilebilecek zamanlar, büyük ustalar üzerinde az ya da çok ortak, temel bir uzlaşıma imkân verir. Sanat tarihinin de gösterdiği gibi bu, büyük sanat eserlerinin ortaya çıkmasına ve birbirlerinin peşi sıra neredeyse eşzamanlı olarak aynı güneş altındaki yaşamın müşterek nefesinde can bulmuşçasına olgunlaşmalarına neden olur: Raffaello ile birlikte Albrecht Dürer, Shakespeare ile birlikte Cervantes ve Calderón. Böylesi talihli bir saf üretim çağı geçtiğinde refleksiyon ve bununla birlikte genel bir ayrışma devreye girer; evvelin yaşayan tini, şimdi rivayete dönüşmüştür.

Antikçağ sanatçıları, merkezden dışa doğru ilerlemek eğilimindeydiler. Sonraki dönem sanatçıları ise dışsal olarak elde edilmiş formu yakalayıp vücutsuz bir gölgeyi muhafaza edermişçesine, bu formun taklidini üretmek peşindedir. Her biri sanata ilişkin kendi tikel bakış açısını oluşturup var olan sanatı bu bakış açısından değerlendirir. Formun içeriksiz boş olduğunu fark edenler, doğanın taklit edilmesi yoluyla maddeselliğe dönmeyi öğütler, kendilerini formun bu boş ve ifadesiz soyutlanışının üzerine yükseltemeyenler ise ideali, yani halihazırda forme edilmiş olanın taklidini öğütlerler; fakat hiçbiri sanatın hakiki ilksel kaynaklarına dönmez ki bu kaynaklarda form ve

içerik bir olarak birlikte ortaya çıkmıştır. Bu, aşağı yukarı sanatın ve sanatsal yargının mevcut durumudur. Sanat kendi içinde ne kadar çeşitli ise, artistik değerlendirmelerin bakış açısı da o kadar çeşitlidir ve nüanslar barındırır. Hiçbir tartışmacı diğerini anlamaz. Biri doğruluk ölçütüne göre yargılarken, diğeri ise güzel ölçütüne göre yargılar; fakat hiçbiri ne güzelin ne de doğrunun ne olduğunu bilmez. Birkaç istisna haricinde böyle bir çağda sanat icra edenlerden sanatın özüne dair hiçbir şey öğrenilemez, çünkü gerçek sanat ve güzel ideasına ilişkin onlara kılavuzluk edecek bir kuraldan mahrumdurlar. Sanat icra edenler arasındaki bu baskın uyuşmazlık, kesinlikle sanatın kendisinin prensiplerini ve hakiki ideasını bilim aracılığıyla aramak için zorunlu bir sebeptir.

İdealara dayanan ciddi bir sanat çalışması, yüce, muazzam ya da ideal olan her şeye, hattâ şiir ve sanatta güzelin kendisine karşı açılmış bu edebî köylü savaşları çağında daha da gereklidir, öyle ki bu çağda uçarı, duyusal olarak provokatif ya da alçak bir şekilde soylu olanlar idol olarak benimsenip en büyük saygıyı görmektedir.

Sadece felsefe, sanatın artık ürün vermeyen ilksel kaynaklarını yeniden refleksiyona açabilir. Sadece felsefe yoluyla hakiki bir sanat bilimine erişebilmeyi ümit edebiliriz. Felsefe sanata anlam vermez, bunu sadece Tanrı yapabilir. Felsefe, doğanın bahşetmeyi reddettiği artistik bir duyusallığı kimseye veremese de hakiki artistik duyusallığın somut sanat eserinde sezdiği ideaları, değişmez şekilde ifade edebilir ve gerçek artistik yargıyı belirleyen faktörleri keşfedebilir.

Özellikle hangi faktörlerin beni bu bilimi çalışmaya ittiğine ve bu dersleri vermeye teşvik ettiğine de değinmenin gereksiz olmayacağını düşünüyorum.

Her şeyin ötesinde bu sanat bilimini, estetik ya da güzel sanatlar ve bilimler teorisi adı altında sunulan önceki herhangi bir şeyle karıştır*mamanızı* rica ederim. Henüz bilimsel ve felsefi bir sanat doktrini bulunmamaktadır; en fazla böyle bir

doktrinin güç anlaşılan fragmanları mevcuttur ve bunlar da yalnızca bir bütün bağlamında kavranabilirler.

Estetik terimi ilk kez Baumgarten tarafından kullanıldığından, Almanya'daki tüm Kant öncesi sanat doktrinleri Baumgarten'ın *Ästhetik* eserinin türevleridir. Bu, estetiğin Wolffçu felsefenin zürriyeti olduğunu vurgulamak için yeterlidir. Kant'ın hemen öncesindeki sığ popülaritenin ve felsefi empirizmin egemen olduğu dönemde, temeli İngiliz ve Fransızların psikoloji prensiplerine dayanan birçok ünlü güzel sanatlar ve bilimler teorisi ileri sürülmüştür. Bu teoriler, güzeli empirik psikolojiyi kullanarak açıklamaya çalışmış ve sanatın mucizelerine aşağı yukarı hayalet hikâyelerini ve diğer batıl inançları aydınlatıp savuşturdukları gibi muamele etmişlerdir. Bizler empirizmin bu fragmanlarıyla kısmen daha sofistike bir bakış açısından tasarlanmış sonraki yazılarda bile karşılaşırız.

Diğer estetikler [estetik teoriler] tragedyanın şöyle tarif edildiği yemek tarifi ya da yemek kitaplarına benzer: Abartıya kaçmadan bol miktarda korku; mümkün olduğunca çok merhamet ve sayısız gözyaşı.

Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* diğer eserleriyle aynı kaderi paylaşmıştır. Kantçıların kendilerinden doğal olarak beklenen, felsefelerindeki tinsel kısırlığa benzer uç noktada bir zevksizliktir. Birçok kimse *Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni ezberlemiş ve hem derslerinde hem yazılarında bunu estetik olarak sunmuşlardır.

Kant sonrasında birkaç seçkin akıl, sanatın hakiki felsefi bilimi için ve böylesi bir bilime çeşitli katkılarda bulunarak bizlere kimi takdire şayan hareket noktaları bırakmışlardır, fakat hiç kimse bilimsel olarak inşa edilmiş bir bütün ya da evrensel olarak geçerli olacak ve tutarlı, keskin bir formda sunulmuş *mutlak* prensiplerin kendilerini ortaya koymamıştır. Dahası bu kişilerden pek çoğu, gerçek bilimsellik için zorunlu olan empirizm ve felsefe ayrımını henüz yapmamıştır.

Şimdiye kadar olduğu gibi, burada da prensiplerin kökenine inerek sunmayı düşündüğüm sanat felsefesi sistemi, en temelde kendini önceki sistemlerden hem form hem de içerik bakımından ayıracaktır. Doğa felsefesinde doğanın karmaşık ve dolaşık ağını belli bir ölçüde açımlamakta ve doğa fenomenlerinin kaosunu düzenlemekte kullandığım metot, sanat dünyasının daha da karmaşık labirentinde bizlere kılavuzluk edecek ve bu dünyanın nesnelerini en başından aydınlatacaktır.

Tarihsel boyut her tür inşa için özsel unsur olduğundan, burada da daha sonra açıklayacağım sanatın tarihsel boyutunu hesaba katmak hususunda kendimden daha az emin olamazdım. Tüm alanların içinde en sonsuzu olan bu alanda tüm dallara özgü bilgiyi elde etmek şöyle dursun, her bir dala dair en genel bilgiye sahip olmanın bile çok zor olduğunun pekâlâ farkındayım. Kendim için iddia edebileceğim tek şey, uzun zamandır antik ve modern şiir çalışmalarıyla iştigal ediyor olmam ve biçimlendirici sanatlara dair bakış açısı ve aşinalık kazanmak için ciddi anlamda çaba sarf ediyor olmamdır. Sanatçılarla vakit geçirme şansım oldu; geçirdiğim bu vakitlerde gördüğüm şey, onların bir kısmının söz konusu meseleye dair çatışma halinde oldukları ve anlayıştan yoksun oldukları, diğer kısmının ise başarılı artistik çabalarında sanatlarını felsefece ele almayı ihmal etmedikleridir. Tüm bunlardan şimdiki amacım için zorunlu gördüğüm tarihsel arka planı, kısmen de olsa elde etmiş olduğuma inanıyorum.

Felsefe sistemime aşina olanlar için, sanat felsefesi aynı felsefenin daha yüksek bir potansta tekrarı olacaktır; aşina olmayanlar içinse mevcut bağlamda kullandığım metot, daha açık ve net hale gelecektir.

Kurgu, genellemeleri kapsamakla kalmayacak, tüm türleri temsil eden bireylere de uzanacaktır; hem onları hem de şiir dünyasını çözümleyeceğim. Şimdilik yalnızca Homeros, Dante ve Shakespeare'den bahsedeceğim. Biçimlendirici sanatlar tartışmasında, büyük ustaların şahsiyetlerini genel anlamda ele

alacak; şiir ve şiir türleri tartışmalarında Shakespeare, Cervantes ve Goethe gibi rakip tanımayan şairlerin çağdaş görüşlerini bizim bu konudaki eksikliğimizle ikame etmek için onların bireysel eserlerinin karakteristiklerine dek ilerleyeceğim.

Ne mutlu bize ki genel felsefede kendinde ve kendi için hakikatin sert çehresini görürüz. Felsefenin sanat felsefesiyle sınırlanmış daha özel alanında ise ebedî güzel ve güzel olan her şeyin asli örneklerinin sezgisine erişiriz.

Felsefe her şeyin temelidir, her şeyi kuşatır; kurgularını bilginin tüm nesnelerine ve potanslarına genişletir; sadece felsefe yoluyla en yükseğe ulaşılabilir. Sanat doktrini sayesinde felsefenin içinde daha dar bir çember oluşur ve burada ebedî olanı görünür formda dolaysızca görürüz ve bu sebeple sanat felsefesi hakkıyla anlaşıldığında, felsefeyle tam bir uyuşma içindedir.

Sanat felsefesinin ne olduğuna dair bir ipucuna tartışmamızda kısmen yer verilmişti; ancak şimdi kendimi bu konuda daha açık ifade etmem gerekir. Soruyu en genel hatlarıyla yönelteceğim: *Sanat felsefesi nasıl mümkündür?* (Zira bilim açısından imkânın kanıtı gerçekliğin de kanıtıdır.)

Sanat felsefesi kavramının karşıt unsurlar içerdiğini herkes görebilir. Sanat reel ve nesnel, felsefe ise ideal ve özneldir. O halde sanat felsefesinin görevinin, *sanatta içkin reel unsuru, ideal ortamda temsil etmek* olduğu önceden söylenebilir. Fakat bu durumda *reel bir şeyin idealde temsil edilmesi* ne demek diye sorulmalıdır, zira bu bilinmeden sanat felsefesi kavramı yeterince açıklanmış olmaz. Bu sebeple, araştırmamızı daha da derinleştirmeliyiz. İdeal ortamda temsil genel olarak = kurgulamak olduğundan ve sanat felsefesi de = sanatın kurgulanması olduğundan, bu araştırma ister istemez kurgulamanın kendi doğasına daha derinden nüfuz etmek durumundadır.

Sanat teriminin "sanat felsefesi"nde felsefeye eklenmesi, sadece genel felsefe kavramını sınırlar, ama onu ortadan kaldırmaz. Bilimimiz felsefe olmalıdır, özsel olan budur. Kavramımız açısından ilineksel olan ise, sanatla ilişkisindeki felsefedir. Bir

kavramın ilinekleri, onun özüne dair hiçbir şey değiştiremediği gibi, özelde sanat felsefesi olarak felsefe de, kendinde ve kendi için ve mutlak olarak görüldüğünde her ne ise ondan başkası olamaz. Felsefe mutlak ve özsel olarak birdir, bölümlenemez; bu sebeple felsefe tamamıyla ve bütün olarak her ne ise odur. İşte bilimimizin bütünlüklü ideasını kavrayabilmek için, şu anda özellikle aklınızda tut*manızı* istediğim şey, felsefenin bu bölümlenemezliği kavramıdır. Hepimiz felsefe kavramının yanlış kullanımıyla ortaya çıkan feci sonuçları yeterince biliyoruz. Hâlihazırda ziraat felsefesi, daha doğrusu doktrini ile karşı karşıyayız ve birinin de çıkıp taşıt felsefesi ortaya atması beklenebilir ve bunun sonucunda, ne kadar çok nesne varsa o kadar çok felsefe ortaya çıkacak ve felsefelerin bu bolluğu, felsefenin kendisinin büsbütün kaybolmasına yol açacaktır. Felsefelerin bu sayıca çokluğunun yanısıra, münferit felsefi bilimler ya da felsefi teoriler de vardır. Hattâ bu da yetmez. Fakat sadece *bir* felsefe ve *bir* felsefe bilimi vardır. Farklı felsefi bilimler olarak adlandırılan şey ya felsefe açısından büsbütün çarpık bir şeydir ya da sadece bölünmemiş *tek* bir bütün olan felsefenin farklı *potanslarındaki* veya çeşitli düşünsel belirlenimlerin bakış açısından yapılmış tasarımlarının serisidir.

Potans ifadesi burada ilk defa anlaşılması zorunlu bir bağlamda ortaya çıktığından, bu ifadeyi şimdi açıklayacağım. Potans, tüm şeylerin ve genel olarak ayırt edip fark edebildiklerimizin içsel ve özsel özdeşliği ile ilgili olan genel felsefe kuramına işaret eder. Gerçekten ve özsel olarak aslında *tek* bir öz, *tek* bir mutlak realite vardır ve bu öz, mutlak olmasıyla bölünmezdir; yani bölünme ve ayrışma ile başka özlere dönüşemez. Bölünmez olduğundan, şeyler arasındaki çeşitlilik, ancak bu bölünmez bütünün farklı belirlenimler altında ortaya koyulması ile mümkündür. İşte bu belirlenimlere *potanslar* adını veriyorum. Bunlar tek özün kendisinde kesinlikle hiçbir değişiklik yapmazlar; öz daima ve zorunlu olarak aynı kalır, bu yüzden bunlara *düşünsel [ideal]* belirlenimler denir. Örneğin, tarihte ya da

sanatta algıladığımız veya teşhis ettiğimiz, doğadakiyle özsel olarak aynıdır, zira mutlaklık her birine aşılanmıştır. Fakat bu mutlaklık doğada, tarihte ve sanatta farklı potanslarda bulunur. Eğer bunlar bertaraf edilip *saf öz* olduğu gibi tüm çıplaklığıyla görülürse, bir ve aynı öz her birinde gerçekten bulunacaktır.

Felsefenin eksiksiz görüngüsü, evrenin hatasız imgesi olması gerektiğinden ancak tüm potansların bütünselliğinde ortaya çıkar; evren ise = *tüm düşünsel [ideal] belirlenimlerin bütünselliğinde temsil edilen mutlaktır*. Tanrı ve evren birdir ya da bir ve aynı şeyin farklı görüntüleridir. Tanrı, özdeşlik perspektifinden görülen evrendir, o *herşeydir*, çünkü o tek realitedir, onun dışında hiçbir şey yoktur. *Evren,* bütünsellik perspektifinden kavranan Tanrıdır. Fakat felsefenin prensibi olan mutlak ideada, özdeşlik ve bütünsellik yeniden birdir. Felsefenin eksiksiz görüngüsünün, ancak tüm potansların bütünselliğinde ortaya çıktığını belirtmek isterim. Böylesi bir mutlakta ve dolayısıyla felsefenin prensibinde, bu mutlak *tüm* potansları kuşattığından, *hiçbir* potans yoktur; aynı sebepten ötürü, onda hiçbir tikel potans bulunmamasıyla, tüm potanslar onda içerilir.* Özellikle bu yüzden, bu prensip hiçbir tekil ya da tikel potansa eşit olmayıp hepsini kuşattığından, bu prensibi felsefenin *mutlak özdeşlik* noktası olarak tanımlıyorum.

Bu ayrımsızlık noktası, özellikle böylesi bir nokta olduğu için ve mutlak olarak bir olduğu için, ayrışmaz ve bölünmezdir, (aynı zamanda potans olarak adlandırılan) her *tikel* birliğin de zorunlu olarak özünde bulunur ve bu ancak *tikel* birliklerden her birinde tüm birlikler ve bu yüzden *tüm potanslar* mevcutsa mümkündür. Dolayısıyla felsefede hiçbir şey mutlak olarak bulunmaz ya da felsefede hiçbir şeyi mutlak olarak bilemeyiz

* Bu cümle şöyle de okunabilir: "Böylesi bir mutlak ve dolayısıyla felsefenin prensibi, bu mutlak *tüm* potansları kuşattığından, *hiçbir tikel potansa* karşılık gelmez, aynı sebepten ötürü, mutlağın hiçbir tikel potansa karşılık gelmemesiyle tüm tikel potanslar mutlakta içerilir." (ç.n.)

– daha ziyade daima bildiğimiz tek şey, mutlak olarak *bir* olan ya da mutlak birliktir ve mutlak olarak *bir* olanı sadece tikel formlarda bilebiliriz. Felsefe tikelle asla tikel olması itibariyle ilgilenmez, –bunu kelimenin tam mânâsıyla kavramınızı rica ederim– felsefenin doğrudan ilgilendiği sadece mutlaktır, tikelle ise tikelin tüm mutlağı soğurması ya da kendine alması ve bu mutlağı kendinde temsil etmesi bakımından ilgilenir.

Öyleyse hem *tikel* felsefelerin olamayacağı hem de tikel ve tekil felsefi bilimlerin olamayacağı aşikârdır. Felsefe tüm nesnelerinde yalnızca *tek* bir nesneye sahiptir ve bu sebeple *birdir*. Genel felsefe bünyesinde her tekil potans kendi için mutlaktır ve bu mutlaklıkta ya da bu mutlaklığa zarar vermeden bütünün de bir parçasıdır. Her bir potans yalnızca bütünün tam bir yansıması olmasıyla ve bütünü tamamıyla soğurmasıyla bütünün parçasıdır. Bu tam da her organik varlıkta ve her poetik eserde bulduğumuz tikel ve tümel birliğidir; örneğin poetik eserde her bir farklı unsur ya da form, bütüne boyun eğen bir parça olmakla birlikte eserin genel yapısının perspektifinden de kendinde mutlaktır.

Tekil bir potansı elbette bütünden çekip çıkarabiliriz ve onu kendi başına ele alabiliriz, fakat ortaya çıkan incelemenin kendisinin *felsefe* olması, ancak bu potansta açığa çıkardığımızın gerçekten *mutlak* olmasıyla mümkündür. Ancak bundan sonra bu incelemeyi örneğin doğa felsefesi, tarih felsefesi, sanat felsefesi olarak adlandırabiliriz.

O halde kanıtladığımız şudur: (1) Ebedî ve zorunlu idea tarafından mutlakta ve mutlakla temellendirilmemiş ve mutlağın saf bölünmemiş özünü soğurmaya muktedir olmayan hiçbir nesne felsefenin nesnesi olamaz. Tüm farklılaşmış nesneler farklılaşmış olmalarıyla özsellikten yoksun salt *formlardır*. –Sadece mutlak olarak bir olanın özselliği vardır ve yalnızca bu mutlak olarak *bir* olanı kendine tümel olarak alabilmeye ya da tikel olarak *kendi* formuna alabilmeye muktedir olan şey, bu mutlak *bir* sayesinde özsellik kazanır. O halde örneğin, doğa

felsefesi mümkündür, çünkü mutlak, doğanın tikelliğine şekillenir ve dolayısıyla mutlak ve ebedî bir doğa ideası vardır. Benzer şekilde, tarih felsefesi ve sanat felsefesi de mümkündür.

Böylelikle, (2) bir sanat felsefesinin realitesi, *imkânının* kanıtlanması sayesinde kanıtlanır. Bu aynı zamanda sanat felsefesini, salt sanat *teorisinden* ayırarak onun sınırlarını ve özelliklerini de gösterir. Yani doğa bilimi ya da sanat biliminin mutlağı kendisinde temsil etmesi şartıyla ancak bu bilim, hakiki felsefe, sanat *felsefesi*, doğa *felsefesi* olabilir. Tikel potansın *tikel olarak* ele alındığı ve *tikel* bir potans olarak onun için yasaların ileri sürüldüğü diğer her türlü durumda söz konusu olan, nesnenin *tikel* durumunun bilgisi ve sonlu bir amaçtır; böyle durumlarda felsefe, felsefe olarak ele alınmış olmaz, çünkü felsefe daima mutlak olarak evrenseldir. Böyle durumlarda söz konusu bilim, felsefe olarak adlandırılamaz, bu ancak tıpkı doğa teorisi ya da sanat teorisi gibi belirli bir konunun *teorisi* olabilir. Böylesi bir teori, prensiplerini tıpkı doğa teorisinin doğa felsefesinden aldığı gibi felsefeden *ödünç alabilir* ve yalnızca *ödünç aldığından* bu teori, felsefe olmayacaktır.

Dolayısıyla sanat felsefesinde öncelikle sanatı sanat *olarak* **tikelliğinde** tasarlamak niyetinde değilim, daha ziyade *evreni sanat formunda tasarlıyorum ve sanat* felsefesi *Tümün sanat formunda ya da sanat potansındaki bilimidir*. Söz konusu olan bu bilime dair bu adımı atarak kendimizi mutlak bir sanat bilimi seviyesine yükseltmiş oluruz.

Sanat felsefesinin evrenin sanat formundaki temsili olduğu iddiası, bu bilime dair bize tam bir fikir vermemektedir; sanat felsefesi için zorunlu olan kurgulama yöntemini daha açıkça belirlemeliyiz.

Kurgunun ve dolayısıyla felsefenin nesnesi özsel olarak, tikel olmasıyla sonsuzu kendine alabilmeye ya da soğurabilmeye muktedir olandır. Bu sebeple, felsefenin nesnesi olabilmek adına sanat sonsuzu ya bir tikel olarak kendinde ifade etmeli ya da ifade etmeye muktedir olmalıdır. Fakat bu sadece sanat

söz konusu olduğunda vuku bulmaz, felsefe de aynı derecede sonsuzun temsili olarak ortaya çıkmak durumundadır: – Nasıl ki felsefe mutlağı *asli örnekte* ortaya koyar, sanat da mutlağı bir *aksi imgede* [yansıma imgede] ortaya koyar.

Sanat tam olarak felsefeye karşılık geldiğinden ve felsefenin en yetkin nesnel yansıması olduğundan, felsefenin idealde yol alması gibi, sanat da tüm potanslar boyunca reelde yol katetmelidir. İşte bu, bilimimizin zorunlu metoduna ilişkin şüpheleri ortadan kaldırmaya yeter.

Felsefe reel şeyleri tasvir etmez, onun tasvir ettiği bu tikel şeylerin asli örnekleridir; bunun aynısı sanat için de geçerlidir. Fakat felsefi kanıtlamaya göre bunlar (reel şeyler) bu asli örneklerin ancak kusurlu kopyaları iken, sanatın kendisinde bu asli örnekler bizzat asli örnekler olarak kusursuzluklarında nesnel hale gelirler. Böylece bunlar entelektüel dünyayı yansıma dünyada temsil etmiş olurlar. Örnek olarak doğanın ve evrenin kendisinin temel ritminden başka bir şey olmayan *müziği* ele alabiliriz; müzik sayesinde bu temel ritim tasarımlar dünyasında görünür. *Plastik* sanatlar tarafından üretilen bütün formlar, nesnel olarak tasvir edilmiş organik doğanın kendisinin asli örnekleridir. Homeros'un destanı özdeşliğin kendisidir, mutlak bünyesindeki tarihin zemininde yatan özdeşlik gibi. Her resim entelektüel dünyayı açımlar.

Bu iddialar ışığında hem sanat felsefesinde sanata ilişkin hem de genel felsefede evrene ilişkin tüm bu problemleri çözmeliyiz.

(1) Sanat felsefesinde hareket noktamız, sonsuzdan başka hiçbir prensip olamaz; dolayısıyla sonsuzu, sanatın koşulsuz prensibi olarak belirlemek durumundayız. Nasıl ki genel felsefe için mutlak, hakikatin asli örneğidir; işte sanat için de mutlak, *güzelin* asli örneğidir. Bu yüzden hakikat ve güzelin tek *bir* mutlağın iki farklı yolla düşünülmesi olduğunu göstermek zorundayız.

(2) İkincisi, hem felsefe hem sanat felsefesi bakımından kendinde ve kendi için mutlak olarak *bir* ve *basit* olan prensibin nasıl olup da çokluğa ve ayrıma geçiş yaptığı ve tekil güzel şeylerin evrensel ve mutlak güzelden nasıl ortaya çıkabildiği meselesidir. Felsefe bu soruya idealar ya da asli örnekler kuramıyla yanıt verir. Mutlak, mutlak olarak *birdir* ve tikel formlarda ele alındığında ise ortadan kalkmayan böylesi bir tek mutlak = ideadır. Aynısı sanat için de geçerlidir. Sanat da ilksel güzeli sadece idealardaki tikel formlar olarak sezebilir ya da görebilir ve bu formlardan her biri kendi için ilâhi ve mutlaktır; felsefe bu ideaları *kendilerinde oldukları gibi* sezerken, sanat bunları *reel* ya da *nesnel* olarak sezer. *İdealar* nesnel olarak sezildikleri sürece tözdürler ve âdeta tüm tikel sanat eserlerinin kendisinden olgun varlıklar olarak ortaya çıktığı sanatın evrensel ve mutlak içeriğidirler. Bu *reel* [nesnel], canlı ve var olan idealar tanrılardır; *ideaların* reel olarak evrensel sembolizmi ya da evrensel *temsili* mitolojide verilmiştir ve söz konusu ikinci görevin çözümü mitolojinin kurulmasına bağlıdır. Aslında her mitolojinin tanrıları, felsefenin nesnel ya da reel olarak sezilmiş olan idealarından başkası değildir.

Fakat bu henüz *reel*, tekil bir sanat eserinin nasıl varlığa geldiği sorusuna cevap değildir. Nasıl ki mutlak olan ya da reel olmayan daima özdeşlik koşulu ile karakterize ediliyorsa, reel de tümel ve tikelin özdeş olmayışı ile; ya tümelin ya da tikelin baskın olduğu bir ayrıklık ile karakterize edilir. Bu sebeple burada biçimlendirici sanatlar ile sözlü sanatlar arasında bir antitez ortaya çıkar. Biçimlendirici ve sözlü sanatlar = felsefenin reel ve ideal serisidir. Biçimlendirici sanatlar sonsuzun sonluda soğurulduğu [sonsuzun sonlu içine alındığı] birlikle karakterize edilir ve bu serinin yapısı *doğa felsefesine* karşılık gelir. Sözlü sanatlar ise sonlunun sonsuza şekillendiği diğer birlikle karakterize edilir ve bu serinin yapısı genel felsefe sistemindeki *idealizme* karşılık gelir. İlk birliği reel birlik, ikincisini ideal birlik

ve bu ikisini kuşatanı ise ayrımsızlık [die Indifferenz] olarak adlandıracağım.

Bu birliklerin her birine münferit olarak odaklandığımızda, her biri kendi için mutlak olduğundan aynı birlikler her birinde yeniden tekrarlanacaktır, dolayısıyla reel birlik, ideal birlik ve bu ikisinin onda bir olduğu birlik, reel birliğin kendisinde tekrardan ortaya çıkacaktır. Aynısı ideal birlik için de geçerlidir.

Reel ya da ideal birlikte kuşatılmaları koşuluyla bu formlardan her birine bir sanat formu karşılık gelir; *müzik* reel serideki reel forma; *resim* reel serideki ideal forma; *plastik sanatlar* ise bu iki birliğin reel seri bünyesindeki kesişimini temsil eden forma karşılık gelir.

İdeal birlik için de aynısı geçerlidir, bu da kendisinde bu üç formu, lirik, epik ve dramatik şiir formlarını kuşatır. Lirik şiir = sonsuzun sonluya = tekile şekillenmesidir. Epik = sonlunun sonsuz = tümel bünyesinde temsilidir (kapsanmasıdır). Drama = tümel ve tikelin sentezidir. Dolayısıyla tüm sanat dünyası bu üç temel formun reel ve ideal görüngüleri uyarınca tasarlanmalıdır.

Sanatı her bir tikel formunda somut haline dek takip ettiğimizde, sanatın zamansal koşullar dâhilindeki belirlenimine de varırız. Tıpkı sanatın doğası gereği ebedî ve zorunlu olması gibi, sanatın zamansal görüngüsünde de rastlantısallık yoktur; mutlak zorunluluk söz konusudur. Bu bakımdan mümkün bilginin nesnesidir ve bu yapının ögeleri sanatın zamansal görüngüsünde ortaya çıkan antitezlerde verilidir. Fakat sanata dair zamansal bağımlılığında ortaya konan tüm antitezler, zamanın kendisi gibi kaçınılmaz olarak özsel olmayan ve salt formel antitezlerdir; dolayısıyla bunlar, sanatın kendisinin özünde ya da ideasında temellenmiş *reel* antitezlerden tamamıyla farklıdırlar. Sanatın her branşına yayılan bu evrensel ve formel antitez, *antik* ve *modern* sanat antitezidir.

Eğer her bir özel sanat formu tartışmamızda bu antitezi gözönünde bulundurmayı ihmal etmek istersek, bu bizim kurgu-

muzun özsel zayıflığı olacaktır. Fakat bu antitez salt formel bir antitez olarak değerlendirilirse, o zaman bunun kurgulanması zorunlu olarak olumsuzlamaya ya da feshetmeye dayanacaktır. Bu antitezi değerlendirirken aynı zamanda sanatın *tarihsel* boyutunu da ortaya koyacağız; sadece bu yolla, kurgulayışımızı geniş mânâda nihai sonuca ulaştırmayı umabiliriz.

Sanat anlayışıma göre sanatın kendisi mutlağın taşmasıdır. Sanat tarihi bize, sanatın evrenin koşullarıyla ve böylece sanatın kendisine yazgılandığı mutlak özdeşlikle doğrudan ilişkisini ifşa edecektir. Tüm sanat eserlerinin özsel ve içsel birliği kendini yalnızca sanat tarihinde gösterir. Bu birlik, tüm şiir sanatının, antik ve modern sanat antitezlerinde bize iki farklı yüzünü gösteren bir ve aynı dehanın sanatı olduğunu gözler önüne serer.

I.

SANAT FELSEFESİNİN GENEL BÖLÜMÜ

1. Kısım
Sanatın Başlı Başına ve Genel Olarak Kurgulanışı

Sanatı kurgulamak, onun evrendeki konumunu belirlemek demektir. Bu konumun belirlenmesi ona dair verilecek tek açıklamadır. Bu yüzden felsefenin ilk prensiplerine geri dönmek zorundayız. Fakat burada bu prensipleri mümkün olan her yönde değil de, daha önceden belirlenmiş araştırma konumuz yönünde izleyeceğimiz açıktır. Ayrıca başlangıçta bu önermelerin birçoğunun ödünç alınmış felsefi önermeler olduğu ve izahtan öteye bir kanıtlama yapılmayacağı da açıktır.

Bu amaçla aşağıdaki önermeleri sunuyorum:

§ 1. *Mutlak ya da Tanrı odur ki onun nazarında varlık ya da realite* ***dolayımsızca*** *ideanın sonucu olarak, yani basit özdeşlik yasası gereğince ortaya çıkar, ya da: Tanrı, kendisinin dolayımsız olumlamasıdır [die Affirmation].*

Açıklama. Eğer varlık dolayımsızca Tanrı ideasının sonucu olmasaydı, yani Tanrı ideasının kendisi mutlak, sonsuz realitenin ideası olmasaydı, Tanrı, kendi ideası olmayan herhangi bir şeyle koşullanmış olurdu; yani kendi kavramından başka

bir şeyle koşullandığından mutlak olmaz, büsbütün bağımlı olurdu. –Bağımlı ve koşullu olan şeyler bakımından ise varlık doğrudan kavramdan çıkmaz; örneğin tekil insan, kendi ideası olmayan bir şeyle koşullanmıştır, o halde *hakiki* realite ya da kendinde realite herhangi bir tekil kişiye atfedilemez. –Tanrı ideasını ifade ettiğimiz "Tanrı kendisinin dolayımsız olumlamasıdır"daki tikel form bakımından şu açıklama verilebilir: Reel olmak = Olumlanmaktır. Şimdi, Tanrı kendi ideası gereğince vardır [sein], yani Tanrı kendi olumlamasıdır ve Tanrı kendini sonlu olarak olumlayamayacağı için (zira Tanrı mutlaktır), o kendinin sonsuz olumlamasıdır.

§ 2. *Kendinin sonsuz olumlaması olarak Tanrı, kendini sonsuz olumlayan, sonsuz olumlanan ve bu ikisinin ayrımsızlığı olarak* ***kavrar****, fakat Tanrının kendisi özelde bunlardan* ***hiçbiri*** *değildir.*

Tanrı, ideası yoluyla kendini (Tanrı kendisinin olumlaması olduğundan) sonsuz olumlayan olarak ve aynı sebeple sonsuz olumlanan olarak kavrar. Dahası o olumlayan ve olumlanan olarak bir ve aynı şey olduğundan, kendisini aynı zamanda ayrımsızlık olarak da kavrar. Fakat özelde bunlardan hiçbiri *değildir*, zira Tanrının kendisi yalnızca *sonsuz olumlama*dır ve bu üçünü kuşatacak şekilde sonsuzdur. Kuşatan kuşattığı ile özdeş değildir. Örneğin, uzunluk = uzam, genişlik = uzam, derinlik = uzamdır; ama uzamın kendisi, tam da bu sebeple özelde bunlardan hiçbiri değildir; uzam daha ziyade bu üçünün mutlak özdeşliği, *sonsuz olumlaması*, özüdür. –Benzer şekilde Tanrı özelde hiçbir şeydir; o ancak sonsuz olumlama gereği her ne ise odur, yani yalnızca kendinin sonsuz olumlaması yoluyla, Tanrı kendini olumlayan, kendi tarafından olumlanan ve ayrımsızlık olarak anlaşılır.

Ek. Kendini olumlayan olarak Tanrı, aynı zamanda tüm realiteyi kendinde kuşatan sonsuz idealite olarak da tanımlanabilir. Kendi tarafından olumlanan olarak ise, tüm idealiteyi kendinde kuşatan sonsuz realite olarak tanımlanabilir.

§ 3. *Tanrı, ideası gereğince dolayımsız olarak mutlak* **Tümdür** *(das All).* Sonsuz, dolayımsızca Tanrı ideasından çıkar; zorunlu olarak sonsuz bir tarzda çıkar, çünkü kendisinin sonsuz olumlaması olarak Tanrı, kendini aynı zamanda olumlayan olarak sonsuzca, olumlanan olarak sonsuzca ve bu ikisinin ayrımsızlığı olarak sonsuzca kavrar. Şimdi Tanrı ideasının sonucu olan sonsuz realite, (1) halihazırda kendinde ve kendi için = Tümdür (çünkü onun dışında hiçbir şey yoktur) ama aynı zamanda, (2) pozitif anlamda ele alındığında Tanrı ideası ve bu sonsuz gereği mümkün olan her şey aynı zamanda bu ideanın kendisini olumlaması dolayısıyla reeldir. –Tanrıda tüm olanaklar gerçekliklerdir. İçinde tüm olanakların reel olduğu [şey] = Tümdür. Öyleyse, mutlak Tüm, Tanrı ideasından dolayımsızca çıkar. – Ayrıca mutlak Tüm basit özdeşlik yasası gereği ortaya çıkar, yani Tanrının kendisi, kendisinin sonsuz olumlamasında görüldüğünde = mutlak Tümdür.

§ 4. Mutlak özdeşlik olarak Tanrı aynı zamanda dolayımsızca mutlak bütünsellik (die Totalität), mutlak bütünsellik ise mutlak özdeşlik olarak Tanrıdır.

Açıklama: Tanrı çokluktan ziyade mutlak yalınlık olan bir bütünselliktir. Tanrı çoklukla karşıtlığında belirlenebilir olmayan bir birliktir, yani Tanrı sayısal anlamda tekil değildir; Tanrı basitçe Bir de değildir, o daha ziyade mutlak birliğin kendisidir, her şey değildir, mutlak tümlüğün kendisidir ve bir olarak dolayımsızca bunların her ikisidir.

§ 5. Mutlak bütünüyle ezelî ebedîdir.[*]

Her *ideanın* sezgisinde, örneğin çember ideasında aynı zamanda ebediyet de sezilir. Bu ebediyetin pozitif sezgisidir. Ebediyetin negatif kavramı ise, sadece zamandan bağımsızlık

[*] "Die Ewigkeit" terimi metnin bundan sonrasında ezelîyi de kapsayacak biçimde ebediyet olarak çevrilmiştir. Aynı şekilde sıfat hali için de ezelî-ebedî yerine sadece ebedî kullanılmıştır. (ç.n.)

değil, zamanla tam bir bağlantısızlıktır. Eğer mutlak, bütünüyle ebedî olmasaydı, zamanla bağlantısı olurdu.

Bilgi notu: Eğer mutlağın ebediyeti, *sonsuz zamandan* beri süren bir varoluş tarafından koşullanıyor olsaydı, o zaman örneğin Tanrının şu anda, dünyanın doğuşunda var olduğundan daha uzun bir süredir var olmakta olduğunu söyleyebilmemiz gerekirdi; bu, Tanrının varoluşunda bir artış varsaymaktadır ki, bu mümkün değildir, çünkü onun varoluşu onun özüdür ve onun özü ne artabilir ne de azalabilir. Genel olarak sürenin [die Dauer], şeylerin *özüne* atfedilemeyeceği kabul edilir. Örneğin tekil ya da somut bir çemberin belli bir zaman aralığında var olduğunu rahatlıkla ileri sürebiliriz; fakat kimse çemberin özü ya da ideasının belli bir zaman aralığında sürdüğünü iddia edemez ya da şu anda dünyanın başlangıcındaki varoluşundan daha uzun zamandır varolduğunu kimse söylemez. Mutlak açısından idea ve somut arasında bir karşıtlık yoktur; şeylerde somut ya da tikel olanın kendisi, mutlakta öz ya da tümeldir (olumsuzlama değildir), öyle ki Tanrıya ideasından başka hiçbir varlık atfedilemez.

Aynısı başka bir perspektiften de görülebilir. Bir şeyin *sürmekte olduğunu* söylememizin sebebi, onun varoluşunun özüyle ya da tikelinin tümeliyle *örtüşmemesindendir*. Süre, şeyin tümelini *onun* somut görüngüsünde devamlı olarak ortaya koymaktan başkaca bir şey değildir. Somut görüngünün sınırlılığından dolayı, somut görüngü şimdi ve burada özüne ya da tümeline göre bir kerede olabileceği her şey olan değildir. Oysa mutlak bünyesinde bu kavranılmazdır: mutlaktaki tikel, tümele mutlak olarak eşit olduğundan, o *olabileceği* her şeydir ve bir kerede, zamansal bir dolayım olmaksızın *realitede* böyledir; bu yüzden mutlak, zamansızlıktır [zamandan yoksunluk] ve kendinde ebedîdir.

Bütünüyle ebedî olmanın ideası hem felsefenin kendisi hem de söz konusu kurgumuz için önemlidir. Felsefe açısından dolayımsızca *hakiki* evrenin *ebedî* olduğu sonucu çıkarılır (bunu

netice olarak not edebilirsiniz), zira mutlağın evrenle zamansal bir ilişkisi olamaz. Bu idea, söz konusu kurgumuz açısından da önemlidir, çünkü bu bize zamanın, *kendinde* ebedî olana hiçbir şekilde etki edemeyeceğini ve *kendinde* ebedî olanın, zamanda dahi zamanla ilişkisi olmadığını gösterir.

Aynı iddia şöyle de ifade edilebilir:

(a) Mutlak, zamanda hiçbir şeyi *öncelemiş* olarak düşünülemez (bu, söylenenlerden çıkarılan yalın sonuçtur). –*Pozitif* olarak ifade edildiğinde ise: Mutlak, herşeyi sadece *idea* bakımından önceler. *Diğer* herşey, mutlak olmayan herşey, varlığın ideaya eşit olmadığı şekliyle vardır, yani diğer herşey salt bir yoksunluk olması, hakiki varlık olmaması bakımından vardır. Somut çember bu sıfatla sadece fenomenal dünyaya aittir. Kendinde çember ise somut çemberi asla zamanda öncelemez, ideası bakımından önceler. Benzer şekilde mutlak, diğer herşeyi sadece idea bakımından önceler.

(b) Mutlakta önce ya da sonra yoktur; dolayısıyla hiçbir belirlenim diğerini önceleyemez ya da diğerinin sonucu olamaz. Eğer böyle olsaydı mutlak içinde etkilenebilirlik ya da maraz, belirlenmiş-olma varsaymamız gerekirdi. Fakat mutlak, hepten etkilenemezliktir ve içsel karşıtlıklardan yoksunluktur.

§ 6. *Böylesi bir mutlak kendinde ne bilinçli ne de bilinçsizdir, ne özgür ne de özgür olmayan ya da zorunlu olandır.* Bilinçli değildir, çünkü tüm bilinç düşünce ve varlığın göreceli ilişkisinin sonucudur, oysa mutlakta mutlak birlik ya da özdeşlik söz konusudur. Bilinçsiz de değildir, çünkü onun bilinçsizliği mutlak bilinç olduğu içindir. *Özgür* de değildir, çünkü özgürlük olanak ve realitenin görece karşıtlığı ve görece birliğinin sonucudur, mutlakta olanak ve realite mutlak olarak birdir. Özgür olmayan ya da zorunlu değildir, çünkü onda etkilenebilirlik yoktur, onun dâhilinde ya da haricinde onu koşullayabilecek ya da onun etkilenebileceği bir şey yoktur.

§ 7. *Tüm, Tanrının kuşattığını kuşatır.* Dolayısıyla Tüm, tıpkı Tanrı gibi kendisi özelde bu formlardan hiçbiri olmamasına

rağmen (o, kavrayan olduğu için), kendini sonsuzca olumlayan, sonsuzca olumlanan ve bu ikisinin birliği olarak kavrar. Bu kavrayış öyledir ki, formlar ayrışmazlar, mutlak özdeşlikte çözünürler.

§ 8. Tanrının sonsuz olumlanan olmaklığı Tümde ebedî doğadır ya da Tanrının sonsuz ***idealitesinin*** *realiteye şekillenmesi ebedî doğadır.*

Bu aslında burada kanıtlamak istediğim yardımcı bir önermedir. Herkesin mutabık olacağı gibi doğa, mutlak olarak görüldüğünde, reel olan olarak evrenle ilişkilidir. Sonsuz idealitenin realiteye şekillenmesi yoluyla ortaya konan bu tikel birlik, Tanrının Tüm'de sonsuz olumlanan olmaklığı = reel birliktir. Baskın faktör diğerini soğurandır ve vb.

Bilgi notu. Bilfiil *görünen* doğa (bu salt *natura naturatadır*, –Tümden ayrıklığında, tikelliğinde ve– mutlak Tümün salt yansıması olarak doğadır) ile *mutlak Tümde* çözülen ve sonsuz olumlanan olmaklığında Tanrı olan *kendinde doğa* arasındaki farkı kaydetmenizi rica ederim.

§ 9. Ebedî doğa benzer şekilde kendi bünyesinde tüm birlikleri, yani olumlanmış olmanın, olumlayan olmanın ve bunların ayrımsızlığının birliğini kuşatır. Çünkü kendinde ve kendi için doğa = Tanrıdır. Kendinde ve kendi için evren tarafından kuşatılan birlik, her birinin özünde olmasaydı, yani tüm sonsuz olumlama ve dolayısıyla Tanrının tüm özü doğanın kendisinde de bulunmasaydı, Tanrı kendini Tümde ayrıştırmak zorunda kalırdı ki bu imkânsızdır. Tüm bünyesinde kuşatılan her bir birlik, dolayısıyla gene Tümün izini taşır.

Açıklama: Sonsuz olumlamanın sonuçları, fenomenal doğada da kanıtlanabilir, fakat fenomenal doğada bu sonuçlar, mutlak Tümde olduğu gibi birbirlerinin içine nüfuz etmiş şekilde değil de, ayrı ve ayrık olarak bulunurlar. Örneğin, idealin reele şekillenmesi ya da Tüm bünyesindeki olumlanan olmaklığın formu, kendini maddi varoluşta gösterir; realitede çözünen idealite ya da olumlayan = ışıktır, ayrımsızlık = organizmadır.

§ 10. Böylesi bir fenomenal doğa Tanrının yetkin ifşası değildir. Çünkü organizma dahi tikel bir potanstır.

§ 11. Tanrının yetkin ifşası ancak yansıma dünyanın kendisinde tekil formlar mutlak özdeşliğe çözüldüğünde vuku bulur ve bu ancak ***akılla ve akılda*** *gerçekleşebilir. Dolayısıyla akıl,* ***Tümün*** *kendisinde, Tanrının yetkin aksi [yansıyan] imgesidir.*

Açıklama. Tanrının sonsuz olumlanan olmaklığı kendini doğada gösterir; bu doğanın kendisi de Tüm bünyesindeki reel dünya olarak tüm birlikleri kendi bünyesinde kuşatır. Bununla ilgili olarak şunları da söylemek isterim. – Reel ya da ideal Tümde yinelenmeleri şartıyla Tanrının olumlamasının birliklerini ya da tikel sonuçlarını potanslar olarak adlandırıyoruz. Doğanın ilk potansı, şayet bu potans olumlanan var oluşun baskınlığı ile ya da idealitenin realiteye şekillenmesi formunda ortaya konuyorsa maddedir. Diğer potans, tüm realiteyi kendinde çözen idealite olarak ışıktır. Doğanın doğa olarak özü ise, ancak hem reel ya da maddi varoluşu hem de ideali ya da ışığı aynı şekilde olumlayarak bu üçünü eşitleyen *üçüncü potansla* temsil edilebilir. Maddenin özü = varlık, ışığın özü = etkinliktir. Üçüncü potansta o halde etkinlik ve varlık birleşmeli ve ayrımsız olmalıdır. Madde kendinde değil de cismani görüngüsü bakımından ele alındığında töz değil, salt ilinektir (form) ve öz ya da tümel ilinekle ışık bünyesinde karşı karşıya getirilir. Üçüncü potansta bu ikisi birbiriyle bütünleşiktir; özün ve formun aynı olduğu ve özün formdan, formun özden ayrışamadığı noktada ayrımsızlık ortaya çıkar. Organizma işte böyle bir ayrımsızlık durumu teşkil eder, çünkü bir organizma olarak onun özü, onun formunun kalıcılığından [das Bestehen] ayrışamaz ve çünkü onda varlık dolayımsızca etkinliktir; bu yüzden olumlanan unsur mutlak olarak olumlayan unsura eşittir. Ne özelde bu formlar ilâhi olanın yetkin ifşasıdır, ne de tam da bu sebeple, kendi formlarının ayrıklığında doğanın kendisi bu yetkin ifşadır. Çünkü Tanrı, olumlamasının hiçbir tikel sonucuna eşit değildir; o, *tümlük* olarak aynı zamanda mutlak özdeşlik olan

saf bir konum olması şartıyla bu sonuçların tümlüğüne eşittir. Dolayısıyla doğa kendini bütünselliğe ve formların mutlak birliğine şekillendirerek yücelttiği ölçüde ilâhi olanın aynası olabilir. Fakat bu ancak akılda gerçekleşebilir. Çünkü Tanrı ya da Tüm nasıl ki tikel formların çözülmesi ise, akıl da böyledir. Tam da bu sebepten akıl, ne yalnızca reel ne de yalnızca ideal dünyaya aittir, ve (bunun sonucu olarak) ne reel ne de ideal kendinde ve kendi için dünya, *ayrımsızlık* seviyesinden daha üst bir seviyeye erişebilir, her ikisi de mutlak özdeşliğin kendisine erişemez.

Şimdi, reel Tüm açısından yaptığımız gibi ideal Tümde ilerleyip öncelikle şu önermeleri ileri süreceğiz:

*§ 12. Sonsuz idealite olarak tüm realiteyi kendi bünyesinde kuşatan Tanrı ya da sonsuzca olumlayan olarak Tanrı, **ideal** Tümün özüdür. Bu, antitezi üzerinden doğrudan kendinden açıktır.*

§ 13. İdeal Tüm kendi bünyesinde reel Tümün kendi bünyesinde kuşattığı aynı birlikleri kuşatır: reel, ideal ve –bu ikisinin ayrımsızlığı– bu sonuncusu reel ve idealin mutlak özdeşliği değildir (çünkü böylesi bir özdeşlik, ne özelde ideale ne de reele aittir). Burada da bu birlikleri potanslar olarak adlandırıyoruz; fakat burada sadece şunu belirtmemiz gerekir: Nasıl ki reel dünyada potanslar ideal faktörün potansları ise, ideal dünyada bu potanslar bu ikisinin karşıt ilişkisi gereğince reel faktörün potanslarıdır. İlk potans burada idealin baskınlığını belirtir; burada realite, sadece olumlanan olmaklığın ilk potansında ortaya konur. Burada *bilgi* içerilir ve bu doğrultuda bilgi, ideal faktör ya da öznelin baskınlığı ile ortaya konur. İkinci* potans reelin baskınlığına dayanır: yani reel faktör burada ikinci potansa yükseltilmiştir. Bunda bilginin öznel faktör olarak karşılık geldiği, nesnel ya da reel faktör olarak *eylem* içerilir.

---

* Kaynak metinde yazım hatası olarak değerlendirdiğimiz bir durum söz konusudur. Bağlam gereği kaynak metinde üçüncü olarak belirtilen potans, ikinci olarak ele alınmalıdır. (ç.n.)

Reel dünyanın *özü* gibi ideal dünyanın *özü* de ayrımsızlıktır. Bilgi ve eylem zorunlu olarak üçüncü unsurda bütünleşip ayrımsızlaşırlar ki bu üçüncü unsur her ikisini de olumlayan üçüncü potanstır. İşte *burada sanat* ortaya çıkar ve bu doğrultuda özellikle aşağıdaki önermeleri öne süreceğim:

§ 14. İdeal ve reelin ayrımsızlığı, ayrımsızlık ***olarak*** *kendini ideal dünyada sanat yoluyla gösterir.* Çünkü sanat kendinde ne salt etkinlik ne de salt bilgidir, daha ziyade o, bilginin tümüyle içine işlediği etkinlik ya da tersine tamamıyla etkinlik haline gelmiş bilgidir; başka bir deyişle, sanat bu ikisinin ayrımsızlığıdır.

Bu önermeye daha sonra dönecek olsak da, bu kanıt mevcut amaç için yeterlidir. Buradaki amacımız, daha sonra tekil potansı bütünden çekip çıkarmak ve bütünle ilişkisi uyarınca ele alabilmek için, genel evren modelinin taslağını çıkarmaktır. Bu yüzden şimdi sunumumuza devam edeceğiz.

§ 15. Mutlak özdeşliğin ya da tüm potansların çözündürücüsü olması bakımından ilâhi olanın yetkin ifadesi, aklın mutlak bilimi ya da felsefedir; bu ne reelin, ne idealin, hattâ ne de bu ikisinin ayrımsızlığının ifadesidir (çünkü bu sonuncusunun şimdi gördüğümüz gibi, çift ifadesi vardır).

O halde Tanrının asli [arketip] dünyada tüm tikelliğin çözündürücüsü olması gibi (ilâhi bilim), felsefe de fenomenal ideal dünyada tüm tikelliğin çözündürücüsüdür. –Bu özdeşlik bünyesinde– akıl ve felsefe, birbirleriyle reel olan ve ideal olan olarak ilişkilenebilseler de, ne akıl ne de felsefe böylesi bir reel ya da ideal dünyaya ait değildir. Fakat her biri kendinde mutlak özdeşlik olduğundan, bu ilişki bu ikisi arasında reel bir ayrım teşkil etmez. Felsefe kendinin farkında olan ya da farkında olmakta olan akıl; buna karşın akıl ise tüm felsefenin içeriği ya da nesnel modelidir.

Felsefenin sanatla ilişkisinin belirleniminin taslağı şu şekildedir: Felsefe ilâhi olanın dolayımsız ve doğrudan temsili iken, sanat sadece böylesi bir ayrımsızlığın dolayımsız ve doğrudan

temsilidir (Temsilin sadece ayrımsızlığın temsili olması, sanattaki reflektif unsuru oluşturur; mutlak özdeşlik = asli örnektir).

Bir şeyin realitesinin ya da yetkinliğinin derecesi, o şeyin kendi mutlak ideasıyla ve sonsuz olumlamanın doygunluğuyla örtüşmesi oranında artar ve bu sayede diğer potansları kendinde daha fazla kuşatır. O halde sanatın felsefeyle çok daha dolayımsız bir ilişkisi olduğu ve sanatın kendisini felsefeden yalnızca tikelliğin belirlenmesi ya da imgelerinin aksi [yansıma] imgeler olması konularında ayırdığı açıktır; çünkü sanat, ideal dünyanın en üst potansıdır. Şimdi devam edelim.

§ 16. Hakikat, iyilik ve güzellik ideaları reel ve ideal dünyanın üç potansına karşılık gelir (idea ilâhi olan olarak, aynı şekilde özelde ne reel ne de ideal dünyaya aittir); hakikat ideal ve reel dünyanın ilk potansına, iyilik ikinci potansına, güzellik ise üçüncü potansına –organizmada ve sanatta karşılık gelir.

Ne bu üç idea arasında süregelen ilişkiyi ne de bunların reel ve ideal dünyada nasıl farklılaştığını açıklamanın yeri burası değil, genel felsefedir. Burada açıklamamız gereken, yalnızca *güzellik* için geçerli olan ilişkidir.

Işık ile maddi varoluşun, ideal ile reelin temasa geçtiği her yerde, güzelin ortaya konduğu söylenebilir. Güzellik ne salt tümel ya da ideal olandır (bu = hakikattir), ne de salt reel olandır (bu = eylemdir); o halde güzel, bu ikisinin büsbütün birbirinin içine nüfuz etmesi ya da karşılıklı birbirlerine şekillenmesidir. Güzellik, tikelin (reelin) kavramıyla öylesine örtüşmesidir ki bu örtüşmede kavramın kendisi sonsuz olarak sonluya katılır ve in concreto [somut olarak] sezilir. O (kavram) reelde göründüğünden *reel* kendi ideasına –ki bu ideada bu tümel ve bu tikel mutlak olarak özdeştir– tam olarak benzer *hale* ve ideasıyla eş *hale gelir*. Rasyonel, rasyonel olarak aynı zamanda fenomenal, duyusal hale gelir.

Bilgi Notu. (1) Nasıl ki Tanrı hakikat, iyilik ve güzellik ideaları *üzerinde* bunların ortaklıkları olarak salınıyorsa, felsefe de böyle yapar. Felsefe ne tek başına hakikati, ne ahlâkiliği, ne de

güzelliği ele alır, daha ziyade felsefe bu üçünün ortaklığını ele alıp bunları bu temel kaynaktan çıkarır. Felsefe nasıl olup da hakikat üzerinde olduğu kadar, iyilik ve güzellik üzerinde de salınmasına rağmen, en yüksek amacı hakikat olan bir bilim özelliğine sahiptir diye sorulursa, buna cevaben felsefenin bir bilim olarak belirlenmesinin, onun saf formel belirlenimi olduğu söylenebilir. Felsefe bilimdir, fakat öyle bir bilimdir ki onda hakikat, iyilik ve güzellik ya da bilim, erdem ve sanat birbirinin içine nüfuz etmiştir. Bu bağlamda felsefe, öyleyse bilim de değildir, daha ziyade bilim, erdem ve sanat arasındaki ortak bağdır. İşte bu, felsefeyi tüm diğer bilimlerden keskin bir şekilde ayırır. Örneğin matematik, ahlâki taleplerde bulunmaz. Felsefe ise karakter gerektirir ve belli bir ahlâki seviye ve kudret talep eder. Benzer şekilde felsefe, sanat ve güzellik anlayışı olmaksızın düşünülemez.

(2) Zorunluluk hakikate, özgürlük iyiliğe karşılık gelir. Güzellik açıklamamız, güzelin reel ve idealin karşılıklı birbirlerine şekillenişi ve bu şekillenmenin yansıma imgede temsil edilmesi olduğunu ileri sürdüğü için, bu açıklama aynı zamanda şu iddiayı da içerir: Güzellik özgürlük ve zorunluluğun reelde sezilen ayrımsızlığıdır. Örneğin, ne zaman bir figürün tasarımında doğa, en büyük özgürlükle ve en yüce aklıbaşındalıkla ama her zaman katı zorunluluk ve yasalılığın sınırları ve formları çerçevesinde rol oynamış görünse bu figürün güzel olduğunu söyleriz. Bir şiirde en yüce özgürlük kendini yeniden zorunlulukta kavrıyorsa, o şiir güzeldir. Dolayısıyla sanat, özgürlük ve zorunluluğun mutlak sentezi ya da karşılıklı birbirine geçmesidir.

Sanat eserinin kalan koşullarıyla devam edelim.

§ 17. Reel dünyada akıl, organizmayla nasıl ilişkiliyse, ideal dünyada da felsefe sanatla öyle ilişkilidir. Akıl nasıl sadece organizma üzerinden dolayımsızca nesnel hale geliyorsa ve aklın ebedî ideaları, doğada organik bedenlerin ruhları olarak nesnel hale geliyorsa, felsefe de sanat üzerinden nesnel hale gelir ve felsefenin ideaları, reel şeylerin ruhları olarak sanat yoluyla

nesnel hale gelir. İşte bu sebepten organizma reel dünyada neyse, sanat da ideal dünyada odur.

Bununla ilgili olarak aşağıdaki önermeye de yer verebiliriz:

§ 18. Doğanın organik ürünü, sanat eserinin ayrımdan ***sonra****, ayrımsızlık olarak gösterdiği aynı ayrımsızlığı, ayrımsız bir durumda gösterir.*

Organik ürün, her iki birliği de; maddi varoluş birliği ya da birliğin çokluğa şekillendiği birlik ile ışığın karşıt birliğini ya da realitenin idealitede çözüldüğü birliği kendinde kuşatır ve dahası bu iki birliği tek birlik olarak kuşatır. Fakat tümel unsur ya da sonsuz idealite tikelle birleştirildiğinde, hâlâ sonlu ya da tikel olana tâbidir (tümel = ışıktır). Çünkü sonsuzun kendisi burada sonluluğun evrensel belirlenimine tâbidir ve sonsuz *olarak* görünmez ve ayrıca zorunluluk ve özgürlük (sonsuz olarak görünen sonsuz) hâlâ ortak bir örtünün altındaymışçasına, patlarken yeni bir dünya, bir özgürlük dünyası açığa çıkaran bir tomurcukmuşçasına uyuklamaktadır.

Tümel ve tikelin, ideal ve reelin karşıtlığı, ancak ideal dünyada kendisini özellikle zorunluluk ve özgürlük arası bir karşıtlık olarak gösterdiğinden, organik ürün aynı karşıtlığı [dolayımsızlığında] çözünmemiş haliyle temsil ederken, (çünkü organik ürün henüz gelişmemiştir) sanat eseri bu karşıtlığı [dolayımlılığında] ortadan kaldırılmış olarak temsil eder (her ikisinde de aynı özdeşlik).

§ 19. Zorunluluk ve özgürlük birbiriyle bilinçsiz ve bilinçlinin birbiriyle ilişkisi gibi ilişkilidir; sanat, dolayısıyla, bilinçsiz ve bilinçli etkinliğin özdeşliğine dayanır. Sanat eserinin yetkinliği, eserin bu özdeşliği kendinde ifade etmesi ölçüsünde ya da amaç ve zorunluluğun onda birbirlerinin içine nüfuz etmesi oranında artar.

Buradan çıkan birkaç genel sonuca değinelim:

§ 20. Güzellik ve hakikat özsel olarak ya da ideaya göre birdir. Zira hakikat tıpkı güzellik gibi öznel ve nesnelin ideal özdeşliğidir; fakat hakikatte bu özdeşlik öznel ya da asli örnek olarak

sezilirken, güzelde bu özdeşlik nesnel ya da aksi [yansıma] imgede sezilir.

Bilgi notu. Güzellik olmayan hakikat, mutlak hakikat de değildir ya da hakikat olmayan güzellik, mutlak güzellik değildir. –Sanatta hakikat ve güzellik arasındaki yaygın karşıtlık, hakikatin yalnızca sonlu olana uzanabilen aldatıcı hakikat olarak anlaşılmasına dayanır. Bu hakikatin taklidi, öyle sanat eserleri vücuda getirir ki onlarda beğendiğimiz şey sadece sanatçının doğal olanı ilâhi olanla birleştirmeksizin doğal olanla benzerlik yakaladığı yapaylıktır. *Bu tür* bir hakikat, sanattaki güzellik değildir ve sadece sanattaki mutlak güzellik, doğru ve gerçek hakikattir.

Aynı sebeple güzel olmayan iyilik, mutlak iyilik değildir ve iyilik olmayan güzellik, mutlak güzellik değildir. İyilik de mutlaklığında *güzellik* haline gelir – örneğin ahlâklılığı, zorunluluk ve özgürlük çatışmasına dayanmayan, bu ikisinin mutlak uyumu ve uzlaşımını ifade eden her mizaçta olduğu gibi.

Ek. Hakikat ve güzellik tıpkı iyilik ve güzellik gibi birbiriyle asla amaç ve araç olarak ilişkili değildir; daha ziyade bunlar birdir ve yalnızca uyumlu bir mizaç –ama uyum = hakiki ahlâklılıktır– şiir ve sanata karşı hassastır. Şiir ve sanat hiçbir zaman gerçekten öğretilemez.

§ 21. Evren Tanrıda mutlak sanat eseri olarak ve ebedi-güzellikte kurulmuştur.

Burada evrenden anlaşılan, reel ya da ideal Tüm değil, bu ikisinin mutlak özdeşliğidir. Reel ve idealin, reel ve ideal Tümdeki ayrımsızlığı, güzellik ama özellikle yansıma imgelerdeki güzellik ise, reel ve ideal Tümün mutlak özdeşliği zorunlu olarak asli, yani, mutlak güzelliğin kendisidir; bu bağlamda evren Tanrıdaki haliyle, sonsuz amaç ile sonsuz zorunluluğun birbirlerinin içine nüfuz ettiği mutlak bir sanat eseri olarak görülmelidir.

Bilgi notu. O halde tüm şeyler, bütünselliğin bakış açısından ya da kendilerinde oldukları halleriyle görüldüğünde, bunların

mutlak güzellikte oluşturuldukları ve tüm şeylerin asli örneklerinin/arketiplerinin mutlak olarak hakiki olmaları gibi, mutlak olarak güzel oldukları sonucu kendiliğinden açık bir şekilde ortaya çıkar. Çarpık ya da çirkin şeylerse, tıpkı hata ve yanlışlık gibi salt yoksunluktan ibarettir ve şeylerin salt zamansal olarak ele alınışına aittir.

§ 22. Tanrının asli örnek olarak, yansıma imgede güzellik haline gelmesi gibi, aklın ideaları da yansıma imgede sezildiklerinde, güzellik haline gelirler ve bu yüzden aklın sanatla ilişkisi, Tanrının idealarla ilişkisine denktir. İlâhi yaratım, sanat yoluyla nesnel olarak temsil edilir, çünkü bu yaratım tıpkı sanat gibi sonsuz idealitenin reele şekillenmesine dayanır. Olağanüstü Almanca bir kelime olan imgelem [die Einbildungskraft], aslında *karşılıklı olarak birliğe şekillenme* [die Ineinsbildung] gücü anlamına gelir ve tüm yaratım buna dayanır. Bu, sayesinde idealin aynı zamanda reel bir şey olduğu, ruhun aynı zamanda beden olduğu gerçek yaratıcı güç olan bireyselleşme gücüdür.

§ 23. Tüm sanatın dolayımsız nedeni Tanrıdır. Zira Tanrı, mutlak özdeşliği sayesinde sanatın dayanağı olan reel ve idealin karşılıklı olarak [ayrımsızlığa] şekillenmesinin kaynağıdır. Ya da: Tanrı ideaların kaynağıdır. İdealar yalnızca Tanrıda meydana gelirler. Sanat ise asli örneklerin/arketiplerin temsilidir, dolayısıyla Tanrının kendisi sanatın nihai imkânı ve dolayımsız koşuludur; Tanrının kendisi tüm güzelliğin kaynağıdır.

§ 24. Sanatın gerçek kurgusu, sanat formlarının, şeylerin kendilerinde ya da mutlakta oldukları hallerinin formları olarak gösterilmesidir. Çünkü § 21'e göre evren Tanrıda ebedî güzellik ve mutlak sanat eseri olarak kurulmuştur; benzer şekilde kendilerinde ya da Tanrıda oldukları halleriyle tüm şeyler, mutlak olarak hakiki oldukları gibi, mutlak olarak güzeldir.

Dolayısıyla sanat formları güzel şeylerin formları olduklarından, aynı zamanda Tanrıdaki halleriyle ya da kendilerinde oldukları halleriyle şeylerin formlarıdırlar; tüm kurgu, şeylerin mutlaktaki ifadesi olduğu için, özelde sanatın kurgusu *sanatın*

formlarının, şeylerin mutlakta ya da kendilerinde oldukları hallerinin formları olarak *gösterilmesidir*, dolayısıyla aynı zamanda evrenin kendisinin, ebedî güzellikte Tanrıda kurulduğu haliyle, mutlak bir sanat eseri olarak sunulmasıdır.

Bilgi notu. Bu önerme ile sanatın evrensel ideasının kurgusu tamamlanır. Sanat, kendilerinde oldukları halleriyle şeylerin formlarının ve dolayısıyla asli örneklerin formlarının reel temsilidir. Bu bize aynı zamanda gerek madde [içerik] [der Stoff], gerekse formu bakımından sanatın kurgusunun hangi yönde izleyeceğini gösterir. Eğer sanat, kendilerinde oldukları halleriyle şeylerin formlarının temsili ise, sanatın evrensel *içeriği* arketiplerin kendisinde bulunur ve bu sebeple bir sonraki konumuz, sanatın evrensel içerik ya da ebedî ilk örneklerinin kurgusudur; bu kurgu sanat felsefenin ikinci kısmını oluşturacaktır.

2. Kısım
Sanatın İçeriğinin Kurgulanışı

§ 24'te sanat formlarının, mutlakta ya da kendilerinde oldukları halleriyle şeylerin formları olduğu kanıtlanmıştı. Böylelikle, bu *tikel formların* –ki bu formlar vasıtasıyla güzellik, tekil, reel ve edimsel şeylerde temsil edilir– mutlaktaki tikel formlar olması gerektiği varsayılır. Peki, bu nasıl mümkündür? (Bu problem, genel felsefede sonsuzun sonluya, birliğin çokluğa dönüşümü olarak ifade edilenle aynı problemdir.)

§ 25. Tikel formların kendi başına özü yoktur, bunlar tikel form olarak, mutlakta, ancak mutlağın özünü yeniden soğurarak bulunabilen saf formlardır. Bu kendinden kanıtlıdır, çünkü mutlağın özü bölünmezdir. Sadece böylesi formlar mutlak bakımından mümkündür, yani mutlak olarak mümkündür ve tam da bu sebepten mutlak olarak edimseldir, çünkü mutlakta edimsellik/gerçeklik ve imkân arasında bir fark yoktur.

Ek. Bu şu şekilde de örneklenebilir. Evren (ki bununla burada daima ebedî ve yaratılmamış kendinde evren kast edilir) tıp-

kı mutlak gibi tümüyle Bir, bölünemezdir, çünkü o, mutlağın kendisidir (§ 3), bu sebeple *hakiki* evrende, tüm bölünmemiş evreni soğurmuş ve böylelikle kendisi evren haline gelmiş olan dışında tikel şeyler olamaz.

Eğer buradan tikel şeylerin ideası kadar çok sayıda evren olduğu sonucu çıkarılıyorsa, varmak istediğimiz sonuç tam da budur. Ya tikel şeyler hiçbir suretle yoktur ya da her biri kendisi için evrendir. Tanrı tüm *formların* birliği olduğundan, evren onda tikel bir formda bulunmaz, çünkü tüm formlardadır. Benzer şekilde, evren tüm formlarda bulunur, zira o hiçbir tikel formda değildir. *Tikel* form, tikel bir form olarak değil, ancak bir evren formu olarak kendinde reel olabilir. Örneğin, tikel form *insan*, mutlakta tikel bir form olarak bulunmaz, daha ziyade insan formundaki bir ve bölünemez evren olarak bulunabilir. Sırf bu sebepten tekil diye adlandırdığımız hiçbir şey, kendinde reel değildir. Bu şeyler *tekildirler*, çünkü *mutlak bütünü* kendilerine ve kendi tikel formlarına almayıp kendilerini o bütünden ayırmışlardır; ya da tersinden, bu mutlak bütüne kendilerinde ve kendileriyle sahip oldukları sürece tekil değildirler.

§ 26. Her biri kendi için evren olmakla ve her biri mutlak bütün olmakla, tüm tikel şeyler mutlakta gerçekten ayrık ve gerçekten birdir. –Ayrıktır: zira hiçbir tekil şey kendi başına gerçekten ayrık değildir, mutlak olarak ayrık olan yalnızca evrendir, çünkü evren başkaca bir şeye ne denktir ne de denk değildir, çünkü evrene karşı olabilecek ya da evrenin mukayese edilebileceği evrene dışsal hiçbir şey yoktur. Gerçekten *birdir*, çünkü her birinde aynısı vardır.

Sırf bu sebeple burada tüm sayılar ya da sayısal belirlenimler ortadan kalkmıştır. *Tikel* şey mutlaklıkta sayı ile belirlenmez, zira mutlaktaki tikel üzerine düşünüldüğünde, tikelin kendisinin mutlak bütün olduğu ve kendisinin dışında, kendisine dışsal bir şeye sahip olmadığı görülür. Tümel üzerine düşünüldüğünde ise tümelin tüm diğer şeylerle mutlak birlik içinde ol-

duğu görülür. Dolayısıyla tümelin kendisi birlik ve çeşitlilik kavramlarıyla belirlenemez olsa da yalnızca tümelin kendisi birlik ve çeşitliliği kendinde ve kendiyle kapsar ve kavrar.

Bilgi Notu. Bu kavramlar şu nedenlerden ötürü önemlidir: (a) Her durumda zorunlu olan evrenin çifte görünümü: α) Evrenin kaos olarak görünümü; özetle yücede her şey mutlak özdeşlikteki birlik olarak kavrandığı ölçüde *kaos*, yücenin en temel görünümüdür. β) Evrenin en yüksek güzellik ve form olarak görünümü, çünkü evren, *formun* mutlaklığı sayesinde ya da tüm formların ve dolayısıyla mutlak formun her tikele ve her forma biçimlenmesi sayesinde *kaostur*. Bundan sonra bu kavramlardan ziyadesiyle yararlanacağız. (b) Tikelin mutlak ayrıklığı kavramı sanat için özellikle önemlidir, zira sanatın nihai etkisi formların bu ayrıklığına dayanır. Her birinin kendisi için mutlak olması sayesinde ancak bu ayrıklıktan bahsedilebilir.

*§ 27. Tikel şeyler, bu tikelliklerinde mutlak olmaları ve dolayısıyla tikeller olarak aynı zamanda evren olmaları şartıyla **idealardır**.*

Bu önerme yalnızca bir açıklamadır ve dolayısıyla kanıta ihtiyacı yoktur, gerçi idealar kuramını ilk ortaya atanın dahi, bu şekilde anlatmamış olsa bile, bundan aynı şeyi anlamış olduğu gösterilebilir.

Açıklama. Her idea = tikel formunda evrendir. Fakat sırf bu sebepten dolayı o, bu tikel olarak reel değildir. Reel olan daima yalnızca evrenin kendisidir. Her ideanın iki birliği vardır: İlki sayesinde idea *kendi kendisinde* var olur ve *mutlaktır* –dolayısıyla bunun sayesinde mutlak, ideanın tikelliğine şekillenir– ve ikincisi sayesinde tikel olarak idea kendi merkezi olarak mutlağa alınır. Her ideanın bu çifte birliği, aslında tikelin mutlakta ve buna rağmen bir tikel olarak kavranabilmesini sağlayan gizemdir.

§ 28. Tümel ve tikelin bu birbirlerinde birliğe şekillenişleri kendinde ele alındığında idealardır, yani ilâhi olanın imgeleridir, reel

düzlemde görüldüğü takdirde de ***tanrılardır***, çünkü onların özleri ve Kendindelikleri = Tanrıdır. İdealar, ancak tikel bir formda Tanrı olmalarıyla idealardır. Her idea dolayısıyla = Tanrıdır, ama tikel bir tanrıdır.

Bilgi notu. Bu önermenin daha fazla izahata ihtiyacı yoktur, çünkü peşi sıra gelen önermeler bunu aydınlatarak açıklayacaktır. – Tanrılar ideası, sanat için zorunludur. Sistematik sanat kurgusu, bizi yeniden içgüdünün şiir sanatına başlangıçta yol açtığı noktaya getirir. Felsefe için idealar neyse, sanat için de tanrılar odur ya da tersine sanat için tanrılar neyse, felsefe için idealar odur.

§ 29. Tanrıların mutlak realitesi, onların mutlak idealitesinin doğrudan sonucudur. Mutlak olduklarından ve mutlakta idealite ve realite bir olduğundan, mutlak imkân = mutlak edimsellik/gerçekliktir. En yüksek özdeşlik dolaysızca en yüksek nesnelliktir.

Kendisini mutlak idealin onun için aynı zamanda dolayımsızca mutlak reel olduğu düzeye yükseltememiş kişi, ne felsefi ne de poetik duyarlılık sahibidir. Sıradan bilincin realiteye ilişkin ortaya attığı soru, mutlak olan bakımından ne poetik ne de felsefi açıdan anlamlıdır. *Böylesi* bir realite hakiki realite **değildir**, daha ziyade hakiki mânâda realite-olmayandır.

Sanattaki tüm figür ile formlar ve dolayısıyla özellikle tanrılar, *mümkün* oldukları için *edimseldir/gerçektir*. Yunanlılar gibi yüksek kültürlü tinlerin nasıl olup da tanrıların gerçekliğine ya da edimselliğine inandıklarını, Sokrates'in nasıl olup da kurban verme tavsiyesinde bulunduğunu, Sokratik Ksenophanes'in bir ordu subayı olarak ünlü geri çekilmede nasıl kurbanlar verebildiğini vb. soran biri, sadece kendisinin *idealin* reel olduğu ve hattâ reelden de öte reelin kendisi olduğu kültür seviyesine ulaşmadığını kanıtlar. Yunanlılar, tanrıları örneğin sağduyunun fiziksel nesnelerin realitesine inanışındaki gibi bir tarzda reel olarak kavramıyorlardı, böyle bir perspektiften Yunanlılar, tanrıları ne reel ne reel olmayan olarak addederlerdi. Daha üst bir

anlamda tanrılar, Yunanlılar için tüm diğer realitelerden daha reeldi.

§ 30. Tüm tanrıların belirleyici yasası, bir yanda saf sınırlama, diğer yanda bölünmemiş mutlaklıktır. Zira onlar edimsel olarak ya da reel olarak sezilen idealardır. Ama § 26'ya göre tikel şeyler ise, aynı anda hem hakiki ya da mutlak olarak ayrı, hem de hakiki olarak bir, yani özsel olarak mutlak olmadıkları sürece ideada olamazlar. Dolayısıyla tanrıların dünyasını belirleyen yasa, bir yandan keskin ayrılma ya da sınırlama iken, diğer yandan da eşdeğerde mutlaklıktır.

Bilgi notu. Eğer tanrıların hem özelde hem de bütünde büyük anlamını kavramak istiyorsak, bu ilişkiye özel olarak dikkat etmeliyiz. Tanrıların cazibesinin ve sanatsal tasvire uygunluklarının gizemi *öncelikle* yalnızca onların kati surette sınırlı olmasında ve dolayısıyla aynı tanrısallıkla ve aynı tanrısallıkta birbirlerini karşılıklı olarak sınırlayarak dışlayan karakteristikler olmalarında yatar. Fakat gene de her form bu sınırlılığında tüm tanrısallığı kendisine alır. İşte bunun sayesinde sanat kendisine betimlemek için ayrık, kendine kapalı figürler edinir ve fakat her bir figürde aynı zamanda bütünselliği, tüm tanrısallığı yakalar. Bunun örneklerle anlaşılır hale gelmesi için, bu dünyayı devam eden tartışmada bütünlüğünde kuracak olsak da, burada Yunan tanrıları dünyasından örnekler ele alınması gerektiğini görüyorum. Bu arada Yunan tanrılarının tüm karakteristiklerinin, tanrı figürlerinin yasası dedüksiyonuna da uyduğuna dikkat edecek olursanız, en baştan Yunan mitolojisinin poetik dünyanın en yüksek arketipleri olduğu da kabul edilmelidir. Şimdi bir yanda saf sınırlamanın öte yanda bölünmemiş mutlaklığın Tanrı figürlerinin özü olduğu önermesini desteklemek adına birkaç örnek sunacağız. Minerva bilgelik ve gücün birliğinin arketipidir; dişil hassasiyetten ise yoksundur, çünkü her iki özellik bir aradayken bu figürü kayıtsızlığa eşitleyecek ve dolayısıyla aşağı yukarı hiçliğe indirgeyecektir. Juno bilgelikten yoksun güç ve uysal cazibedir, cazibesini Venüs'ten

kemeri yoluyla ödünç almıştır. Eğer Venüs, Minerva'nın soğuk bilgeliği ile donatılmış olsaydı, hiç şüphe yok ki gözdelerinin arzularını tatmin etmek için yol açtığı Truva Savaşı'ndaki etkisi bu kadar yıkıcı olmazdı. Fakat o zaman da aşk tanrıçası ve dolayısıyla fantezi nesnesi olamazdı, oysa fantezi için –sınırlılığında– tikeldeki tümel ve mutlak, en üstün sanatsal değerdir.

Şeylere bu perspektiften yaklaşıldığında, Moritz'e* dayanarak, tanrıların görüngülerindeki eksik karakteristiklerin onlara en yüksek cazibeyi verdiği ve onları yeniden birbirleriyle çeşitli ilişkilere soktuğu söylenebilir. Tüm yaşamın gizemi, mutlağın sınırlamayla sentezidir. Dünya görüşünde tamamına ermesini talep ettiğimiz nihai bir nokta vardır: Mutlağın en *yüksek* ve nihai yaşamı, en özgür, biricik varoluşu ve kısıtlama ya da sınırlama olmaksızın işleyişi. Kendinde ve kendi için mutlak, çeşitlilik ya da çokluk sunmaz ve bu bakımdan da anlama yetisi için mutlak, dipsiz bir boşluktur. Yaşam, yalnızca tikellikte bulunur. Fakat yaşam ve çokluk –ya da mutlak biçimde Bir olanın sınırlaması olmaksızın genel anlamda *tikellik*– aslen ve kendilerinde ilâhi imgelem prensibiyle mümkündür; ya da çıkarımlanmış dünyada bunlar ancak fantezi yoluyla mümkündür, zira fantezi, mutlak ve sınırlamayı biraraya getirerek tümelin tüm ilâhiliğini tikelde biçimlendirir. Evrenin bayındırlaştırılıp meskûn kılınmasının yolu budur; bu yasaya göre yaşam kati olarak *bir* olan mutlaktan dünyaya akıp yayılmıştır. Aynı yasaya göre evren, insanın yaratıcı imgeleminin yansımasında kendisini bir fantezi dünyasına biçimlendirip geliştirmiştir ki bu fantezi dünyasının daimi yasası sınırlamada mutlaklıktır.

Akıl için olduğu kadar yaratıcı imgelem için de evrende hiçbir şeyin zoraki, safi sınırlı ve tabii olmasını istemeyiz. Her bir şey için tikel ve özgür bir yaşam isteriz. Yalnızca anlama

* Karl Philipp Moritz, 1756-1793, Götterlehre, Berlin 1791. (Schelling burada Moritz'in *Götterlehre oder mythologiesche Dichtungen der Alten* (Mitolojik Antik Şiir ya da Tanrılar Öğretisi) adlı eserine referans verir.) (ç.n.)

yetisi tâbi kılar; akıl ve yaratıcı imgelem içinde her şey özgürdür ve birbirlerini sıkıştırmadan ve sürtüşmeden aynı âlemde dolanıp dururlar. Zira her biri kendinde bütünün dengidir. Saf sınırlamanın görüşü, tâbi olan perspektiften, kimi zaman rahatsız edici, kimi zaman acı verici, kimi zaman hattâ rencide edici, fakat her durumda iticidir. Akıl ve fantezi için sınırlama ya mutlağın sadece bir formu ya da *sınırlama olarak* ele alındığında muziplik ve oyunun tüketilemez kaynağı haline gelir, zira o özden bir şey alıp götürmez ve kendisinde hiçliktir. Dolayısıyla Yunan tanrıları dünyasında en cesur mizah gene fantezinin tanrı imgeleri ile yapılırdı. Örneğin, Venüs Diomedes tarafından yaralanınca ve Minerva "Tabii ki Venüs süslü bir Akhalı kadını Troyalılarla gitmeye ikna etmiş olmalı ve Akhalının altın iğnesiyle elini sıyırmış olmalı" diye alay ederken Zeus Venüs'e bir tebessümle şunları söyler:

> "Cenk işleri sana vergi değil yavrum,
> sen evliliğin gönül açan işlerine ver kendini,
> çevik Ares'le Athena uğraşacak savaşla."*

İleri sürdüğümüz prensibin bir sonucu olarak, tanrıların eksiksiz oluşumunun, saf formsuz karanlık ürkütücü unsurun kovulmasıyla ilk kez göründüğü görülebilir. Bu karanlık ve formsuzluk bölgesi, doğrudan ebediyeti, varoluşun ilksel zeminini hatırlatan her şeyi içerir. Çoğunlukla mutlağı ilk ifşa edenin idealar olduğu; sadece onlarda ve onlarla pozitif ve aynı zamanda hem sınırlı hem sınırsız mutlak sezgisini bulduğumuz söylenir.

Tanrıların ve insanların ortak tohumu olarak mutlak kaos gecedir, zifiri karanlıktır [belirsizliktir]. Fantezinin kendilerinden doğmasına imkân veren ilk form ve figürler de hâlâ formsuzdur. Şekilsiz ve ürkütücü formlar dünyası, kutsal ve baki tanrıların zarif dünyası meydana gelmeden önce kaybolmak

* Homeros, *İlyada*, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları, 2012, V / 428-30, s. 179. (ç.n.)

zorundadır. Bu bakımdan da Yunan şiirleri tüm fantezinin yasasına sadık kalmışlardır. Uranüs ve Gaia'nın kucaklaşmasından doğan ilk çocuklar, korkunç yüz kollu devler, güçlü Kyklopslar ve vahşi Titanlardır, öyle ki babaları bile bunlardan korkar ve onları Tartaros'tan sürgün eder. Kaos, kendi çocuklarını yiyip bitirmek zorunda kalır. Çocuklarını saklayan Uranüs'ün kovulması gerekir ve Kronos hükümdarlığı başlar. Ama Kronos da kendi çocuklarını yer. Sonunda Zeus krallığı başlar, fakat burada da öncesi yıkımsız değildir. Jupiter Kyklopsları ve yüz kollu devleri Satürn'e ve Titanlara karşı ona yardım edebilmeleri için özgür bırakmalıdır. Ancak bu canavarları ve Gaia'nın kayıp çocuklarını yendikten sonra –Gaia çocuklarının yani gökyüzünü yaran devler ve son güçlerini üstünde harcadıkları canavar Typhon'un aşağılanmasına sinirlidir– ancak bu nihai zaferden sonra gökler aydınlanacak ve Zeus güneşli Olympos'un dingin sahipliğini elde edecektir. İyi tanımlanmış ve açıkça betimlenmiş karakterler tüm belirsiz ve biçimsiz tanrısal varlıkların yerini alır; yaşlı Okeanos'un yerini Neptün, Tartaros'un yerini Pluton, Titan Helios'un yerini daima genç Apollon alır. Eski bir şiirde Kaos'la eşzamanlı olarak var olduğu söylenen tanrıların en eskisi Eros dahi, Mars ve Venüs'ün oğlu olarak, açıkça tanımlanmış, baki bir form olarak yeniden doğmuştur.

§ 31. Tanrılar dünyası ne salt anlama yetisinin ne de salt aklın nesnesidir, ancak ve ancak fantezi ile kavranabilir. Anlama yetisinin nesnesi değildir, zira anlama yetisi sınırlamaya bağlı kalır; aklın da nesnesi değildir, zira akıl *bilimde* dahi mutlağın sınırlama ile sentezini ancak düşünsel olarak (arketip olarak) betimleyip ortaya koyabilir. Dolayısıyla tanrılar dünyası ancak bu sentezi imgelerde ifade edip ortaya koyan fantezinin nesnesidir, vb.

Açıklama. Yaratıcı imgelemi fantezi ile ilişki içinde tanımlıyorum; yaratıcı imgelem fantezi ile ilişkisinde sanat üretimlerinin alımlanıp biçimlendirildiği yerdir, fantezi ise bunları dışsal olarak sezen, bunları âdeta kendinden dışarı atan ve bu

yolla onları betimleyendir. Akıl ve entelektüel sezgi arasındaki ilişki de bunun aynısıdır. İdealar akılda ve bir anlamda aklın materyalinden oluşturulurlar; entelektüel sezgi ise bunları içsel olarak ifade eder [gösterir]. Dolayısıyla fantezi, sanattaki entelektüel sezgidir.

§ 32. Tanrılar kendilerinde ne ahlâklı ne de ahlâksızdır, onlar bu ilişkiden azadedirler ve mutlak olarak kutsaldırlar.

(Özellikle Homeros'un şiiri için uygun bakış açısını kavramak adına, bunun mutlaka dikkate alınması gerekir. Tanrıların ahlâksızlığına ilişkin ne çok şey söylendiğini, hattâ bunlardan bazılarının bunun üzerinden modern şiirin üstünlüğünün kanıtlanmaya çalışıldığı bilinir. Devam eden tartışma ise bu kıstasın bu yüksek fantezi varlıklarına uygulanamayacağını gösterecektir.)

Kanıt: Ahlâklılık, sonlunun eylemde sonsuza soğurulmasından daha fazlası olmadığından, ahlâklılık ve ahlâksızlık, bir ikiliğe ya da yarığa dayanır. Bu ikisinin mutlak ayrımsızlık noktasında bir olduğu durumda ise sonlu ve dolayısıyla ahlâklılık, karşıtıyla birlikte saf dışı kalır. Nitekim ahlâksızlık, kendini Homerik figürlerde sırf bu sebeple ahlâksızlık olarak değil, saf sınırlama olarak ifade eder. Bu figürler tamamıyla bu sınırlama içinde eyler ve ancak bu sınırlama dâhilinde eyledikleri sürece ilâhidirler; sonsuz, ancak bu yolla gerçekten onlardaki sınırlanan unsurla bir olabilir. Onlar daha üst bir doğanın varlıklarıdır. Kendi sınırlarında, her doğal varlığın kendi sınırlılığında eylediği gibi aynı özgürlük ve aynı zorunluluk ile eylerler. *Özgürce* eylerler, zira böyle eylemek onların doğasıdır ve onlar kendi doğalarından başka yasa tanımazlar. Aynı sebeple *zorunlulukla* eylerler, zira eylemleri onlara kendi doğaları tarafından buyrulur. Ahlâksızlıklarında Homerik tanrılar, bu sebeple salt naiftir ve ne ahlâklı ne de ahlâksızdır, daha ziyade bu karşıtlıktan tamamıyla azadedirler.

Aynı önermeyi şöyle de ifade edebiliriz: *Tanrılar mutlak biçimde kutsaldır*. Onlara daha sık atfedilen başka bir özellik

daha yoktur. Onların yaşamı zahmet ve ihtilafla dolu, hastalığa ve yaşlanmaya tâbi insan yaşamının daimi antitezidir. Sophokles'te bile yaşlı Oidipus, Theseus'a "Aigeos'un sevgili oğlu! Yaşlılığı ya da ölümü sadece tanrılar bilmez, güçlü zaman da bundan haberdardır. Gün gelir toprağın gücü, bedenin gücü tükenir. Bir yerden sonra kalbin temizliği ortadan kalkar, yerine kötülük gelir"* der.

Gerek tragedya gerekse epik şiir bu karşıtlıkla doludur. Tanrıların bu özelliğinin kaçınılmazlığını en başta, uyarınca kavrandıkları prensipten doğrudan anlayabiliriz: *Mutlak varlıklar olarak tikeldirler ve tikel varlıklar olarak mutlaktırlar.* Ahlâklılık ve kutsallık ya da mutluluk arası –her sonlu varlığın ağına düştüğü– antitez gözönünde bulundurulduğunda, ahlâklılığın hiçbir koşulda nihai olmadığını ve dolayısıyla tanrılara atfedilebilecek bir şey olmadığını görürüz. Nasıl ki ahlâklılık, sonlu ya da tikelin sonsuza soğurulması ise, kutsallık da sonsuzun sonlu ya da tikel olana soğrulmasıdır. Tikelin tümele soğrulduğu ilk durumda, tikel tümel olan yasaya tâbi olur ve kütle-çekime itaat eden bir cisim gibi davranır. Bu sebeple tanrılar (ki bunların doğalarında her iki birlik de birliğe gelir), bağımlı ve belirlenmiş bir yaşam değil, özgür ve bağımsız bir yaşam sürer. *Tikel* varlıklar olarak ise gene de mutlaklığın kutsallığına sahiptirler ve mutlaklığın kutsallığına sahip olarak ise gene de tikel varlıklardır (kutsallığa doğru çabalamak = bir tikel olarak mutlaklıktan pay almak için çabalamaktır). Bu muhtemelen yalnızca tanrıların ilk fiziksel sembolleri olan kozmik cisimlerin örnek teşkil edeceği bir ilişkidir, zira kozmik cisimler de tikel olarak aynı zamanda mutlaktır –kendilerinde ve kendileriyle– ve öte yandan mutlaklıklarında gene de tikeldir. Dolayısıyla bu cisimler, hem kendi merkezlerinin dışında hem içindedir. Bu bağlamda mutlaklıklarında her iki birlik de birbirlerini kendi-

* Sophokles, *Oidipus Kolonos'ta*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Mitos Boyut, 2009, s. 27. (ç.n.)

lerinde içerir –çünkü tikel olan –aynı sebepten– aynı zamanda mutlakta olmaksızın mutlak olamaz– ve bu bağlamda bu perspektiften bakıldığında kutsallık ve ahlâklılığın aslında bir ve aynı olduğu ve tanrıların mutlak olarak kutsal olduklarından dolayı, mutlak olarak ahlâklı olduğu söylenebilir.

§ 33. Tanrıların tasvirinin en temel yasası güzellik yasasıdır. Zira güzellik, *realitede* sezilen ya da *reel* olarak sezilen mutlaktır. Tanrılar edimsel olarak (ya da sınırlama ile sentezlenmiş olarak) tikelde sezilen mutlağın kendisidir [bu sebeple onların tasvirinin temel yasası güzelin yasasıdır], vb.

Tanrılar sınırlı olduğu için onların mutlak olarak güzel olduklarına karşı çıkılabilir. Fakat ben bunun tam tersini, yani mutlağın sınırlamada ve sınırlamayla, tikelde ve tikelle sezilmediği sürece güzel olmayacağını iddia ediyorum. Tüm sınırlamanın kalkması ya tüm formların olumsuzlanması (fakat bu tıpkı –daha sonra üzerinde duracağımız– yücenin güzelliğinde olduğu gibi, formun olumsuzunun aynı zamanda mutlak form olduğu durumda geçerlidir) anlamına gelir ya da devamlı bir karşılıklı kısıtlama, yani hiçliğe indirgeme anlamına gelir. İlk tür güzellik örneğin ağırbaşlı ve yüce Jupiter figüründe bulunur, Jupiter tıpkı güzellik kaybı olmaksızın gücün saf ifadesi olan Juno gibi sınırsız bilgelik ve gücün saf ifadesidir. O halde bu sınırlamalar şimdi yalnızca güzelliğin çeşitli modları olarak adlandıracaklarımızdır, zira ancak plastik sanatların farklı formlarından bahsettikten sonra, bu özel araştırmamızı başarıyla sunabiliriz.

Fakat Yunan mitolojisinin bizzat kendisine dayanan kanıtlarla da itirazda bulunulabilir: Vulcanus, Pan'ın, Silenus'un, faunların, satirlerin vb. çeşitli formları. Vulcanus formuna gelince, o bize fantezinin ve organik olarak yaratan doğanın yaratımları arasındaki kayda değer özdeşliği gösterir. Nasıl ki doğa, bir yaratık türündeki bir organın ya da dürtünün kusursuz gelişimini bir başka türde kısıtlamak zorundaysa, buradaki fantezi de Hephaistos'un topal ayaklarından aldığını güçlü kollarına

vermek zorundadır. Genel olarak Yunan mitolojisindeki çirkin formlara gelinirse tüm bunlar kendi türlerinde gene ideallerdir, gerçi *karşıt ideallerdir* ve böyle olmalarıyla güzel âlemine dâhildir. Bu bile açıklamamızı öngörür. Vulcanus'un kendisi açısından, onun durumunda çirkinlikte doruğa ulaşan sınırlama, şiir için tüketilemez bir mizah ve tanrılar çemberi içinde ne zaman nektar kadehini elden ele uzatsa, tükenmez kahkahaların kaynağı haline gelmiştir.

Güzel kendisini, ürkütücü ve korkunç olan her şeyi güzellikle dindirmesinde tüm tanrıların kavramlarının kanunu olarak açığa vurur. En eski şiire göre gecenin kızları olan, daha geç kaynaklarda Jupiter ve Themis'in kızları olan Moiralar, sadece plastik sanatlarda yüce güzel olarak ifade edilmezler; onları konu alan tüm fantezi tasarımları bu yatıştırmayı öne sürer. Eğilmez zorunluluğun hizmetkârları olarak Moiralar, en yüksek vazifeyi, tüm insani meselelerin idaresini en kolay ve en hafif işmişçesine –ellerinin arasından kayıp giden narin bir ipliğin hafifçe ve zahmetsizce kopması gibi– yerine getirirler.

§ 34. Tanrılar birlikte ele alındıklarında zorunlu olarak bir bütünsellik, bir dünya oluştururlar (burada içsel kurguya başlıyorum). – Her bir figürde mutlak, sınırlamayla ortaya konduğu için, her figür dolayısıyla diğerlerini gerektirir; doğrudan ya da dolaylı olarak her tekil tüm diğer tekilleri; ve tüm, her bir tekili varsayar. Böylece bunlar zorunlu olarak kendi kendilerine kolektif bir dünya oluştururlar, bu dünya her şeyin birlikte karşılıklı olarak belirlendiği organik bir bütün, bir bütünsellik, bir dünyadır.

§ 35. Ancak kolektif olarak bir dünya oluşturmakla tanrılar, fantezi için bağımsız varoluş ya da bağımsız poetik bir varoluş kazanırlar. Bu önerme doğrudan anlaşılır, çünkü ancak bu yolla tanrılar kendi dünyalarının –tamamıyla kendinde ve kendi için ve genelde reel olarak bilinen dünyadan ayrı var olan dünyanın– varlıkları haline gelir. Genel geçer realiteyle ya da bu realitenin kavramlarıyla her karşılaşma, zorunlu olarak bu var-

lıkların büyüleyiciliğini ve albenisini yok eder, çünkü bu büyüleyicilik § 29'a göre onların realitesi için imkânlarından fazlasına gerek olmadığı olgusunun ve dolayısıyla bunların sadece fantezinin realitede sezebildiği mutlak bir dünyada yaşadıkları olgusunun bir sonucudur.

Önceki § 34 ve § 35'e ilişkin açıklama. Bu hakiki fantezi dünyası bir kez yaratıldıktan sonra bu dünyada düşleneceklerin bir sınırı yoktur; çünkü bu dünyada ve bu dünyayla tüm olanaklar dolayımsızca reeldir. Bu dünya bu sebeple tek bir tekil noktadan sonsuza doğru kendisini biçimlendirip oluşturabilir ve oluşturmak zorundadır; tanrılar arası hiçbir olası ilişki ve mutlak bakımından hiçbir olası sınırlama dışta bırakılmaz. Zira tüm bu varlıklar tüm olası alanlar ve ilişkilerde kendilerinde ve kendileri için var olan varlıklar olarak görülür ve onların arasında da başka bir ilişkiler halkası ve eşsiz bir tarih kendini meydana getirir, bu emsalsiz tarihin kendisinin mitolojiye dönüşmesiyle onlar da en üstün nesnelliğe ulaşır.

Özellikle Yunan mitolojisindeki oluşumların bütünselliği açısından felsefe tarafından inşa edilmiş idealar alanındaki tüm olanakların, Yunan mitolojisinde tamamıyla tüketildiği gösterilebilir. – Gece ve Yazgı tüm tanrıların ortaya çıktığı karanlık arka plan, gizli ve gizemli özdeşliktir; Yazgının kendisi tanrıların üzerinde dururken, Gece tanrıların anasıdır. Bu ikisi daima tanrıların üzerinde salınır; fakat sınırlı ve görülebilir formların aydınlık alanında Jupiter, mutlak ayrımsızlık noktasıdır; mutlak bilgelikle eşleşmiş olan mutlak güç ondadır, zira Metis ile ilk evlendiğinde ve Metis'in her iki doğayı da birleştirip tanrılara hükmedecek olan Jupiter'den bir oğlu olacağı kehanetinde bulunulduğunda, Metis'i yutup onunla tam olarak birleşmesi, bilgelik ve gücün ebedî varlıktaki mutlak ayrımsızlığının sembolüdür. Sonra direkt kendinden Minerva'yı dünyaya getirir ve onun ebedî kafasından tam teçhizatlanmış ve silahlanmış bir şekilde, mutlak formun ve ilâhi bilgeliğin imgesi olan evrenin sembolü Minerva doğar, bu imge öyledir ki ebedî prensipten

tamamıyla biçimlenmiş halde ve zaman dışı olarak doğar. Jupiter ya da Minerva buna *işaret eder* ya da bu *anlama gelir* ya da bu anlama da geldiği *varsayılır demiyoruz*. Bu, figürlerin olanca poetik bağımsızlığını yok ederdi. Bu *anlama gelmezler*, budurlar. Felsefenin ideaları ve sanatın tanrıları bir ve aynıdır, fakat her biri kendinde ve kendi için her neyse odur; her biri aynı şeyin eşsiz görünümüdür, hiçbiri bir diğeri uğruna ya da bir diğerini belirtmek için orada değildir.–Jupiter'den gerekli olanlar yani yalnızca özsel olanların görülmesine hizmet edenler haricindeki tüm sınırlamalar kaldırılmıştır. Mutlak güç özellikle her neyse o olduğu için, aynı zamanda nihai dinginliktir: Jupiter göz kırpar ve Olympos Dağı sarsılır. Ya da yeni bir şairin nefis bir biçimde söylediği gibi: Jupiter şimşekleri ekmişçesine. Minerva kendinde, tüm yüce ve güçlü, yapıcı ve yıkıcı, birleştirici ve bölücü formları kuşatır. Kendinde ve kendi için form soğuktur, çünkü böylesi bir ayrılıkta maddi unsur ona yabancı kalacaktır, fakat o aynı zamanda en yüce güçtür, zayıflık ve hata tanımayan bir güç; dolayısıyla o aynı zamanda tüm *sanatların* arketipi ve ebedî yaratıcısı olduğu kadar tüm şehirlerin korkunç *yok edicisidir*; hem yaralayan hem iyileştirendir. Mutlak form olarak birleştirir, fakat o aynı zamanda insanlar âleminde savaş tanrıçasıdır. Olympos'un tepesinde ilahların uhrevi diyarında anlaşmazlık yoktur, çünkü burada antitezler ister ayrık ister birleşik olsun, mutlak olarak eşittir; yalnızca aşağı dünyada, formun forma, tikelin tikele karşı yükseldiği dünyada savaş vardır. Burası bitmez tükenmez yapım ve yıkımın, değişim ve dönüşümün atölyesidir; ama savaşın tahribatının tüm bu görüngüleri en azından mutlak formun rahminde olanaklar olarak vardır. Bu bağlamda bakire Minerva'nın anne karnından doğmamış olmasına karşın, tüm ilahların en doğurganı olduğu söylenebilir. Esas itibariyle tüm insan işleri ve meseleleri onun üretimidir; keskinliğinde (saf formunda) o aynı filozof, sanatçı ve savaşçı tanrıçadır ve onun görkemi şuna dayanır: Tanrılar arasında tek başına karşıtları birliğe getiren olsa da, bu karşıt-

lıklardan hiçbiri onda bir diğerine rahatsızlık vermez ve onun imgesinde her şey tek bir faktöre, yani onun sarsılmaz, daima kendiyle bir olan ve değişmez bilgeliğine indirgenmiştir. Juno, Zeus'un yüce bilgeliği olmaksızın onun saf gücüne sahiptir. Onun, formu gereği ilâhi olan her şeye ve dolayısıyla Jupiter'in yeni hüküm süren devirde oluşturduğu tüm ilâhiliğe karşı: Apollon, Diana vb. karşı beslediği kininin kaynağı budur. Jupiter, Minerva'yı kendinden doğurduğunda Juno, Jupiter'in katkısı olmadan ve hattâ ona rağmen Vulcanus'u doğurmuştur; o zeki işlere biçim veren sanatçıdır, Minerva'nın görkemli bilgeliği olmadan ateşin işleticisi ve silahların yaratıcısıdır, kendi kolu sadece çekici yönlendirse bile. Bu hikâyeye ve Minerva'nın antitezine önemli bir katkı, Vulcanus'un Minerva'yla birleşme çabasıdır ve bu nafile çabasında toprağı döller ve bunun üzerine toprak, ejderha ayaklı Erikhthonios'u doğurur. Ejderha formunun daima topraktan doğma yaratıkları ifade ettiği bilinir: böylece sanatın ilâhi formuyla birleşmenin nafile arayışındaki Vulcanus, sanatın saf dünyevi formu olarak tanımlanır. Öte yandan benzer bir şekilde onunla birleşen Venüs, görkemli arketipi aynı zamanda göklerde ikamet etse de, güzelliğin dünyevi formudur.

Fantezinin bu hassas yaratımlarına yabancı bir kavramsal bağlam dayatmayı amaçlamadan en azından Jupiter'den beri başlıca tüm ilahlar zincirini şu şekilde anlayabiliriz: Jupiter ebedî baba olarak Olympos'taki mutlak ayrımsızlık noktasıdır, tüm çatışmaların üzerine yükseltilmiştir; Jupiter'in yanında onun kafasından çıkan, mevkidaşı Minerva figürü, ebedî bilgelik ikamet eder. Altında (a) *reel* dünyada biçimlendirici ve biçimsiz prensipler (demir ve su), Vulcanus ve Neptün bulunur. Her iki tarafta da zincirin kapandığını kesinleştirmek adına bu ikisi Jupiter'e karşılık gelecek bir ayrımsızlık noktasınca, yani yeraltı tanrısı Pluton ya da karanlık Jupiter, gece ya da kütle çekim krallığının hükümdarı tarafından bir araya getirilirler. Nasıl ki o (Jupiter'e denk düşen) bir ayrımsızlık noktasıysa, (b)

Pluton'un aksi figürü olan Apollon da, ideal dünyada ayrımsızlık noktasıdır. Pluton yaşlı olarak tasavvur edilirken, Apollon ebedî genç bir güzellikte biçimlenmiştir. Biri kasvetli gölgeler, boş şeyler ve karanlığın diyarında ikamet ederken; diğeri ışığın, ideaların, canlı formun tanrısıdır. Kendi diyarında yalnızca yaşam unsuruna müsamaha gösterip yaşlılıktan güçten düşmüşleri, nazik okuyla ölüme gönderir. Işığın keskinliğinde vuran bu oklar, rahibine hakaret eden Yunanlılar gibi nefret ettiklerini topluca yok eder.[1] Bu tanrının tüm diğer karakteristikleri, şifacı oluşu, şifacı Asklepios'un babası oluşu, Musaların rehberi, tıpkı göklerdeki her şeyi gören göz gibi geleceğin aydınlatıcısı oluşu, tüm bu karakteristikler, bu tanrıya verdiğimiz anlamla uyumludur. Bu karakteristiklerden en önemlilerini, ideal tarafta Vulcanus'un dengi olan Mars figüründe ve Neptün'ün biçimsiz prensibine denk düşen en dünyevi form olan ve en eski mitlere göre kendini yeni tanrı Poseidon'un hükmettiği formsuz –okyanus– diyarından bir form olarak çekip çıkaran Venüs'te ayrılmış olarak buluruz.

Hazır yeri gelmişken söylemek gerekir; Yunan tanrılarının dünyasının *bütünselliği*, şeylerin her *tikel* görünümü değil de, yalnızca zorunlu görünümü ve hattâ belki rastlantısal görünümü aynı ölçüde mutlak olmadığı takdirde tamamlanmış olmaz. Muhtemelen sadece belli bir bakış açısından bir olarak görünen tüm fenomen yığınları ve hattâ tüm ilişki türleri bir tümel olarak tek bir tekil üzerinden özetlenir ki bu, tümelin tikelde temsilinin tartışmasız en açık örneğidir. Bu şekilde örneğin yer altı ateşinden kaynaklanan tüm görüngü yığını Vulcanus figüründe özetlenir; tıpkı doğanın sıcak içsel yaşamının duyularımızı doldurmasının Vesta figüründe özetlenmesi gibi. Doğanın kısıtlanmamış, fakat Jupiter'in gücü tarafından hizaya getirilen

[1] Yunan mitolojisindeki idealar âlemi gerçekte de duyular âlemiyle örtüştüğünden, bu, salt görünür realitenin gerçek dünyasının –gölgeler dünyası– ölüler âlemi olduğu anlamına gelir ki bu âlem, duyular âlemiyle tıpkı ikincisinin zihinsel âlemle ilişkili olması gibi ilişkilidir.

korkunç dölü, etkin uzuvlarıyla sağlam yeryüzünde şiddetli sarsıntılara yol açan Titanlarda özetlenir. Doğanın çeşitli değişen formları arasında dahi daima aynı kalan bütünsellik olarak görünümü, Proteus figüründe sabitlenir; Proteus nihayetinde orijinal formunda görünür ve yalnızca her değişiminde onu güçlü kollarıyla sımsıkı tutanlara hakikati gösterir. Yunan fantezisi, Mısır fantezisinden farklı olarak tanrılarını saf hayvan formları kılığına hiçbir zaman bürüyemese de, bu fantezi dünyasında doğanın kazanmış olduğu ilâhilik, tanrıların hayvan formlarına metamorfozuna da olanak tanır. Bütünsellik hiçbir alanda fantezi dünyasıyla çelişen bir şeyin olmamasını talep eder, böylece doğal şeylerin tanrısallaştırılması zorunlu olarak en ince detayına kadar devam etmek durumundadır; ağaçlar, kayalar, dağlar, nehirler ve hattâ tekil kaynaklar, ilâhi varlıklarda (aracı olarak demonlar) ikamet ediyor olmalıdır. Kimi zaman doğa cüretkâr oyunlarla kendi ideallerini ters yüz eder ve taşan enerjisini bunlarda ziyan edebilir, işte bu oyunlar fantezinin taze olgunluğunda kendilerini yenileyebilir ve fantezi kendi dünyasını satirler ve faunların muzip yarı-hayvan yarı-insan figürlerinde tamamlar. İnsan formu burada salt duyusal şehvet ve aldırışsızlık ifadesi sergileyen hayvan formuna çekilir ve aynı figürü ilâhiliğe yükselten karşıt etki ortaya çıkar. Burada bütünsellik, fantezinin karşıtlarla doygunluğa ulaşmasını arzular. Sonunda bunun tam aksi, bütünüyle hayvani bedenlerin düşünceli suratlarla birliği sfenkslerde ortaya çıkar.

Son olarak, tanrıların karmaşası insan ilişkilerine kadar uzanmak zorundadır; bu sadece tüm doğanın daha yüksek bir dünyaya yükseltilmesi ve kutsanmasının yeri olan özel kutsal mekânlarla sınırlı değildir, Truva Savaşı'nda olduğu gibi tanrılar insan işlerine müdahale de ederler. Hayvanlar bile Hercules'in On İki Görevi'ndeki gibi tanrıların tarihiyle bütünleşmiştir.

§ 36. Tanrılar arasındaki bağımlılık ilişkisi, üreme ilişkisidir (teogoni). Zira çoğalma, bağımlı unsurların kendinde mutlak kalmasına izin veren tek bağımlılık türüdür. Ama tanrılar idea-

sı, tanrıların tikeller olarak mutlak olmasını gerektirdiği için üreme, bağımlılığın zorunlu modudur, vb.

Açıklama. Tanrıların birbirlerinden üremeleri, aslında ideaların birbirine bağlı olması ve birbirlerinden ortaya çıkmasının sembolüdür. Mutlak idea ya da Tanrı, örneğin tüm ideaları kendinde kuşatır ve bu idealar hem tanrıda kuşatılmış hem de kendinde ve kendi için mutlak olan olarak kavrandığı sürece idealar ondan üremişlerdir, dolayısıyla Jupiter tanrıların ve insanların babasıdır; halihazırda doğmuş olan varlıklar bile, tekrar ondan türemişlerdir, çünkü ancak onunla dünyanın seyri başlar ve her şey dünyada olmak için onda olmak zorundadır.

§ 37. Açıklama. Tanrıların tam bir nesnellik ve bağımsız poetik varoluş kazandığı *şiirlerin bütününe mitoloji denir.* (Bu kanıt gerektirmeyen bir açıklamadır sadece).

§ 38. Mitoloji tüm sanatların zorunlu koşulu ve ilk içeriğidir.

Önceki tüm tartışmalar, buna kanıt niteliğindedir. Nervus probandi,* sanatın mutlağın temsili olması, sanatın tikel güzel şeyler vasıtasıyla kendinde mutlak olarak güzel olanı temsil etmesi fikrinde yatar, yani mutlağı ortadan kaldırmaksızın mutlağın sınırlamada temsili olması fikrinde yatar. Bu çelişki ancak tanrıların idealarında çözülür, öyle ki tanrılar, kendi dünyalarının ve mitoloji olarak adlandırdığımız poetik bütünselliğin tamamlanmış gelişimi dışında, bağımsız gerçek nesnel varoluş kazanamazlar.

Daha detaylı açıklama. Mitoloji, en yüksek tezahüründeki, mutlak formundaki evrenden, hakiki kendinde evrenden, yaşamın ve ilâhi imgelemdeki enfes kaosun imge ya da sembolünden, kendisi halihazırda şiir olan, kendinde ve kendi için şiirin içeriği ve ögesi de olandan başkası değildir. O (mitoloji) dünyadır ve aynı zamanda olduğu haliyle sanatın egzotik bitkilerinin çiçek açabileceği ve gelişebileceği topraktır. Ancak sayesinde ebedî kavramların ifade edilebildiği kalıcı ve belirli formlar,

* Asli belirleyici gerekçe. (ç.n.)

yalnızca böylesi bir dünyada mümkündür. Sanat yaratımları tıpkı doğa yaratımları gibi bir realiteye hattâ daha yüksek bir realiteye sahip olmalıdır; böyle ebedî ve böyle zorunlu bir şekilde var olan tanrı figürleri, insanların ya da bitkilerin sahip olduğundan daha üst bir realiteye sahip olup aynı zamanda da hem bireylerin hem de türlerin karakterlerini –türlerin ölümsüzlüğü de buna dâhil– taşımalıdır.

Şiirin içeriğin ya da maddenin biçimlendiricisi olması gibi ve sanatın dar mânâda formun biçimlendiricisi olması gibi, mitoloji de mutlak şiirdir, deyim yerindeyse tek yürek tek vücut şiirdir. Mitoloji ebedî maddedir ve tüm form olağanüstü bir şekilde çeşit çeşit ondan ortaya çıkar.

§ 39. Mutlağın tümel ve tikelin mutlak ayrımsızlığı ile ***tikelde*** *ve* ***tikelle*** *temsil edilmesi ancak sembolik olarak mümkündür.*

Açıklama. Mutlağın tümel ve tikelin mutlak ayrımsızlığı ile *tümelde* ve *tümelle* temsil edilmesi = felsefe –idea–dır. Mutlağın tümel ve tikelin mutlak ayrımsızlığı ile *tikelde* ve *tikelle* temsil edilmesi = sanattır. Bu temsilin evrensel içeriği = mitolojidir. Dolayısıyla mitolojide ikinci sentez, yani tümel ve tikelin ayrımsızlığının *tikelde* sentezi hâlihazırda tamamlanmış olarak bulunur. Bu önerme böylelikle, mitolojinin başlı başına kurgulanışının prensibidir.

Bu önermenin kanıtını ortaya koyabilmek için *sembolliğin* açıklamasını vermemiz gerekir ve bu temsil modunun kendisi iki karşıt modun, yani şematik ve alegoriğin sentezi olduğu için, şematizm ve alegorinin de ne olduğunu açıklama fırsatını değerlendireceğim.

Açıklama önermeleri

Tümelin tikel anlamına geldiği ya da tikelin tümel yoluyla sezildiği temsiller, *şematizmdir.*

Tikelin tümel anlamına geldiği ya da tümelin tikel yoluyla sezildiği temsiller ise *alegoriktir.*

Bu ikisinin sentezi, ne tümelin tikel ne de tikelin tümel anlamına geldiği, daha ziyade tümelin ve tikelin mutlak olarak bir olduğu temsiller, *semboliktir.*

Bu üç farklı temsil türünden her biri ancak imgelem yoluyla mümkün olsa ve imgelemin formları olsa da, yalnızca üçüncüsü mutlak formdur.

Bunlardan her birini, aynı zamanda *imgeden* ayırt etmeliyiz. İmge her daim somut, safi tikeldir ve tüm yönlerden öylesine belirlenmiştir ki ancak asıl nesnenin kapladığı mekân, onun nesnenin kendisiyle özdeş olmasını önler. Bu karşı şemadaki baskın unsur, tikel olarak seziliyor olmasına rağmen tümeldir. Nitekim Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde şemayı, bir nesnenin üretimi için duyusal olarak sezilen kural olarak tanımlamıştı. Bu bağlamda şema, kavram ve nesne arasında durur ve böyle olmakla imgelem gücünün bir ürünüdür. Bir şemanın ne olduğu, belli bir formdaki bir nesneyi kavramına göre üreten mekanik sanatçı örneği üzerinden açıkça görülebilir. Bu kavram bu sanatçı için kendini *şematize eder*, yani bu kavram imgelemde onun için tümelliğinde bir tikel olarak ve o tikelin sezgisi olarak dolayımsız hale gelir. Şema onun üretimine rehberlik eden kuraldır ama sanatçı bu tümelde eşzamanlı olarak tikelin kendisini sezer. Sanatçı önce bu sezgiye uygun olarak sadece bütünün kabataslağını üretecek ve daha sonra şema gitgide onun için tam somut bir imge halini alıncaya ve eserin kendisi aynı zamanda imgelemindeki tam belirlenmiş imgeyle tamamlanıncaya dek tekil parçaları iyiden iyiye geliştirecektir.

Öyleyse şemanın ve şematizmin ne olduğunu ancak kendi içsel sezgimiz yoluyla bilebiliriz, fakat tikeli düşünme edimimiz, aslında her daim o tikelin şematizasyonu olduğundan, dilde dahi onun sezgisini garantilemek için iş başında olan bu daima aktif şematizasyonun üzerine refleksiyon yapmak yetecektir. Dilde de tikeli göstermek için tümel göstergeleri kullanırız; bu bağlamda dilin kendisi dahi daimi bir şematizasyondan başkası değildir.

Şüphesiz sanatta da şematizm vardır, fakat yaptığımız açıklama uyarınca, basit şematizasyonun kendisinin, mutlağın tikelde temsili olduğu iddiasını öne süremeyeceğimiz açıktır. Bu şemanın kendisi tümel olarak aynı zamanda tikel olsa dahi geçerlidir, zira tümel olarak burada yalnızca tikele işaret eder ya da tikel anlamına gelir. Dolayısıyla başlı başına mitolojiyi ya da özelde kendisi sembolizm olan Yunan mitolojisini yalın bir şekilde doğanın ya da evrenin şematizmi olarak anlamak –ondaki tikel unsurlar bu şekilde yorumlanabilirmiş gibi görünse de– imkânsızdır. Daha önce bahsedilen belli bir alana ait tikel görüngülerin özeti ve bu özetin belli bir tikele atfı, tikelin kendisi bu görüngülerin tümel unsuru olarak alınırsa, şematizm olarak kavranabilir. Fakat tersi şekilde, basitçe bu çeşitli unsurlarda tümelin (tüm görüngü yığının) tikel tarafından ifade edildiği de söylenebilir ve bu en az ilki kadar doğru bir ifade olur, çünkü sembolik temsilde bu ikisi birliğe gelmiştir. Hattâ mitolojinin sadece *yüksek* bir dil olduğunu söyleyen biri de doğru söylüyordur, çünkü dilin kendisi tamamıyla şematiktir ya da dil şematize edendir.

Alegoriye gelince, alegori şemanın tersidir ve dolayısıyla tümel ve tikelin ayrımsızlığıdır, fakat bu ayrımsızlık öyledir ki burada tikel, tümel anlamına gelir ya da tümele işaret eder ya da tümel olarak sezilir. O halde bu tür bir açıklama mitolojiye belli bir doğruluk düzeyinde uygulanabilir ve hattâ çok defa uygulanmıştır. Yazık ki şematizmdeki durumun aynısıyla burada da karşılaşırız. Alegoride tikel, yalnızca tümel anlamına gelir ya da tümele işaret eder, mitolojide ise tikelin kendisi eşzamanlı olarak tümeldir. Sırf bu sebepten tüm sembolizm kolaylıkla alegorize edilebilir, zira sembolik anlam alegorik olanı kuşatır, tıpkı tikelin tümelle birliğinin ve tümelin tikelle birliğinin, tümel ve tikelin karşılıklı birbirine şekillenmesinde kuşatılması gibi. Homeros'ta ve plastik sanatların temsillerinde mitlerin alegorik olarak bir şey kast etmediği daha ziyade mutlak poetik bağımsızlıkla ve kendinde ve kendi için realite ola-

rak varoldukları olgusundan kaçmak imkânsızdır. Bu sebeple son zamanlarda kimileri daha aranılan özellikte açıklamalarla çıkagelmiştir. Yani mitlerin aslen alegorik olarak anlam ifade ettiği ama Homeros'un bunları epik bir satire dönüştürdüğü, bunları tamamıyla poetik olarak ele aldığı ve bundan İlyada ve Odysseia'da anlattığı çocuk masallarını biraraya getirdiği iddia edilmiştir. Bu Heyne'nin icat ettiği ve daha sonra okulunun geçerli kılmaya çalıştığı ünlü açıklamadır. Böylesi bir nosyonun içsel tinsel boşluğu onu çürütme gereğinden kurtarır bizi. Bunun Homeros'taki poetik unsuru yok etmenin en aptalca yolu olduğu söylenebilir. Onun eserlerinde bu türden alçakça bir kastın izine bile rastlanmaz.

Homerik manzumenin ve tüm mitolojinin cazibesi, aynı zamanda tüm alegorik anlamı *olanak* olarak içermesinde yatar: Gerçekten tüm bunlar tamamıyla alegorize edilebilir. Yunan mitolojisinde anlamın sonsuzluğunun kaynağı budur. Tümel ise onda yalnızca olanak olarak bulunur. Kendindeliği [das An-sich] ne alegorik ne de şematiktir, daha ziyade bu ikisinin mutlak ayrımsızlığıdır: semboliktir. Bu ayrımsızlık buradaki *ilk* unsurdur. Homeros ilk başta bu mitleri bağımsızca poetik ve sembolik kılmamıştır; bunlar en baştan beri zaten böyledir. Onlardaki alegorik unsurun ayrımı daha geç dönemde ortaya çıkan ve tüm poetik tinin ortadan kalkmasından sonra mümkün olan bir şeydir. Dolayısıyla ikna edici bir şekilde Homerik mitin ve bu bağlamda Homeros'un kendisinin de Yunan şiirindeki ve Yunan şiirinin başlangıcındaki mutlak ilk unsur olduğu –benim de devamında göstereceğim gibi– gösterilebilir. Alegorik şiir ve Heyne'nin söylediği şekliyle felsefe yapmak [das Philosopheme], daha geç dönemlerin işidir. Başta gelen sentezdir. Bu Yunan kültürünün evrensel yasasıdır ve Yunan kültürü mutlaklığını bununla kanıtlar. O halde, mitolojinin alegorinin başlamasıyla bittiğini de açıkça görebiliriz. Yunan mitinin sonucu Eros ve Psykhe'nin ünlü alegorisidir.

Yunan fantezisinin alegorik olandan belirgin biçimde kopuşu, alegorik varlıkların, Eris (kavga, nifak) örneğindeki gibi, bir şey anlamına gelmeyen ya da bir şeye işaret etmeyen varlıklar olarak ele alınmaktan ziyade, işaret ettiği şeyle aynı zamanda aynı şey olan *reel* varlıklar olarak ele alındığı kişileştirmelerde kendini ortaya koyar (Bu aynı zamanda modernlerle olan karşıtlığı da gösterir: Dante en yüksek stilde alegoriktir, daha sonra Ariosto, Tasso gelir. Örnek: Alegorinin oldukça görünür ve incelikten yoksun olduğu Voltaire'in Henriade'si).

Sembolik *kavramı*, şimdi bu karşıtlıkla layıkıyla izah edilmiştir. Üç temsil formunun ardıllığı, aynı zamanda potansların ardıllığı olarak da görülebilir. Bu bağlamda bunlar evrensel kategorilerdir. Doğanın yalnızca cismani serilerde alegorize ettiği söylenebilir, zira tikel, kendisi tümel olmadan tümeli yalnızca işaret eder ya da tümel anlamına gelir, dolayısıyla bu seride herhangi bir tür ortaya çıkmaz. Işıkta ise cismani serinin tersine, doğa şematize eder ve organik âlemde semboliktir, çünkü burada sonsuz kavram nesnenin kendisiyle birleşmiştir; tümel tamamıyla tikel, tikel tamamıyla tümeldir. Benzer şekilde düşünce yalın bir şematizasyonken, tüm eylemler ise bunun tersine alegoriktir (çünkü bir tikel olarak eylem, tümele işaret eder ya da tümel anlamına gelir); sanatsa semboliktir. Bu ayrım bilimlere de uygulanabilir. Aritmetik alegorize eder, çünkü o tümele tikel yoluyla işaret eder. Geometri ise tikeli tümel ya da genel yoluyla belirttiği için onun şematize ettiği söylenebilir. Nihayetinde felsefe, bu bilimler arasında sembolik olandır (Bu kavramlara münferit sanat formlarını kurgularken geri döneceğiz. Müzik alegorize eden, resim şematize eden sanatken, plastik sanatlar ise semboliktir. Benzer şekilde şiir sanatında lirik şiir alegoriktir, epik şiir ciddi şematizasyon eğilimleri gösterir ve drama ise semboliktir).

Tüm bu tartışmadan çıkan önemli *sonuç* şudur: Genel olarak mitoloji ve özel olarak mitolojinin tüm manzumeleri ne

şematik ne de alegorik olarak kavranamaz, ancak *sembolik* olarak kavranabilir.

Zira mutlak sanatsal temsil tümelin bütünüyle tikel, tikelin ise tümel anlamına gelmeyip bütünüyle tümel **olduğu** tam bir *ayrımsızlığı* gerektirir. Bu gereklilik mitolojide poetik olarak çözülmüştür. Çünkü mitolojideki her figür her neyse o olarak ele alınır ve bu yolla her biri anlamına geldiği şeyin kendisi olur. Anlam burada varlığın kendisidir, nesneye dönüşür ve onunla bir olur. Bu varlıkların bir şey *anlamına gelmesine* ya da bir şeyi *kast etmesine* izin verdiğimiz anda, *artık* bu varlıklar *hiçbir şey* değildir. Onların realitesi idealitesiyle birdir (§ 29); yani onlar gerçek olarak kavranmadıklarında ideaları, kavramları da yok olur. Onların temel cazibesi hiçbir şeye referans vermeksizin yalın varlıklarıyla her neyse o olmaları –kendilerinde ve kendileriyle mutlak olmaları– ve aynı zamanda anlamın kendisinin belli belirsiz görünür olmasına olanak tanımalarında yatar. Nasıl ki saf anlamdan memnun kalmıyorsak, örneğin saf imgeyle verili salt *anlamsız* varlıktan da memnun kalmadığımızı vurgulamak isterim. Daha ziyade mutlak sanatsal temsilin nesnesi her ne olacaksa imge gibi somut ve kendiyle özdeş olmalı ve aynı zamanda kavram gibi tümel ve anlamlı olmalıdır. Dolayısıyla Alman dili sembol kelimesini mükemmel bir şekilde "Sinnbild" [anlam+imge] terimiyle karşılar.

Doğal varlıklarda dahi örneğin bitkilerde alegoriyi tanımamazlık edemeyiz; o bir bakıma ahlâki güzelliği önceler. Fakat doğal varlıklar önce kendisi uğruna değil de bu anlam için var oluyorsa, ne fantezi için cezbedicidir ne de sezgi için doyurucu. Haz ancak istemsiz, doğal ve görünürde amaçsız varoluşta içerilen anlamlı unsuru ayırt etmemizle eşzamanlı olarak gelir. Bu anlamın kasıtlı olduğuna dair herhangi bir şüphe, nesnenin kendisini bizim için askıya alacaktır, zira o nesne kendi doğası uyarınca mutlak olmalı, ona dışsal olan herhangi bir amaç uğruna var olmamalıdır.

Moritz hem Almanlar arasında hem de genel olarak ilk kez mitolojiyi bu poetik mutlaklığında kavrayarak çok yararlı bir iş başarmıştır. Bu bakış açısını tam olarak çözümlememiş ve yalnızca bu manzumelerin bu türde olduğunu gösterebilmiştir; içsel zorunluluğunu ve zeminini açımlayamamıştır. Fakat gene de tüm takdimi poetik bir duyarlılık taşır ve belki de burada kendi eserlerinde bu görüşleri açıkça dile getiren ve hiç şüphesiz Moritz'de de bu görüşleri uyandıran Goethe'nin etkisi fark edilir.

Buna bağlı olan bir *sonuç* önermesi o halde, mitolojinin aynı zamanda doğrudan *tarihsel* olarak kavranması gerektiğidir.

Hiç şüphesiz en yavan şiir görüşü, tanrı hikâyelerinin çok geniş bir kısmının aslında ilkel dünyanın büyük doğa-devrimlerinin izlerini taşıdığını ve tanrıların kendilerinin ise aslında kadim krallar olduklarını vb. iddia edendir. Fakat böylesi bir görüşte mitolojinin evren sezgisiyle ve doğayla ilişkisi, tarihsel ilişkide olduğundan çok daha farklı bir biçimde kaybolacaktır; yani mitolojinin dolaysız ve evrensel olarak geçerli unsuru kaybolacaktır. Mitoloji, yalnızca tür olarak –bir bakıma arketip dünyanın bizzat kendisi olarak– tüm zamanlar için evrensel realiteye sahiptir. Bu ilâhi bütünü karakterize eden harikulade iç içe geçmişlik, tarihsel ögelerin de onda bir parça rol alması beklentisini doğurur bizde. Fakat bu canlı bütünden tekil ögeleri kim bu bütünün bağlamını bozmadan çekip çıkarabilir ki? Bu şiirler tatlı bir koku gibi doğayı onun yoluyla sezmemize imkân tanımakla kalmaz, aynı zamanda arketip dünyanın uzak zamanlarını ve karanlık arka planı üzerinde hareket eden yüce tekil figürleri anlamamızı sağlayan bir sis etkisi gösterir. Diğer her şey bizi mevcut insanların türetilmiş varlıklar olduğuna ve bu yüzden mitolojinin manzumelerinde yaşayan her varlığın bir zamanlar gerçekten var olduğuna ve tanrılar soyunun mevcut insan soyunu öncelediğine ikna eder. Ama mitolojik hikâyelerin kendisi böylesi bir hakikatten bağımsızdır ve yalın bir şekilde kendinde kendisi için görülmelidir. (Mitolojinin köke-

ninin kültürlenmemiş ilkellerin her şeyi tıpkı elini kaynar suya sokan ve sudaki bir hayvanın onu ısırdığına inanan Amerikan yerlilerinin yaptığı gibi kişileştirme ve canlandırma girişimine dayandığını iddia eden popüler psiko-tarihsel mitoloji açıklamalarını neden kullanmadığımı daha fazla merak etmeyeceksiniz. Mitoloji bu türdeki kültürlenmemiş doğal dilden, prensipte değil ama tasarlama düzeyi bakımından farklıdır. Başka görüşlere göre mitoloji ise, sadece genel olarak kavramsal belirleme yetersizliğine ya da örneğin gök gürültüsü, ateş vb. tanrısı gibi nedensel ilişkilerin bilgisinden yoksunluğa karşı geçici bir çözümdür.)

§ 40. Hakiki mitolojinin karakteri evrensellik ve sonsuzluktur. Zira § 34'e göre mitoloji ancak bir bütünselliğe gelişmesi ve arketip evrenin kendisini temsil etmesiyle kendinde ve kendi için mümkün olabilir. Bu arketip evrende sadece tüm şeyler değil, aynı zamanda şeyler arasındaki tüm ilişkiler de mutlak olanaklar olarak bulunur. Dolayısıyla mitolojide de aynısı geçerli olmak durumundadır ve bu bağlamda mitoloji evrensellikle karakterize edilmelidir. Evrenin kendisinde –mitolojinin dolayımsız temsili olduğu arketip dünyada– geçmiş ve gelecek bir olduğundan mitolojide de aynısı geçerli olmalıdır. Mitoloji yalnızca geçmiş ya da şimdiyi temsil etmekle kalmayıp geleceği de kuşatmalıdır. Kâhince bir öngörüymüşçesine gelecek ilişkiler için ve zamanın sonsuz gelişimi için uygun ve kabul edilebilir de olmalıdır, yani sonsuz olmalıdır.

Anlama yetisi söz konusu olduğu müddetçe bu sonsuzluk kendini hiçbir anlama yetisinin onu bütünüyle açıklamaya muktedir olamayacağı şekilde ve her daim yeni ilişkiler biçimlendirmek üzere sonsuz olanak içerecek şekilde ifade etmelidir.

§ 41. Mitolojinin manzumeleri ne kasıtlı ne de kasıtsız olarak düşünülebilir. –Kasıtlı değildir, çünkü bu durumda manzumeler belirli bir mânâya yönelik anlaşılır ki bu § 39'a göre imkânsızdır. Kasıtsız da değildir, çünkü manzumeler anlamdan yoksun değildir. Bu, önceki tartışmamızda üstü kapalı olarak ortaya

atılan, manzumeler hem anlamlı hem de anlamsızdır iddiasıyla aynı şeyi ifade eder –bu iddiaya göre bunlar anlamlıdır, çünkü tikelde tümeli temsil ederler; anlamsızdır, çünkü her ikisini de mutlak ayrımsızlıkla temsil eder, öyle ki tikel ve tümelin birbirinden ayrı olduğu unsurun kendisi kendiliğinden mutlaktır.

§ 42. Mitoloji ne tek bir bireyin ne bir kolektifliğin ne de bir ırkın (salt bir bireyler bileşimi olarak) *eseri olabilir, mitoloji daha ziyade yalnızca bizzat kendisi bir birey olan ve tek bir kişiye denk olan kolektifliğin ürünüdür.* Tek bir bireyin ürünü değildir, zira mitoloji mutlak nesnelliğe sahip olmalı ve o bireyin olamayacağı ikinci bir *dünya* olmalıdır. Kolektiflik ya da ırk bireylerin salt bileşimi olduğu sürece bir kolektifliğin ya da ırkın ürünü de olamaz, çünkü bunlar böyle bir durumda uyumlu bir anlaşma ve mutabakattan yoksun olur. Dolayısıyla onun imkânı zorunlu olarak tek bir kişi gibi birey olan bir kolektiflik gerektirir. Bu ideanın bizim çağımızda kavranamaz oluşu, onun hakikatinden bir şey eksiltmez. Bu genel olarak *tüm* tarih için en yüksek ideadır. Doğanın kendisi dahi bu tür bir ilişkiye uzaktan dokundurmalar ve analojiler içerir; hayvanların kurucu dürtülerinin kendini ifade ediş yolu, birçok türle birlikte koskoca bir kolektifliğin birlikte hareket etmesi, her bireyin bütün olarak ve bütünün kendisinin birey olarak hareket etmesi buna örnektir. Bu tür olgular sanatta bizi şaşırtmaz, özel olarak burada, üretimin en yüksek düzeyinde *doğa* ve *özgürlük* karşıtlığının bir kez daha vuku bulduğunu görürüz ve daha sonra daha özel olarak göstereceğim gibi Yunan mitolojisi, örneğin *doğanın* kendisini bize yeniden *sanatta* geri getirir. Fakat doğa, sadece sanatta, birey ve tür arası böylesi bir uyumu (daha kapalı biçimde olsa da doğa, eylemde kendi haklarını bütünde bireyde olduğundan daha fazla ve bireyde de sadece belli anlarda öne sürer) ortaya çıkartabilir. Yunan mitolojisinde doğa tüm kolektifliği içerecek şekilde yayılmış tek bir kurucu dürtünün eseri olarak sunulur. Yunanlıların karşı kültürü –modernite–, evrensel bir kilise inşa

etmesiyle, içgüdüsel olarak buna benzer bir şeye niyetlendiyse de, bu türde bir şey sergileyemez.

Yunan mitolojisini bu olgular üzerinden husule gelmiş olarak anlamalıyız –tüm bir kolektifliğin müşterek bir sanat ruhu tarafından eşsiz biçimde ele geçirilişi– ve bu olgular ancak modern şiirin kökeni ile karşıtlık oluşturacak biçimde yanyana getirildiğinde tamamıyla açık kılınabilir; bu konuya şimdi değinemeyeceğim. Wolff'un, Homeros ile ilgili tezinde Homeros'un da asli formunda tek bir kişinin eseri olmadığını, daha ziyade aynı tin tarafından işe koşulmuş birkaç bireyin eseri olduğunu iddia ettiğini hatırlıyorum. Wolff bir eleştirmen olarak meseleyi fazlaca empirik açıdan ele almıştır ve Homeros olarak adlandırdığımız yazılı eserle fazlasıyla sınırlandırmıştır, kısaca bizzat meselenin özünü ve kendi kavrayışındaki olası tümel unsuru açık ve somut bir şekilde tasarlayabilmek için meseleyi ikincil bir mesele olarak ele almıştır. Wolff'un Homeros görüşünün sınırsız doğruluğuna burada itiraz edecek değilim, fakat bu iddiayı kullanarak Wolff'un Homeros için söylediğini aynı şekilde mitoloji için söylemek isterim. Mitoloji ve Homeros bir ve aynıdır; Homeros mitolojinin ilk poetik ürünlerinde hâlihazırda içeriliyordu ve bir bakıma potansiyel olarak mevcuttu. Homeros tabiri caizse tinsel olarak –arketip olarak– önceden belirlenmiş olduğundan ve kendi şiirinin çatısı mitolojininkiyle halihazırda iç içe geçmiş olduğundan, Homeros'un biraraya getirdiği şarkıların şairlerinin, birbirlerinden bütünüyle bağımsız olsalar da, bütünün uyumunu ortadan kaldırmadan ve ilksel özdeşliğinden onu ayırmadan bütünde rol oynadıklarını kavramak kolaydır. Söyledikleri zaten hâlihazırda –empirik olarak olmasa da– mevcut bir şiirdi. Mitolojinin ve Homeros'un kökeni dolayısıyla çakışır ve bu yüzden onların kendi başlangıçlarının erken Helenistik tarihçiler için bile giz oluşu ve erken figür olan Herodotos'un meseleyi tek yönlü anlaması yani tanrıların hikâyelerinin Helenlerle ilişkisini ilk kuranın Homeros oluşu anlaşılabilir.

Antikler, mitolojiyi ve –Homeros ile bir olduğu için– Homerik şiiri, şiir sanatlarının, tarihin ve felsefenin ortak kaynağı olarak adlandırırlar. Şiir sanatı için okyanus, diğer her şeyin ondan türediği ilk maddedir, antiklerin kendilerinin de kullandığı bir imge kullanmak gerekirse, tüm nehirler ondan doğup ona dökülür. Bu mitik içeriğin ancak yavaş yavaş tarihsel olanda, sonsuz ideasının ortaya çıkmasıyla ve *yazgıyla* bir ilişki kurulabildiğinde kaybolduğu söylenebilir (Herodotos). Ara dönemde ise sonsuz, halen bütünüyle maddenin kendisiyle birleştirildiği ve dolayısıyla maddi realite olarak hareket ettiği için, mitolojide ekili o biricik ilâhi tohum uzun yıllar boyunca Kahramanlık Çağındaki gibi büyük ve harikulâde olaylarda tomurcuklanmak zorundaydı. Sıradan deneyimin yasaları henüz ortaya çıkmamıştı ve tüm fenomen yığını İlyada'da olduğu gibi büyük tikel figürlerde toplanmıştı.

Mitoloji arketip dünyanın kendisinden ve evrenin ilk evrensel sezgisinden başka bir şey olmadığı için felsefenin temeliydi ve mitolojinin tüm Yunan felsefesinin yönünü ve gelişimini belirlediğini göstermek zor değildir. Kendini mitolojiden söküp çıkaran ilk unsur, başlangıçta Anaksagoras'a (*νούς*) dek safi realist olan ve ancak sonrasında Sokrates'in idealist unsuru öne sürmesiyle tamamlanan Yunanlıların en eski doğa felsefesiydi. Fakat bu aynı zamanda felsefedeki törel alanın ilk kaynağıydı. Törel ilişkilere dair ilk görüşler, Yunanlılardaki ortak ve tüm eserlerinde derin izleri olan insanın tanrılara tâbi oluşu hissi –ki bunun en yüksek biçimine Sophokles'te ulaşılmıştır–, törel meselelerdeki sınır ve ölçülülük, kibre ya da zorbalığa karşı duyulan tiksinti vb. ve Sophokles'in eserlerinin en yüce törel yönleri kaynağını mitolojide bulmaktadır.

Dolayısıyla, Yunan mitolojisi sadece kendinde ve kendi için sonsuz anlamlı değildir, aynı zamanda o *kaynağında* eşzamanlı olarak bir birey olan bir kolektiflik ürünü olduğundan, o bir tanrı ürünüdür, tıpkı Yunan antolojisindeki Homeros'a yazılmış bir epigramda denildiği gibi:

Eğer Homeros tanrıysa ona tapınaklar dikilsin,
Eğer o bir ölümlüyse, en azından ona bir tanrı olarak hürmet edilsin.

Bir husus daha. Biz mitolojiyi artistik taleplerin ilkinden yola çıkarak tamamen rasyonel bir temelde tasarladık; Yunan mitolojisi tüm bu taleplere çözüm olarak kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Yunan sanatının ve şiirinin bu titiz rasyonelliğini ilk kez burada dikkate almak zorunda kalırız, böylece Yunan kültüründe bulunacak her artistik türün bu ideayla uyumlu olarak kurulduğuna ve hattâ Yunan kültüründe esas itibariyle artistik bireyin arketipiyle karşılaşıldığına emin olunur. Öte yandan, modern şiir ve sanat irrasyoneldir ve bu nispette antik sanatın negatif yönüdür, fakat bunu aşağılayıcı bir mânâda söylemiyorum, çünkü böylesi bir negatif de yetkinliği kuşatmaya muktedir olan formu kazanabilir.

Bu bizi mitoloji bağlamında *antik* ve *modern şiir* karşıtlığına getirir.

Nasıl ki aynı antitezin doğada farklı potanslarda yinelenişi, bu yinelenişin genel yasasına aşina olmadığımız takdirde kafamızı karıştırırsa, aynı durumla tarihte ve özgürlük alanına ait olan meselelerde karşılaştığımızda bu bizim için çok daha fazla kafa karıştırıcı olacaktır. Diğer kanıtların yokluğunda dahi, realitenin kendisi bizi sanatta da –doğa ve özgürlüğün en yüksek birliği– doğa ve özgürlük, sonsuz ve sonlu arasındaki bu karşıtlığın tekrarlandığını varsaymaya iter; dahası bizim bu yinelenmeyi kavramamız için değişmez bir norma, aklın kendisinden üretilmiş bir modele ihtiyacımız vardır. Salt açıklama yolu, hakiki bilgi açısından bizi kesinlikle bir yere götürmez. Bilim açıklamaz; saf bilimsel eyleminden ortaya çıkan aktüel sonuçlara kayıtsız kalarak sadece kurgular. Yazık ki tam da bu prosedürün sonucunda tamamlanmış ve kendine yeten bütünselliğin ortaya çıkmasına şaşırır. Kurgunun gereği inceleme konusu olan nesneler doğrudan uygun yerini bulur ve kurgulama sırasında aldıkları bu yer, aynı zamanda onların tek hakiki ve

doğru açıklamasıdır. O halde verili fenomenden onun nedenini çıkarsamaya ayrıca gerek yoktur. O, bu tikel nesnedir, çünkü bu yeri işgal etmektedir veya tam tersi; o bu yeri zaptetmektedir, çünkü bu tikel nesnedir. Sadece böylesi bir yöntem zorunluluğu verir.

Şimdi bunu burada üzerine düşünülen nesneye uygulamak için, Yunan mitolojisinin tüm yönlerden görülebileceği ve verili bir fenomen olarak tüm olası etkenlere göre açıklanabileceği söylenebilir. Böylesi bir açıklama hiç şüphe yok ki bizi kurgumuzun getirdiği sonuca getirecektir (çünkü bu tam olarak kurgunun avantajıdır: akılla öngörerek nihayetinde doğru yapılmış açıklamaya götürmek), fakat böyle bir yöntemde zorunluluk anlayışı ve bu fenomenin bu yeri bu sebepten ötürü işgal edişini belirleyen genel bağlamın kavranışı gibi bir şeyler hep eksik olacaktır. Yunan mitolojisini düşünmek ve daha yakından incelemekle bu mitolojinin doğanın kendisine sanat alanında yeniden hayat vermek olduğu konusunda herkes ikna olmalıdır. Kurgu ise mitolojinin genel bağlam içinde işgal ettiği bu tikel pozisyonu önceden ve zorunlulukla belirler.

Kurgunun prensibi, daha farklı ve üst bir mânâda antik fiziğin *doğa boşluğu doldurur* prensibiyle aynıdır. Buna göre evrende nerede bir boşluk olsa, doğa onu doldurur. Ya da temsilî ifade bir kenara konursa, evrende gerçekleşmemiş bir imkân yoktur; mümkün olan her şey aynı zamanda reeldir. Evren bir ve bölünemez olduğundan, kendini bütünüyle bir şeye katmadan bir şeye karışamaz. Karşıtlığında birarada duran *doğa* ve *özgürlüğü* bünyesinde barındırmayan bir şiir evreni yoktur. –Yunan mitolojisinin doğanın ürünü olduğuna ilişkin– iddiamızdan, mitolojinin hayvanlardaki biçimlendirici ve yaratıcı dürtülerin ürünlerindekine benzer kör bir yöntemle doğanın ürünü olabileceğini kast ettiğimizi anlayan kimse, iddiamıza dair oldukça sığ bir anlayışa sahip olur. Fakat aynı şekilde mitolojiyi mutlak şiirsel özgürlüğün ürünü olarak kavrayan kimse de hakikatten oldukça uzak düşmüştür.

Yunan mitolojisinin kendisini, sanat dünyasında tekrar organik doğa olarak sunmasını sağlayan temel özelliklerinden bahsetmiştim. Ondaki baskın eğilimin formsuz ya da sınırsız olandan kaçınma olduğuna defalarca dikkat çekilmiştir. Nasıl ki organik, organiğin kendisinden çıkmadığı sürece kendini sonsuzda meydana getiremiyorsa, burada da hiçbir şey üreme olmaksızın var olamaz; hiçbir şey formsuzdan ya da kendinde ve kendi için sonsuzdan ortaya çıkmaz, daha ziyade her zaman hâlihazırda oluşmuş olandan meydana gelir. Yunan mitolojisi ortaya koyduğu sonsuzluğa rağmen, kendisini dışarıya bütünüyle sonlu, tamamlanmamış ve tüm özüyle realist olarak gösterir. Sonsuz unsur burada kendini daha üst düzeyde –tıpkı organizmadaki gibi– doğrudan maddi varoluşla birleşmiş halde ortaya koyar. Bu sebeple bu bütünün içinde tüm formlar zorunlu formlardır ve eğer o tek bir organik varlık olarak görülürse, organik varlığın materyal sonsuzluk özelliğini içsel olarak taşıdığı görülür. Oluşumdan çıkan oluşum, sadece sonsuzluğa bölünebilir değildir, gerçekten bölünür. Sonsuz hiçbir yerde sonsuz olarak görünmez; o her yerdedir, ama sadece –maddeye bağlanmış halde– nesnenin kendisindedir, şairin refleksiyonunda değildir, örneğin Homerik şiirlerdedir. Sonsuz ve sonlu, hâlâ ortak bir örtünün altında uyuklamaktadır. Doğanın karşısında her bir biçimlenişi ideal-sonsuzken, sanatla ilişkisinde biçimlenişleri tamamıyla reel-sınırlı ve sonludur. İşte bu nedenle mitolojide tanrıları ilgilendirebilecek herhangi bir ahlâki kavram bulunmaz. Tanrılar mutlak, tüm yönleriyle ideal ve daha üst bir doğanın varlıklarıdır. Onlar her zaman bu özelliklerine bağlı, sınırlamalarıyla orantılı olarak ve bu sebeple mutlak surette davranırlar. Themis gibi en ahlâklı tanrılar bile ahlâklılıktan dolayı ahlâklı değildir, onların durumunda bu dahi onların özel sınırlamaları gereğidir. Ahlâklılık, hastalık ve ölüm gibi sadece ölümlülere özgüdür ve ölümlülerde kendisini tanrılarla ilişkisinde, ancak tanrılara bir başkaldırı olarak ifade edebilir. Prometheus, antik mitolojinin bize sunduğu ahlâklılık

arketipidir. O, ahlâklılığın mitolojideki yerinin evrensel sembolüdür. Özgürlük kendini onda tanrılardan bağımsızlık olarak ifade ettiği için Prometheus kayaya zincirlenir ve Jupiter'in gönderdiği akbaba tarafından ebedî işkenceye maruz bırakılır, bu akbaba onun büyüyen ciğerini sürekli olarak kemirmektedir. Böylelikle Prometheus tüm insan ırkını temsil eder ve tüm türün acısını bizzat kendisi çeker. Dolayısıyla burada sonsuz kendini göstermektedir, ama bu görüngü dolaysızca tekrardan zaptedilir, alıkonur ve sınırlandırılır. Aynı durum antik trajedi için de geçerlidir; trajedide en yüksek ahlâklılık, insan soyunun tâbi olduğu hudut ve sınırların tanınmasında yatar.

Eğer tüm antitezler karşıt faktörlerin birbirini tümüyle dışlamasına değil de, bir ya da bir diğer faktörün baskınlığına dayanıyorsa, bu Yunan şiiri için de zorunlu olarak geçerli olmak durumundadır. Dolayısıyla eğer tüm Yunan kültürünün temel yasasının sonluluk ve sınırlılık olduğunu iddia edersek, bu Yunan şiirinde karşıt faktörün, yani sonsuzluğun, kesinlikle herhangi bir izi olmadığı anlamına gelmez. Daha ziyade sonsuzun belirleyici bir şekilde sahneye çıktığı noktayı oldukça kesin bir biçimde belirleyebiliriz. Bu hiç şüphe yok ki cumhuriyetçiliğin doğuşu dönemine denk gelir ve bununla birlikte özel olarak lirik sanat ve trajedinin eşzamanlı doğuşunu da varsayabiliriz.* Fakat bu, Yunan kültüründeki daha keskin ve kendini belli bir düzeyde açığa vurabilen sonsuz kıpırtısının, Homeros sonrası olduğunun en açık kanıtıdır. Bu, Erken Yunan'da hâlihazırda sonsuzla daha dolaysız ilişkili olan gelenekler ve dinsel eylemler olmadığı anlamına gelmez ama bunlar gizemlilikler olarak kendilerini neredeyse dolaysızca mitolojinin evrensel geçerli doğasından uzaklaştırmışlardır. Tüm mistik unsurların –daha detaylı açıklama yapana dek doğrudan sonsuz ile ilişkili kav-

* F. Schlegel'in *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* adlı eseri, s. 24. (Schelling burada F. Schlegel'in Berlin Johann Friedrich Unger Yayınevi tarafından 1798 yılında basılmış kitabına atıfta bulunmuştur.) (ç.n.)

ramları böyle belirteceğim– aslen Helenistik kültüre yabancı olduğunu ve Yunan kültürünün benzer şekilde bu unsurları daha sonra yalnızca felsefede benimseyebildiklerini kanıtlamak zor olmayacaktır.

Her yerde başlangıcı sonsuz kavramı olan felsefenin ilk kıpırtıları, kendilerini Platon ve Aristoteles'in bahsettiği Orfik şarkılardaki gibi mistik şiirlerde, Musaların şiirlerinde ve kâhin ve filozof Epimenedes'in sayısız şiirinde göstermiştir. Yunan kültüründe sonsuz prensibi geliştikçe, bu mistik şiirin yaşı daha saygın hale getirilmeye çalışılıp doğuşu Homeros devri öncesine kadar götürülmüştür. Herodotos dahi Homeros ve Hesiodos'tan yaşlı olduğu iddia edilen tüm şairlerin, aslında onlardan genç olduğunu söylerken bununla çelişmektedir. Homeros ne orjiyi ne de filozof ve rahiplerin yaşadığı türden bir coşkunluğu bilmezdi.

Bu mistik unsurlar Helenistik şiir tarihi için önemsiz olsa da, bizim için Yunan kültüründeki karşıt kutupların göstergeleri olarak ilgi çekicidir. Eğer bu karşıtlığı en yüksek biçiminde Hıristiyanlık ve paganizm arasındaki karşıtlık olarak belirlersek, bu unsurlar paganizmdeki Hıristiyan unsurları imler. Buna karşın Hıristiyanlıktaki benzer pagan unsurların izini de sürebiliriz.

Yunan şiirinin *özü* incelenirse, onda sonlu ve sonsuzun birbirinin içine öylesine nüfuz etmiş olduğu görülür ki biri diğerinin sembolü olacak şekilde anlaşılamaz, daha ziyade bu ikisinin yalnızca mutlak eşitliği söz konusudur. Öte yandan *form* incelendiğinde, sonlu ve sonsuzun iç içe geçmişliklerinin tekrar sonlu ya da tikel olanda temsil edildiği görülür. İmgelemin sonlu ve sonsuzun tamamen birbirinin içine geçmiş olduğuna vâkıf olamadığı durumlar, yalnızca iki şekilde sonuçlanabilir: ya sonsuz sonluyla sembolize edilir ya da sonlu sonsuzla. Sonlunun sonsuzla sembolize edilmesi Doğu Sanatı'ndadır. Yunanlılar ise tek yönlü sonsuzluk yerine, sonluyla hâlihazırda iç içe geçmiş olan sonsuzu, yani tüm ilâhiliği ya da tamlık olması

bakımından ilâhiliği sonluluğa doğru çekmiştir. ***Bu bakımdan*** Yunan şiiri mutlak şiirdir ve bir ayrımsızlık noktası olarak kendisine dışsal bir antitezi yoktur. Doğulu ise hiçbir yerde iç içe geçmişliğe erişememiştir. Dolayısıyla hem mitolojisinde figürlerinin gerçekten bağımsız bir şiirsel yaşama sahip olması tam anlamıyla imkânsızdır, hem de sembolizminin kendisi tek yönlüdür, yani sonsuz yoluyla sonlunun sembolizmidir. Bu sebeple onun imgelemi bütünüyle duyuüstü ya da entelektüel dünyada kalır. Entelektüel dünyayı –sonlu ve sonsuzun bir olduğu dünya olarak– doğa yoluyla sembolize etmek ve böylece onu sonlu âleme aktarmak yerine, doğayı bu entelektüel dünyaya aktarır. Bu bağlamda bu şiirin Yunan şiirinin karşıtı olduğu gerçekten de söylenebilir.

Eğer sonsuzdan mutlak sonsuzu ve dolayısıyla sonsuz ve sonlunun kusursuz iç içe geçmişliğini anlıyorsak, Yunan fantezisi sonsuz ya da ebedî olandan sonluya doğru yönelmiştir. Doğu fantezisi ise tersine sonludan sonsuza doğru yönelmiştir, ama buradaki sonsuz ideasında ikilik unsurunun zorunlu olarak aşılmış olması gerekmez. Bu muhtemelen Zend kitapları ve diğer kaynaklardan bilinen Pers öğretilerinde, en açık şekilde örneklenebilir. İdealist mitolojiler arasında Pers ve Hint mitolojileri, hiç şüphe yok ki en ünlü olanlarıdır. Yunan (realist mitolojiye) mitolojisine uygulanan ölçütleri Hint mitolojisine uygulamak ve figürlerini bağımsız, kendinde ve kendi için varlıklar ya da safi oldukları şey olan varlıklar olarak görmek istemek yakışıksız olacaktır. Öte yandan Hint mitolojisinin Pers mitolojisine nazaran şiirsel anlama çok daha fazla yaklaştığı da inkâr edilemez. Persliler tüm yaratımlarında saf şematizmde kalırken, Hintliler en azından kendilerini alegori düzeyine yükseltmişlerdir ve alegorik unsur şiirlerinin baskın prensibi olmuştur. Nitekim bu yüzeysel şairane zihinlere uygun olan hafifliği açıklar. Kendini sembolik düzeye taşıyamamıştır. Fakat en azından alegorik şiirselliğe sahip olduğundan, bu alegorik yönün ileri gelişimi hakiki şiirin gelişebilmesine önayak

olmuştur, öyle ki Hint kültürü hakiki şiirsel sanat eserlerine sahiptir. Temel ya da dayanak poetik olmasa da, temelinden bağımsızca kendi için gelişen, poetiktir. Hint dramatik şiirlerinin baskın rengi –örneğin Şakuntala ya da özlem ve şehvet dolu Gita-Govinda şiiri– lirik-epiktir. Kendinde ve kendi için bu şiirler alegorik değildir; aşk ilişkileri ve Tanrı Krişna'nın değişebilirliği (ki bu ikinci şiirin konusudur) kökensel olarak alegorik anlam taşısa da, en azından bu şiirlerde bu anlamlarını yitirmişlerdir. Fakat bu şiirler bir bütün olarak alegorik olmasalar da, içsel olarak tamamen alegorik bir tinle kurulmuşlardır. Eğer dinleri tüm biçimsel sanatları ve özellikle plastik sanatları reddetmiş olmasaydı, Hint şiirinin kendini artistik olarak daha ne kadar geliştirebileceği bilinemezdi elbette. Yapılabilecek en iyi şey, bir bitki organizmasını onların temel modeli olarak düşünüp dinlerinin, geleneklerinin ve şiirinin tinini kavramaktır. Kendinde ve kendi için bakıldığında bitki, organik dünyadaki alegorik unsurdur. Renklerin ve kokunun sessiz dili, onun tanınmasını sağlayan tek aygıttır. Bitkinin bu özellikleri tüm kültürde özellikle örneğin mimaride (arabesk) kendini ifade eder. Plastik sanatlar arasında mimari, onların kayda değer bir düzeyde geliştikleri tek alandır. Mimari kendinde alegorik bir sanat formudur ve bitki şemasını temel alır. Bu Hint mimarisinde bilhassa doğrudur ve bunun Gotik mimari olarak bilinen tarza altyapı hazırlamış olduğuna inanmaktan insan kendini zar zor alıkoyabilir (bu konuya daha sonra tekrar döneceğiz).

İnsanın kültür tarihinde ne kadar eskiye gidersek gidelim, her zaman iki ayrı şiir, felsefe ve din akımı buluruz; evrensel dünya tini bu konuda da kendini iki karşıt niteliğe uygun olarak açığa vurur: ideal ve reel olan.

Realist mitoloji Yunan mitolojisiyle doruğuna ulaşmıştır; idealist mitoloji ise zaman içinde tüm Hıristiyanlığa yayılmıştır.

Tüm beşeriyeti etkileyen bir tür düşüş olmadan antik tarihin akışı hiçbir zaman kırıldığı gibi kırılamaz ve Hıristiyanlıkla gerçekten başlayan yeni dünya hiçbir zaman *başlayamazdı*.

Şeyleri münferit şeyler olarak kavrayabilenler, Hıristiyanlığı da bu şekilde görebilir. Daha üst bir perspektiften ise Hıristiyanlık, başlangıcında tüm dünyayı etkisi altına almak üzere olan *evrensel* tinin tekil bir görüngüsüydü. Tüm bu asırların tinini tek yönlü bir şekilde oluşturan Hıristiyanlık değildi. O en başta sadece bu evrensel tinin bir ifadesiydi; bu tini ilk kez *ifade edip* onu belirginleştirendi.

Hıristiyanlıktan doğan şiiri anlamak için –bu şiir kendini daha sonraları bağımsız bir bütün olarak özgürleştirmiş olsa da– Hıristiyanlığın tarihsel başlangıcına dönmek gerekir. Bu tür şiiri onun karşıt doğasında –ki bu doğa antik şiirden sadece derece olarak değil, tür olarak da ayrılır– daha geniş mânâda kavramak için, sonradan şiire dönüşen erken koşulları anlamaya çalışmamız gerekir.

Hıristiyanlığın ilk devrinde büsbütün farklı iki unsur doğrudan göze çarpar. İlki, henüz bütünüyle ana dinin –Musevilik– bünyesinde münferit bir tarikatın inancı olarak bulunan Hıristiyanlıkta görülür. İsa'nın bildiğimiz gerçek öyküsüne göre öğretisinin sonraları yaygınlaşmasına dair güçlü öngörüleri olmuş olsa da –ve belli bir ölçüde bu öngörülere sahip olması kaçınılmazdı–, İsa onu bundan daha öteye taşımamıştır. Ancak Yahudi halkı politik boyunduruk sebebiyle yabancı insanlarla yakın temasta bulunmaya başladıktan sonra, Yahudi mitolojisi tüm üst idealarını ve hattâ felsefi monoteizmi bu insanlardan edinerek kendini arındırmıştır. Başlangıcında ve kendinde bu mitoloji tamamıyla realistti. O halde İsa, fikri tamamıyla bağımsız olarak kendisi bulmuş olsun ya da olmasın (İsa'nın Esseniler ile ilişkisi hipotezi), bu hammadde üzerine daha üst bir ahlâklılığın tohumlarını ekmiştir. Peşi sıra gelen olaylar olmaksızın, İsa'nın özel etkisinin nereye kadar uzandığını değerlendiremeyiz. İsa hadisesi, en büyük hareketini İsa'nın felaketle sonlanan yaşamından ve belki de benzersiz bir şekilde çarmıhta ölümü alt edişi ve yeniden dirilişinden almıştır. Bu olguyu, bir olgu olarak kabul etmeyip buna mantıklı açıklama getirmek

adına diyelim ki bir alegori olarak ele alma arzusu tarihsel olarak delilikti̇r, çünkü bu tek olay tüm Hıristiyanlık tarihini belirlemiştir. Bu tek kişiye insanların daha sonraları yükledikleri mucizeler, bunu gerçekleştiremezdi. Bu andan sonra İsa yeni-dünyanın kahramanıdır, en düşük, en yüksek haline gelmiştir; çarmıh, en derin utancın simgesi, dünyanın fethinin simgesi haline gelmiştir.

Hıristiyanlıktaki realist ve idealist prensiplerin karşıtlığı, kendini halihazırda Hıristiyanlık tarihinin ilk yazılı eserlerinde gösterir. Yuhanna İncili'nin yazarı yüksek bilgi fikrinden ilham almış ve bu fikri İsa'nın basit ve sakin hayat hikâyesini sunmak için kullanmıştır. Diğerleri Yahudi tinine bağlıdırlar ve İsa'nın hikâyesini, Eski Ahit'in kehanetleri kılavuzluğunda icat ettikleri efsanelerle donatmışlardır. Onlar bu hikâyelerin oldukları gibi olmuş olması gerektiği konusunda *apriori* olarak ikna olmuşlardır, zira bu hikâyeler Eski Ahit'te Musa tarafından bildirilmiştir. Bu sebeple onlar "yazılmış olan söz, yerine gelecektir"i* eklerler ve bunlarla ilgili olarak denilebilir ki, İsa, doğumundan önce biyografisi belirlenmiş olan tarihsel bir kişiliktir.

Hıristiyanlıktaki antitezlerin bu ilk kıpırtıları açısından, realist prensiplerin nasıl olup da tamamen baskın olduğu ve sonrasında da baskın kaldığı konusuna dikkat çekmek önemlidir. Kaldı ki eğer Hıristiyanlık tüm diğer Doğu dinleri gibi felsefenin içinde çözünmek durumunda kalmasaydı, bu zorunlu olurdu. İsa'nın yaşamına dair ilk rivayetlerin derlendiği dönemlerde bile Hıristiyanlıkta, dar bir çevrede "Gnosis" adıyla daha tinsel bir bilgi ortaya çıktı. Hıristiyanlığı ilk yayanlar, felsefi sistemlerin saldırısına karşı ağız birliği etmişçesine karşı çıkışlarında, güçlü bir hissi ve gerçekten ne istediklerine dair sağlam

* Kitab-ı Mukaddes: 1. Kor. 15, 54 – Âyetin tamamı: Çürüyen ve ölümlü beden çürümezliği ve ölümsüzlüğü giyinince, "Ölüm yok edildi, zafer kazanıldı!" diye yazılmış olan söz yerine gelecektir. Kaynak: http://incil.info/kitap/co1/15Erişim tarihi: 25.07.2016 (ç.n.)

bir bilinci kanıtlarlar. Onlar açık bir düşünüşle evrensel olarak tarihsel olamayacak ya da tüm insanlar için mesele haline gelemeyecek olan her ne varsa ortadan kaldırdılar. Hıristiyanlık taraftarlarını aslen hakir görülen ve sefalet çeken insan kitlelerinden edinmiş ve en başından demokratik bir karakter sergilemiştir ve sonrasında da bu popülerliği korumayı amaçlamıştır.

Hıristiyanlığın ileri gelişimindeki ilk büyük adım Centillere [Yahudi olmayan kimselere] ilk kez öğretiyi ileten Havari Paul'un coşkusudur. Öğreti ancak yabancı topraklarda gelişebilirdi; doğulu fikirlerin batılı toprağa ekilmiş olması gerekirdi. Tabii bu toprak kendinde kısırdı; ideal prensibin doğudan gelmesi gerekiyordu. Fakat bu prensip de kendinde ve kendi için doğu dinlerinde olanla aynıydı: saf ışık, saf eter, formsuz ve hattâ renksiz. Ancak karşıt unsuruyla birleştirildiğinde yaşamı meydana getirebilirdi. Ancak tamamıyla farklı unsurların birbiriyle etkileşime geçmesiyle, tüm yaşamın başlangıcı olan kaotik madde ortaya çıkar. Fakat Hıristiyanlık evrensel olarak tarihsel hale gelmeseydi, Hıristiyan esasları asla mitolojiye şekillenemezdi, çünkü tüm mitolojinin ilk koşulu evrensel içeriktir.

Yunan mitolojisinin içeriği doğaydı, evrenin doğa olarak evrensel sezgisiydi. Hıristiyan mitolojisinin içeriği ise evrenin tarih olarak evrensel sezgisi, takdiri ilâhi dünyasıdır. Bu, antik ve modern din ve şiirinde hakiki dönüm noktasıdır. Modern dünya, insan kendini doğadan çekip kopardığında başlar. Fakat insan henüz yeni bir yuvası olmadığı için kendini terk edilmiş hisseder. Tüm bir topluluk ne zaman böylesi bir hisse kapılsa, bir yuva bulmak için ya kendi isteğiyle ya da içsel bir dürtünün zorlamasıyla ideal dünyaya yönelir. Hıristiyanlık ortaya çıktığında, dünya böylesi bir hisse kapılmıştı. Yunan'ın güzelliği kaybolmuş; tüm dünyanın görkemini kendinde toplamış olan Roma, kendi ağırlığı altında ezilmişti. Tüm nesnel ihtiyaçların tam olarak doyurulması ve karşılanması, doğal olarak can sıkıntısı ve ideal olana yönelim yarattı. Hıristiyanlığın gücü Roma'ya kadar genişlemeden önce dahi ve hattâ ilk Sezarların

hükümdarlığı altında bile bu dejenere şehir, çoktan Doğulu batıl inançlarla dolmuştu; astrologlar, büyücüler ve hattâ devlet başkanı danışmanları, tanrıların kehanetleri tamamıyla sessizliğe gömülmeden önce itibarlarını kaybetmişti. Eskisi daha fazla devam edemeyeceğinden, yeni bir dünyanın gerekli olduğu hissi o zamanlar tüm dünyanın üzerine boğucu bir hava, doğadaki büyük bir hareketi duyuran bir atmosfer gibi çökmüştü. Genel beklenti, dikkatleri, kurtarıcı oradan gelecekmişçesine Doğu'ya yöneltmişti, buna dair izleri Tacitus ve Suetonius'un raporlarında da bulabiliriz.

Roma'nın dünya hâkimiyeti sırasında, dünya tininin ilk kez evren olarak sezilen ya da görülen tarih olduğu öne sürülebilir. Farklı insanların bütün karakteristikleri bu merkezden gelişmiş ve birbiriyle bağlantıya geçmiştir. Dünya tini yeni dünya tasarılarını belli etmek istercesine, tüm iklimlerin ve tüm halkların esaslarını devrilmekte olan Roma'nın kalıntılarıyla birleştirmek için farklı hakları –tıpkı bir kasırganın kanatlı yaratık sürülerini bir kara parçasına taşıması ya da büyük bir okyanusun büyük su kütlelerini tek bir yere itmesi gibi– bu dünya hükümdarlığı sahnesine taşımıştır. Doğa ve tarih arasındaki bağa inanmayan kimse, sadece bu noktayı kavradığında buna inanmak zorunda kalacaktır. Dünya tini bir yanda büyük ve beklenmedik bir olay hazırlar. Olmakta olan yeni dünya üzerine düşünür ve dünyanın tüm görkemini bir araya getirerek aynı zamanda kendini kendine gömen Roma'nın kibirli azametine öfkeyle bakar. Tin dünyanın tam da o zamanda yargıya hazır olduğunu görür. Aynı anda doğada içkin bir dürtü, dünya tarihindeki büyük çağları belirleyen ve kutuplarındaki hareketi düzenleyenden farklı olmayan bir zorunluluk yabancı göçebe kitlelerini dört bir yandan bu tek merkez noktaya doğru çeker ve doğanın zorunluluğu tarihin tininin kendi planlarında tasarladıklarını tatbik eder.

Kavimler göçünün tarihsel tüm açıklamalarının yetersiz olduğuna dair kanımı itiraf etmek istediğim ve bu açıklamayı

sadece tarihsel faktörlerde aramak yerine, kendinde doğayı da etkilemiş olan daha evrensel bir yasada aramak istediğim açık. Bu olgunlaşmamış [kültürlenmemiş] barbar uluslara körü körüne kılavuzluk eden salt doğal bir yasa olabilirdi. Bu yasa doğada daha sessiz ve sınırlı bir tarzda –sonluluk yasası gereğince– vuku bulurken, tarihte kendini uzun sürelerde ve daha gürültülü dışavurur; fizikî bakış açısından manyetik iğnelerin periyodik çekimi olan, tarihsel bakış açısından kavimler göçüdür. Bu belirli noktaya kadar –Roma İmparatorluğu'nun gücünün doruk noktası ve çöküşü olan noktaya dek– evrensel tarih olarak adlandırdığımız şey, gerçekten başlamamıştır. Bu tarihin öteki yüzünde tıpkı evrenin *reel* tarafı temsil eden yönü gibi *tikel* olan baskındır. Yunanlılar gibi dar sınırlarda ve birkaç ada üzerinde yaşayan kendine özgü [tikel] bir halk, türün kendisini temsil eder. Burada öte yandan tümel olan baskın faktör haline gelir ve tikel olan tümelde ve tümelle çözülür.

Tüm antik dönem tarihi, tarihin trajik devri olarak görülebilir. Tıpkı takdiri ilâhinin ideal olanda sezilen yazgı olması gibi, yazgı da reel olanda sezilen bir takdiri ilâhi formudur. Ebedî zorunluluk, kendini onunla özdeşlik zamanında doğa olarak açımlar. İşte Yunanlılarda olan budur. Doğadan ayrıldıktan sonra kendini acılı ve şiddetli darbelerle yazgı olarak açımlamıştır. Yazgıdan kaçmak, ancak kendini takdiri ilâhinin kollarına atma yoluyla mümkündür. İşte o en derin dönüşüm döneminde yazgı, antikitede olağanüstü ve güzel olan her şey üzerinde son oyunlarını oynarken dünyanın genel hissiyatı buydu. Eski tanrılar güçten düştüler, kehanet ve şölenler sessizleşti, geçmiş dünyanın tüm ilkelerinin vahşi karışımının dipsiz uçurumu kendini insanlık önünde açmış görünüyordu. Bu karanlık uçurumun üzerinde barış ve güçler dengesinin tek işareti olan haç, İspanyol bir şairin dediği gibi ikinci bir tufanın gökkuşağı idi –ve bu öyle bir zamandı ki bu işaretlere inanmaktan başka çare yoktu. Şimdi ikinci şiir dünyasının nasıl olup da kendini bu bulanıklığın içinden kurtarıp çıkardığından

ve mitik içerik geliştirdiğinden en azından *ana hatlarıyla* bahsedeceğim (Hıristiyanlığın mitik içeriğinin bütünselliğini de ortaya koyduktan sonra, tüm araştırmanın sonuçlarını birkaç önerme ile toplu halde açıklayabileceğim).

Hıristiyan mitolojisinin prensibini anlamanın en iyi yolu, onun Yunan mitolojisiyle olan karşıtlığı meselesine geri dönmektir. Yunan mitolojisinde evren doğa olarak sezilir, Hıristiyan mitolojisinde ahlâki dünya olarak. Doğanın karakteri, evrenin sonlu ile ayrışmamış birliğidir. Baskın olan sonludur, fakat sonluda ortak bir örtünün altındaymışçasına mutlağın, sonsuz ve sonlunun tüm birliğinin tohumu bulunur. Ahlâki dünyanın karakteri –özgürlük– ise *kökensel olarak* karşıtlığın aşılmasının mutlak talebi ile beraber sonlu ve sonsuzun karşıtlığıdır. Bu çatışmanın kendisi dahi sonlunun sonsuza şekillenmesine dayandığından, sonsuzluğun koşullarına tâbidir, öyle ki karşıtlık asla bütün olarak aşılamasa da, kısmi olarak aşılabilir.

Yunan mitolojisinde karşılanan talep, sonsuzun sonluda temsili iken ve dolayısıyla sonsuza sembolik yaklaşımın talebi iken, Hıristiyanlıkta ortaya çıkan temel talep bunun tam karşıtıydı, yani sonluyu sonsuza soğurmak, sonluyu sonsuzun alegorisi haline getirmektir. İlk durumda sonlu kendinde ve kendi için önem teşkil eder, çünkü sonlu sonsuzu kendinde sindirmiştir ya da kendine soğurmuştur. İkinci durumda ise sonlu kendinde ve kendi için hiçbir şeydir, ancak sonsuzu kast edip sonsuza işaret ettiği ölçüde önem teşkil eder. Dolayısıyla böylesi bir dinin karakteristiği sonlunun sonsuza tâbi kılınmasıdır.

Paganizmde ilâhi olana karşı başkaldırının mümkün olmasından ötürü, sonlu kendi sonsuzluğunda kendini sonsuza karşı ileri sürebilir ve hattâ böylesi bir başkaldırı yüceliğin prensibidir. Hıristiyanlıkta ise sırrına erişilmez olana koşulsuz bir teslimiyet vardır ve güzelliğin tek prensibi budur. Bu karşıtlık Paganizm ve Hıristiyanlık arasındaki tüm diğer olası farkları tamamıyla anlamamızı sağlar. Örneğin, ilkinde kahramanca erdemler baskındır, ikincisinde ise mutedil ve hoşgörülü er-

demler. Orada katı bir cesaret buluruz, burada ise sevgi ya da şövalyelik çağındakine benzer sevgiyle ılımlılaştırılmış ve yumuşatılmış bir cesaret.

[Hıristiyanlıkta böylesi bir evrenin *tarih* olarak, ahlâki dünya olarak görülmesi ve bu genel görüşün Hıristiyanlığın temel karakterini oluşturması mutlak bağlamdır. Bunu ancak antik Yunan diniyle olan karşıtlıkta tam olarak anlayabiliriz. Eğer daha eski dinlerden ve özelde Hint dininden bahsetmiyorsam, bunun nedeni bunların sözünü ettiğimiz mânâda bir birlik olmamasına rağmen, Hıristiyanlıkla bu bakımdan kanaatimce bir karşıtlık teşkil etmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu araştırmanın zorunlu sınırları bu antitezi tam mânâsıyla ortaya koymamıza engel olmaktadır ve bu yüzden bu konuya ancak laf arasında değinebilir ya da tartışabiliriz. Yunan mitolojisi kapalı bir idea sembolleri dünyasıdır ve bu, realitede ancak tanrılar olarak sezilebilir. Bir yanda saf sınırlama diğer yanda bölünmemiş mutlaklık her bir tekil tanrı için olduğu kadar bir bütün olarak tanrılar dünyası için de belirleyici yasadır. Sonsuz ancak sonluda ve sonluyla sezilmiştir ve bu bakımdan sonluya tâbidir. Tanrılar daha üst bir doğanın varlıkları, baki ve değişmez figürlerdi. Kendini doğrudan kendinde ve kendi için sonsuza yönelten, sonluyu sonsuzun bir sembolü olarak kavramayan ve aynı zamanda sonluyu kendi için değil de sonsuzun bir alegorisi olarak sonsuza kati bir tabiiyette kavrayan bir dinde durum oldukça farklıdır. Böylesi bir dinin idealarının nesnelleştiği bütün zorunlu olarak sonsuzdur, her yönüyle tamamlanmış ve sınırlı bir dünya değildir: Bu dinin figürleri baki değildir, görünürler; ebedî doğa varlıkları değildir, ilâhi olanın kendini sadece geçici olarak açığa vurduğu tarihsel figürlerdir, ilâhi olanın bu fani görüngüleri ancak imanla yakalanabilir fakat bunlar asla mutlak mevcudiyete dönüşmezler.

Sonsuz nerede sonlu haline gelebiliyorsa çokluk haline de gelebilir. Bu politeizmi mümkün kılar. Fakat sonlu yoluyla ancak ifade edilen şey olarak sonsuz, zorunlu olarak birdir ve bu-

rada politeizm ilâhi varlıkların eşzamanlılığı haricinde mümkün değildir. Bu mutlağın sınırlılıkla sentezinden ortaya çıkar ve bu sentezde ne form uyarınca mutlaklık ne de sınırlılık ortadan kalkmaz. Hıristiyanlık gibi bir dinde bu sentez doğadan çıkarılmaz, çünkü böylesi bir din sonluyu sonsuzun bağımsız bir anlama sahip sembolü olarak kavramaz. Bu sentez ancak zamana düşen bir şeyden, dolayısıyla *tarihten* çıkarılabilir. Bu sebeple Hıristiyanlık ruhunun en derinlerinde ve en yüksek mânâda tarihseldir. Zamanın her bir tikel ânı Tanrının tikel bir yönünün açımlanmasıdır ve Tanrı bunların her birinde mutlaktır. Yunan dininin eşzamanlılık olarak sahip olduğuna, görüngülerin ve bununla birlikte formun ayrışma zamanı henüz gelmemiş olsa bile Hıristiyanlık ardıllık olarak sahiptir.]*

Tanrısallığı tek bir kişiden fazlasının oluşturduğunu iddia eden Hıristiyanlığın politeizm belirtileri gösterdiği iddia edilebilir. Fakat söz konusu Üçlemenin bir ideanın *sembolü olarak* anlaşılamayacağını görebiliriz, çünkü ilâhi doğanın kendisindeki üç birlik tamamıyla ideal olarak kavranmak durumundadır. Bunlar kendilerinde ideadır ama idealların sembolleri değildir ve felsefi içerikle karakterize edilir. Ebedî olan her şeyin babasıdır, baba kendi ebedîliğinden dışarı asla çıkmasa da, tüm ebedîlikten kendini kendine eş ebedîlikte iki formda meydana getirir: sonlu form; kendinde ve kendi için mutlak olan ama insan halini alan ve sonlu görüngüsünde ıstırap çeken Tanrı'nın oğlu ve her şeyin onda bir olduğu sonsuz, ebedî ruh. Bunların üstünde her şeyin onda çözüldüğü Tanrı vardır.

---

* Köşeli parantez içine alınmış bu bölüm Schelling'in oğlunun *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*'taki (Akademik Araştırma Metotları Üzerine Dersler) (1859) "Über die historische Konstruktion des Christentums (Hıristiyanlığın Tarihsel İnşası Üzerine)" adlı sekizinci derse yapmış olduğu atıftır. O, bu bölümün okumakta olduğumuz derslerden alıntı olduğunu ve buraya eklenmesi gerektiğini düşünmüştür. (ç.n.)

Eğer bu idealar kendinde ve kendi için şiirsel realite kazanabilmişlerse, bunu ancak Hıristiyanlıktaki işleyişleriyle başarabilmiş oldukları söylenebilir. Başlangıcından beri bunlar spekülatif anlamlarından bağımsızca tamamen tarihsel ve olduğu gibi ele alınmışlardır. Kaldı ki ilksel karakterlerine dayanarak da bunların sembolik olarak gelişebilmesinin imkânsız olduğu söylenebilir. Dante, *Cennet*'inin son kantosunda bir Tanrı görüsüne ulaşır, tanrısallığın berrak tözünün derinliklerinde üç farklı renkte ve aynı büyüklükte üç ışık dairesi görür. Biri diğerinden yansıyor gibi görünür, tıpkı gökkuşağının gökkuşağından yansıması gibi, üçüncüsü ise tüm yönlere doğru eşitçe nefes veren yanan merkezdir. Dante kendi durumunu ise daireyi ölçmeye odaklanıp ihtiyacı olan prensibi bulamayan geometriciyle karşılaştırır.

Sadece *Oğul* ideası Hıristiyanlıkta gerçek konturlara sahiptir, gerçi bunu da en yüksek anlamını yitirerek kazanmıştır. Eğer Hıristiyanlıkta Tanrının Oğlu hakikaten sembolik bir anlam taşımak durumundaysa, o ancak Tanrının sonluda ebedî tecessümünün sembolü olabilirdi. Dolayısıyla Oğul bu anlama gelmeli ya da bunu işaret etmeli ve aynı zamanda da tekil bir kişi olmalıydı. Fakat Hıristiyanlıkta o sadece tekil bir kişidir, ilişkisi tarihsel bir ilişkidir ve onun doğayla ilişkisi yoktur. İsa bir bakıma Tanrının vücut buluşunun zirvesidir ve dolayısıyla Tanrının insan haline gelişidir. Fakat Tanrının Hıristiyanlıktaki vücut buluşu, Paganizmdeki sonlu hale gelen tanrısal kavramıyla karşılaştırıldığında tümüyle farklıdır. Hıristiyanlıkta sonlu en önemli unsur değildir; İsa insanlığa alçakgönüllülüğünde gelir ve ıstırap çekmek ve sonluyu kendi örneğinde boşa çıkarmak için köle formunu alır. Burada Yunan mitolojisinde görülen insanın ilahlaştırılması yoktur. Daha ziyade Tanrının vücut buluşu Tanrıdan ayrı düşmüş olan sonluyu, kendi kişisinde boşa çıkararak Tanrıyla uzlaştırma içindir. Burada sonlu, mutlak ya da sonsuzun sembolü haline gelmez. Vücut bulan Tanrı baki ve ebedî bir figür değildir, bilakis ebedî olarak önceden belirlen-

miş ama zamanda geçici olan bir görüngüdür. İsa'da sonlu, sonsuz tarafından sembolize edilir; sonsuz, sonlu tarafından değil. İsa duyuüstü dünyaya geri döner ve kendisi yerine tini, sonluya katılıp sonluda yaşayacak prensibi değil de bilakis sonlu olanı sonsuzda ve sonsuza taşıyacak ideal prensibi müjdeler. Sonluya giren ve sonluyu kendi insan formunda tanrıya kurban eden sonsuz olarak *Antikçağ*'ın bitimini tayin eden İsa idi. İsa hududu çizmek için oradaydı –son tanrı. Ondan sonra tin, ideal prensip, Yeniçağ'ın baskın ruhu geldi. Mademki Antik dönemin tanrıları bir anlamda sonludaki sonsuzdur, şimdi hakiki sonsuz –hakiki Tanrı–, yetkin bir gerçeklikle sonlunun feshedilişini kendinde gösterebilmek için sonlu olmalıdır. Bu bağlamda İsa, antik dönemin tanrılar dünyasının eşzamanlı olarak hem tepe noktası hem de sonuydu. Bu, İsa'nın görüngüsünün yeni bir politeizmin başlangıcı olmak şöyle dursun, bu tanrılar dünyasının mutlak bitimi olduğunu kanıtlar.

İsa'nın ne ölçüde poetik bir kişilik olduğunu söylemek kolay değildir. Saf tanrı olarak şiirsel olamaz, zira o insanlığında Yunan tanrılarının sonluluklarına rağmen tanrı oluşları gibi tanrı değildir. İsa gerçekten insandır ve insanlığın acılarına dahi maruz kalmıştır. Öte yandan insan olarak da poetik olamaz, zira o bir insan olarak her yönden tamamıyla sınırlı da değildir. Bu çelişkilerin sentezi ancak *kendi isteğiyle acı çeken* tanrı ideasında bulunur. Fakat özellikle burada o antik tanrıların antipodudur. Antik tanrılar acı çekmezler, sonluluklarında kutsanmışlardır. Kendisi tanrı olan Prometheus bile ıstırap çekmez, zira onun ıstırabı aynı zamanda bir edim ve hattâ başkaldırıdır. Saf ıstırap, asla sanatın konusu olamaz. İnsan olarak düşünüldüğünde dahi İsa [acıya] katlanan olarak ele alınabilir, çünkü onun için insanlık Yunan tanrılarındaki gibi doğa değil, kabul edilmiş bir *yük*tür. İsa'nın ilâhi doğaya katılması vasıtasıyla, onun insan doğası dünyanın acılarına daha duyarlı hale gelmiştir. Gerçek resmin İsa'yı bir çocuk olarak, sanki ilâhiliğin ve insan doğasının bu mucizevi karışımı –ayrımsızlığı değil– problemi tam

olarak, ancak bir çocuğun belirsizliği ve muğlâklığında çözülürmüş gibi betimlemeyi –ki çoğu kez böyle olmuştur– tercih edeceği şüphesiz aşikârdır.

Bu ıstırap ve tevazu aynı zamanda *Tanrı'nın Annesi* imgesinin de özelliğidir. Belki *kilisenin* anlayışı böyle olmasa bile, bu imge kendi içsel zorunluluğu nedeniyle sembolik bir anlama sahiptir. O, evrensel doğanın ya da ebedî bakire olarak çiçek açan her şeyin anaç prensibinin sembolüdür. Fakat Hıristiyanlık mitolojisinde bu figürün de maddeyle bağıntısı (ve dolayısıyla sembolik anlamı) yoktur; geriye kalan sadece ahlâki bağıntıdır. Meryem arketip olarak tüm Hıristiyanlığı karakterize eden dişil karakteri belirler. Antik dönemde baskın faktör yüce, eril iken; modernitede güzel ve dolayısıyla dişildir.

Tüm bunlar bize açıkça Hıristiyanlığın ağır basan prensibinden ne anlamamız gerektiğini göstermektedir: Hıristiyanlıkta yetkin semboller yoktur, bilakis sembolik *edimler* vardır. Hıristiyanlığın tüm ruhu, eylem ruhudur. Sonsuz artık sonluda ve sonluyla değildir; sonlu ancak sonsuza dönüşebilir. Ancak sonsuzda bu ikisi bir olabilir. Dolayısıyla Hıristiyanlıkta sonlu ve sonsuzun birliği, edimdir. İsa'nın ilk sembolik edimi vaftizdir, vaftizde Tanrı onunla birleşir ve ruh görünür bir forma iner. Diğeri ise ölümüdür, ölümünde İsa ruhunu bir kez daha Baba'ya emanet eder, iade eder, sonluyu bizzat kendisinde hiçler ve dünya için kendini feda eder. Bu sembolik edimler Hıristiyanlıkta *komünyon* ve vaftiz ile devam ettirilmektedir. Komünyon sahip olduğu iki yönden de incelenebilir: Kendi için tanrıyı vücuda getiren özne olması ve sonsuz ve sonlunun esrarengiz birliğini barındırması bakımından ideal yön ve sembolik yön. Sonlunun eşzamanlı olarak sonsuz haline geldiği edimin alıcı öznede ibadet olarak vuku bulması bakımından bu edim, sembolik değil *mistiktir*. Fakat dışsal bir edim olması bakımından semboliktir (Mistik ve sembolik arasındaki bu oldukça önemli ayrıma daha sonra döneceğiz).

Kendisini tüm bireylerin mensubu olduğu Tanrı'nın görünür bedeni olarak anlaması bakımından *kilise*, kendini edimlerle kurar. Kilisenin kamusal yaşamı tek başına sembolik olmaya ve kültü, canlı bir sanat eseri, her bir üyenin rolünün olduğu bir tür spritüel dram olmaya muktedirdir. Hıristiyanlıktaki popüler dürtü, kilisenin *her şeyi* tıpkı bir okyanus gibi kendi içine alması, muhtaç ve hakir görülmüşleri bile dışarıda bırakmaması –kısacası katolik ve evrensel olmak adına çabalaması– sonunda onu kendine dışsal bir bütünsellik ya da bir tür beden vermeye mecbur bırakmıştır ve dolayısıyla kilisenin kendisi görüngülerinin bütünselliğinde sembolikti ve Cennetin Krallığı'nın kuruluşunun sembolüydü.

[Doğa ve tarihin birbiriyle reel ve ideal birlikler olarak ilişkilendiği daha önce belirtilmişti. Yunan dünyasının dini de Hıristiyan dünyanın diniyle aynı şekilde ilişkilidir. Hıristiyan dininde ilâhi olan kendini doğada açımlamayı bırakmıştır ve sadece tarihte kavranabilir. Doğa genel olarak şeylerin içe kapanık varlıklarının sahasıdır, bu sahada sonsuzun şeylerin sonlu niteliklerine şekillenmesi sayesinde şeyler, ideaların sembolü olarak aynı zamanda anlamlarından ya da değerlerinden bağımsızca bir yaşama sahiptir. Dolayısıyla Tanrı, doğada âdeta dışrak hale gelir; ideal, bir öteki üzerinden, bir varlık üzerinden kendisi olarak görünür. Fakat yalnızca bu varlık öz olarak addedilip sembol, ideadan bağımsızca ele alındığı ölçüde, ilâhi olan hakiki olarak dışrak ve ideasına uygun olarak da içrektir. İdeal dünyada ve dolayısıyla öncelikle tarihte, ilâhi olan dışsal örtüsünü çıkarıp atmıştır, tarih, ilâhi alanın açıklığa kavuşmuş gizemidir.

Entelektüel dünya tıpkı doğanın sembolik imgelerindeki gibi Yunan edebî eserlerinde bir tomurcuktaymışçasına saklıdır, nesnede gizlidir ve öznede dile gelmemiştir. Bunun aksine Hıristiyanlık ise açıklığa kavuşmuş gizemdir; paganizmin özsel olarak dışrak olması gibi, Hıristiyanlık da özsel olarak içrektir.

Sırf bu sebepten Hıristiyanlık ile beraber doğa ve ideal dünya arasındaki tüm ilişki tersine dönmek durumunda kalmıştır. Paganizmde doğa açığa çıkıp tarih bir gizem olarak geri çekilirken, buna karşın Hıristiyanlıkta doğanın bir gizem olarak geri çekilmesi ölçüsünde tarih ideal dünya olarak açığa vurulmuştur. Yunanlılar için doğa dolayımsızca ve başlı başına kutsaldır, çünkü onların tanrıları da ne doğaüstü ne de doğaötesidir. Yeni dünyada ise doğa örtüktür, çünkü bu dünya doğayı kendinde ve kendi için kavramaz, daha ziyade görünmez ve tinsel dünyanın alegorisi olarak anlar. Elektrik ve kimyasal değişime uğrayan cisimler gibi doğanın en canlı görüngüleri, antik dönem insanlarının pek de bildiği şeyler değildi ya da bunlar onlarda modern dünyada yarattıkları genel coşkuyu uyandırmamıştı. Hıristiyan mistisizminde ifade edilen en yüksek dinsellik doğanın gizemini ve Tanrının bir ve aynı olarak vücut buluşu gizemini gözönünde bulundurur.]*

(Felsefenin prensibine mutlak yabancılaşmayı getiren aynı gelişme modern çağda baskın olan doğayı ele alış biçimini de belirlemiştir. Antikçağ'ın biliminin doğayla olan ilişkisi de henüz ortadan kalkmamış bir özdeşliği ifade ediyordu. O bilim kendini gözlemle sınırlamıştı, çünkü doğa nesneleri yalnızca bütünlüğünde ve ayrışmazlığında kuşatıyordu. Sanatın tecrit edilmesi ve doğanın yapay olarak yönlendirilen karışma ve ayrışmalar altında gözlemlenmesi daha sonraki kültürlerin icadıdır. Fakat düşük düzeydeki empirik gözlem aktivitesi tamamen kör olsa da onu daha genel mânâda uyandıran ve doğayı gözlemlemeye teşvik eden ilk ışık sonraki dünyanın duygularına kazınmış olan kayıp yaşamı doğaya geri verme dürtüsüdür. Antikçağ insanları tarafından pek bilinmeyen ya da fark edil-

* Köşeli parantez içine alınmış bu bölüm de gene bir önceki gibi *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*'taki (Akademik Araştırma Metotları Üzerine Dersler) (1859) "Über die historische Konstruktion des Christentums (Hıristiyanlığın Tarihsel İnşası Üzerine)" adlı sekizinci derse yapılmış atıftır. (ç.n.)

memiş olan, çağdaş insan tarafından ise doğadaki gizli yaşam unsuruna tanıklık etmek olarak kabul edilen evrensel doğanın tüm canlı görüngüleri coşkunlukla, bir yandan antik kültürle karşılaştırıldığında modernitenin kökensel çiğliğini, öte yandan da insan tinini harekete geçiren bu eğilimin karşı konulmaz zorunluluğunu gösterir.)[2]

Edimlerde ifade edilen idealar dünyası olarak Hıristiyanlık, görünür bir âlemdi ve arketipi idealar dünyasında bulunan bir *hiyerarşiyi* zorunlu olarak geliştirmişti. Artık idealar âleminin sembollerinin doğa yerine insanlar olması isteniyordu; varlık yerine edimler talep ediliyordu. Hiyerarşi, türünün tek örneği olan bir yapılanmaydı, öyle ki çoğunlukla tek taraflı olarak anlaşılmış düşüncelerin çok yönlülüğünü temsil ediyordu. Hıristiyanlığın hızlı adımlarla evrensel hâkimiyete doğru ilerleyişinin, bilinen dünyanın büyük bölümünü bir bütünde birleştiren Roma İmparatorluğu'nun çöküş dönemi sırasında gerçekleşmesi ebedî olarak olağandışı kalacaktır. Bu sadece bir talihsizlik çağında ve gücü geçici olan bir imparatorluğun –ki bu imparatorluk halkların cesaret ve şevkini kaybedip kaçmak isteyecekleri bir durumda değildi– düşüşü devrinde gerçekleşmiş olması ile ilgili değildir. Tekrar edecek olursam, bu sadece dünyanın inkârını vazeden ve hattâ bunu bir erdem haline getiren Hıristiyanlığın, *böylesi* bir çağda evrensel bir sığınak haline gelmesinden ibaret değildir. Hıristiyanlık daha fazlasını başarmıştır. Bir hiyerarşi haline gelir gelmez dünyanın kültürel açıdan gelişmiş tüm kesimlerini birleştirmiştir ve en başından beri tinsel bir fetih arayışındaki evrensel bir cumhuriyet gibidir (Misyonerlik, Paganların din değiştirmesi, Araplar ve Türklerin Avrupa'dan kovulması daha geç dönem misyonlarıdır).

---

[2] Parantez içindeki bu paragraf aynı şekilde 1802'de *Kritisches Journal der Philosophie*'nin ilk sayısında yayımlanmış olan "Über das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt" (Doğa Felsefesinin Genel Olarak Felsefeyle İlişkisi Üzerine) makalesine yapılmış atıftır.

Kilisenin bu muazzam evrensel karakterinden dolayı hiçbir şey ona yabancı kalamadı. Kilise dünyada var olmuş olan hiçbir şeyi kendinden dışlamadı ve her şeyi kendiyle birleştirebildi. Bilhassa sembolik sayılabilecek kült yönü açısından, paganların katılımına olanak sağladı. Katolik kült, eski halkların geleneklerini sonrakilerin gelenekleriyle birleştirdi, ancak daha sonraki dönemlerde toplumların çoğu için bu olanak ortadan kayboldu. Hiç kuşkusuz sembolik geleneklerin ilk kurucuları –bu bütün için ilk ideaları ve taslağı üreten ve sonrasında da bu bütünde canlı bir sanat eserindeymişçesine yaşamını idame ettiren büyük akıllar– Aydınlanmanın ahmak temsilcileri tarafından görmezden gelinecek kadar budala değildiler. Kaldı ki bu temsilcilerin hepsini toplayıp yüzyıl birlikte çalıştırsak ortaya koyacakları şey ancak bir kum yığını olabilir.

Burada fark edilmesi gereken en önemli şey, Hıristiyanlıktaki evrensel idealite ve öznellik karakterinin nasıl olup da sembolik unsurun tamamıyla edime (eylemlere) düşmesine neden olduğudur. Hıristiyanlığın temel dünya görüşünün tarihsel olması gibi, Hıristiyanlığın mitolojik dünya tarihi içermesi de zorunludur. İsa'nın cisimleşmesi ancak evrensel bir *insanlık tarihi* tasarımını içeren bir bağlamda makul olur. Hıristiyanlık gerçek bir kozmogoniye sahip değildir ve Eski Ahit bu konuda ancak tamamlanmamış girişimler sunar. Eylem ve tarih ancak çeşitliliğin olduğu yerde bulunabilir. Dolayısıyla ilâhi dünyada eylemin bulunması, orada çeşitliliğin de olduğu anlamına gelir. Hıristiyanlık ruhu ise böylesi bir *politeistik* çeşitliliğe izin vermez ve dolayısıyla bu çeşitlilik kutsalın en dolaysız görüsü ya da sezgisinin bir parçası olan ilk yaratımlar, ilâhi tözün ilk ürünleri olan aracı varlıklar yardımıyla anlaşılabilir. Hıristiyanlıkta böylesi varlıklar *meleklerdir*.

Melekler özellikle Doğu kökenli olmaları sebebiyle, Yunan mitolojisi tanrıları gibi açıkça ideaların kişileştirmeleri olduğundan, politeizmin Hıristiyanlıktaki ikamesi olarak görülmek istenebilir. Ayrıca Milton, Klopstock ve diğer çağdaş Hıristiyan

şairler arasında, bu aracı varlıkları kullanmanın gerekli olduğu kanısının ne kadar yaygın olduğu da bilinir; hattâ onlar bu konuda Wieland'ın Harites'i kullanması kadar vahim durumdadırlar. Aradaki fark ise yalnızca şudur: Yunan tanrıları *realitede* sezilen idealar iken, meleklerin cismaniliği oldukça sorunlu bir mesele olduğundan, melekler duyuüstü varlıklardır. Melekler Tanrı'nın duyu dünyası üzerindeki *etkisinin* kişileştirmeleri olarak anlaşılmak istenseydi, *böylesi* melekler muğlâklıkları dolayısıyla, ancak salt şematizm olurlardı ve dolayısıyla şiir için kullanışsız olurlardı. Gerek melekler gerekse onların kavram ya da yapıları, ilkin ancak hiyerarşik yapısı ilâhi krallığın doğrudan yansıması olarak kabul edilen kilisenin kendisinde bir beden kazanabilir. Bu sebeple Hıristiyanlıkta sembolik olan sadece kilisedir. Melekler doğal varlıklar değildir, konturları yoktur ve içlerinde en üst derecede olan dahi diğerleriyle karışır; tüm bir melek kümesi tıpkı büyük İtalyan ressamların dikkatli bakıldığında sadece küçük melek kafalarından oluşan ışık halelerindeki gibi bulamaç halindedir. Hıristiyanlıktaki bu ayrı yönlere akışı en monoton aktivite yoluyla ifade etmek istercesine, meleklere ebedî şarkı söyleme ve müzik yapma atfedilebilir.

Meleklerin tarihi kendinde ve kendi için ele alındığında, kararlı bir kişilik ve realist bir doğa sergileyen *Lucifer*'in başkaldırısı ve cennetten kovuluşu hikâyesini içermesi dışında hiçbir mitolojik yön barındırmaz. Bu hikâye hiç kuşkusuz büyük ölçüde oryantal bir stilde olsa da, dünya tarihinin reel bir mitolojik anlatısını meydana getirir.

Bir tarafta melekler âleminin diğer tarafta şeytan âleminin oluşu, tüm somut şeylerde birleşik olan iyi ve kötü prensiplerinin büsbütün ayrılmış olduğunu gösterir. Dünyayı kötü yola sürükleyen ve ona ölümü getiren Lucifer'in düşüşü, somut dünya ile sonlu ve sonsuz prensiplerin fiziksel şeylerdeki karışımının mitolojik açıklamasıdır. Oryantal zihin için sonlu, genel olarak şeytanla karakterize edilir ve hiçbir şekilde –ideasının dahi– iyi ile ilişkisi yoktur. Bu mitoloji, iyi ve kötü ayrımının

tekrardan vuku bulacağı ve her ikisinin de saf durumlarına döneceği dünyanın sonuna kadar uzanır; dünyanın sonunda somut olan son bulur ve somuttaki çekişmenin çözülmesinin sembolü olan ateş, dünyayı yakıp yok edecektir. Fakat o zamana dek gerçek şu ki –İsa'nın cismanileşmesi yeryüzünde kötüye karşı bir dünya kurmanın ilk adımları olsa da– kötü prensibi Tanrı'nın dünyaya hükmedişinde önemli bir pay sahibidir. (Bu oryantal maskeyi, daha sonra modern komediyi soruşturururken etraflıca tartışacağız. Sonraki dönemlerde Lucifer, genel olarak evrendeki gülünç kişilik rolünü üstlenmiştir, sürekli yeni planlar yapan, ama her planı bozulmaya mahkûm olan kişilik. Susamış olduğu ruhlar üzerinde en aşağılık oyunlara başvurur ve fakat kendi başarısından çok emin göründüğü zamanlarda bile kilise ve inayetin daimi mevcudiyeti sebebiyle kuyruğunu bacaklarının arasına sıkıştırmak zorunda kalır. Biz Almanlar özellikle en önemli mitolojik figürümüz olan Doktor Faust'u ona borçluyuzdur. Diğer mitolojik figürleri diğer uluslarla paylaşıyor olsak da, bu sadece bize aittir, zira bu Alman karakteri ve fizyonomisinin bizzat göbeğinden kopmuştur.)

Şiiri sınırlılık ve sonlulukla vasıflandırılmış bir halk için mitoloji ve din bir kolektiflik meselesidir. Birey kendini kolektif bir tarzda oluşturabilir ve bu büyük bütünle gerçekten bir olabilir. Buna karşın, sonsuz ve tümelin baskın olduğu durumlarda, birey asla aynı zamanda kolektifliğin kendisi haline gelemez; burada birey daha ziyade büyük grubun olumsuzudur. Bu sebeple burada din ancak yüksek hikmet sahibi bireyler, kolektif olarak değil de sadece kişisel olarak tümel ve sonsuzla dolu olan kişiler yani peygamberler, kâhinler ve Tanrıdan vahiy almış insanlar vasıtasıyla yayılabilir. Bu durumda din, *vahyedilmiş bir din* karakteri üstlenir ve bu sebeple tam da temelinden tarihseldir. Yunan dini kolektiflik ile yaşayan şiirsel bir din olarak, tıpkı her zaman apaçık olan doğa gibi tarihsel bir temele ihtiyaç duymamıştır. Burada tanrı figürlerinin görüngüleri ebedîdir. Hıristiyanlıkta ise ilâhi olan fani bir görüngüye sahip-

tir ve bu görüngüsünde yakalanmak durumundadır. Yunan'da dinin kendine ait devletten ayrı ve kendine mahsus bir tarihi yoktur. Hıristiyanlıkta din ve kilisenin kendine ait ayrı bir tarihi vardır.

Mucize kavramı, vahiy kavramından ayrıştırılamaz. Yunan duyusallığı, tüm kendisi için dünyayı bir fantezi dünyasına yükseltmek adına her yönden saf, güzel sınırları talep ederken, oryantal duyusallık asla duyuüstü rüyalarından uyanmamak için, kesin bir mutlaklıkla her yönden sınırsız ve duyuüstü olanı talep eder. Mucize kavramı Yunan mitolojisi için imkânsızdır, zira onun tanrıları ekstra duyusal ya da duyuüstü değildir. Orada duyusal ve duyuüstü olmak üzere iki dünya yoktur, tek *bir* dünya vardır. Mutlak bir ikilikle mümkün olan Hıristiyanlık ise, en başından beri mucizeler üzerine kurulmuştur. Mucize empirik perspektiften bir mutlaktır, sonlu âlemde vuku bulan ve bu sebeple zamanla ilişkisi olmayan bir mutlaktır.

Hıristiyanlıktaki tek mitolojik içerik, *tarihsel* ilişkilerdeki *mucizevi* olandır. Mucizevi olan, İsa ve havarilerin hikâyesinden efsanelerle, şehit ve azizlerin hikâyeleri yoluyla Hıristiyanlık ve cesaret ilişkisinden türetilmiş romantik mucizelere kadar yayılmıştır.

Burada tarihsel-mitolojik içeriği tam anlamıyla geliştirmemiz mümkün değildir. Sadece genel anlamda Hıristiyanlık mitolojisinin kökensel olarak evrenin bir Tanrı Krallığı olarak sezilmesine dayandığı söylenebilir. Azizlerin hikâyeleri aynı zamanda cennetin de tarihidir ve hattâ kralların tarihi de bu evrensel Tanrı Krallığı tarihi ile bütünleşmiştir. Hıristiyanlık, yalnızca bu alanda kendi mitolojisini geliştirmiştir. Evreni *Cehennem*, *Araf* ve *Cennet* olmak üzere üç temel bakış altında tasvir eden *Dante*'nin eserinde bu şekilde ifade edilmiştir. Bu üç potanstaki manzum eserinin tüm içeriği her daim tarihseldir. Fransa ve İspanya'da tarihsel-Hıristiyan içerik, başlıca şövalyelik mitolojisi halinde gelişmiştir. Bu gelişmenin şiirsel zirvesi

Ariosto'dur ve şayet şimdiye dek modern şiirde epik şiirin imkânından bahsedilirse, onunki tek epik eserdir.

Şövalyeliğin artık tat vermediği sonraki dönemlerde, İspanyollar dramatik oyunlar için azizlerin yaşamlarını kullanmaya başlamışlardır. Bu şiirin tepe noktası İspanyol *Calderón de la Barca*'dır. Öyle ki onu Shakespeare ile bir tuttuğumuzda haddimizi aşmış olmayız.

Daha sonra resim başta olmak üzere plastik ya da biçimlendirici sanat eserlerinde ve daha çağdaş kültürün lirik, romantik-epik ve dramatik eserlerinde Hıristiyan mitolojisinin şiirsel gelişimini daha kapsamlı bir şekilde ele alabiliriz.

Fakat özellikle *bu*, yani sonlu olanın geçici olması ve mutlak olanın sonsuzca bertaraf edilmiş olması modern dünyanın konusudur. Burada her şey sonsuz yasasına tâbidir. Bu yasa gereğince, yeni bir kitle kendini bu yandaki Katoliklik bünyesindeki sanat dünyası ile öte yandaki mevcut çağ arasına atmıştır: Protestanlık doğmuştur ve tarihsel olarak zorunludur. Vakti zamanında düşünce ve icat özgürlüğünü en azından dünyanın belli bölgelerinde ebedî olarak garantiye alan o kahramanlara şükürler olsun! Onların uyandırmış olduğu ilke, taze bir soluktu. Klasik antikitenin ruhu ile birleştirildiğinde *doğası* gereği sonsuz olup –çağın kendi talihsizliği tarafından yeniden engellenmiş olsa bile– hiç sınır tanımadığından sonsuzca etki üretebilmeye muktedirdi. Fakat hızla beliren Reform'un sonucu, eskisinin yerini alan yeni, yavan/mensur ve harfi harfine bir otoriteydi. İlk Reformcuların kendileri bile vazettikleri özgürlüğün etkilerine şaşırmışlardı. Bu "harf köleliği" uzun sürmeyecekti, fakat Protestanlık kendine hiçbir zaman dışsal, gerçekten nesnel ve sonlu bir form veremedi. Sadece mezheplere bölünüp dejenere olmakla kalmadı, aynı zamanda insan tininin ebedî haklarının yeniden kazanılması da, hem din hem de zımnen şiir için yıkıcı bir prensip haline dönüştü. Husule gelen şey, dünyevi meselelerin aracı olan genel insan kavrayışının tinsel mevzular üzerine yargı verme gücü mertebesine olağandışı

yükselişiydi. Böylesi bir insan anlayışının en yüce temsilcisi Voltaire'dir. İngiltere'de kasvetli ve iç karartıcı bir deizm bile gelişmiştir. Alman teologlar senteze ulaştılar. Ne Hıristiyanlıkla ne de Aydınlanmayla ilişkilerini bozmaksızın, bu ikisi arasında bir ortaklık kurdular; böylece din kendini faydalı kıldığı müddetçe, Aydınlanma da dini korumaya söz vermişti.

Özgür düşüncelilerin ve Aydınlanmanın dine uygulanmış en ufak bir şiirsel başarı ortaya koyamadıklarını hatırlamak, her ikisinin de temelde Yeniçağ'ın düzyazısından daha fazlası olmadığını görmek için yeterlidir. Sembolizm ve hakiki mitolojinin eksikliği ile birlikte (sembolizm konusunda: genel olarak Hıristiyanlıkta; mitoloji konusunda: hiç olmazsa Protestanlıkta) sonraki şairler antik dönem *epik* şairleriyle –*kendi* kanaatlerince– rekabet etmek adına savaş alanına adım attılar. Bu özelde *Milton* ve *Klopstock* için geçerlidir. Milton'un eseri sadece içeriği Eski Ahit'e dayandığı için safi Hıristiyan olamaz, kaldı ki bütün olarak modern ve Hıristiyan unsurlara getirilecek zorunlu sınırdan da yoksundur. Klopstock ise Hıristiyanlıkta yüce duruşu meydana çıkarmak eğilimindedir ve içsel boşluğu yapmacık bir gerilimle sınırlanamazlığa kadar şişirmiştir. Milton'ın figürleri belirli kontur ve ana hatlara sahip olmalarıyla kısmen de olsa reel figürlerdir, dolayısıyla örneğin bir dev ya da titan olarak işlediği Şeytan'ının bir resimden alındığına inanılabilir. Klopstock'ta ise her şey özsüz ve biçimsiz, güvenilirlikten ve formdan yoksun bir halde süzülmektedir. Milton İtalya'da uzun zaman geçirmiş ve orada birçok sanat eseri görüp kendi manzum eserleri için planlar tasarlamıştır, bilgisi orada beslenip gelişmiştir. Klopstock ise doğaya ve sanata karşı herhangi reel bir duyusallıktan yoksundur (bununla onun dil konusundaki başarısını küçümsemiş olmuyoruz). Yalnızca daha sonrasında bizlere eski Alman ve İskandinavların Nordik-Barbar mitolojilerini önermesinden, Klopstock'un bile Hıristiyan-epik şiir yazma tasarısıyla ne istediğini neredeyse bilmediğini görebiliriz. Onun esas çabası, sonsuzla olan çatış-

masıyla –sonsuzun onun için sonlu hale gelmesinden ziyade, sonsuzun onun için iradesine karşı ve buna karşı sürekli mücadele etmesine rağmen, sonlu hale gelmesi ile– ilgilidir. Odlarından birinin ünlü girişlerinde görebileceğimiz gibi bu mücadele onun için bir çelişkiyle sonuçlanmıştır:

Serafim kekeler ve Sonsuzluk
titreşir ardından Cennet Bağının etrafı boyunca.[*]

Modern dünyanın gerçek bir destana sahip olmadığını ve –mitoloji yalnızca bir destanda kurulabileceğinden– aynı zamanda dışa kapalı bir mitolojisi olmadığını daha fazla kanıtlamama gerek yok. Fakat mitolojiyi Katolik mitoloji çemberine geri döndürmek için yapılan çağdaş girişimlerden bahsetmek gerekir. Önceki tartışmada şiir için gerekli olan belirli mitolojik alan hakkında söylenebilecek her şeyi söylediğimi düşünüyorum. Benzer şekilde bu tartışmaya binaen, modern dünya için şimdiye dek getirilmiş sınırlamalar dâhilinde Katoliklikte bulunabilecek şiir kaynağının ne olabileceğini de sizin değerlendirmenize bırakmak istiyorum. Fakat dünya tininin açımlanmasına önem gösterip bu dünyayı –modern mitolojinin kendi için kurduğu dünyayı– geçmişin bir parçası kılmanın da onun tasarımının bir parçası olduğunu unutmamak özsel olarak Hıristiyanlığa aittir. Aynı şekilde tarihte olan hiçbir şeyi kısmi olarak ele almamak da Hıristiyanlığın özsel bir yönüdür. Katoliklik tüm modern şiir ve mitolojinin zorunlu bir unsuru olsa da bütünü değildir ve dünya tininin amacı bakımından hiç şüphe yok ki Katoliklik sadece bir bölümü oluşturur. Roma ve Bizans imparatorluklarının ve hattâ tüm modern şiirin çöküşündeki muazzam tarihsel içerik, –tekil uluslar ile bütün olarak insanlık arasındaki– gelenek ve kültürlerin eşzamanlı çeşitliliği ve farklı yüzyıllardaki *ardıl* çeşitliliği düşünüldüğünde, eğer modern şiirin artık kolektif bir bütün haline gelmiş tek bir halkın şiiri ol-

[*] Klopstock'un "Dem Erlöser" [Mesih'e] adlı oyunundan. (ç.n.)

madığı, daha ziyade tüm bir türün şiiri olması gerektiği ve türlü renk ve tonlarıyla bu türün tüm tarihinin içeriğinden türemesi gerektiği dikkate alınırsa, –tüm bu koşullar birlikte ele alındığında, Hıristiyanlık mitolojisinin, dünya tininin düşüncelerinde bu tinin hazırlamakta olduğu daha büyük bütünün bir parçası olduğundan kuşku duyulmayacaktır. Hıristiyanlık mitolojisinin evrensel olmadığını, –bir yönüyle sınırlı olduğunu ve yeni dünya tininin –saf sonlu formların yıkımına adanmış bir tin– bu sınırlı yön uğruna bütünün onda çöküşüne imkân tanıdığını, bu bizzat gerçekleştiğine göre görebiliriz. Öyleyse buradan anlayabiliriz ki Hıristiyanlık ancak parçası olduğu büyük bütünün bünyesinde evrensel geçerli şiirsel içerik olarak iş görebilir ve şimdi bile şiirde herhangi bir şekilde Hıristiyanlıktan faydalanılacaksa, bu tahmin edilebilir ama henüz ifade edilemez olan büyük bütün açısından olmalıdır. Böyle bir kullanım, bu şiir dininin kendini ancak öznellik ya da bireysellik olarak ifade ettiği yerde asgari düzeyde poetik olurdu. Fakat ne zaman ki bu din gerçekten nesneye geçebilir [nüfuz edebilir], işte o zaman poetik addedilebilir, zira Hıristiyanlığın özü, kendisi yalnızca içsel bir ışık ya da içsel bir sezgi olan mistisizmdir. Sonsuz ile sonlunun birliği, burada ancak öznenin kendisinde vuku bulabilir. Bu içsel mistisizmin nesnel sembolü ahlâki bir kişi olabilir ve bu şekilde bu mistisizm poetik olarak sezilebilir, fakat yalnızca öznel olarak ifade edilme imkânı bulduğunda bu geçerli değildir. Mistisizm en saf ve en güzel ahlâklılık ile ilişkilidir, aksi takdirde günahta bile mistisizm olabilir. Böyle bir mistisizm, kendini eylemde gerçekten ifade ettiğinde ve kendini nesnel bir kişi üzerinden ortaya koyduğunda, örneğin modern tragedya gibi bir sanat formu, Sophokles'in eserlerinin yüce ve sembolik ahlâklılığına tam anlamıyla ulaşabilir, kaldı ki Calderón bu konuda Sophokles'ten başka kimseyle mukayese edilemez.

Yalnızca Katoliklik mitolojik bir dünyada yaşamıştır. Bu, Katolikliğe özgü poetik eserlerin görkemini, bu içeriğin –onlar

için doğal olan içeriğin– işlenişindeki neredeyse Yunanlıların kendi mitolojilerine yaklaşımlarını hatırlatan özgürlük ve hafifliği açıklamaktadır. Katolikliğin dışında beklenilebilecek şey, sadece içeriğe tabiiyet, dinginlikten yoksun zoraki bir devinim ve salt öznel kullanımdır. Genel olarak mitoloji, örneğin antik mitolojinin modernitede kullanılması gibi, bir *kullanım* nesnesine dönüştüğünde, bu kullanım şekli tam da salt kullanım olduğu için salt bir formalitedir. Bir giysi gibi sadece bedene oturması değildir mesele, o bedenin kendisi olmalıdır. Saf mistik şiir anlamındaki kusursuz şiir bile, hem şairde hem de şairin okuyucu kitlesinde bir yalıtılmışlığı varsayar. Hiçbir zaman saf bir şekilde ya da dünyanın ve bir mizacın bütününden bir kalıba dökülemeyecektir.

Tüm şiirden talep edilen en temel şey, evrensel etki değildir; daha ziyade içsel ve dışsal evrenselliktir. Tikelliklerin hükmünden burada çok da bahsedilemez. Her çağda tüm çağı ve evrenin bu çağda sezilmesi bakımından evreni, derişik halde kendinde içeren birkaç şair vardır ve bunlar vazifelendirilmiş şairlerdir. Burada işaret ettiğimiz, kendisi bir tikellik olan çağ değildir; evren olması, dünya tininin tüm bir yönü olması bakımından çağdır. Çağın şimdiki zaman olarak aynı zamanda geçmişi de, kuşatması şartıyla kendi çağının tüm içeriğini poetik olarak kontrolü altına alıp hazmedebilen, zamanının epik şairi olacaktır. Tüm şiirin zorunlu koşulu olan evrensellik, çağımızda yalnızca kendi sınırlı durumundan bir mitoloji, kendine kapalı bir şiir çemberi yaratmaya muktedir olan kişi için mümkündür.

Genel olarak, modern dünyayı bireylerin dünyası ve antik dünyayı ise kolektif olanın dünyası olarak adlandırabiliriz. Antik dünyada tümel tikeldir, kolektif olan bireyseldir. Dolayısıyla antik dünyada tikel *baskın unsur* olsa dahi, bu kolektif olanın dünyasıdır. Modern dünyada ise tikel tümele yalnızca işaret eder [tikel tümel anlamına gelir yalnızca] ve tam da bu sebepten –tümel tikel bünyesinde hüküm sürdüğünden– modern dünya bireylerinin dünyası, yozlaşma ve çöküş dünyasıdır. An-

tik dünyada her şey ebedî, baki, yok olmazdır; sayının bir anlamda gücü yoktur, çünkü kolektif olanın ve bireyin tümel kavramı çakışır. Burada, modern dünyada, değişim ve dönüşüm egemen yasadır. Burada sonlu olan her şey göçüp gider, çünkü şeylerin varlığı kendinde ve kendi için olmaktan ziyade sonsuzu imlemek içindir.

Tarihin sonsuzluğunu hem doğa hem de dünya sisteminin kendisinde açığa vurmuş olan evrensel dünya tini –somut olarak bir bakıma– antik ve modern zaman arasındaki aynı karşıtlığı güneş sistemi ve kuyruklu yıldız sisteminde de meydana koymuştur. Antikler sanat dünyasının gezegenleridir; eşzamanlı olarak kolektif olan ve en yüksek devinim özgürlüğünde bile kendilerini kolektifle olan özdeşliklerinden uzaklaştırmayan birkaç bireyle sınırlıdırlar. Bu gezegen analojisi de kendi içinde belirli türlere ayrılır. En derin olanlar ritmik olanlardır, kütlenin kendini bütünsellik olarak yapılandırdığı, her şeyin kendini eşmerkezli olarak halkalar ve merkezin çevresindeki uydular halinde tıpkı bir çiçeğin taçyaprağı gibi konumlandırdığı daha uzaktakilerse dramatik olanlardır. Kuyruklu yıldızlar sınırsız uzaya aittir. Göründüklerinde doğrudan sonsuz mekândan gelirler ve güneşe çok fazla yakınlaşabildikleri gibi ondan tekrar uzaklaşabilirler de. Onlar daha genel varlıklardır, çünkü reel bir töze sahip değildirler; hava ve ışık gibidirler. Ama gezegenler, plastik, sembolik figürlerdir, sayı sınırlaması olmayan bütünüyle baskın bireylerdir.

Hal böyleyken diyebiliriz ki dünya tini henüz belirlenmemiş uzak gelecekte, bizzat şu anda üzerine düşündüğü yüce şiiri tamamlayana ve modern dünyanın ardıllığı kendini bir **eşzamanlılığa** dönüştürene dek, her büyük şair bu gelişmekte olan (mitolojik) dünyadan *kendi* çağının ona ancak kısmi olarak açımlayabileceği bir dünya biçimlendirmekle görevlidir, tekrar ediyorum, bu dünyadan, ona açılan tikel bir parçayı bir bütüne biçimlendirmeli ve bu dünyanın içerik ve tözünden *kendi* mitolojisini yaratmalıdır. Bunu tam olarak netleştirmek

için modern dünyanın en yüce ferdî örneğini ele alalım: Dante hem kendi mitolojisini hem de bununla birlikte kendi ilâhi şiirini barbarlıktan ve çağının daha da barbar âlimliğinden, bizzat yaşamış olduğu tarihin dehşet vericiliğinden ve çağın var olan hiyerarşisinin esaslarından yaratmıştır. Dante'nin şiirlerinde kullandığı Kont Ugolino gibi tarihsel şahsiyetler, daima mitolojik şahıslar olarak görülecektir. Hiyerarşik sisteme dair anılar, tamamen yok olsa bile Dante'nin şiirinin çizdiği tablodan yeniden inşa edilebilir. *Shakespeare* de kendi mitolojik halkasını sadece kendi ulusal tarihinin içeriğinden değil, kendi halkı ve çağının geleneklerinden yaratmıştır. Eserlerindeki muazzam çeşitliliğe rağmen Shekaspeare'de tek bir dünyayla karşılaşırız. O her yerde bir ve aynı kişi olarak görülebilir ve insan onun temel bakış açısına nüfuz edebilirse, kendini her bir eserinde aynı bilindik eşsiz Shakespeareci zeminde bulur (Falstaff oyunları, Kral Lear, Macbeth). *Cervantes* kendi çağının içeriğinden, Don Quijote'nin hikâyesini tasarlamıştır ve Don Quijote tıpkı Sancho Panza gibi şu zamana dek mitolojik şahsiyet sıfatını korumuştur. Burada uğraştığımız ebedî mitlerdir. *Goethe*'nin *Faust*'unu elimizdeki mevcut fragmana dayanarak değerlendirdiğimiz kadarıyla, bu şiirin çağımızın en saf en içsel özünü açığa çıkardığını söylemeliyiz: tüm çağın muhafaza ettiği, rahminde taşımış olduğu ya da halen taşıyor olduğu ne varsa, içerik ve form bundan yaratılmıştır. Dolayısıyla onu hakiki mitolojik bir şiir olarak nitelendirmeliyiz.

Yakın zamanlarda birçok kez yeni mitolojinin içeriğinin spekülatif fizik anlamındaki *fizikten* üretilebileceğine dair fikirler duyulmuştur. Bununla ilgili olarak birkaç görüş bildirmek isterim.

Öncelikle henüz kanıtlamış olduğum gibi, modern şiirin temel yasası *orijinalliktir* (Antik dönem sanatında, bu mânâda orijinallik kesinlikle söz konusu değildi). Gerçekten yaratıcı olan her *birey*, kendi mitolojisini kendisi yaratması gerekir ve bu âdeta her türlü içeriğin kullanımıyla, dolayısıyla yüksek fizi-

ğin içeriğinin kullanımıyla da gerçekleşebilir. Fakat bu mitoloji kesinlikle *yaratılmış* olacaktır ve basitçe belli bazı felsefi idealar yönergesine göre tasarlanmış olmaması gerekmektedir, çünkü ikinci durumda ona bağımsız şiirsel bir yaşam vermek imkânsız olacaktır.

Eğer bu sadece felsefi ideaları ya da yüksek fiziği mitolojik figürler vasıtasıyla sembolize etme meselesi olsaydı, tüm bu idealar zaten hâlihazırda Yunan mitolojisinde bulunabilirdi, öyle ki tüm doğa felsefesini mitolojinin figürlerinde gösterme taahhüdü verebilirdim. Fakat bu gene salt bir *kullanım* olurdu (Darwin'in durumundaki gibi). Bir mitolojinin önkoşulu ise, sembollerinin idealara yalnızca işaret etmesi değil, bu sembollerin kendilerinde ve kendileri için anlamlı ve bağımsız varlıklar olmasıdır. O halde şimdilik yapılması gereken tek şey, bu varlıkların bağımsızca dolanıp durabildikleri dünyayı aramak olabilirdi. Eğer böylesi bir dünya bize *tarih* vasıtasıyla verili olsaydı, bu varlıklar tarih içinde şüphesiz kendinden menkul olurdu. Önce aklımıza Tanrı ve tanrıçaların bizzat savaşa müdahil olabildikleri Truva savaş meydanı gelir. Dolayısıyla *tarih* mitolojiyi bize evrensel olarak geçerli bir formda iade edene dek, **birey** kendi şiirsel halkasını kendi için yaratmak zorunda kalacak ve modernitenin tümel unsuru orijinallik olduğundan, daha orijinal olanın daha evrensel olması yasası –burada tabii ki orijinallik salt tikellikten ayrıştırılmalıdır– geçerli olacaktır. Orijinal olarak işlenmiş her içerik ya da materyal bu suretle evrensel olarak şiirseldir. Her kim ki yüksek fiziğin içeriğini *orijinal* bir tarzda kullanmayı bilir, işte ancak o kişinin elinde bu içerik gerçekten ve evrensel olarak şiirsel hale gelebilir.

Doğa felsefesi ve modern kültür arasındaki başka bir ilişki burada dikkatleri çeker. Hıristiyanlığa özgü eğilim, sonludan sonsuza doğrudur. Bu yönün tüm sembolik sezgiyi nasıl aştığını [ortadan kaldırdığını] ve sonluyu sadece sonsuzun alegorisi olarak nasıl kavradığını göstermiştim. Bu genel doğrultuyu kırma eğilimi, yani sonsuzu sonluda sezme eğilimi, birlik özne-

ye geri çekildiğinden dolayı nesnellikten yoksun olduğundan, kendini yalnızca mistisizm olarak ifade edebilen sembolik bir çabadır. Öteden beri Hıristiyan mistikler, Hıristiyanlık içinde doğru yoldan sapmış hattâ dinden çıkmış kimseler olarak görülmüşlerdir. Kilise mistisizme yalnızca eylemler (edimler) kapsamında izin vermiştir, zira eylemlerde mistisizm aynı anda hem nesnel hem de evrenselken, bunun yerine diğer her türlü tikel öznel mistisizm, bütünden ayrılma ve sapkınlıktır. Doğa felsefesi de aynı ölçüde sonsuzun sonluda ve sonluyla sezilmesi olsa da, onun sezgisi evrensel olarak genelgeçer ve bilimsel olarak nesnel bir tarzdadır. Tüm spekülatif felsefe Hıristiyanlıktaki eğilime epey karşıt olan aynı genel eğilim ile zorunlu olarak karakterize edilmiştir. Bu, bilhassa Hıristiyanlık, kendini antitez olarak açığa vurduğu empirik-tarihsel görüngüsünde ele alındığı ve bu karşıtlıkta bir geçiş olarak kavranmadığı sürece doğrudur. Fakat Hıristiyanlık zaten zamanın akışı ve dünya tininin etkinliği boyunca, yalnızca bir geçiş ve yeni dünyanın bir unsuru ya da bir parçası –ki bu parçada ardıllık, modern dönemde nihayet bir bütünsellik olarak ortaya çıkacaktır– olarak tasvir edilir. Dünya tini uzak amaçlarını yalnızca tahmin etmemize imkân tanısa da, onlar hakkında yanılgıya düşmemize müsaade etmez. Her şeyin ona göre düzenlendiği ve vuku bulduğu evrensel tasarımı fark eden herkes, modern kültürün bu bütünleyici parçasının Hıristiyanlığın karşıtı olarak dışladığı diğer birlik olduğundan şüphe duymayacaktır. Sonsuzun sonluda ve sonluyla sezgisini tesis eden bu birlik, bu kültürün bütününde tikel birliğine tâbi olsa bile benimsenmek zorundadır. Bu konudaki fikrimi açık bir şekilde aşağıda açıklayacağım.

Yunanlıların realist mitolojisi tarihsel boyutları dışlamamıştır. Tersine tam da bu tarihsel boyutlarla birlikte –destan olarak– gerçek bir mitoloji haline gelmiştir. Tanrıları aslen *doğal varlıklar*dır. Bu doğa-tanrılar, bağımsız hakiki şiirsel varlıklar olmak için kendilerini kökenlerinden kurtarıp tarihsel varlıklar olmak zorundaydı. Onlar burada tanrılar haline geldiler,

önceden idoldüler. Dolayısıyla realist ya da sonlu prensip, her daim Yunan mitolojisindeki baskın faktör olarak kaldı. Modern kültürde ise durum, bunun tam tersi olacaktır. Modern kültür evreni yalnızca *tarih* olarak, ahlâki âlem olarak görür ve bu sebeple kendini antitez olarak ortaya koyar. Modernitede politeizm, ancak *zaman*da sınırlama, tarihsel sınırlama yoluyla mümkündür. Onun tanrıları tarihin tanrılarıdır. Onlar doğayı ele geçirmediği ya da tanrı-doğa olmadığı sürece, hakiki, yaşayan, bağımsız ve şiirsel tanrı haline gelemezler. Yunanlıların realist mitolojisini Hıristiyan kültüre dayatmaya uğraşılmamalıdır; daha ziyade bunun tam tersine Yunanlıların, realist tanrılarını tarihe yerleştirmesi gibi, onun idealist tanrıları doğanın kendisine aşılanmalıdır. Bana öyle görünüyor ki bu tüm modern şiirin nihai alınyazısıdır, öyle ki bu karşıtlık da tıpkı diğerleri gibi mutlak-olmamaya dayanır ve karşıt unsurlardan her biri kendi mutlaklığında diğeriyle uyuma ulaşır. Tek bir birey yerine tüm bir çağ tarafından yaratılacak olan geleceğin mitolojisi ve sembolizmi için ilk uzak temelin, idealist prensipten gelişmiş olan doğa felsefesinde atılmış olduğuna dair kanaatimi de saklamayacağım.

İdealist kültüre tanrılarını *fizik* yoluyla kazandırmak isteyen bizler değiliz. Bizler daha ziyade, onlar belki de henüz fizikten bağımsızca kültürün içinde gelişmeden evvel, sembollerini çoktandır elimizde tuttuğumuz tanrıların yolunu gözleriz.

Gelecek mitoloji ve sembolizmin imkânı yüksek spekülatif fiziktedir derken bunu kast etmiştim.

Ne olursa olsun, böylesi bir belirlenim gene de zamanın takdirine bırakılmalıdır, çünkü ardıllığın kendini bir eşzamanlılığa dönüştüreceği tarihteki bu nokta belirsiz bir uzaklıkta görünmektedir. Şimdi mümkün olan yalnızca halihazırda tartışmış olduğumuz konu, yani her baskın kuvvetin kendi mitolojik halkasını her bir özel içerik ya da materyalden ve dolayısıyla doğadan şekillendirebilecek oluşudur ki bu işlem tarih

ve doğa sentezi olmaksızın mümkün olmayacaktır. Bu ikincisi safi Homeros'tur.

Antik mitolojinin her yönden doğayla ilgisi olduğundan ve bu mitoloji aslında doğanın sembolizmini tesis ettiğinden, *doğayla* böylesi bir ilişkinin antik döneme olan tüm karşıtlığıyla modern mitolojide kendini nasıl açığa çıkaracağı, üzerine eğilmemiz gereken bir konudur. Genel olarak, bunu hâlihazırda meydana koyulmuş olana dayanarak belirleyebiliriz. Hıristiyanlığın prensibi idealin reel, tinselin tensel üzerindeki mutlak hâkimiyetidir. Bundan ötürü duyuüstü olanın somut realiteye *mucizelerde* doğrudan müdahalesi söz konusudur. Tinin doğa üzerindeki aynı hâkimiyeti, sihir ve gözbağı faaliyetlerini kapsamasıyla *büyü*de de ifade edilir. Şeylerin büyülü görünümü ya da doğal vakaları büyü olarak anlamak, tüm şeylerin mutlak ve yüksek birliğinin bölük pörçük sezilmesidir. Bu mutlak birlikte bir şey bir diğerinde herhangi bir şeye doğrudan neden olamaz ya da doğrudan herhangi bir şey ortaya koyamaz; daha ziyade bu ancak önceden kurulmuş uyum sayesinde tüm şeylerin mutlak özdeşliği vasıtasıyla gerçekleşebilir. Bu sebepten şeylerin doğal bir yolla değil de, kavramları aracılığıyla birbirleri üzerinde yarattıkları her etki büyülü olarak adlandırılır, örneğin hareketler ve belli bazı işaretlerin kendi başlarına kişiler üzerinde zararlı etkileri olabileceği iddiası gibi. Büyüye inanç, aynı zamanda çeşitli doğa sisteminin, mekanizmanın, kimyasal faaliyetlerin, organizmanın varlığına dair ipucunun ifadesidir. Günümüz zihninde kimyasal reaksiyonlarla ilk tanışıklığın nasıl bir etki bıraktığını hepimiz biliyoruz. Geniş mânâda doğanın bir gizem olarak geri çekilmesi, çağdaş dünyaya doğanın gizlerine nüfuz etme eğilimi kazandırmıştır. Kendini farklı hareket ve ilişkilerde belli eden takımyıldızların gizemli dilleri, doğrudan tarihsel önem kazanmıştır. Yörüngeleri, değişimleri, ilişkileri bir bütün olarak dünyanın ve zımnen her bireyin kaderinin çeşitli boyutlarına işaret ediyordu. Burada da dünya kendinde ve kendi için bir evren olduğundan, tüm takımyıldız-

ların ögeleri dünyaya bağlıdır ve onların çeşitli pozisyonları ve dünyadan uzaklıkları, dünyadaki özellikle insanlar gibi hassas bünyeler üzerinde ilk oluşumdan bu yana zorunlu bir etkiye sahiptir. Doğa felsefesinde, tıpkı dünyevi cisimlerin dört farklı yöne göre kendinde ve kendi için oluşumunda tüm güneş sisteminin tam bir imgesine sahip oluşumuz gibi, gökyüzündeki benzer yapıların altın, gümüş vb. çeşitli metal yapılara karşılık geldiği kanıtlanmıştı. Takımyıldızların canlılığı fikri ve yörüngelerinde içsel ruhları tarafından hareket ettirildikleri fikri, Platon ve Aristoteles'ten beri korunan düşüncelerdir. Copernicus'a dek dünya evrenin merkezi olarak görülmüştür. Bu aynı zamanda Aristotelesçi astronominin de temeliydi ki Dante'nin şiirsel eserinin arkasında yatan tam da budur. Copernicus'un teorisinin Hıristiyanlık açısından, yani Katolik sistem açısından sonuçları kolayca tahayyül edilebilir; Roma kilisesinin bu doktrine saf formunda bu denli karşı çıkmasının sebebi, tabii ki sadece Yeşu'daki pasajlar değildir. Doğu'da insanlar genel olarak taşlar ve bitkilerdeki gizemli güçlerin varlığını kabul ederlerdi. Bu inanç Avrupa'ya tıpkı tıp bilimi gibi Araplar vasıtasıyla gelmiştir. Aynısı, Doğu'daki insanların kendilerini eski zamanlardan beri zehirli yılan ve kötü ruhlara karşı korumak için kullandıkları muska ve nazarlık için de geçerlidir. Hayvan dünyasına dair mitolojik görüşlerden pek çoğu moderniteye özgü değildir.

Bir genel değerlendirme olarak, modern mitoloji hakkında şimdiye dek söylediklerimi birkaç cümleyle özetleyeceğim. Genel bağlam gereği, öncelikle tüm soruşturmanın ilkesini içeren önceki bir önermeyi §28'i hatırlamamız gerekir. Bu önerme genel olarak ideaların nesnel olarak ya da realitede ve tanrılar olarak görülebileceğini, idealar dünyasının da buna uygun olarak tanrılar dünyası olarak görülebileceğini belirlemişti. Bu dünya tüm şiirin içeriği ya da materyalidir. Kendini meydana getirdiği an, ürettiği şey mutlağın tikelle reel dünyadaki en

yüksek ayrımsızlığıdır. Bunu aşağıdaki önerme aynı şekilde ifade etmektedir:

§ 43. Sanatın içeriğinde kavranabilecek tek karşıtlık formel bir karşıtlıktır. Özünde bu içerik daima ve ebedî olarak tektir, daima ve zorunlu olarak tümelin tikelle mutlak özdeşliğidir. O halde eğer içeriğin kendisinde herhangi bir karşıtlık bulunursa, bu salt formel bir karşıtlık olmak ve bu itibarla kendini nesnel bir şekilde salt zamansal bir karşıtlık olarak ortaya koymak zorundadır.

§ 44. Karşıtlık kendini öyle gösterecektir ki mutlak ve sonlunun (tikel) birliği sanatın içeriğinde bir taraftan doğa ürünü, diğer taraftan özgürlük ürünü olarak görünür.

Kendinde ve kendi için içerikte sonsuz ve sonlunun birliği her daim ve zorunlu olarak ortaya konur. Fakat bu birlik yalnızca çift surette mümkündür; evren sonluda tasvir edilir ya da sonlu evrende tasvir edilir. İlki doğanın kendisinin dayandığı birliği temsil eder, ikincisi ise ideal dünya ya da özgürlük dünyasının dayandığı birliği temsil eder. Dolayısıyla birlik ne derece üretici ve karşıt taraflara göre ayrışmış görünürse, o denli hem doğanın ürünü hem de özgürlüğün ürünü olarak görünebilecektir.

Bilgi notu. Bu antitezin bir yandan Yunan şiiri ya da antik şiirde diğer yandan modern şiirde açıkça mevcut olması, önceki tartışmada ortaya konan bulgulara istinaden empirik olarak kanıtlanabilir.

§ 45. İlk durumdaki birlik (zorunluluğun birliği) evrenin sonluyla birliği, diğer durumdaki (özgürlüğün birliği) ise sonlunun sonsuzla birliği olarak görünecektir.

Bir önceki önermenin kanıtı, bu önermenin bir öncekinin başka şekilde ifadesi olduğunu gösterir. Fakat gene de müteakip kanıtı sunabiliriz: (§44'e göre) Karşıt unsurlar doğa ve özgürlük olarak davranır; doğanın karakteri, (§ 18'e göre) sonlu ve sonsuzun *ayrımdan önce hâlâ etkin olan ayrışmamış birliğinin* karakteridir. Mutlağın tohumu doğada bulunsa da, onda hü-

küm süren sonludur. Bu birliğin koptuğu yerde sonlu, sonlu olarak ortaya konur; yani tek mümkün yön sonludan sonsuza doğrudur ve birlik de sonlunun sonsuzla birliğidir.

§ 46. İlk durumda sonlu, sonsuzun sembolü olarak; diğerinde ise sonsuzun alegorisi olarak ortaya konur. Bu § 39'da verilen açıklamaların sonucudur.

Bilgi notu. Bu müteakip şekilde de ifade edilebilir: İlk durumda sonlu, sonsuz anlamına gelmekle kalmaz [sonsuzu sadece ifade etmekle kalmaz], sonlu eşzamanlı olarak sonsuzun kendisidir. Dolayısıyla sonlu kendinde ve kendi için de anlamından bağımsızca kayda değerdir. İkinci durumda sonlu kendinde ve kendi için hiçbir şeydir, yalnızca sonsuzla olan ilişkisinde kayda değerdir/anlamlıdır.

Sonuç önermesi. İlk durumdaki sanatın karakteri topyekûn *semboliktir*, ikinci durumda ise topyekûn *alegorik*. (Bu ikincisinin modern sanata karşılık gelmesi, daha sonraki tartışmalarda detaylı olarak ele alınacaktır. Şu anda burada doğal olarak sadece saf karşıtlığın –ve dolayısıyla moderniteye– kendi mutlaklığında olabileceği şekline değil de, kendini mutlak-olmayışında gösterdiği haline, yani şimdiye dek kendini ortaya koyduğu haline odaklanacağız. Her halükârda şu âna dek her şey bizi modern şiir fenomeninin henüz *tamamlanmış* bir antitez olmadığına ikna eder, öyle ki böylesi bir antitezde tam da bu sebepten iki karşıt unsur tekrardan bir olabilir.)

§ 47. İlk türün mitolojisinde evren doğa olarak sezilir, ikincisinde ise takdiri ilâhi dünyası ya da tarih olarak sezilir. Bu zorunlu sonuçtur, çünkü bu ikincisinin ardında yatan birlik = eylem, *yazgı*ya karşıt olarak takdiri ilâhidir: Yazgı = ayrım (dönüşüm), doğayla olan özdeşlikten ayrı düşme, takdiri ilâhi = yeniden yapılanmadır.

Ek. Sonlunun evrenle olan karşıtlığı ilk durumda kendini başkaldırı olarak, diğer durumda ise evrene koşulsuz teslimiyet olarak göstermek zorundadır. İlki *yücelik* (antikitenin temel

karakteri) olarak nitelendirilebilir, ikincisi ise dar anlamdaki *güzellik* olarak.

§ 48. İlk türün şiirsel dünyasında kolektif olan kendini yetiştirip bireysel ya da tikel olan haline gelecektir, ikinci durumdaysa bireysel olan evrensel olanı ifade edebilmek için kendi kendine çabalayacaktır. Bu zorunlu bir sonuçtur, çünkü ilk durumda tümel, tikel olmakla tikeldedir, ikincisinde ise tümeldeki tikel tümel anlamına gelir ya da tümeli ifade eder.

§ 49. İlk türün mitolojisi kendini yetiştirip tanrıların içe kapanık dünyası haline gelecektir, diğer tür içinse, idealarının içinde nesnel hale geldiği bütünün kendisi yeniden sonsuz bir bütünsellik olacaktır. Bu zorunlu bir sonuçtur, çünkü ilk durumda sınırlama ve sonluluk baskınken, ikincisinde sonsuzluk hüküm sürer. Dahası, ilkinde varlıkla, ikincisinde oluşla karşılaşırız. İlk dünyanın figürleri baki, ebedî figürlerdir, yüksek bir düzenin doğal varlıklarıdır, ikincininkiler ise fani görüngülerdir.

§ 50. İlk durumda politeizm (mekân içine düşenden elde edilen) doğal sınırlama ile mümkün olacaktır, ikinci durumda ise yalnızca zamanda sınırlama yoluyla mümkün olacaktır.

Bu kendi kendinin sonucudur. Tanrının tüm sezgisi yalnızca tarihte mümkündür.

Bilgi notu. Sonsuz burada sonluya ne ölçüde katılırsa, bunu ancak kendinde (kendi için) ve sonluyu sonsuz örneği yoluyla hiçlemek ve dolayısıyla iki dünya arasındaki hudûdu çizmek için yapacaktır. Bu sonraki dünyanın zorunlu ideasını husule getirir: cismanileşme ve Tanrının ölümü.

§ 51. İlk tür mitolojide doğa açığa çıkan, ideal dünya ise gizli olandır, ikinci tür mitolojide ise ideal dünya açığa çıkar ve doğa gizeme bürünür. Bu kendi kendinin sonucudur.

§ 52. İlk durumda din mitolojiye dayanır, ikinci durumda ise mitoloji dine dayanır. O halde din: şiir = öznel: nesnel. Sonlu, sonsuzda din aracılığıyla sezilir ve bu yolla sonlu ilk kez benim için sonsuzun yansıması haline gelir ve öte yandan sonludaki

sonsuz sembolik hale gelir ve sembolik hale geldiği ölçüde mitolojik hale gelir.

Açıklama. Yunan mitolojisi aslında din değildir. O kendinde yalnızca *şiir* olarak kavranmalıdır. O ilk kez insanların dinî edimler vb.'nde kendileri için yarattıkları tanrılarla (sonsuz olanla) kurulan ilişkide ve ilişkilerle din haline gelmiştir. Hıristiyanlıkta ise önce gelen bu ilişkidir ve sonsuzun sembolizminin her mümkün formu ve dolayısıyla tüm mitoloji bu ilişkiye bağımlı kılınmıştır.

Ek 1. İlk durumda din daha çok bir doğa dini olmak zorundayken, ikinci durumda ancak vahye dayanan din olabilmiştir. Bu § 47 ve § 48'in sonucudur.

Ek 2. Mitoloji doğrudan böylesi bir doğa dininden kaynaklanabildi, çünkü din geleneğe dayanıyordu.

Ek 3. Hıristiyanlığın idealarının kendinde ve kendi için mitolojik olmaya muktedir değildir, çünkü onlar duyusal değildir. Bu kanıt Üçleme, melekler vb. örnekler kullanılarak açıklanabilir.

Ek 4. Yalnızca tarihsel içerikte böylesi bir din, mitolojik içeriğin kendisi haline dönüşebilir. Zira ancak bu yolla idealar anlamlarından bağımsızlaşabilir.

§ 53. Nasıl ki ilk durumda idealar esasen varlığın kendinde nesnel hale geliyorlarsa, ikinci durumda da eylemde nesnel hale gelirler. Zira burada sadece **eylemler** yoluyla olsa da, Yunan mitolojisinde karşıtı yoluyla, yani varlık yoluyla her idea = sonsuz ve sonlunun birliğidir.

*§ 54. İkincinin tüm sembolizminin ana fikri zorunlu olarak **kilisedir.*** Çünkü bu türün mitolojisinde evren ya da Tanrı tarihte sezilir (Krş. §47). Tarih modeli ya da formu ise tikelde ayrılık, bütünde birliktir (bu burada varsayılmış olsa da, *kanıtı* genel felsefede verilecektir). O halde ilk tür sembolizmde Tanrı, ancak bütündeki birliğin ve tikeldeki ayrılığın birleştirici ilkesi olarak nesnel hale gelebilir. Bu ise ancak kilisede (kilisede aynı zamanda *Tanrının* doğrudan sezgisiyle de karşılaşırız) gerçekleşebilir, zira nesnel dünyada bu türün başka bir sentezi yoktur

(örneğin devletin daha geniş yapısında ya da tarihin kendisinde bu sentez *bütünde ya da bütünselliğin kendisinde* yani sonsuz zamanda tekrar nesnel hale gelebilir, ama şimdi değil).

Ek. Kilise, bir sanat eseri olarak görülmelidir.

§ 55. Sonsuz ve sonlunun birliğinin ifade edildiği dışsal edim semboliktir. Çünkü o sonsuz ve sonlunun birliğinin sonludaki ya da tikeldeki görüngüsüdür.

§ 56. Aynı edim safi içsel olmasıyla mistiktir. Bu mistik olarak tanımladığımız kavramdır ve bir açıklama olarak kanıta ihtiyacı yoktur.

Ek 1. Öyleyse mistisizm = öznel sembolizmdir.

Ek 2. Kendinde ve kendi için mistisizm poetik değildir, çünkü kendisi sonlu ve sonsuzun *sonludaki* birliği olan şiirin karşıt *kutbudur.* Tabii ki burada söz konusu edilen, örneğin ahlâki ya da törel karakterde nesnelleşebildiği şekliyle mistisizm değil, kendinde ve kendi için mistisizmdir.

§ 57. İlk türün sanatının yasası kendinde değişmezliktir, ikinci türünki ise değişim ya da dönüşümle ilerlemedir. Bu hem doğa hem özgürlük olarak karşıtlıkta bir arada durmanın sonucudur.

§ 58. İlk türde örnek teşkil eden ya da arketipik olan baskındır, ikincide ise orijinallik baskındır. Zira ilk türde tümel, tikel olarak görünür, kolektif olan ise birey olarak. İkincide ise tam tersine birey, kolektif gibi görünmelidir, tikel tümel gibi. İlk türde hareket noktası özdeş (*ὁμηρος*) olan, bir olan, yani tümelin kendisiyken, ikincide daima ve zorunlu olarak farklı olandır, zira farklılık tikele aittir.

Orijinallik ve *tikellik* arasındaki fark, ilkinin kendini tikelden evrensel ya da genel olana yetiştirip geliştirmesine dayanır.

§ 59. İkinci tür sanat yalnızca bir geçiş [dönüşüm] olarak ya da ilkiyle karşıtlığında mutlak-olmayışıyla mümkündür. Çünkü sonlunun sonsuza bütünüyle şekillenmesi, evrenin sonluda şekillenmesini de etkileyecektir.

Ek. Orijinalliğin hüküm sürdüğü bu dönüşümde ya da geçişte, bireyin kendisi için tikellikten evrensel içerik üretmesi zorunludur.

§ 60. İkinci tip mitolojiye ilişkin olarak mutlaklığın koşulu, bu mitolojinin ilâhi görüngülerinin ardışık doğasının bir eşzamanlılığa dönüşmesi olacaktır (§50'de açıklanmıştır).

Ek. Bu ancak karşıt birlikler vasıtasıyla [oluşacak] bir bütünleşmeyle mümkündür. Tarihte ardıllıkla karakterize edileni, doğada eşzamanlılık olarak buluruz: Doğa ve tarihin mutlak özdeşliği.

§ 61. Nasıl ki ilk tür mitolojide doğanın tanrıları, tarihin tanrıları haline gelmişti; ikinci tür mitolojide de tanrılar tarihten doğaya geçiş yapmak zorundadır ve böylece tarihin tanrıları doğanın tanrıları haline gelir. Çünkü § 60'a göre ancak bu, mutlaklığı kurabilir.

Ek. Bu iki birliğin –doğanın tarihle ve tarihin doğayla– karşılıklı olarak birbirleri içine ilk nüfuz edişleri destanda gerçekleşir, ilk türün ilk unsuru olan – Homeros (kelimenin tam mânâsıyla birleştirici olan, özdeşlik)– destan, ikinci türün nihai unsuru olacaktır ve yeni sanatın kaderini tamamına erdirecektir.

3. Kısım
Tikelin ya da Sanat Formunun Kurgulanması

Sanatın mitolojiye dayanan içeriğinin kurgulanışının tamamlanmasıyla birlikte yeni bir antitezle karşılaşırız. Sanatı mutlağın *reel* tasviri olarak kurgulamakla işe başlamıştık. Böylesi bir tasvir mutlağı tekil, sonlu şeyler yoluyla ifade etmeden reel olarak adlandırılamazdı. Mutlağın sınırlama ile sentezini yeniden kurduk ve çıkan sonuç sanat idelerinin dünyasıydı. Fakat söz konusu tasvirle ilişkili olarak bu sanat ideleri dünyası artık sadece form ya da tikelle karşıtlık oluşturan içerik ya da tümeldir.

Bu tümel içerik, formun tikelliğine nasıl dönüşür ve nasıl tikel sanat eserinin hakiki materyali haline gelir?

Başlangıçta ortaya konan prensibe başvurarak çözümün aslında iki karşıt unsurun sentezlenmesine ve bu yeni sentez vasıtasıyla içerik ve formun ayrımsızlıkta ortaya konmasına bağlı olduğunu görebiliriz. Gelecek önermeler bu süreçle ilgilidir ve bu önermelerle böylesi sanat eserini kurgulamaya başlayacağız.

§ 62. Sanat eserinin ya da tekil reel şeyin dolayımsız üretken unsuru sayesinde mutlak, ideal dünyada reel-nesnel hale gelir ve bu üretken unsur Tanrıdaki ebedî insan kavramı ya da ideasıdır, bu kavram ruhun kendisiyle birdir ***ve onunla*** *birliğe gelmiş/birleşmiştir.*

Kanıt. Bu, tüm sanatın mutlak ya da formel koşulunun Tanrı olduğunu ileri süren §23'e dayanarak kanıtlanacaktır. Fakat Tanrı, doğrudan ve kendinden, yalnızca şeylerin idealarını üretir, reel ya da tikel şeyleri ise ancak dolaylı olarak yansıma dünyada üretir. O halde, ilâhi biçimlenme prensibi, yani Tanrının kendisi, tikel şeyler aracılığıyla nesnel hale geldiğine göre, tikel şeyleri bilfiil üreten, kendindeki haliyle ya da doğrudan *Tanrı* değildir, daha ziyade yalnızca tikelin özü olarak ya da tikel şeyle ilişkisindeki Tanrıdır. Bununla birlikte, Tanrı tikelle ancak tikel kendi tümeliyle nerede bir oluyorsa onun aracılığıyla, yani ideası ya da ebedî kavramı aracılığıyla ilişkiye girer. Buradaki söz konusu durumda bu idea, mutlağın kendisinin ideasıdır. Bu idea bir tikelle doğrudan ilişkiye sahiptir ya da bu idea yalnızca organizmada ve akıl yetisinde nesnel olarak üretilmiştir, bunların her ikisinin de bir olduğu düşünülmüştür (çünkü § 17 ve § 18'e göre ilki mutlağın reel ve yaratılmış dünyadaki reel yansımasıyken, ikincisi ideal yansımasıdır). Fakat organizma ile aklın ayrımsızlığı ya da Bir insandır, bu Birde mutlak nesnelliğinde aynı ölçüde reel ve ideal hale gelir. O halde sanat eseri, insanla bir idea ya da ebedî bir kavram aracılığıyla ilişkiye girdiği ölçüde Tanrı sayesinde, yani Tanrıdaki ebedî insan kavramının kendisi sayesinde üretilir. İnsan ideası ise insanın kendisinin ruh ve bedende nesnelleşen ve dolayısıyla ruhla birliğe gelmiş olan *özü* ya da *Kendindeliğinden* başka bir şey değildir.

Açıklama. Tüm şeyler yalnızca ideaları sayesinde Tanrıdadır ve bu idea, yansımada dahi, sonsuzun sonluda ve sonluyla birliği formda üretildiğinde nesnelleşir. İnsanlardaki durum da bu olduğu için, burada sonlu, beden, tıpkı ruh gibi tüm birliğin kendisi olduğundan, idea, idea olarak burada nesnel hale gelir; çünkü üretmek onun doğası ya da özüdür, o büsbütün üretken hale gelir.

§ 63. İnsanın üretimlerinin dolaysız nedeni olarak insanın Tanrıdaki bu ebedî ideası, ***deha,*** bir bakıma daimon, insana içkin kutsallık *denilen şeydir.* Bu, tabiri caizse, Tanrının mutlaklığının bir parçasıdır. Dolayısıyla her sanatçı, ancak Tanrıdaki kendi ebedî özüyle birliğe gelebildiği ölçüde üretebilir. Bu kendinde ve kendi için özde evren ne denli sezilirse, sanatçı o denli organiktir; sanatçı sonluluğu sonsuzlukla ne ölçüde ilişkilendirip birleştirirse, o denli üretken olacaktır.

Açıklama. (1) Tanrı kendinden, sonuçta kendinde Tanrının tüm özünü içermeyen ve ifade etmeyen ve dolayısıyla sonuçta üretici olmayan ve kendisi evren olmayan hiçbir şeyi yaratmaz. *Kendindeliğinde* doğa bu şekilde işler. Tanrının üretkenliğinin, yani ideanın idea olarak fenomenal dünyada da ortaya çıkabilmesi, bu dünyaya içkin koşullara bağlıdır. Daha üst bir perspektiften dehanın bile görüngüsü daima zorunlu olmasına rağmen, bu noktada bu koşullar bize rastlantısal görünür.

(2) Tanrının üretkenliği ebedî, yani zamanla kesinlikle ilişkisi olmayan bir kendini olumlama edimidir ve kendinde hem reel hem de ideal bir yön içerir. İlkinde kendi sonsuzluğunu sonluluk ve *doğa* biçiminde doğurur; ikincisinde ise sonluluğu tekrardan kendi sonsuzluğuna geri alır. Gerçi tam da bu, dehanın ideasında kapsanmaktadır; öyle ki o bir yönden doğal bir prensip olarak kavrandığı gibi, diğer yönden ideal bir prensip olarak kavranır. Dolayısıyla deha ideası, görüngüde ya da tikelle ilişkide gözlemlenen mutlak ideadır. Kavrama ediminde kendinde ve kendi için dünyanın üretilmesi ile dehanın ediminde

sanat dünyasının sadece fenomenal âlemdeki aynı kendinde ve kendi için dünya olarak üretilmesi bir ve aynı ilişkiye dayanır. (Deha kendini salt yetenek olan her şeyden ayırır; yeteneğin sahip olduğu, kendisi rastlantısal olan salt empirik bir zorunlulukken, deha mutlak zorunluluk taşır. Her hakiki sanat eseri, mutlak zorunlu bir eserdir; olması ve olmaması aynı ölçüde mümkün olan türde şeyler ise, bu ismi hak etmez).

§ 64. İzah. Dehanın reel yönü ya da sonsuzun sonluda şekillenmesi olan birlik, dar anlamda ***poesie****olarak adlandırılabilir; dehanın ideal yönü ya da sonlunun sonsuza şekillenmesi olan birlik ise, sanattaki* ***sanat****olarak adlandırılabilir.*

Açıklama. Dar anlamda poesieden –eğer kelimenin orijinal anlamı üzerinde durursak, *reel* bir şeyin doğrudan ya da dolaysız üretimi ya da yaratımını, kendinde ve kendi için *buluşu* anlarız. Tüm dolaysız üretim ya da yaratımlar, daima ve zorunlu olarak sonsuz olan bir şeyin, bir kavramın sonlu ya da reel olan bir şeyde tasviri/temsilidir. Çoğumuz sanat ideasıyla karşıt birliğe, yani bir tikelin tümele şekillenmesine atıfta bulunuruz. Buluşta deha kendini tikele yayar ya da döker, formda ise tikeli sonsuza geri alır. Yalnızca sonsuzun sonluda yetkin şekillenmesinde, sonlu, kendi için var olan bir şey [kendi ayakları üzerinde durabilen bir şey], sırf başka şeyleri kast edip başka anlamlara gelen varlık olmaktansa, *kendinde varlık* haline gelir. Öyleyse mutlak, kendi bünyesindeki şeylerin idealarını sonluluğa ebedî bir tarzda şekillendirerek onlara bağımsız bir yaşam verir. Böy-

---

* "Die Poesie" terimi Almancada şiir sanatları ve edebiyat anlamlarına gelse de, burada kelimenin asli etimolojik anlamına da vurgu yapılmaktadır. Terim Grekçe "poiesis"ten türetilmiştir ve "yapma, oluşturma, yaratma, üretme, icat etme vb." anlamlarına gelir. Şiir sanatları olarak karşılanan "Poesie"den ayırmak ve kökene olan vurguyu korumak için terim olduğu gibi bırakılmıştır. (ç.n.)

** "Die Kunst" Türkçedeki gibi sanat anlamının yanısıra maharet, beceri, yetenek, nasıl yapılacağını bilme anlamlarına da gelir. Können (-ebilmek) ve kennen (bilmek) fiillerinden türetilmiştir. (ç.n.)

lelikle şeyler kendilerinde bir yaşama sahip olurlar ve bu şeyler kendilerinde mutlak olmak şartıyla *mutlak*tadırlar. O halde şiir ve sanat iki birlik gibidir: şiir, bir şeyin kendisinde yaşam ve realiteye sahip olmasını sağlayan birliktir; sanatsa o şeyin üreticide olmasını sağlayan birliktir.

§ 65. İzah. İki birlikten ilki, yani sonsuzun sonluya şekillenmesi olan birlik, kendini sanat eserinde esasen ***yücelik*** *olarak ifade eder; diğeri ise, yani sonlunun sonsuza şekillenmesini tesis eden birlikse,* ***güzellik*** *olarak.*

Bunu, ortak uzlaşı uyarınca güzellik ve yüceliğin önkoşulu olanın bizim izahımızda ifade edilenden farklı olmadığını göstermekten başka bir yolla kanıtlayamayız. Asıl kasıt şudur: Nerede sonluda böyle kapsanan sonsuzla karşılaşsak, yani ne zaman sonsuzu sonlu bünyesinde ayırt etsek, bunun gerçekleştiği nesnenin yüce olduğu yargısına varırız. Her yücelik ya doğa ya da yaradılıştır (gelecek mütalaalarda yücenin varlığı ya da tözünün daima bir ve aynı olduğunu ve sadece formunun değiştiğini göreceğiz). Doğadaki yücelik iki şekilde vuku bulabilir: "Ya yücelikle kendi kavrayış gücümüze atıfta bulunuruz ve kavramının bir imgesini oluşturma girişiminde başarısızlığa uğramışızdır ya da onunla yaşamsal gücümüze atıfta bulunuruz ve onun karşısında kendi güçlerimizin giderek yok olduğu bir güç olarak görürüz."* İlkinin örnekleri, bakışımızın doruklarına erişemediği olağanüstü büyüklükteki dağ ve kayalık kütleleri; yalnızca gökyüzü kubbesiyle çevrelenmiş engin okyanuslar, tüm mümkün insani ölçütlerin karşısında kifayetsiz kalacağı uçsuz bucaksız kâinat olurdu.

Doğanın bu sınırsızlığına olağan tepki, onu sonsuzun kendisi olarak görmektir. Fakat böylesi bir bakışa eşlik edecek olan yücelik duygusundan ziyade, kasvetli bir aşağılık duygusudur.

---

* Schelling burada Schiller'den dolaylı alıntı yapmıştır, ilgili metin: Schiller, "Über das Erhabener", *Schiller's Philosophische Schriften und Dichtungen*, Berlin: Deutsche Bibliothek, t.y., s. 199. (ç.n.)

Böylesi olağanüstü büyüklüklerin içerdiği kesinlikle sonsuzluk değil, ancak *hakiki* sonsuzluğun yansımalarıdır. Yüce sezgisi ise duyusal, somut sezgi somut nesnenin büyüklüğü karşısında yetersiz kaldığında devreye girer ve sonrasında salt somut sonsuzun sadece sembolü olabildiği hakiki sonsuz görünür. Yüce, sonsuzluk *maskesi takınmış* sonlunun hakiki sonsuzluk tarafından boyunduruk altına alınması halidir. Sonsuzluğun, sonluluğunda sonsuzluk taklidi yapan sembolde sezilmesinden daha yetkin bir sonsuzluk sezgisi olamaz. (Schiller'in sözleriyle aktarmak gerekirse) "Doğanın ölçülemezliği, salt duyusal bir gözlemciye ancak kendi kavrama gücünün sınırlarını hatırlatabilirken, korkunç ve ölçülemez güçleriyle yıkıcı doğa ona yalnızca kendi güçsüzlüğünü hatırlatabilir. O, salt duyusal temaşada doğanın bu büyük imgesine ya cesaretsizlikle ya da dehşete kapılarak sırt çevirecektir. Fakat kendini mutlak derin düşünmeye öyle hemen yükseltmez, daha yüksek bir temaşanın sonsuzluğu onu bu görüngüler bolluğuna indirir indirmez ve duyusal temaşanın muazzamlığını salt bir gözbağı olarak kavrar kavramaz, çevresindeki doğanın vahşi cüssesi onun için başka bir görünüm kazanmaya başlar; böylece onun dışındaki görece büyüklük, *mutlak* büyüklüğü, kendinde ve kendi için sonsuzluğu gördüğü ayna halini alır. Kendinde sonsuz olanı görebilmek, duyusal sonsuzu salt form olarak kendine tâbi kılmak ve duyusal büyüklüğün bu tâbi kılınışından kendi idealarının, doğanın sunabileceği ya da ifade edebileceği *en yüksek* olan üzerindeki üstünlüğünü bu nispette dolaysızca duyumsamak için kendi isteğiyle güç sarfeder."*

---

* Schelling burada da Schiller'e atıfla kullanmış olduğu alıntıyı tırnak içine almış olsa da dolaylı alıntı yapmıştır, Schiller'in metninde ise birebir çevrildiğinde paragraf şöyledir: "İnsan yalnızca fiziksel zorunluluğun kölesi oldukça, arzularının dar dünyasından çıkışı bulamadığı sürece ve henüz bağrındaki azametli daimonik özgürlükten kuşkulanmamışken, esrarengiz doğa ona kavramsal yetilerinin salt kifayetsizliğini, yıkıcı doğa ise fiziksel yetersizliğini hatırlatmıştı. İl-

Yücenin bu sezgisi, ideal ve ahlâki olanla hısımlığına rağmen estetik bir sezgidir, nihayet estetik sezgiyi burada kullandık. Onda baskın olan unsur sonsuzdur, fakat sonsuz, sonuçta salt sonlu olan duyusal sonsuzda sezildiği ölçüde baskındır.

Hakiki sonsuzun doğanın sonsuz unsurundaki bu sezgisi her insanın tecrübe edebileceği şiirdir, çünkü sezen kimse için doğadaki görece olağanüstü unsur, yüce haline gelir ve bu o kişi bu görece olağanüstü olanı mutlak olağanüstü olanın sembolü haline getirdiğinde gerçekleşir.

Ahlâki ve entelektüel gevşeklik, zayıflık tıpkı korkak bir mizaç gibi onlara kendi hiçliklerinin ve aşağılık oluşlarının imgesini gösteren bu müthiş manzaralardan her daim imtina eder. Doğadaki yüce, tıpkı trajedinin ve genel olarak sanatın yücesi gibi ruhu, saf kederden özgürleştirerek arıtır.

Cesaretli insan doğanın ve kaderin tüm uğursuz güçlerinin eşzamanlı saldırısıyla, kederlerin en büyüğü ile yüz yüze geldiği anda, kederin tüm sınırlarını aşan uhrevi hazza ve nihai kurtuluşa sıçrayabilmeyi başarır. Benzer şekilde doğanın dehşet ve yıkım saçan yüzüne, doğanın en yıkıcı güçlerini bir araya getirmesine katlanan kişiye, nihayetinde karanlık fırtına bulutlarını delip geçen güneşe benzer bir mutlak görü bahşedilir.

---

kini alçakgönüllülükle kabul etmek mecburiyetindeydi ve ikinciden tiksintiyle döndü. Fakat özgür temaşa onu doğal güçlerin saldırısından uzaklaştırır uzaklaştırmaz –o görüngüler deryasında kendi varlığında baki olan bir şey keşfeder keşfetmez– doğanın vahşi cüssesi kalbine onunla ilgili epey farklı bir dilde konuşmaya başlar ve dışındaki göreceli ihtişam onda kendindeki mutlak ihtişamı görmesini sağlayan aynadır. Korkusuzca ve müthiş bir hazla imgeleminin allak bullak olmuş görülerine yaklaşır ve bu yetisinin tüm gücünü duyusal sonsuzu tasvir etmek için bile isteye harekete geçirir ki bu girişiminde başarısız olsa bile idealarının duyusallığın kifayetinin en üst noktası üzerindeki üstünlüğünü daha da canlı bir şekilde deneyimlesin." Schiller, "Über das Erhabene", *Schiller's Philosophische Schriften und Dichtungen*, Berlin: Deutsche Bibliothek, t.y., s. 203-204. (ç.n.)

Bir dar kafalılık ve kötürüm duyarlık çağında, dar kafalılıktan korunmak ve bundan arınmak için doğanın azametiyle tanışmaktan daha uygun bir yol olduğundan ve ayrıca büyük düşünceler ve kahramanca kararlar için, duyusal olarak dehşet verici ve azametli olanın görülmesinde duyulan sürekli yenilenen hazdan daha zengin bir kaynak olduğundan kuşku duyarım.

Önceki tartışmamızda yüceyi iki formunda ele almıştık. İlkinde doğa, boyutları dolayısıyla bizim kavrayış gücümüz için mutlak büyük, ikincide ise kudreti dolayısıyla bizim fiziksel gücümüz için mutlak sonsuz hale gelmiştir. Fakat her iki durumda da hakiki sonsuzluğa nispetle doğa, yalnızca görece büyük ya da görece sonsuzdur. Şimdi bu yüce görünümünün *formunu*, öncekinden daha detaylı bir şekilde belirlememiz gerekiyor.

Burada da form, her zamanki gibi sonlu unsurdur; fakat burada görece sonsuz ve duyusal perspektiften mutlak büyük görünmesi gerektiği koşulu eklenmiştir. Bu ise sonlunun formunu olumsuzlar ve böylelikle biz onun nasıl bizim için en dolaysız şekilde *yücelik özelliği kazanan*, yani doğrudan kendinde sonsuzun sembolü haline gelen bir formsuzluk olduğunu kavrarız.

Form olarak ayrıştırılan bu tikel form, böylelikle sonluyu bir tikel olarak ortaya koyar. Sonsuzla bağdaşmak durumunda olan sonlu ise, sonsuzun sembolü olmaya uygun olmak zorundadır. Bu iki şekilde gerçekleşebilir: ya mutlak olarak formsuz ya da mutlak olarak biçimlenmiştir, ama zaten her ikisi de bir ve aynı şeydir. Mutlak formsuzluk en yüksek ya da mutlak formdur; sonsuz kendini sonlu bir şeyde onun sınırlarına tâbi olmadan biçimlendirir. Sırf bu sebepten, içinde tüm sınırlamaların ortadan kaldırıldığı hakiki mutlak form, tıpkı Jupiter, Juno gibi tanrı figürlerinde olduğu gibi, bizde mutlak formsuzlukla aynı etkiyi bırakır.

Doğa, sadece kavrama yeteneğimizle erişemediğimiz büyüklüğü ya da sadece fiziksel gücümüzün zapt edemediği kudreti açısından yüce değildir, genel olarak kaos kapsamında da ya

da Schiller'in dediği gibi,[3] kendi görüngülerinin *karmaşasında* yücedir.

Kaos yücenin temel sezgisidir, çünkü bizim bakışımız duyusal algımızı aşan büyük kütleleri olduğu kadar, salt fiziksel gücümüz için fazla şiddetli olan kör kuvvetlerin toplamını da kaos olarak algılar ve ancak bu şekilde bu şeyler bizim için sonsuzun sembolleri haline gelir.

Kaosun temel sezgisi, mutlağın sezgisinde ya da mutlağın görüsünde yatar. Mutlağın içsel özünde her şey birdir ve bir her şeydir ve bu öz ilksel kaosun kendisidir. İşte tam da burada mutlak form ve formsuzluğun özdeşliği ile karşılaşırız, çünkü mutlaktaki kaos formun *salt* olumsuzlanması değil, mutlak ve en üst formun formsuzluğu, ya da tam tersi, formsuzluktaki mutlak formdur. Mutlak formdur, çünkü tüm formlar her formda ve her form tüm formlarda oluşturulur. Formsuzluktur, çünkü tüm formların birliği dâhilinde hiçbir tekil form, tekil form olarak ayrıştırılamaz.

Şunu belirtmek isterim ki bu kaos algısı boyunca ister sanatta olsun, ister bilimde anlama yetisi mutlağın idrakine dönüşür. Doğada ve tarihteki fenomen kaosunu anlama yetisi aracılığıyla tüketmek adına yapılan başarısız girişimler sonrasında sıradan bilgi, "*kavranamazlığın* kendisini" Schiller'in dediği gibi "yargı ilkesi"[4] yapmaya karar verir, yani bu, felsefeye ya da en azından estetik dünya görüşüne doğru atılan ilk adımdır. Anlama yetisi ancak sıradan anlayışa yasasızlık olarak görünen bu bağımsızlıkta/serbestlikte [die Ungebundenheit] ya da kısıtlayıcı koşullardan özerklik [otonomi] ya da özgürlükte dünyayı aklın kendisinin hakiki sembolü olarak anlar. Her doğal fenomen sıradan anlayışa bu kısıtlayıcı koşullar altında görünür, çünkü sıradan anlayış bir fenomeni bir diğer fenomene dayanarak asla bütünüyle kavrayamaz ve zorunlu olarak her birine mutlaklık

[3] *Age.*, s. 204.
[4] *Age.*, s. 207.

yüklemek durumunda kalır. Anlama yetisi ancak her tekil fenomenin bağımsızlığı koşulunda –ki bu koşul anlama yetisine bir son verir, çünkü anlama yetisi verili koşullara ve belirli varlığa dayanır– dünyayı aklın hakiki sembolü olarak kavrar. Bu koşulda her şey belirsiz olduğundan, bu koşul mutlağın kendisinin –ki onda her şey özgür ve kısıtlanmamıştır– sembolüdür.

Bu perspektiften *mizacın* ya da *karakterin* yüceliği ile de, özellikle yüceliğin kendini dışa vurduğu kişinin, aynı zamanda tüm tarihin sembolü olarak işlev görmesi şeklinde karşılaşırız. Doğa olarak aynı dünya, en azından yasasızlık görüngüsüne imkân tanımaya yetecek genişlikte çekilmiş yasalar bariyeriyle kendini kontrol eder; tarih olarak dünya ise yasaya uygunluğu bertaraf etmiş gibi görünür. Reel olan burada intikamını alır ve özgür olanın kendine koyduğu tüm yasaları yok etmek ve bu özgürlüğe kendini özgür olarak göstermek için tüm katı zorunluluğuyla geri döner. İnsanın yasaları ve amaçları doğanın yasaları değildir. Doğa, yeniden Schiller'den bir alıntı yaparsam, "bilgeliğin ve talihin yaratımlarına aynı pervasızlıkla leke sürer, önemli olanı ıvır zıvır gibi, saygın olanı alelâde gibi tek bir çöküşle kendiyle birlikte yerle bir eder. En yetkin eserleri ve kendi en meşakkatli edinimlerini tek bir anda ziyan edip mahvederken, buna karşın budalaca bir iş üzerine yüzyıllarca çalışır. Doğanın tekil durumlarda itaat ettiği doğa yasalarının bir bütün olarak doğa tarafından umursanmaması, doğanın kendisini doğa yasaları ile açıklayabilmeyi, onun alanındakini ondan bilmeyi mutlak olarak imkânsız kılar ve dolayısıyla zihin karşı konulmaz bir şekilde görüngü dünyasından idealar dünyasına, koşulludan koşulsuza yönelir."[5] Yazgının türlü güçlük ve tuzaklarına sakince göğüs geren tragedya kahramanı, sırf bu sebepten bu *Kendindeliği*, bu koşulsuzu ve mutlağın kendisini bizzat temsil eder: Hiçbir zaman gerçekleştirmediği ama asla da feshetmediği planından emin, dingin bir şekilde dünyanın

[5] *Age.*, s. 207-208.

akışını seyreder. Trajik kişiyi *fiziksel* olarak alt edip yıkan bu talihsizliğin ahlâki yücenin zorunlu unsuru olması gibi, doğal güçlerin çatışması ve doğanın salt duyusal kavrama yeteneği karşısındaki üstünlüğü de *fiziksel* yüce için zorunludur. Erdem yalnızca talihsizlikte, cesaret yalnızca tehlikede sınanır. Cesur kişinin, sonucunda ne fiziksel zafer kazandığı ne de ahlâki olarak mağlup olduğu talihsizlikle girdiği savaş, yalnızca sonsuz olanın, *tüm ıstıraplarını* aşanın sembolüdür. Bu ilke ancak ıstırapların en büyüğünde ifşa olur, tıpkı her yerde her şeyin, karşıtında nesnelleşmesi gibi onda ıstırap *yoktur*. Hakiki trajik yüce, bu sebeple iki koşula dayanır; doğanın güçlerine teslim olan, ama aynı zamanda *mizacıyla* zafer kazanan ahlâki kişi. Özsel olan kahramanın doğa ya da talih etkisi olmadan, dolayısıyla tıpkı Sophokles'teki gibi salt mizacıyla muzaffer olmasıdır. Çoğu kez Euripides'te olduğu gibi, başka yabancı bir şeyin kaderinin acılığını hafifletmesi uygunsuzdur. Zorunluluğun sert ve vakur çehresine tahammül edemeyen zayıf beğeni tarafından benimsenmiş *sahte* müsamaha, sadece bayağı olmakla kalmaz, aynı zamanda hedeflediği gerçek sanatsal etkiyi de ıskalar.

Yücenin, sonlunun her daim görece sonsuz bir şey olarak görünmesi şartıyla (çünkü *hakiki sonsuz* ancak bu şekilde ayırt edilir) sonsuzun sonluya şekillenişi olduğu ve kavrama yetisi, fiziksel yeti ya da tragedyada ahlâki karakterin sonsuz yoluyla yenilgiye uğratılmasında olduğu gibi mizaç için görece sonsuz olduğu yeterince açıklığa kavuşmuştur.

Yüce ile ilgili olarak, önceki anlatıma müteakip *son bir* not daha düşmek isterim; yalnızca *sanatta* nesnenin kendisi yücedir. Doğanın kendisi yüce değildir, çünkü burada mizaç ya da sonlunun sonsuz sembolü haline gelmesini sağlayan prensip aslında yalnızca öznede bulunur.

Yücede fiziksel sonsuzun hakiki sonsuz tarafından boyunduruk altına alındığını söylemiştik. *Güzel olanda* sonlu kendini güzelde hâlihazırda sonsuza şekillenmiş olarak gösterebilmektedir. Orada (yücede) sonlu, tam da bu ilişkide sonsuzun

sembolü haline gelse de, kendini hâlâ âdeta sonsuza karşı başkaldırı durumunda gösterir. Burada (güzelde) sonlu sonsuzla en başından barışıktır. Güzel ve yüce arasındaki ilişkinin, bu ikisi birbirine karşıt *olduğu ölçüde* böyle olması gerektiği yüceye ilişkin kanıtlananlara karşıt bir şekilde ortaya çıkmaktadır. O halde bu karşıtlığa dayanarak aşağıdakini iddia edebiliriz.

§ 66. Yüce mutlaklığında, güzeli kuşatır, tıpkı güzelin mutlaklığında, yüceyi kuşatması gibi.

Genel anlamda bu önerme zaten, bu ikisinin ilişkisinin her biri kendi mutlaklığında bir diğerini aynı ölçüde kuşatan iki birliğin ilişkisine benzemesinden anlaşılır. Buna dayanarak denilebilir ki yüce, *güzel* olmadığı ölçüde, yüceden ziyade korkunç ve tehlikeli olacaktır. Benzer şekilde mutlak güzellik, aynı zamanda az çok dehşet ve ürkütücü güzellik olmak zorundadır. Her durumda güzel daima ve zorunlu olarak *sınırlamayı* gerektirdiğinden, sınırlamanın yoksunluğu Jupiter figüründe olduğu gibi formu oluşturur, öyle ki bu figürde bir imgeyi ortaya çıkarabilmek için gerekli olan haricinde herhangi bir sınırlama yoktur, çünkü tüm diğer sınırlamalar ilga edilmiştir; örneğin o ne genç ne de yaşlıdır. Gene aynı şekilde Juno, sadece dişi bir figür olmak için gerekli olan kadar sınırlıdır. Bir figür ne kadar az sınırlama ile bir güzellik imgesi olabiliyorsa, güzel olmayı bırakmaksızın yüceye o denli eğilimlidir. Apollon'un güzelliği, Jupiter'in güzelliğinden daha çok sınırlama içerir –o *gençlikle dolup taşan* bir güzeldir. Apollon'da sınırlamalar, Jupiter'deki gibi genel mânâda sonsuzun sonluda ve sonluyla görüneceği kadar genişlememiştir, daha ziyade sonlu kendinde ve kendi için sonsuza şekillenmiş olarak değerlidir. Erkek ve dişi güzellik örneği daha da çarpıcıdır, doğa ilkinde sadece zorunlu olduğu ölçüde sınırlama ortaya koyarken, ikincide oldukça cömert davranır.

O halde buradan çıkarılacak sonuç, yücelik ve güzellik karşıtlığının niteliksel ya da özsel değil, yalnızca niceliksel bir karşıtlık olduğudur. Güzelliğin ya da yüceliğin azlığı ya da çokluğu

sınırlamaya aittir (hizmet eder): Juno = yüce güzel, Minerva = güzel yücedir. Sınırlama sonsuzla ne denli uzlaşı içindeyse, o denli saf güzeldir.

Dolayısıyla özellikle yüce ve güzel arası bu ayrımsızlık sebebiyle, belirlemenin kendisi göreceli hale gelir. Bir örnekte yüce olarak algılanan, örneğin Juno imgesi, başka bir ilişkide yücenin aksine güzel olarak görünebilir (Jupiter'le kıyaslandığında Juno gibi). Genel olarak güzel denen bir şeyin farklı bir durumda yüce de olamayacağı herhangi bir alan yoktur ve bu sebeple her iki nitelik de geniş mânâda kendinde ve kendi için mutlak olan her şeyde ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir. Herhangi bir şeyle kıyaslanmayıp kendinde ve kendi için görüldüğünde Juno buna örnektir. Ya da başka bir alandan örnek verirsek, Aiskhylos ile kıyasla Sophokles güzel görünür, fakat kendinde ve kendi için ya da mutlak olarak ele alındığında, güzel ve yücenin ayrışmaz kombinasyonu olarak görünür.

Eğer yüce söz konusu olduğunda, sadece genelde onunla bağdaştırılan sınırlamanın yokluğu ve formsuzluk kavramına başvurulmak istenirse, bu özellikler, zaten gösterilmiş olduğu gibi, yücenin zorunlu koşuludur, fakat bu onların keskin sınırlı formlarda mümkün olmayacağı anlamına gelmez, daha ziyade (formun form dâhilinde ayırt edilmediği) en yüksek formun formsuzluk halini aldığı ve başka durumlarda da formsuzluğun form haline geldiği anlamına gelir. İlki Jupiter figüründe ve Juno Ludovisi olarak anılan baştaki durumdur, burada yüce güzelle o denli iç içe geçmiştir ki ayrıştırılamaz. Winckelmann buradaki yüksek zarafeti kabul eder ve antikler Aiskhylos'un korkunç Eumenides'ini övmüşlerdir.

Yücelik ve güzellik şiir ve sanatın öznel unsurlarında nasıl ilişkiliyse, nesnel bir şey olarak bir sanat eserinin kendisinde de öyle ilişkilidir. Fakat kendi başına ele alındığında şiirde tıpkı kendi başına ele alındığında sanatta olduğu gibi aynı karşıtlık mümkündür; ilkinde naif ve duygusal olarak, ikincide stil ve üslup [Manier] olarak. O halde:

§ 67. İki birlik arası aynı karşıtlık kendini, kendinde ve kendi için ele alınan şiirde naif ve duygusal karşıtlığı üzerinden ifade eder.

Genel not. Tüm bu karşıtlıkların mutlaklıklarında, karşıtlık olmayı bıraktıklarını unutmamak gerekir. Sonsuzun sonluya şekillendiği ilk birliğin daima ve zorunlu olarak başlangıç ve bitiş noktasının çakıştığı yetkin birlik olarak görünmesinde durum budur. Buna karşın mutlak ifade, karşıtlığın diğer unsuru için pekâlâ noksan olabilir, zira o mutlak-olmayışta karşıtlık olarak görünmektedir. Duygusal ve naif bu duruma örnek teşkil eder. Şiirsel ve yaratıcı ya da mülhem unsur daima ve zorunlu olarak naiftir; duygusal ise yalnızca kusurluluğunda karşıt unsurdur. O halde sadece şiirdeki naif ve duygusal olanı saptamış olmayız, aynı zamanda şiirdeki *iki genel doğrultuyu* da saptamış oluruz. Birinde tümel tikele şekillenmiş olarak görünür, diğerinde ise tikel tümele şekillenmiş olarak görünür. Mutlaklıkta bu ikisinin bir olması gerekir, yani mutlaklık için elimizdeki tek ifade naif olan olduğundan, her ikisinin de naif olması gerekir. Dolayısıyla duygusal olan kusurluluğunda sadece diğer doğrultunun ifadesidir. Bu bağlamda naif ve duygusal olan arasındaki ilişki yücelik ve güzellik arasında bahsi geçen ilişkiye hiçbir surette benzemez, zira yücelik ve güzelliğin her biri kendinde ve kendi için bir mutlağın ifadesidir.

Bu karşıtlığı, *Naif ve Duygusal Şiir* adlı verimli fikirler bakımından oldukça zengin yazısında ilk kez *Schiller*'in gündeme getirdiği bilinmektedir. Bu karşıtlığı en iyi şekilde anlaşılır kılacak olan aşağıdaki önermeyi bu yazıdan alıntılayacağım. "Naif, sanatı gölgede bıraktığı ölçüde, doğa ya da doğa görüngüsü olarak açıklanabilir." (Bu açıklama, *hem* kelimenin normal kullanımını *hem de* burada sanatla ilişkisinde kazandığı üst anlamını kuşatmaktadır. Naifin temel özelliği, yani *doğa* olmak zorunda oluşu, hâlihazırda onun kökensel olarak ilk iki antitezle örtüştüğünü gösterir.)

"Naif, doğadır; duygusal, doğayı *arayandır*."

"Naif duyusallık, doğal olarak hisseder; duygusal ise *doğal olanı* hisseder."

Schiller'in oldukça hoş bir biçimde gösterdiği üzere, bu karşıtlık antikite ve modernite karşılaştırmasında en dikkat çekici olandır. Örneğin Yunan'ın doğadaki yüceliğe bakışı, kati suretle hiçbir zaman özgür ve nesnel refleksiyona gelişmeyen ve salt hissi olana karşılık veren fazlaca duygusal bir bakış değildir. Buna karşın görüşün ya da düşüncenin nesnelliği olmaksızın doğaya salt öznel ilgi duymak modernitenin temel karakter özelliğidir ve doğayı yalnızca duygusal mânâda algıladığı ve onu gerçekten sezmediği ya da tasvir etmediği ölçüde modernite doğa ile ilişkisini koparmıştır.

Naif ve duygusal şair arasındaki bütün fark şu şekilde özetlenebilir: ilkinde egemen olan yalnızca *nesne*dir, ikincide özne, özne olarak bir adım öne çıkar. İlki, nesnesi hakkında bilinçsiz *görünür*, ikincisi nesnesine kendi bilinciyle sürekli eşlik eder ve bu bilincin farkına varmamızı sağlar. İlki, soğuk ve tıpkı doğa gibi nesnesine karşı soğuk ve hissizdir, ikincisi ise hislerine ortak olabilelim diye onları bizimle paylaşır. İlki bizimle herhangi bir yakınlık kurmaz, bizimle ilişkisi olan yalnızca nesnedir, şair bizden kaçar. İkincisi ise nesneyi tasvir ederek aynı zamanda kendini nesnenin yansıması kılar. Tıpkı şiirin kendisinde de olduğu gibi, bu karşıtlık yargıya da bulaşır ve bir kural olarak şairin hissizliğinin şairi ırgalamaması (nesnenin duyusallık üzerinde herhangi bir etkisi olacaksa, nesne hâlihazırda refleksiyon süzgecinden geçmiş olmalıdır) modern duyusallığın bir parçasıdır. Hattâ şairin bizzat nesnenin egemen olmasına izin verişinin tüm şiirin esas gücü olduğu fikri, şairin gücenip içerlemesine sebep olur.

Schiller'in makalesinden anlaşılacağı üzere, modernitenin temel karakteri antikitenin aksine, duygusallık olarak ifade edilebilir. Shakespeare'in tıpkı Schiller gibi tek bir istisna oluşturması, bu iddianın en azından birtakım sınırlamalara izin vereceğini gösterir. Shakespeare'in durumu aslında önceki

bilinçli ve bilinçsiz yönler arası karşıtlıktaki durumla aynıdır. Belki de Shakespeare dâhil hiçbir modern, naif ve duygusal arası kusursuz ayrımsızlığa erişememiştir (çünkü daha önce belirttiğim gibi, naif ancak duygusal olanın perspektifinden naif görünür). Buradaki temel ya da kalkış noktası, daima özne ve nesne karşıtlığıdır, yani –nesnenin kendisinde naifliğe indirgeniyor oluşu bir yana– duygusallıktır. Ariosto'da duygusal ve naif unsurlar oldukça fark edilir biçimde birbirlerinin peşi sıra gelirler. Dolayısıyla onun naif bir tarzda duygusal olduğu söylenebilecekken, Shakespeare'in duygusallık dâhilinde tamamen naif olduğu söylenebilir.

Naif olanın dışsal görüngü söz konusu olduğu sürece sadelik ve konunun işlenmesindeki hafiflikle olduğu kadar, katı zorunlulukla da karakterize edildiğine dikkat çekilmelidir. Tıpkı tasviri için sadece mutlak *zorunlu* olanın gerekli olması bakımından güzelin yüce olması gibi, dehanın en önemli alameti de nesneyi yalnızca birkaç zorunlu ve keskin hatla tam olarak ortaya çıkarmasıdır (*Dante*). Deha için *seçim* yoktur, zira o yalnızca zorunlu olanı bilir ve yalnızca onu ister. Duygusal şairde tamamen farklı bir durum söz konusudur. O üzerine düşünüp duygulara dokunur ve ancak üzerine düşündüğü ölçüde dokunaklı olabilir. Naif dehanın karakteri ise, doğanın *taklidinden* daha çok Schiller'in dediği gibi, realiteye tam olarak *ulaşmadır*; onun nesnesi ondan bağımsızdır ve kendinde ve kendi için vardır. Duygusal şair bu şekilde ulaşılamayacak olduğundan dolayı, kendini asla açığa vurmayan bir sonsuz için çabalar.

§ 68. Mutlaklığında şiir, kendinde ne naif ne de duygusaldır. Naif değildir, çünkü bu belirlenimin kendisi ancak karşıtlık yoluyla yapılabilir (mutlak ancak kendisi duygusal olan kişiye naif olarak görünür). Duygusal ise kendinde ve kendi için mutlak-olmayan bir koşuldur. Öyleyse vb.

Bilgi notu. Tüm bu karşıtlık o halde özneldir, sadece görünürde bir karşıtlıktır. Bu bir olgu olarak da kanıtlanabilir. Kimse örneğin Sophokles'in ne duygusal ne de naif olduğunu

söylemeye cüret edemez. O tek kelimeyle herhangi başka bir belirlenime gerek olmaksızın bütünüyle mutlaktır. Schiller antikiteye dair örneklerini başlıca epikten alıntılamıştır. Fakat tıpkı Homerik destanın birçok kahramanının naif görünmesi gibi epiğin naif *görünmesinin*, epiğe özgü karakter olduğu ya da sınırlamanın bir parçası olduğu da söylenebilir. Burada duygusal olanın da bir geçerlik kazanması istenirse, o zaman her şey gözönünde bulundurulduğunda duygusal, lirik unsurla denk tutulabilir. Bu sebepten dramatik eser, ne naif ne de duygusal görünür; Shakespeare'in örneğin naif görünebilmesi ise onu bu mânâda modern kılmaktadır.

§ 69. Sanattaki bu iki birlik arası karşıtlık kendinde ve kendi için ele alındığında, kendini yalnızca stil ve üslup olarak ifade edebilir.

Bilgi notu. Bir önceki karşıtlıkla ilgili olarak belirttiklerim burada daha geniş bir boyut kazanır. İki karşıt unsurdan biri olan stil mutlak olan, üslup ise mutlak-olmayan ve bu bağlamda da sakıncalı olandır. Dilin her iki yönde mutlaklık için tek bir ifadesi vardır. Sanattaki mutlaklık daima sanattaki *tümelin* ve sanatın birey olarak sanatçıda varsaydığı *tikelin* mutlak olarak bir olmasına dayanır, bu tikel tamamıyla tümeldir ve tümel tamamıyla tikeldir. Bu ayrımsızlığın aynı zamanda tikel perspektiften de ulaşılabileceğini ya da sanatçının, formu*nun* tikelliğini, ona ait olması şartıyla, mutlağın tümelliğine biçimlendirebileceğini pekâlâ farz edebiliriz. Benzer şekilde, sanatçıdaki tümel formun kendini sanatçının birey olarak sahip olmak zorunda olduğu tikel formla birlikte, ayrımsızlık noktasına şekillendirebileceğini düşünebiliriz. İlk durumda stile mutlak üslup denilebilirken, tersi durumda (bunun ulaşılamadığı durumda) üsluba mutlak-olmayan, ıskalanan ya da ulaşılamamış stil denilmesi gerekecektir.

Burada bu karşıtlığın ya da antitezin bu araştırmada öne sürülen *ilk* karşıtlıktan –yani sanat kendini ancak tekilde ortaya koyabildiğinden ve daima mutlak olduğundan, sanatın esasen

daima mutlağın tikelle olan sentezi oluşundan– doğduğuna dikkat edilmesi gerekir.

Salt empirik kuramcılar stil ve üslup arası farkı açıklamak zorunda olduklarında, oldukça zor durumda kalırlar ve başlı başına sanattaki karşıtlıkların genel ilişkisi ya da içyüzü kendini en açık şekilde burada gösterir. Antitezlerden biri daima mutlak olandır, diğeri ise yalnızca tamamlanmamış olmak şartıyla ve aynı zamanda tamamlanmaya doğru yarı yolu kat etmiş olması şartıyla antitez olarak *görünür*. Yani tıpkı mutlağın mutlaklığından bir şey kaybetmeden tikel olabilmesi gibi, tikellik de tikelliğine zarar getirmeden mutlak olabilir.

Tikel formun kendisi mutlak form ol*malıdır*; çünkü ancak bu şekilde özle ayrımsızlık içinde bulunabilir ve bu özü serbest bırakır.

Dolayısıyla *stil* tikelliği dışlamaz, bilakis tümel ve mutlak sanat formuyla sanatçının tikel formu arasındaki *ayrımsızlığı* tesis eder ve sanat kendini ancak bireysel olanda ifade edebildiğinden, ayrımsızlık stil için zorunludur. O halde stil daima ve zorunlu olarak hakiki form iken, mutlak açısından üslup yalnızca görece form olacaktır. Fakat varsayılan bu ayrımsızlık, onun tümelin tikele şekillenmesi yoluyla mı, yoksa tam tersi şekilde tikel formun tümele şekillenmesiyle mi ortaya konacağını belirlemez. Belirtilmiş olduğu gibi buradaki daha önce gördüğümüz meseledir, yani mutlağın tikele şekillenmesi daima kusursuz ya da yetkin koşuldur ve yalnızca mevcut durumda stil olarak görünür. Karşıt birlik, *karşıt olarak* ancak mutlak olmayan bir koşulda görünebilir. Mutlaksa, o zaman ona da stil denir. Mutlak değilse, o zaman üsluptur.

Formel farklılığın izi baki kalsa da ve bu şekilde ulaşılan stile **mutlak** üslup dense de, *stilin* diğer yönden de, yani tikelliği başlangıç noktası olarak alan yönden yakalanabileceği tabii ki yadsınamaz. Bu mânâda stil, *mutlak tikellik* (mutlaklığa yükseltilmiş tikellik) anlamına gelecektir, tıpkı ilk mânâda tikel mutlaklık (tikelliğe şekillenmiş mutlaklık) anlamına gelmesi

gibi. Bütün olarak ele alındığında modernitenin stili, genel olarak ilk türdeki stil olmak zorundadır, çünkü (§58'e göre) burada hareket noktası daima tikellikken, yalnızca antikler ilk anlamdaki stile sahiptirler. Bu, moderniteyi gücendirmeden de ileri sürülebilir, zira modernitenin stil için yeteneği olduğu anlaşılmıştır. Her halükârda modern sanatın nihai yetkinliğinde bu karşıtlığın da yok olmak zorunda olduğu açıktır.

Ayrıca doğanın da bu mânâda bir üsluba ya da çifte stile sahip olduğu söylenebilir. Doğa tikelin tümele şekillenişine yönelen her şeyde üsluba sahiptir, örneğin cisimlerin renklendirilmesinde, özellikle organik dünyada erkek formunda açıkça stil sahibiyken, buna karşın dişil güzellikte –ki burada birçok tikellik, formun kendisinde gözönünde bulundurulması gerekir– belli bir mânâda üslup sahibidir [maniriert]. Özellikle bu, güzelliğin ve dolayısıyla stilin bu yönde de mümkün olduğunu kanıtlamaktadır. O halde eğer Shakespeare örneğin üslup sahibiyse, Tanrı'nın kendisinin de üslup sahibi olması gerekirdi demek anlamlı olur. Modernitenin ancak tikelden tümele doğru stil sahibi olduğu gerçeği ise değiştirilemez.

Modernitenin stili *bu yönde* yakalayabilmiş olduğu ve yakalayabilmeye muktedir olduğu ne kadar yadsınamazsa, modern sanatın kendisinde iki yönün de teşhis edilebileceği de yadsınamaz. Bu anlamda biçimlendirici sanatlarda stil sahibi olan modern diğer herkesin ötesinde hiç şüphe yok ki Michelangelo; onun karşıtı ise büyük ustalar arasında hiç şüphesiz Correggio'dur. Bu sanatçıya kati suretle üslup atfetmek elbette yanlıştır ve aynı şekilde ona ikinci tür stilden başkasını atfetmek de mümkün değildir. O, stilin aynı zamanda tikelden tümele doğru da mümkün olabileceğinin en canlı örneğidir.

Şimdi buna göre genel olarak üslubu sakıncalı anlamda ve *yapmacıklık* [die Manierierheit] olarak, tümel form yerine tikel formun yaptırımı olarak açıklayabiliriz. Genelde sanatçı, emrinde yalnızca formu bulundurduğundan, yani özü ancak formla ifade edip öze ancak form üzerinden ulaşabildiğinden

ve bu öze yalnızca mutlak form tam olarak karşılık geldiğinden, üslup bu mânâda bizzat sanatın özünü doğrudan hükümsüz kılar. Yapmacıklık kendini çoğu kez yalnızca tecrübesiz gözleri büyüleyen yüzeysel bir zarafet arayışı, yavan güzelliğe doğru bir çaba olarak ve tek ya da başlıca liyakati intizamlı oluşu olan bazı eserlerin solgunluğunda, donukluğunda ve bulanıklığında gösterir. Fakat bunun yanında ham ve çiğ bir üslup türü de vardır ve burada sanatçı, bile isteye abartılmış ve zorlama olanı amaçlar. Üslup her daim sınırlamadır ve kendini ister figürün bütününde olsun (en iyi örnekleri plastik sanatlarda bulunur), ister tekil parçalarında olsun, formun belli tikelliklerini aşamamada gösterir. Nitekim öyle ressamlar vardır ki, bunlardan bazıları yalnızca kısa ve tıknaz figürler üretebilirken, diğer bir kısmı yalnızca uzun, ince ve sıska figürler üretebilir ve başka bazı ressamlar da ya şişman veya ince bacaklar ya da bıkıp usanmadan aynı şekilde kafa formları resmederler.

Yapmacıklık kendini tekil figürlerin birbiriyle ilişkisinde de, özellikle poz ya da pozisyon konusundaki inatçılığında ve hattâ tüm süjeleri belli bir şekilde örneğin duygulu, zeki ya da alaylı yönden görme icadında ya da alışkanlığında gösterir. Yalnızca zeki ya da yalnızca alay olan her şey, sanattaki duygusal yöne ait olabilir sadece; çünkü yüksek stilde sanat, Aristophanes'in eserinde dahi asla alaylı değil, daima yüksektir.

Son olarak, stildeki tikelliğin genelliğe eklenmesinin sadece tikel bireyin tikelliği değil, zamanın tikelliği olabileceğini belirtmek gerekir. Bu mânâda farklı çağların farklı stillerinden bahsederiz.

Bilgi alanında düşünce sistemi filozof için neyse ya da eylem insan için neyse, tekil bir sanatçının kendisi için geliştirdiği tikel stil de sanatçı için odur. Benzer şekilde ve haklı olarak Winckelmann, bu stili bir sanat sistemi olarak adlandırır ve eski stilin sistem üzerine kurulu olduğunu iddia eder.

Stil ve üslup arasında belli durumlarda ayrım yapmakta ya da birinden diğerine geçişi tanımlamakta karşılaşılan zorluklar

hakkında pek çok şey söylenebilir. Fakat bunu yapmanın yeri burası değildir ve bu, genel sanat bilimi ile ilgili de değildir.

§ 64-69 Arasında Şimdiye dek İncelenen Karşıtlıklar Üzerine Genel Değerlendirme

Bu karşıtlıkların hepsi bir ve aynı aileye aittir ve mutlak form olarak sanatın tikel formla ilk ilişkisinden doğar. Bu tikel form bireyler tarafından ortaya konur ve sanat kendini bu tikel formlar üzerinden ifade eder. Dolayısıyla bunların özellikle bu noktada ortaya çıkmış olması zorunluluktandır.

Şiir ve sanatın (refleksiyon perspektifinden) ilk karşıtlığı, hâlihazırda bize ilkini mutlak form, ikincisini ise tikel form olarak göstermiştir; kendinde mutlak-bir olan kendini dehada bu iki görünüş tarzına ayırmıştır. Ayrıca bu görünüşlerin kendileri de mutlaklıklarında ele alındıklarında bir ve aynıdır. Benzer şekilde güzellikte kendinde ve kendi için mutlak suretle bir olan kendini tikel nesnede, tekil sanat eserinde güzel ve yüce olmak üzere iki görünüş tarzına ayrıştırır. Bu ikisi yalnızca mutlak-olmayışlarında ele alındıklarında farklıdır, öyle ki tıpkı mükemmel sanatçıda şiir ve sanatın ayrışmaz biçimde iç içe geçmesi gibi, en üstün eserlerde yücelik ve güzellik de iç içe geçmiştir. Sanatın mutlak ve tümel formu her yerde yücelik olarak görünür ki bu formda tikel yalnızca tüm sonsuzluğu soğurmak için bulunur. Özellikle güzellik olarak tikel form, mutlak formla uzlaşı içinde ve onda büsbütün soğrulmuş olarak, onunla tamamen bir olarak görünür.

Bu karşıtlıklar kendi için şiir ya da kendi için sanatta yer alan karşıtlıklarla kıyaslanamaz. Öyle ki şiirde *naif ve duygusal* olarak görünen bu karşıtlıklar sadece özneldir (çünkü mutlak, salt naif olarak kavrandığında zaten öznellik teşkil eder, duygusal olan ise tanımı gereği bunun için mutlak olarak uygunsuzdur), sanatta ise yönün farklılığı mutlağın ya da stilin hangi yönde ulaşılacağını belirleyen bir faktör olsa da, ögelerden sadece biri mutlağa işaret eder.

Fakat bu salt öznel ve formel karşıtlık kapsamında naif ve stil, mutlak forma, duygusal ve üslup ise her zaman tikel forma karşılık gelir. Bu karşıtlıklar aynı zamanda birbiriyle mukayese edilip örneğin üslubun asla naif olamayacağı ve benzer şekilde duygusalın da daima ve zorunlu olarak yapmacık olduğu sonucuna varılabilir. Ayrıca üslubun daima şiirsiz sanat, yani mutlak-olmayan sanat olduğu, ne mutlak anlamda yüceliğin ne de bu sebeple mutlak anlamda güzelliğin üslupla bağdaşmadığı söylenebilir. Dahası duygusalın daima şiirdense daha çok *sanat* gibi göründüğü ve bu sebeple mutlak olmadığı söylenebilir.

Şimdiye kadar tikel sanat eserinin kurgulanışına henüz gelemedik. [Mutlak (§62'deki kanıtlar uyarınca) burada üretici bireyle onun zaten mutlakta bulunan ebedî kavramı yoluyla ilişkidedir.] Bu ebedî kavram, ruhun Kendindeliği, kendini *görüngüde* ya da fenomenal olarak şiir ve sanata ve diğer karşıtlıklara ayrıştırır ya da o yalnızca refleksiyonun perspektifinden karşıtlık olarak görünen bu karşıtlıkların mutlak özdeşlik noktasıdır.

Bu karşıtlıkları kendi hallerinde ele almak yerine, dehayı tanımlayıp anlamak adına ele aldık. Tüm bu karşıtlıklar ya tek yönlü görünüş şekilleri ya da sanatın mutlak prensibinin, yani sanatçıya şekillenmiş olan ilâhi unsur ya da sanatın *Kendindeliğinin* belirlenimleridir. Kendinde ve kendi için sanat eserinde bu karşıtlıklar asla apaçık görünür olmamalıdır; burada daima yalnızca mutlak nesnelleşmelidir.

Şimdiye kadarki soruşturma, sadece *dehayı* tümel ve tikel arasındaki tüm olası karşıtlıkların –*ki bu karşıtlıklar kendini idea ya da ebedî kavramın bir bireyle ilişkisinde gösterebilir*– mutlak ayrımsızlığı olarak betimlemekle ilgiliydi. Dehada ideanın tümeli ve bireyin tikeli birbirine eşitlenmiştir. Fakat bu sanat prensibi, doğrudan taşmasıyla var olanla –ebedî ile– örtüşmek durumundadır. Böylece o, bu ebedîdeki idealara tekil reel şeylerin kavramları olarak var olmalarına imkân tanıyıp onları gerçek cisimlerde şekillendirerek kendi prensiplerinden bağımsız

bir varoluş bağışlar. Bunun kanıtı § 62 ve § 63'de verilmiştir. Şimdi tam da bu nesnelleştirmenin imkânını kanıtlamalıyız. Ancak bundan sonra tüm sanat sistemi kendini bize tam olarak açacaktır.

Burada kendimize sanat felsefesinin, aslında yalnızca sanat potansında ifade edilen genel felsefenin kendisi olduğunu hatırlatmalıyız. Bu sebeple reel ve tekil şeylerin idealarının fenomenal alanda nesnel hale gelişini nasıl anlıyorsak, sanatın kendi idealarını nasıl nesnelleştirdiğini de bu şekilde anlayacağız. Ya da şöyle söyleyebiliriz: şimdiki amacımız, yani estetik ideanın sanat eserine dönüşmesini anlamak, felsefenin genel amacıyla, yani ideaların tikel şeyler yoluyla görünmesini anlamak ile aynıdır. Elbette burada belli birtakım önermeleri, genel felsefe tarafından verilmiş olarak kanıtlamaksızın kabul edebiliriz. Bu bakımdan müteakip *yardımcı önermeyle* işe koyulacağız:

§ 70. (Yardımcı önerme) Mutlak, fenomenal alanda mutlaklığında değil de, görece farklılığında potanslar olarak ele alınan ve böylelikle ideanın sembolü haline gelen üç birlik yoluyla nesnelleşir. Burada bu önerme için yalnızca *izaha* ihtiyaç vardır, çünkü bu genel felsefeden alıntılanmış bir önermedir.

İçerik ve form mutlakta birdir. Formun formlarının tamlığında, kendinden başka herhangi bir üretim içeriği yoktur. Fakat form, bu birliklerden her biri *tikel* bir birlik olarak onun sembolü olmadığı sürece görünemez. Mutlaklığın kendisinde bu birlikler birbirlerinden ayrışmamıştır; burada yalnızca içerik, saf sonsuzluk ve idea bulunur. Bu birlikler ilk idealar olarak, ancak her biri *tikel birlik olarak* kendine bir cisim ya da bir yansıma imge edindiğinde nesnelleşebilir. Fenomenal alan söz konusu olduğu sürece, bu aslında mutlağın kendisinde bir olanın farklılaşımını doğrudan ortaya koyar. Dolayısıyla iki birlikten ilki mutlaklığında ideadır. Bir potans olarak –tikel bir birlik olarak– kendine sembol edindiğinde maddedir. Fenomenal alandaki her şey öz ve potansın (ya da tikelliğin) karışımıdır.

Tüm tikelliğin özü mutlağın kendisin*dedir*, fakat bu öz kendini tikel üzerinden gösterir.

Öyleyse buradan çıkan zorunlu sonuç şudur: sanatın prensibi olarak mutlağın görüngüler alanı ya da ayrım alanında nesnelleşmesi, ancak reel *ya da* ideal birliğin onun sembolü haline gelmesi ile mümkündür. Dolayısıyla mutlak, ancak ayrı ayrı görüngülerde nesnel [belirgin, görünür] hale gelebilir: bir yanda görece reel dünyanın görüngüleri tarafından, öte yanda görece ideal dünyanın görüngüleri tarafından sembolize edilir.

§ 71. (Yardımcı önerme) İdea, tikel birlik olarak reel birliği sembol edinmesi halinde maddedir.

Bu önermenin kanıtı genel felsefede verilmiştir. Gerçekte görünen madde ideadır, fakat sonsuzun sonluya yalın şekillenmesi perspektifinden –öyle ki bu şekillenişin kendisi sadece görecelidir– mutlak değildir. Göründüğü haliyle madde öz değildir, yalnızca formdur, semboldür; ama salt form **olarak**, görece ayrım **olarak** gene de sembolü olduğu şeyle ve sonsuzun sonluya mutlak şekillenmesi olarak idea ile aynıdır.

§ 72. Dolayısıyla sanat, sonsuzun tikele şekillenmesi formunu tikel form olarak edindiği sürece, maddeyi kendine beden ya da sembol edinir. Bu doğrudan sonuçtur.

Ek 1. Bu bakımdan sanat = genel olarak biçimlendirici ve plastik sanatlardır.

Normalde bu isimlendirme dar anlamda kullanılır, yani kendini cismani nesnelerle ifade eden [görsel] biçimlendirici sanatlar için kullanılır. Fakat plastik sanatlar olarak bu adlandırma, geniş mânâda maddenin kendisi tarafından kuşatılan tüm potansların bu genel birlik içinde yinelenme imkânını dışlamaz; hattâ münferit biçimlendirici sanatların ayrımı tam olarak bu yinelenmeye dayanmaktadır.

Ek 2. Biçimlendirici sanatlar, sanat dünyasının *reel* yönüdür.

*§ 73. Tikelin tümelde, somutun kavramda çözünmesi olarak ideal birlik **sözde** ya da **dilde** nesnelleşir.* Bu önermenin kanıtı da genel felsefededir.

Reel perspektiften bakıldığında dil, somutun tümelde, varlığın bilgide –ki bu ideal perspektiften bakıldığında düşünmedir– çözünmesiyle aynıdır. Bir yönden bakıldığında dil, *ideal bir şeyin* –bilginin, düşüncenin, hissin, arzunun vb.– *reel bir şeyde* doğrudan ifadesidir ve bu açıdan dilin kendisi bir sanat eseridir. Fakat diğer yönden bakıldığında doğa ürünü kadar belirlidir, çünkü o, sanat tarafından icat edilmiş ya da meydana getirilmiş olarak kavranamayacak zorunlu bir sanat formudur. Dolayısıyla dil, aşağı yukarı doğa tarafından üretilmiş her şey gibi doğal bir sanat eseridir.

Bunun en ikna edici kanıtı ancak daha geniş bir bağlamda, özellikle dil ve diğer sanat formu olan madde karşıtlığı üzerinden verilebilir.

Dilin önemi en iyi aşağıdaki ilişkiler üzerinden anlaşılabilir.

Mutlak, doğası gereği ebedî üretim edimidir. Bu üretim onun özüdür. Onun üretmesi mutlak olumlayan edim ya da bilme edimidir ki bu edimin iki yönü öne sürülmüş olan iki birliktir.

Bu mutlak bilişsel edim, nerede tikel bir birlik olarak *tek bir* yönün form halini almasıyla nesnelleşse, orada zorunlu olarak diğerine, yani varlığa dönüşmüş olarak görünür. Bu edimin *reel* yönü olan, sonsuzun sonluya mutlak şekillenişi kendinde, bir varlık değildir; o, mutlaklığında tüm idea, tüm sonsuz kendini-olumlamadır. Salt göreceliğinde, dolayısıyla salt *tikel bir birlik olarak* ele alındığında, idea ya da kendini-olumlama olarak görünmez, daha ziyade olumlanan bir şey olarak, madde olarak görünür. Tikel birlik olarak reel yön burada mutlak ideanın sembolü haline dönüşür ve bu idea ancak bir kılıf aracılığıyla ilk kez bu sıfatla bilinir.

İdeal birliğin kendisi, tikel birlik olarak nerede idea için form işlevi görse –ideal dünyada– başka bir şey haline dönüşmez, ideal olarak kalır, ama diğer tarafı geride bırakıldığından mutlak ideal olarak görünmez, daha ziyade reeli dışlayan – onun karşısında duran– görece ideal bir şey olarak görünür.

Saf ideal olarak ise nesnelleşemez, öznele geri çekilir ve onun kendisi öznel olandır. Dolayısıyla bir kez daha zorunlu olarak bir kılıfa, bedene bürünmek için çabalar, bu kılıf ya da beden aracılığıyla idealliğinden bir şey kaybetmeden nesnelleşecektir, kendini reel bir şey yoluyla yeniden bütünleyecektir. Mutlağın ya da Tanrının sonsuz olumlamasının en uygun sembolü, bu entegrasyonda ortaya çıkar, çünkü burada bu olumlama, idealliği elden bırakmadan kendini reel bir şey yoluyla ifade eder/oluşturur (ki bu kesinlikle en üst düzey gerekliliktir) ve kolayca anlaşılabileceği gibi *bu* sembol, dildir.

Bu sebeple dil ve akıl (ki bu tam da mutlak bilgi, ideaları bilendir) birçok dilde bir ve aynı şekilde ifade edilir. Dahası birçok felsefi ve dinî sistemde, özellikle Doğununkilerde, Tanrıdaki ebedî ve mutlak kendini olumlama edimi –Tanrının ebedî yaratma edimi– aynı zamanda Tanrının kendisi olan tanrının *konuşan sözü* [das sprechende Wort Gottes], logos olarak adlandırılır.

Söz ya da tanrının konuşması ilâhi bilimin taşması, ilâhi yaratım ediminin doğurgan, kendi içinde çeşitli ancak bu çeşitlilikte bütünlüğünü koruyan ahengi olarak kabul edilir.

Dilin bu yüksek anlam ve önemini, yani dilin salt görece-li bilgi edimi değil de, eşzamanlı olarak karşıtıyla bütünleşen bir edim oluşunu ve bu bakımdan mutlak oluşunu gözönünde bulundurarak birçoklarının yaptığı gibi, biçimlendirici sanatları sözlü sanatlarla mutlak karşıtlığa sokmayacağız (bunları mutlak karşıtlık içinde görenler bu sebeple, örneğin müziği biçimlendirici sanatlardan biri olarak saymakta zorluk çekip ona özel bir pozisyon tahsis ederler). Tıpkı bilginin kendini sembolik olarak dilde kavraması ya da ifade etmesi gibi, ilâhi bilgi de kendini sembolik olarak dünyada kavrar, öyle ki reel dünyanın **bütünü** (yani bir kez daha ideal ve reelin birliği olmasıyla bütün olan dünya) bizzat asli konuşma edimidir. Fakat *reel* dünya artık canlı söz, bizzat Tanrının konuşması değildir;

daha ziyade reel dünya artık sadece konuşulmuş –sarfedilmiş ya da taşmış [rinnen]– sözdür.

Bu minvalde biçimlendirici sanatlar yalnızca ölü sözdür; fakat gene de sözdür, konuşma edimidir ve söz ne denli ölüyse biçimlendirici sanatlar kendi türünde o denli üst düzeydedir. Buna karşın aşağı düzeyde, müzikte, bu ölmüş olan canlı unsur –*sonluya konuşulmuş söz*–, tını [der Klang] olarak hâlâ işitilebilir.

Böylece biçimlendirici sanatlarda da mutlak bilişsel edim, idea, *özgün biçimiyle* değil de, yalnızca reel perspektiften ideal olarak, sözde ya da sözlü sanatlarda olduğu gibi, varsaydığı saydam kılıfa rağmen, idealliğini kaybetmeksizin kavranır.

Dil, kendini *canlı* bir tarzda ifade eden, sonsuz olumlama olarak ebediyen mutlak bilgide bulunan kaosun nihai sembolüdür. Dilde hangi perspektiften kavranıyor olursa olsun, her şey bir olarak bulunur. Ton ya da ses perspektifinden tüm tonlar, tüm tınılar niteliksel farklarına göre onda bulunurlar. Bu farklılıkların hepsi insan dilinde harmanlanmıştır, bu sebeple insan dili özelde hiçbir tını ya da tona benzemez, çünkü bunların hepsi onda bulunur. Dile göstergeleri yönünden yaklaşıldığında, mutlak özdeşlik dilde çok daha geniş ölçekte ifade edilir. Burada somut ve somut olmayan birdir; en elle tutulur şey, en soyut ya da akli olanın göstergesi haline gelebilir. Her şey, her şeyin sembolü ya da imgesi haline gelir ve dilin kendisi böylelikle tüm şeylerin özdeşliğinin sembolü haline gelir. Dilin içsel yapısında tüm tekil ögeler, bütün tarafından belirlenir. Bütüne gereksinmeyen tek bir form ya da tekil bir söz mümkün değildir.

Tıpkı aklın bir olması gibi, dil de mutlaklığında ya da kendinde ele alındığında birdir. Fakat mutlak özdeşlikten farklı şeylerin ortaya çıkması gibi, farklı diller de dilin bu birliğinden ortaya çıkar. Her dil kendinde ele alındığında/kendi için bir evrendir ve diğer dillerden mutlak olarak ayrıdır, fakat tüm bu diller yalnızca aklın içsel ifadesi gereğince değil, aynı zamanda birkaç nüans dışında tüm dillerde benzer olan unsurlara göre

de *özsel olarak* birdir. Yani bu dışsal bedenin kendisi kendindeliğinde gene ruh ve bedendir. Sesli harflerin tinin doğrudan nefesi, forme edici [biçimlendirici] form (olumlayan) olduğunu söyleyebiliriz. Sessiz harfler ise dilin bedenidir ya da forme edilmiş [biçimlendirilmiş] formdur (olumlanan).

Dolayısıyla bir dil ne kadar çok sesli harfe sahipse –fakat öyle ki bununla sessiz harfler tarafından getirilen sınırlama, en azından belli bir ölçüye kadar yok olmaz– o kadar canlıdır. Ve tersine, bir dil ne denli sessiz harfe boğulmuşsa, o denli ruhsuzdur.

Bu noktada akıllı varlıkların mimik gibi başka dışsal işaretleri de seçebilecekken içsel ruhun dolaysız bedeni olarak neden özellikle konuşmayı [die Rede] ya da sesi [die Stimme] tercih ettiğine dair ortaya atılan çeşitli sorulara kısaca değinmek isterim. Sonuç olarak kendini anlaşılır kılabilen sadece sağır-dilsizler değildir, tüm bedenleriyle konuşan vahşi ya da gelişmemiş uluslar da belli bir yere kadar derdini anlatabilir. Zaten bu sorunun kendisi dili keyfî bir seçim ya da keyfî bir icat olarak görmektedir. Kimileri buna bir açıklama getirmek için şunu önermişlerdir: bu dışsal işaretler öyle olmalıdır ki bunları kullanan kişi aynı zamanda bunları yorumlayabilmelidir. Bu sebeple bu dışsal işaretler elbette duyulan ses [der Laut]* ve çıkarılan sese [die Stimme] dayalı bir işaret sistemi olmalıdır ki

* "Der Laut" ve "die Stimme" kelimelerinin Türkçe karşılığı sestir, fakat ilki sesin duyulabilir olmasına, ikincisi ise ses çıkarabilme yeteneğine işaret ettiğinden ilki duyulan ses ikincisi ise çıkarılan ses ile karşılanmıştır. Ayrıca "der Laut" ve "die Stimme" kelimeleri İngilizce çeviride sırasıyla "sound" ve "voice" kelimeleriyle karşılanmıştır. "Sound" kelimesi hava yoluyla hareket eden ve kulağa ulaşmasıyla duyulabilen titreşimler anlamına gelirken, "voice" kelimesi de gırtlakta üretilip ağızda açığa çıkarılan ses ya da konuşma ve şarkı söyleme yeteneği anlamına gelir. Bu kelimelerle her iki dilde de genel olarak ayrım sesin duyulabilir olmasıyla üretilen bir şey olması arasında yapılmıştır. (ç.n.)

böylece konuşmacı eşzamanlı olarak kendini duyabilsin,–hattâ bu hepimizin bildiği gibi bazı konuşmacılara büyük haz verir. Fakat dil, hiç de bu denli rastlantısal değildir. Duyulan ses ve çıkarılan sesin, ruhun içsel düşünce ve hareketlerini ifade ettiği organı olması gerektiği gerçeğinde çok daha üst düzey bir zorunluluk yatar. Kaldı ki şu açıklamanın sahiplerine neden kuşlar şakırken [Gesang haben] hayvanlar ses [Stimme haben] çıkarır diye sorulabilir.

Bilindiği üzere dilin kökenine ilişkin soru filozof ve tarihçileri özellikle son zamanlarda oldukça yakından ilgilendirmektedir. Onlar dilin insan doğasının salt psikolojik yönüyle açıklanabileceğini düşünmüşlerdir, oysa dil ancak evrenin bütününde ve bütünüyle anlaşılabilirdir. Dolayısıyla onların teorilerinde mutlak dil ideası aranmamalıdır. Dilin kökenine dair soru, en azından şimdiye dek ele alındığı şekliyle filozof ile hiçbir alâkası olmayan salt empirik bir sorudur. Filozofun bilmekle ilgilendiği şey, yalnızca ideadaki dilin kökenidir. Bu anlamda dil tıpkı evrenin kendisi gibi koşulsuz bir şekilde mutlak bilişsel edimin ebedî etkisi yoluyla ortaya çıkmaktadır, kaldı ki bu edim akıl sahibi olmakla kendini ifade etme imkânı bulmaktadır.[6]

Aklın tikel bir modeli ve dilin içsel koşulları ve yapısı üzerine refleksiyon burada uğraştığımız alandansa bilimin başka bir alanına aittir, burada dil yalnızca bir medium [ortam, araç] işlevi görür.

§ 74. Sanat, ideal birliği kendine potans ve form edinmesi halinde sözlü sanattır. Bu doğrudan sonuçtur.

Ek. Sözlü sanat, sanat dünyasının *ideal* yönüdür.

(Sözlü ve görsel sanat karşıtlığının buradaki kurgulanışına yönelik) *Genel ek.*

---

[6] *Ek not:* Esasen dil = insandaki sanatsal dürtüdür ve nasıl ki dürtünün kılavuzu ahlâki unsursa, dilinki de öyledir. Her iki iddia da –yani dilin insan icadı olarak özgürlükle ve ilâhi talimatla ortaya çıktığını savunan iddialar– yanlıştır.

§24'e göre sanat formları şeylerin Tanrıdaki hallerinin formları olduğundan, evrenin kendisinin reel yönü plastik sanatları, ideal yönü ise şiirsel ya da sözlü sanatları oluşturur ve bu temel formlarda yinelenen tüm tikel formlar, yeniden, tikel şeylerin mutlakta bulunma tarzlarını ifade eder.

§ 75. İki asli sanat formunun her birinde tüm birlikler, reel (vb.), ideal (vb.) ve bu ikisinin bir olduğu birlik, zorunlu olarak yinelenir. Çünkü bu iki asli sanat formunun her biri kendinde mutlaktır; her biri tüm ideadır.

Ek. Eğer ilk birlik ya da potansa refleksiyonun, diğerine alta koymanın [die Subsumtion] ve üçüncüye aklın birliği/potansı dersek, sanat sistemi *refleksiyon*, *altakoyma* ve *akıl* tarafından belirlenmiş olur.

Doğanın ve ideal dünyanın tüm potansları –fakat yalnızca en üst potansta– burada yinelenir ve böylece sanat felsefesinin nasıl olup da evrenin sanat formunda kurgulanışı olduğu tamamen anlaşılır bir hal alır.

Müteakip kurgu için önümde iki seçenek vardı: ya sanat dünyasının ideal ve reel paralel potanslarını doğrudan karşıtlık içinde koyacaktım, yani mesela lirik şiiri müzikle birlikte ele alıp inceleyecektim ya da her iki tarafı ve bunların potanslarını ayrı ayrı ele alacaktım. Bu iki seçenekten ikincisini seçtim, çünkü hem bu yolun serimlemeyi daha açık kılacağına inanıyorum hem de her şekilde sanatın reel ve ideal formları arasındaki ilişki zaten sürekli olarak kanıtlanması gerekecekti. Dolayısıyla önce biçimlendirici sanatlar kapsamındaki üç temel formu, müzik, resim ve plastik sanatları ve bunlar arasındaki tüm geçişleri çözümleyeceğim. Bu formlardan her biri kendi bağlamında ve kendi konumunda çözümlenecek. Bu sebeple çoğunlukla ders kitaplarında bulunan türden bir sanatlar sınıflandırmasına dair herhangi bir genel giriş yapmayacağım. Sadece şimdiye kadar müziğin biçimlendirici sanatlardan ayrıştırılmış olduğunu ta-

rihsel bir not olarak düşmek isterim. Kant üç tür öne sürmüştü: sözlü sanat, biçimlendirici sanat ve duygulanım oyunları sanatları. Oldukça muğlâk. Burada plastik sanatlar ve resim, orada retorik ve şiir sanatları. Üçüncüyle ise müzik; bu tıpkı müziğin amacı duyguları uyandırmaktır diyen Sulzer'inki gibi oldukça öznel bulduğum bir açıklamadır, öyle ki koku ve tat şöleni gibi birçok başka şey de kolaylıkla bu açıklamaya uyacaktır.

II

SANAT FELSEFESİNİN ÖZEL BÖLÜMÜ

4. Kısım
Sanat Formlarının Reel ve İdeal Serilerin Karşıtlığında Kurgulanışı

Hemen önceki önermeler, *kendinde* asli formlardan her ikisinin de kendini yeniden tüm diğer formlara ayrıştırdığını kanıtlamıştır. Başka bir deyişle: her iki asli form da tüm diğer formları ya da birlikleri potans olarak alıp onları kendi sembolü ya da tikeli haline dönüştürür. Bu burada koşul olarak varsayılacaktır.

Sanat Dünyasının Reel Yönü; ya da Biçimlendirici Sanatlar

§ 76. Sonsuzun sonluya şekillenişinin ayrımsızlığı, saf ayrımsızlık olarak ele alındığında ***tınıdır***. Ya da sonsuzun sonluya şekillenişinde ayrımsızlık, ayrımsızlık olarak ancak *tını* olarak ortaya çıkabilir.

Bu şu şekilde açıklanabilir: Sonsuzun sonluya aşılanması/ekilmesi, kendini ilk boyut aracılığıyla ya da onun (ayrım olarak) kendiyle özdeş hale (ayrımsızlık haline) gelmesini sağlayan şey aracılığıyla maddede (bu ortak birliktir) ifade eder. Maddedeki bu ilk boyut ise öylesi saf bir şekilde ortaya konmaz,

daha ziyade ikinciyle eşzamanlı olarak ve dolayısıyla üçüncü üzerinden sentezlenerek ortaya konur. O halde, sonsuzun sonluya şekillenmesi, kendini maddenin bilfiil varlığında kendisi olarak *saf bir şekilde* gösteremez. Bu, kanıtın negatif yönüdür. Fakat sonsuzun sonluya aşılanması/ekilmesindeki ayrımsızlığın kendini kendisi olarak saf şekilde *tınıda* ifade etmesi aşağıdaki şekilde anlaşılabilir.

(1) Aşılanma/ekilme ediminin kendisi cismani realitede manyetizma olarak ifade edilir (bunun kanıtı doğa felsefesindedir). Fakat manyetizmanın kendisi, tıpkı ilk boyut gibi tikel cisme bağlıdır ve bu sebeple şekillenmenin kendisi değildir, öylesi saf değildir; daha ziyade ayrımdır. Manyetizma ancak cisimden ayrık olup mutlak bir form olarak kendi için form olduğu ölçüde öylesi saftır ve *ayrımsızlık*tır. Bu ikincisi yalnızca tınıda bulunur, çünkü tını bir taraftan –kendinde ve kendi için– canlı ve aktifken, diğer taraftan da mekânda olmasa da zamanda salt bir boyuttur.

(2) Cisimlerin sesliliğinin [die Sonorität], cisimlerin bağdaşımlarıyla [die Kohärenz] doğrudan ilişkili olduğunu göstermek isterim. Deneyim, cisimlerin rezonans [der Schall] iletkenliğinin, bağdaşımlarıyla belirlendiğini kanıtlamıştır. Her rezonans iletkendir ve hiçbir cisim eşzamanlı olarak ses iletemediği takdirde ses çıkaramaz da. Bağdaşım ya da kendinde ve kendi için manyetizmada ise, ideal prensip tamamıyla cismani olana dönüşmüştü. Ancak talep edilense, birliğin çokluğa şekillenişinin bu sıfatla saf şekilde, kendinde ve kendi için form olarak görünmesiydi. İşte bu yalnızca tınıda gerçekleşebilir, çünkü tını = –cismanilikten kopmuş olsa da– manyetizmadır, âdeta manyetizmanın bizzat Kendindeliğidir, tözdür.

Bilgi notu 1. Burada tınının *rezonans* ve *duyulan sesten* ayrımını enine boyuna tartışmaya gerek duymuyorum. Rezonans kapsayıcı terimdir. Duyulan ses kesintiye uğramış rezonanstır. Tını ise süreklilik olarak kavranan rezonanstır. Bu ikisi arasındaki daha üst bir ayrım ise şudur: salt rezonans ya da duyulan

ses, çoklukta birliğin sarih bir şekilde anlaşılmasına imkân tanımazken, tını tanır. Dolayısıyla tını bütünsellikle birleşmiş rezonanstır. Yani tınıda sadece yalın tonun kendisini duymayız, daha ziyade bir bakıma onda sarmalanmış ya da ona gömülü bütün bir ton cümbüşü duyarız ve bunu öyle bir şekilde duyarız ki burada tıpkı diğer durumdaki gibi disonan/uyumsuz olanlardansa, konsonan/uyumlu olanlar baskındır. Eğitimli bir kulak bunlar arasında bile *ayrım yapabilir* ve teksesli ve temel ton dışında bunların oktavlarını da duyabilir, beşlinin oktavı [die Oktave der Quinte] gibi. Bağdaşımda birlikle birleşmiş olan çokluk, tınıda canlı bir çokluk halini, kendini olumlayan bir çokluk halini alır.

Bilgi notu 2. Cisimlerin sesliliği bağdaşım üzerinden ortaya konduğundan, rezonansın kendisi yeniden kurulma ya da olumlamadır, yani –özdeşliğin dışında ortaya konan– cismin, kendi sükûnet durumunu ve kendinde-varlığını yeniden kurmasını sağlayan, bağdaşımdaki özdeşliktir.

Tınının kendisi, bizzat bedenin ruhunun sezgisinden ya da bu tikel sonlu unsurla doğrudan ilişkisindeki tınıyla dolaysızca bağlı olan kavramın sezgisinden başka bir şey değildir. Tınının önkoşulu kavram ve varlık arası, cismani varlıkta ruh ve beden arası ayrışmadır; ayrımsızlık ediminin kendisi ise, reele yeniden şekillenmede idealin, tını olarak duyulabilir hale geldiği edimdir.

Dolayısıyla rezonansın önkoşulu, cismin ayrımsızlık dışında ortaya konmasıdır ki bu başka bir cisimle temas sayesinde gerçekleşir.

Bilgi notu 3. Tınıyla ilgili bu görüşlere, bir de *duyma duyusunu* eklememiz gerekmektedir. Duyma duyusunun kökeni anorganik doğada, manyetizmadadır. Duyma organının kendisi, kendini organik yetkinliğe geliştirmiş olan salt manyetizmadır. Doğa evrensel olarak organik doğada anorganiği karşıt birliğiyle bütünleştirir. İkincisi –anorganik birlik– sonludaki sonsuz unsurdur. Bu, örneğin, tını ya da rezonanstır. Karşıtıyla

bütünleştiğinde bu = duyma duyusu haline gelir. Duyma organı dışsal olarak katı ve ses alıp verebilen cisimlerden meydana gelir, fakat rezonanstaki ayrımın, ayrımsızlığa geri alınmasının karşıt birliği, bu ilk birlikle birleşmiştir. Ölü denilen cisim duymayla ilgili bir birliğe sahipken, sadece diğerinden yoksundur.

§ 77. Reel birliğin bu sıfatla saf olarak potans ve sembol haline geldiği sanat formu ***müziktir***. Bu doğrudan önceki iki önermeden çıkmaktadır.

Bilgi notu. Müziğin doğası çeşitli perspektiflerden belirlenebilir. Burada belirtilen kurgu ise önceki temel prensiplerimizden çıkmaktadır. Müziğin diğer çeşitli belirlenimleri bunun dolayımsız sonuçları olarak ortaya çıkar.

Sonuç 1. Sanat olarak müzik, kökensel olarak *ilk boyuta* tâbidir (yalnızca tek boyutu vardır).

Sonuç 2. Müziğin zorunlu formu *ardıllıktır*, çünkü reelden soyutlanmış halde form olarak sezilmesi şartıyla zaman, sonsuzun sonluya şekillenişinin evrensel formudur. Öznedeki zaman prensibi özbilinçtir ve özbilinç tam da idealde bilincin birliğinin çokluğa şekillenmesidir. Bu aynı zamanda genel olarak duyma duyusunun, özelde ise müzik ve konuşmanın özbilinçle yakın ilişkisini daha iyi anlamamızı sağlar. Ayrıca müziğin aritmetik yönünü de şimdilik –onun daha üst düzey anlamını açımlayana dek– kavramamızı sağlar. Müzik, ruhun reel olarak kendini sayışıdır, –Pythagoras halihazırda ruhu sayıyla karşılaştırmıştır– fakat tam da bu sebepten müzik bilinçsiz, kendini unutan sayma ya da sayıdır. Dolayısıyla Leibniz: "Musica est raptus numerare se nescientis animae"* diyebilmiştir. (Müziğin karakterinin diğer belirlenimleri, ancak diğer sanatlarla ilişkisinde geliştirilebilir.)

* Leibniz'in hangi eserine referans verildiği belli değildir, fakat cümle "Müzik kendini saymakta olan ruhun esrimesidir" şeklinde çevrilebilir. (ç.n.)

§ 78. Reel birliğin kendi kendinin sembolü haline geldiği form olarak müzik, tüm diğer birlikleri de zorunlu olarak tekrar kendinde kuşatır. Çünkü reel birlik yalnızca *kendini kendi yoluyla*, mutlak şekilde form olarak gösterimlemek için *kendini* (sanat kapsamında) potans olarak alır [kendini potans edinir]. Fakat her birlik kendi mutlaklığında da diğer [birliklerin] hepsini kuşatır; dolayısıyla müzik vb. de tüm diğerlerini kuşatır.

§ 79. Müzikte, kendisi yeniden tikel bir birlik olarak kavranan/kuşatılan birliğin çokluğa şekillenişi ya da müzikteki reel birlik ritimdir.

Eğer bu kanıt için en genel ritim kavramını kullanacak olursam ritim, bu anlamda homojenliğin periyodik bölümlenmesi anlamına gelecektir ki bu bölünmeyle homojenliğin tek biçimliliği çeşitlilikle birleşir ve böylece birlik çoklukla birleşir. Örneğin bir müzik parçasının bütün olarak uyandırdığı his tamamen homojendir, tek biçimlidir. Mesela ya neşeli ya da hüzünlüdür. Fakat tek başına/kendi için tamamıyla homojen olacak olan bu tek his, ritmik bölümlemelerle çokluk ve çeşitlilik kazanır. Ritim, doğa ve sanatın en harika gizemlerinden biridir ve hiçbir insan icadı, ilhamını ritim kadar doğrudan ve dolaysızca doğadan almış görünmez.

Antikler en büyük estetik gücü açıkça ritme atfetmişlerdir. Müzikte ya da dansta (vb.) gerçekten güzel olan her şeyin ritimle ilgili olduğunu inkâr etmek oldukça zordur. Fakat ritmi en saf şekliyle kavramak için, öncelikle müzikte uyarıcı ve heyecan verici ne varsa hepsini ayıklamalıyız. Örneğin tonlar da kendinde anlamlıdır; neşeli, yumuşak, hüzünlü ya da acı verici olabilirler. Ritmin incelemesi tüm bunlardan tamamıyla soyutlanmalıdır. Ritmin güzelliği maddi değildir ve duyarlı bir ruhu mest etmek ya da mutlak olarak hoşa gitmek için kendinde ve kendi için tonların salt doğal duygulanımlarına ihtiyacı yoktur. Bunu daha net görmek için öncelikle ritmin ilk unsurunu, bir telin tekil tonlarında ya da davul vuruşunda olduğu gibi büsbütün kayıtsızlığında düşünün. Böyle vuruşların serisi nasıl

anlamlı, heyecan verici ya da hoşnut edici hale gelebilir? Birbirini asgari düzenden yoksun takip eden vuruş ya da tonların üzerimizde etkisi yoktur. Bu tonlar kendi başlarına ya da salt basit fiziksel sesler olarak tamamen anlamsız olsalar ya da hoşa gitmeseler de, eş aralıklarla sürekli olarak yinelendikleri ve kolektif olarak bir evre (die Periode) oluşturdukları bir kurallılık/düzenlilik [die Regelmäßigkeit] kazanır kazanmaz orada daha çok başında olsa da, ritimden bir şeyler vardır ve karşı koyamadığımız bir şekilde dikkatimizi çeker. Fakat doğal bir güdüyle hareket eden insan, çokluk ve çeşitliliği, ritim yoluyla, kendinde ve kendi için etkinliğin *saf özdeşliği* olan her şeye yüklemek peşindedir. Örneğin sayma gibi, doğası gereği anlamsız olan her etkinlikte, tekdüzeliğe uzun süre dayanamayıp onu evrelere böleriz. Mekanik işle meşgul birçok işçi, işlerini bu şekilde daha kolay yapar. Saymanın –bilinçli olmaktan ziyade bilinçsiz olan– içsel hazzı işlerini unutmalarını sağlar ve ritmin kesintiye uğradığını görmek ona acı vereceği için işine şevkle sarılır.

Şimdiye dek yalnızca ritmin en eksik türünü tanımladık. Bu türde tikel çeşitlilikteki tüm birlik sekanstaki aralıkların tekdüzeliliğine dayanır. Bunun imgesi, eşit büyüklükte ve eşit uzaklıktaki noktalardır. Bu, ritmin en alt düzeyidir.

Daha üst düzeyde bir çeşitlilikteki birlik ise, tekil tonlar ya da vuruşlar eş şiddette ses verdiğinde değil de, belli bir düzenliliğe göre güçlü ve zayıf sesler olarak birbirlerini izlediğinde elde edilir. Bununla birlikte zorunlu bir unsur olarak *ölçü* [der Takt], ritme dâhil olur. Ölçü, özdeş bir şeyin ayrışmak ya da çeşitlenmek durumunda kalışında ve daha da büyük bir çeşitliliğin sekansın tekdüzeliğine katılmasını sağlayan sayısız çeşitliliğe elverişli olmasında aranır.

Genel olarak ritim, özsel olarak anlamsız bir ardıllığın anlamlı bir ardıllık hali'ne dönüşmesi olarak anlaşılır. Böylesi saf ardıllık, olumsallık karakteri taşır. Bir ardıllığın olumsal doğasının zorunluluğa dönüşmesi = ritimdir ve bu dönüşüm sayesinde bütün, artık zamana tâbi değildir, daha ziyade zamanı

kendinde taşır. Müzikteki artikülasyon, birimlerden bir sekans oluşturmaktır, bunun sayesinde birçok ton birlikte başka bir birim oluşturur ve bu birim öyledir ki olumsal ya da keyfî bir şekilde diğerlerinden ayrılamaz.

Her biri diğerinden algısal olarak ayırt edilebilen eş uzunluktaki birimlere bölünmüş bir tonlar ardıllığından meydana gelen bu *salt yalın* ritim, gene de birçok türe sahiptir; örneğin tek veya çift vb. olabilir. Fakat çeşitli ölçüler beraber birimlerde birleşebilirler ve ritmin daha üst bir potansını oluştururlar, buna bileşik ritim (şiirde: beyit) denir. Nihayet bu bileşik birimlerden (şiirde: kıta) daha büyük birimler (evreler) oluşturulabilir ve bu süreç tüm yapı ve kompozisyonun içsel poetik duyu için hâlâ anlaşılabilir kaldığı o noktaya dek devam eder. Müteakip önermeyle ritmin nihai tamamlanışını da anlayabileceğiz.

Ek. Ritim, müzikteki müziktir. Çünkü müziğin tikelliği, onun birliği çokluğa şekillendirme özelliğine dayanır. § 79'a göre ritim müziğin kendisindeki bu şekillendirmeden başka bir şey olmadığına göre, ritim müzikteki müziktir ve bu sanat formunun doğası gereği ritim, müzikteki baskın unsurdur.

Ancak bu önermeyi gözeterek, özellikle antik ve modern müzik arası karşıtlığı bilimsel olarak kavrayabiliriz.

§ 80. Tamamlanmış haliyle ritim, zorunlu olarak diğer birliği de kendinde kuşatır ki bu birlik bu alt bölümde (kelimenin en geniş anlamında) *modülasyondur.* Bu önermenin ilk kısmı kendinden kanıtlıdır ve genel olarak kavranabilir. İkinci kısmıyla ilgili olarak ise yalnızca modülasyonun ne olduğunun açıklanması gerekmektedir.

Ritmin ilk önkoşulu çeşitlilikte bir birliktir. Bu çeşitlilik ise keyfî ya da ilineksel olarak, yani salt zamanda vuku bulan çeşitli birimler arası basit farklılıkta değil, daha ziyade eşzamanlı olarak reel, özsel ve niteliksel bir şeye dayanan çeşitli birimlerin farklılığında yatar. Bu nitelik bizzat tonların müzikal çeşitliliğinde bulunur. Bu anlamda modülasyon müzikal bir eserin bü-

tününde baskın olan bir tonun özdeşliğini *niteliksel* farklılıkta koruma sanatıdır ki bu özdeşlik ritmin kendisi boyunca niceliksel farklılıkta gözlemlenir.

Burada kendimi genellemelerle ifade etmek zorundayım, çünkü modülasyon sanat dilinde birçok farklı anlama gelir ve ben burada modülasyonun yalnızca modern müzik bünyesinde geldiği özel anlamla uğraşmak istemiyorum. Şarkı ve armoniyi muhtelif tonlar boyunca modülasyon ve kadans olarak adlandırılanlar aracılığıyla yönetmek ve sonunda ana tona geri dönmek, tamamen modern müzik sanatına aittir.

Genel kurguya değil de, müzik teorisine ait tüm bu teknik detaylara girmem imkânsız olduğundan, dikkat etmeniz gereken tek şey, *genel olarak* ritim ve modülasyon olarak adlandırılabilecek iki birliğin sırasıyla niceliksel ve niteliksel olarak düşünülmesi gerektiğidir. Fakat ilki, kendi mutlaklığında ikincisini kuşatır, öyle ki ikinci birliğin ilkinden bağımsızlığı zorunlu olarak mutlaklığındaki ilkini iptal edip salt armoniye dayalı müziği ürün olarak verecektir. Bu sonraki incelemede aydınlatılacaktır. Bu mânâda ritim, *yani halihazırda diğer birliği kuşatan ritim*, tüm müziktir. Buradan vardığımız ayrım şudur: İlk durumda tüm müzik ilk birliğe, ritme tâbi iken, ikinci durumda ikinci birliğe, modülasyona tâbidir ve böylelikle iki eş mutlaklıkta ama farklı müzik türü ortaya çıkar.

§ 81. İlk iki birliğin eş olarak ortaya konduğu üçüncü birlik melodidir. Bu önerme aslında salt bir açıklama olduğundan ve ritim ve modülasyonun birliğinin *melodi* olduğundan kuşku duyulmayacağından, bu önermenin kanıta ihtiyacı yoktur. Daha ziyade müzikteki üç birlik arası ilişkiyi somut kılmak adına, bunları farklı kriterlere göre değerlendireceğiz.

O halde denilebilir ki ritim = ilk boyut, modülasyon = ikinci boyut, melodi = üçünü boyuttur. İlki müziği refleksiyon ve özbilinç için, ikincisi his ve yargı için, üçüncüsü ise sezgi ve imgelem yetisi için belirler. Eğer sanatın üç temel formunun ya da kategorisinin müzik, resim ve plastik sanatlar olduğunu

gözönünde bulundurursak, o zaman ritmin müzikteki müzikal unsur, modülasyonun müzikteki resimsel unsur (bu *müzikal resimle* karıştırılmamalıdır, müzikal resmi tıpkı bugün Haydn'ın müzik yaratımlarındaki meleyen koyunlarından zevk alabilenlerdeki gibi, ancak dejenere ve çürümüş bir beğeni hoş bulabilir) ve melodinin de müzikteki plastik unsur olduğunu söyleyebiliriz. Şimdi önceki önermede verilen kanıttan bu anlamdaki ritmin (yani diğer birliği kuşatan ritmin) ve melodinin kendilerinde bir ve aynı olduğu görülebilir.

Ek. Mutlaklığında kavranan ritim, müziğin tümüdür ya da tersine müziğin tümü mutlaklığında kavranan ritimdir, çünkü ritim doğrudan diğer birliği kuşatır ve melodiyi kendisi üzerinden oluşturur ve dolayısıyla ritim tümdür.

Geniş mânâda ritim müzikteki baskın potanstır. Müziğin tümü –dolayısıyla ritim, modülasyon ve melodi– kolektif olarak ritme tâbi kılınabildiği sürece, bu ritmik müziktir. Bu, antikitenin müziğiydi. Bu kurguda tüm ilişkilerin nasıl yinelendiği ve sonsuzun sonluya şekillenmesi olarak ritmin yeniden antikitenin tarafında yer aldığı ve buna karşın karşıt birliğin de, ileride göreceğimiz gibi, modernitenin baskın unsuru olduğu da görülmelidir.

Antik müziğin *somut örneklerine* erişme imkânımızın olmadığı doğrudur. Antik müziği performans yoluyla kısmen de olsa somut kılmanın aklımıza pek az gelebilen bir şey olduğu, Rousseau'nun Dictionnaire de Musique (bu sanat formu hakkında hâlâ ilk akla gelen eserdir) eserinde bulunabilir. Yunanlılar tüm sanatlarda inanılmaz başarılı olduklarından, şüphesiz müzikte de başarılıydılar. Bu müzik hakkında ne denli az bilirsek bilelim, gene de burada realist, plastik ve destansı prensiplerin baskın olduğunu ve bu baskınlığın her şeyi ritme tâbi kılarak elde edildiğini biliriz. Çağdaş müzikteki baskın unsur ise armonidir ve armoni, daha detaylı göstereceğim gibi, antikitenin ritmik melodisinin karşıtıdır.

Antik müziğe dair tek –ve oldukça bozulmuş– iz *koralde* bulunur. Rousseau'nun da dediği gibi, Hıristiyanların kendi kiliselerinde ilâhi ve mezmurları söylemeye başladıkları andan itibaren, müziğin zaten neredeyse tüm ehemmiyetini kaybettiği doğrudur. Hıristiyanlar müziği buldukları gibi alıp onu etkili gücünden, tempo ve ritimden mahrum bırakmışlardır, fakat erken dönemlerde koral hep monofonik kalmıştır ve Cantus Firmus (Ana ezgi) aslında bu anlama gelir. Daha geç dönemlerde ise hep dört sesli bestelenmiş ve bileşik armoni sanatı kilise ilâhilerine de yayılmıştır. Hıristiyanlar başlangıçta müziği, "birbirine bağlı söz"den* çıkarıp kutsal kitabın düzyazısı ya da bütünüyle barbar olan bir şiir üzerine oturtmuşlardır. Böylelikle ölçüsüz ve sürekli tekdüze adımlarda ilerleyen şarkı formu ortaya çıkmıştır; şarkı, bu ritmik tempo ile birlikte tüm enerjisini de kaybetmiştir. Yalnızca birkaç ilâhide hece temposu ve ölçü sürdürüldüğünden, mısraların yükseliş ve alçalışı hâlâ duyulabilirdir. Tüm bu eksikliklere rağmen Rousseau da, Roma kilisesi papazlarının antik müziğin pek değerli kalıntılarını ve ölçüsüz ve ritimsiz korunabildiği kadarıyla çeşitli makamlarını orijinal karakteriyle koruyuşunu koralde bulur.

§ 82. Müziğin üç birliğinin ilk birliğe tabiyeti olan melodi, üç birliğin diğerine tabiiyeti olarak armoni ile karşıttır. Salt empirik teorisyenler de genel olarak armoniyi melodinin karşıtı olarak kabul ederler. Melodi, müzikte sonsuzun sonluya mutlak şekillenişidir ve dolayısıyla tüm birliktir. Armoni de benzer şekilde müziktir ve bu anlamda özdeşliğin ayrıma şekillenmesinden daha azı değildir, fakat bu birlik burada karşıtıyla –ideal birlikle– sembolize edilir. Genel dil kullanımında müzisyenin, hem ritim hem de modülasyon üzerinden ayırt edilen monofonik bir parça besteleyebiliyorsa melodiden anladığı; benzer şekilde

* "Gebundene Rede" şiirsel ölçü kurallarına tâbi kılınan söz ya da konuşma anlamına gelir. Başka bir deyişle ritim ve tını kurallarına bağlı kalınarak mısra formunda düzenlenmiş, kafiyeli, düzyazı biçiminde olmayan söz kast edilmektedir. (ç.n.)

aynı zamanda ritim bünyesinde ayrımda edinilen özdeşliğe genişlik (ikinci boyutun yayılımını) verebilip her biri kendi melodisine sahip çeşitli sesleri hoş sesli ve armonik bir bütünde birleştirebiliyorsa armoniden anladığı söylenir. Açıktır ki, ilk durumda çoklukta birlik, ikinci durumda ise birlikte çokluk, ilk durumda ardıllık, ikincide ise bir-arada-varoluş söz konusudur.

Armoni ancak ritme (plastik unsur) tabiiyetinde melodide de bulunur. Burada ise ritme böylesi bir tabiiyeti dışladığı ölçüde, kendi başına *bütün* olmasıyla ikinci boyuta tâbi oluşuyla armoniden bahsediyoruz.

Armoni aslında birçok teorisyen sayesinde farklı anlamlar kazanmıştır, örneğin eşzamanlı basılan birçok tonun tek bir tınıda birleşmesi anlamına gelebilir. O halde burada armoniyi en üst derece basitliğinde ele alıyoruz ki burada örneğin armoni aynı zamanda tekil bir tınının özelliğidir, çünkü bu tınıda ondan farklı olan birçok tonun aynı anda ses vermesi söz konusudur, fakat bu tonlar öyle mükemmel bir şekilde birlik halindedir ki tek bir ton gibi duyulduğu düşünülür. Birlikte çokluk kavramını tüm bir müzikal parçanın daha geniş birimlerine uyguladığımızda, armoni her bir birimde bütünde bir birliğe getirilmiş olan farklı tonal ilişkilerden oluşur. Benzer şekilde bir bütün olarak tonal parça bakımından aynı birlik, tüm olası tikel birliklerin ve –ritim bakımından değil de, modülasyon bakımından farklı olan– tonların tüm bileşikliklerinin bütünün mutlak birliğine geri alınmasıdır. Bu genel kavram armoninin ritimle ve bu bakımdan da melodiyle –zira melodi bütünleşik ritimden başkası değildir– ilişkili olduğunu layıkıyla göstermektedir. Tekrar ediyorum: Armoni melodiyle tıpkı ideal birliğin reelle ya da çokluğun birliğe şekillenişinin, birliğin çokluğa karşıt şekillenişiyle ilişkili oluşu gibi ilişkilidir; kanıtlamak istediğimiz şey buydu.

Burada armoninin melodiye karşıtlığında kendi başına *bütün* olduğunu ve *öz* değil de yalnızca *form* üzerine düşünülmesi şartıyla armoninin iki birlikten *biri* olduğunu gözönünde bu-

lundurmak gerekir. Çünkü ikinci durumda armoninin kendisi *kendinde* özdeşliktir; dolayısıyla üç birliğin de burada ideal birlikte ifade edilen özdeşliğidir. Yalnızca bu açıdan armoni ve melodi gerçekten birbirlerine karşıtlık oluşturabilirler.

Bu anlamdaki armoni ya da melodinin üstünlüğü sorusu söz konusu olduğunda, bulunduğumuz durum antik dönem sanatının ya da modern sanatın üstünlüğü sorusundakiyle aynıdır. Özü gözönünde bulundurursak, her ikisi de müziğin bölünmemiş bütünlüğünü oluşturmaktadır. Fakat formu gözönünde bulundurursak, o zaman antik dönem sanatı ve modern sanata ilişkin verdiğimiz yargıyla geniş anlamda aynı yargıyı vermek durumundayızdır. Bu ikisi arasındaki karşıtlık şudur: İlki genel olarak reeli, özseli, zorunluyu temsil eder; ikincisi ise özsel ve zorunlu olan ile özdeşlik halindeki ideal, özsel olmayan ve ilineksel unsuru temsil eder. Söz konusu duruma uygulandığında ise, ritmik müzik genel olarak kendini sonsuzun sonluda yayılması olarak ortaya koyar; öyle ki bu ikincisi (sonlu) kendi başına değeri olan bir şeydir. Öte yandan armonik müzikte ise, sonlu ya da ayrım yalnızca sonsuzun ya da birliğin alegorisi olarak görünür. İlki müziğin doğal karakterine, yani ardıllık sanatına daha sadık olup realisttir. İkincisi ise daha derin bir düzeyde daha yüksek ideal birliği öncelemek, ardıllık unsurunu ideal bakış açısından âdeta uzaklaştırmak ve andaki çokluğu birlik olarak ifade etmek ister. Sonsuzu sonluda ve sonluyla temsil eden ritmik müzik, daha çok tatminin ve zinde bir tutkunun ifadesiyken, armonik müzik çaba ve özlemin ifadesi olacaktır. Dolayısıyla temel vizyonu ayrımın yeniden birliğine duyulan özlem ve bu birlik için çaba olan kilisede başlangıcını bireyden alan müşterek bir çaba; kendini mutlak bünyesinde diğer herkesle bir görme çabası oldukça önemlidir –ki bu çaba zorunlu olarak kendini armonik, ritimsiz müzikte ifade etmek durumundadır. Buna karşın saf kolektivitenin, türün, kendisini bütünüyle tekilde biçimlendirdiği ve kendisinin bu tekil olduğu, Yunan devletlerindeki gibi bir cemiyet, devlet olarak

görüngüsünde ritmik olması gibi sanatında da ritmik olmak zorundadır.

Müzikle yakın ya da daha özel bir tanışıklığı olmayan ve gene de ritim ve ritmik melodinin armoniyle ilişkisini anlamak isteyen, Sophokles oyunları ile Shakespeare oyunlarının kıyaslanışını düşünebilir. Sophokles oyunu saf ritim sahibidir ve yalnızca zorunlu olanı ortaya koyar, lüzumsuz laf kalabalığı yapmaz. Buna karşın Shakespeare ise en büyük armoni sanatçısıdır, dramatik kontrpuanın ustasıdır; yalnızca tek bir olayın yalın ritmini değil, aynı zamanda bu olaya eşlik eden her şeyi ve bunun birçok yönden yansımasını da ortaya koyar. Örneğin Oidipus ve Kral Lear'ı karşılaştırın. İlkinde yalnızca olayın saf melodisiyle karşılaşırız. İkincisinde ise bunun aksine kız kardeşleri tarafından kapı dışarı edilen Lear'ın yazgısı, babası tarafından kovulmuş bir oğlanın hikâyesine karşıt konmuştur, öyle ki bütünün her tekil ânı, eşlik edip yansıttığı diğer bir ânına karşıttır.

Armoni ya da melodinin üstünlüğü ile ilgili yargılar arasındaki farklılıklar, en az antik dönem sanatı ve modern sanat üstünlüğü ile ilgili olanlar kadar uzlaştırılamazdır. Rousseau ilkine gotik, barbar bir icat der. Öte yandan armoniye meraklı birtakım kimseler de vardır ve bunlar hakiki müziğin, kontrpuanın icadıyla ortaya çıktığını düşünürler. Böylesi bir görüş tabii ki antiklerin armoni bilgisine sahip olmaksızın ya da en azından armoniyi kullanmaksızın çok güçlü bir müziğe sahip olmaları gerçeği ile kolayca çürütülebilir. Hattâ birçok kişi polifonik şarkının ancak 12. yüzyılda icat edildiği fikrindedir.

§ 83. Müziğin formları, reel perspektiften görüldüğü şekliyle ebedî şeylerin formlarıdır. Zira ebedî şeylerin reel yönü, sonsuzun sonluya şekillendiği yöndür. Sonsuzun sonluya bu şekillenmesi, aynı zamanda müziğin formudur ve sanatın formları genel olarak şeylerin özsel formları olduğundan, müziğin formları zorunlu olarak kendinde şeylerin ve tamamıyla reel yönlerinden görülen ideaların formlarıdır.

Bu daha geniş mânâda kanıtlandığından, müziğin tikel formları, ritim ve armoni için de geçerlidir, yani ikincisinin tamamen formların tikelliği perspektifinden görülmesi şartıyla, bunlar ebedî şeylerin formlarını ifade ederler. Dahası, ebedî şeyler ya da idealar reel yönden kozmik cisimlerle ve kozmik cisimlerde görünür hale geldiği ölçüde müziğin formları, reel olarak görülen ideaların formları olarak aynı zamanda varlığın ve böylesi kozmik cisimlerin yaşamlarının formlarıdır; dolayısıyla müzik, duyulan ritim ve bizzat görünür evrenin armonisinden başka bir şey değildir.

Bazı ek açıklamalar

(1) Genel olarak felsefe, tıpkı sanat gibi, şeylerin kendileriyle ilgilenmez; daha ziyade yalnızca şeylerin formları ya da ebedî özleriyle ilgilenir. Şeyin kendisi ise bu tikel varlık tarzı ya da formundan başkası değildir ve şeylere bu formlar yoluyla haiz olunur. Sanat, örneğin plastik eserlerinde reel unsur bakımından benzer doğa ürünleriyle rekabet çabasında değildir. Daha ziyade saf formun, diğer görünümü kuşkusuz şeyin kendisi olan idealin peşindedir. Söz konusu duruma uygulandığında, müzik ritim ve armonide kozmik cisimlerin hareketinin formunu, maddeden ya da nesneden azade saf formu saf form olarak tasvir eder. Bu açıdan müzik, nesneden ayrılmış *saf* hareketi bu sıfatla ifade ederek ve görünmez, neredeyse tinsel kanatlarca taşınarak kendini cismanilikten en üst düzeyde sıyıran/arındıran sanat formudur.

(2) Bilindiği gibi göksel hareketlerin ritim ve müzik olarak ele alınması görüşünü ilk savunan Pythagoras'tır. Fakat Pythagoras'ın fikirlerinin ne kadar az anlaşıldığı ve bu fikirlerin bize ne denli bozulmuş bir formda ulaştığı da bilinmektedir. Pythagoras'ın gök küreleri müziği doktrini kabaca anlaşılmıştır, yani büyük cisimlerin hızlı hareketleri bir *rezonansa neden olmalıdır* şeklinde anlaşılmıştır. Bu cisimler farklı fakat ölçülü hızlarda ve artarak genişleyen dairelerde döndüklerinden, bu rezonans müziğin tonal ilişkisi uyarınca konsonan bir armoni oluşturur,

örneğin güneş sistemi yedi telli bir lire benzer. Bu görüş tüm meseleyi empirik olarak ele almaktadır. Pythagoras ise bu hareketlerin bir müzik *olduğunu* söylemez, daha ziyade bu hareketlerin kendisinin müzik olduğunu iddia eder. Bu içsel hareketin müzik haline gelmek için dışsal bir ortama ihtiyacı yoktur; o kendinde ve kendiyle müziktir. Daha sonraları kozmik cisimler arası mekânın boşluk olduğuna ya da en fazla sürtünmenin gerçekleşemeyeceği ve dolayısıyla rezonansın ortaya çıkamayacağı ya da iletilemeyeceği zayıf ve ince bir ortamın kabul edilebileceğine hükmedildiğinde, Pythagoras'ın kuramının da çökertildiğine inanılmıştı. Klasik açıklama, Pythagoras'ın kendisinin bu müziğin muazzam gücü ve sürekliliği dolayısıyla, tıpkı değirmende yaşayan insanların durumuna benzer bir şekilde duyulamayacağını söylemiş olduğunu öne sürer. Bunu muhtemelen tersinden, yani gerçekten de değirmende yaşayan insanlar var ve bunlar çevrelerindeki fiziksel gürültü yüzünden göksel müziği duyamazlar şeklinde anlamalıyız. Bu müziği duyamayışımız ancak bunu gösterir. Platon diyoloğunda Sokrates der ki: Müzisyen, fiziksel olarak duyulan armonilerden duyuüstü olana, ussal armonilere ve bu armonilerin oranlarına doğru ilerleyen kişidir.* Felsefenin hâlâ çözmesi gereken daha da büyük bir problemi vardır: Gezegenlerin sayıları ve uzaklığı yasası. Ancak bu çözüldükten sonra, şu âna kadar tamamıyla örtük kalmış bir konu olan içsel tonlar sisteminin içyüzünü anlamayı umabiliriz. Şimdiki ton sistemimizin dayanağının içgörü ve bilimden ne denli uzak olduğunu, antik dönem müziğinde geleneksel olan birçok müzikal dizi aralığı ve türünün bizim bölümlemelerimize göre imkânsız oluşundan, hattâ bizim için kavranılmaz oluşundan anlayabiliriz.

---

* Kitabın İngilizce çevirisini yapan Douglas W. Stott burada kast edilen Platon diyaloğunun *Şölen*, bahsi geçen konuşmacınında muhtemelen Eryksimakhos olduğunu ifade etmiştir.

(3) Ancak şimdi ritim, armoni ve melodinin nihai anlamını tayin edebiliriz. Bunlar evrendeki hareketin ilk ve en saf formlarıdır ve reel perspektiften bakıldığında, maddi şeylerin idealara eşit olduğu makamlardır. Kozmik cisimler armoni ve ritmin kanatlarında süzülür. Merkezcil kuvvet ve merkezkaç kuvveti denilen de, sırasıyla armoni ve ritimden başkası değildir. Müzik aynı kanatlar üzerinde yükselerek ses ve tonun saydam bedeninden duyulabilir bir evren örmek için mekânda süzülür.

Müziğin tüm sistemi kendini güneş sisteminde de dışa vurur. Kepler, majör tonaliteyi günöteye, minör tonaliteyi günberiye atfetmiştir. Müzikte bas, tenor, alto ve sopranoya atfedilen ayırt edici özellikleri çeşitli gezegenlere yüklemiştir.

Hattâ dahası, sanatta müteselsilen görünmüş bir *karşıtlığın*, melodi ve armoni arası karşıtlığın güneş sisteminde bir ifadesi bulunur.

Gezegenler âleminde ritim baskın unsurdur, gezegenlerin hareketleri *saf melodidir*. Kuyrukluyıldız âleminde ise armoni baskındır. Nasıl ki modern dünyanın bütünü genel olarak evrene karşı merkezcil kuvvete, merkezi arzulamaya/merkezin özlemine tâbi ise, hareketleri ritimsiz salt armonik bir karmaşayı ifade eden kuyrukluyıldızlar da böyledir. Öte yandan antik dönemin yaşamı ve eserleri tıpkı sanatları gibi genişleyicidir –merkezden uzaklaşan yani kendinde ve kendiyle mutlak ve ritmiktir– ve bunun gibi gezegen hareketlerinde baskın olan merkezkaç kuvvetidir, sonsuzun sonluya yayılmasıdır.

(4) Sanatların genel sistemi içinde müziğin yeri de buna göre belirlenmiştir. Genel dünya yapısının doğanın diğer potanslarından tamamıyla bağımsız şekilde işlemesi ve bunun bir açıdan en üst ve en evrensel unsur, somut realitede hâlâ karmaşık olanın kendini doğrudan en saf akılda çözmesi iken, diğer açıdan da en derin potans olması gibi müzik de bir açıdan reel sanatların sadece ilk potansı olsa da, diğer açıdan reel sanatların en evrenseli ve en genelidir, dilde ve akılda çözülmeye en yakın olandır.

Doğadaki kozmik cisimler ebedî maddeden ortaya çıkan ilk birliklerdir. Bunlar ayrıca, doğanın birliğinin yetkin bir kendilik-sezgisine ulaştığı en üst düzey organizasyonu kendilerinde gösterebilmek adına büzülüp daha dar ve daha belirli alanlara kapanmak zorunda olsalar dahi, kendilerinde her şeyi kuşatırlar. Onlarda içkin olan akıl türü dolayısıyla kendini onların genel hareketlerinde yalnızca ilk potans için ifade eder. Bir açıdan tüm sanatların en kapalısı olan, formları henüz kaotik olarak ve ayrımsızca kavrayan ve yalnızca bu hareketlerin cismanilikten ayrıştırılmış saf formlarını ifade eden müzik de, benzer şekilde bu alanda tüm sanatların en sınır tanımayanı olsa da yalnızca ritim, armoni ve melodiyi ilk potans için mutlak model olarak benimser.

Bununla müziğin kurgusu tamamlanmıştır, zira sanatın tüm kurgusu ancak sanat formlarını şeylerin özsel formları olarak ortaya koymayı hedefleyebilir ve müzik bakımından bu başarıyla sonuçlandırılmıştır.

İlerlemeden önce birkaç genel noktaya değinmek isterim.

Bizim buradaki amacımız *tikel sanat formlarının* kurgusudur. Töz ve form mutlakta ve dolayısıyla sanat prensibinde bir olduğundan, form haline de dönüşebilecek şey yalnızca maddede, içerikte ya da özde olandır. Töz ve form arası ayrım ise yalnızca şu öncüle dayanabilir: Tözde mutlak özdeşlik olarak ortaya konan her ne ise, o şey formda görece özdeşlik olarak ortaya konur.

Şimdi, kendinde ve kendi için mutlakta tümel ve tikel olan birdir, öyle ki onda birliğin tikel birlikleri ya da formları mutlak olarak ortaya konur. Fakat tam da bu sebepten, bu tikel birlik ya da formlar onda mutlak olduğundan ve her biri bakımından form aynı zamanda öz, öz de form olduğundan, –tekrar ediyorum, tam da bu yüzden, bunlar mutlakta ayırt edilemezler ve farklılaşmamışlardır; bu birlikler ya da böylesi ebedî idealar, *kendi tikelliklerinde* tikel formlar olarak kendilerinin sembolleri haline gelerek nesnelleşebilirler. Bunlar *yoluyla* görünen,

salt mutlak birliktir, kendinde ve kendi için ideadır. Form ise yalnızca bedendir; mutlak birlik bu bedenle kendini örter ve bu bedende nesnelleşir.

Mutlak özdeki ilk birlik, genel olarak, sayesinde mutlak özün, öznelliğini ve ebedî birliğini nesnelliğe ya da çokluğa doğurduğu birliktir ve bu birlik mutlaklığında ya da mutlak üretim ediminin bir yönü olarak kavrandığında ebedî maddedir ya da tözdür ya da ebedî doğanın kendisidir. Bu olmadan, mutlak, kendine-kapalı bir öznellik olur ve tanınmaz ve ayırt edilemez kalırdı. Mutlak ancak ve ancak özne-nesnelleşmesi ile kendini nesnellikte tanınır kılabilir ve tanınmış bir nesne olarak kendini bu nesnellikten kendilik–bilgisine geri taşıyabilir. Nesnelliğin kendine doğru bu tersten gelişimi diğer birliktir ki bu birlik de mutlakta ilkinden ayrılamaz. Nasıl ki öznelliğin nesnelliğe yetkin şekillenişinin organizmada doğrudan mutlak ideal olarak akla dönüştüğünü görürüz, bu durum mutlakta da böyledir. Şekillenişin daima mutlak olduğu yerde, özne-nesnelleşmesinin nesnel unsuru kendini doğrudan mutlak idealitenin eterine dönüştürür, öyle ki mutlak reel olan unsur daima aynı zamanda mutlak ideal unsurdur ve bu ikisi özsel olarak bir ve aynıdır. Mutlak, kendini fenomenal dünyada iki birlikten ilki yoluyla gösterdiğinde maddenin özüdür ve tüm sanat, aynı birliği kendine form edindiğinde plastik ya da biçimlendirici sanattır. Böylesi sanatta, tıpkı maddenin kendisinde olduğu gibi, tüm birlikler kuşatılır ve bu birlikler kendilerini tikel sanat formlarında ifade eder. Bunlardan ilki, evreni onda göstermek adına kendine birliğin çokluğa şekillenmesini form edinen birlik, en son kanıtlamış olduğumuz gibi müziktir. Şimdi diğer birliğe geçeceğiz ve ona karşılık gelen sanat formunu inceleyeceğiz. Bu amaç doğrultusunda da, genel felsefeden şimdi giriş mahiyetinde kullanacağım bazı yardımcı önermelere ihtiyacımız olacak.

§ 84. Yardımcı Önerme. Tüm sonlu şeylerin sonsuz kavramı, reel birlikte içerildiği sürece ışıktır. Bu kanıt genel felsefenin bir bölümü olduğu için, burada sadece ana noktaları vereceğim.

Şu an için takip eden hususlar üzerinde duralım: (a) Işık = kavram, ideal birliktir, (b) fakat reel birlik bünyesindeki ideal birliktir. Bu, en kısa yoldan diğer birlikle karşıtlık içinde düşünülerek kanıtlanabilir. Bunda ebedî maddenin özdeşliği bu sıfatla ayrıma ve bundan dolayı ayrışık ve tikel şeylere şekillenir. Burada ayrım ve tikellik baskın unsurdur; özdeşlik ancak çokluk bünyesindeki birlik olarak kavranabilir. Karşıt birlikte ise özdeşlik, öz, tümel baskın unsurdur. Realite burada idealitede tekrar çözünür ya da kendini idealitede tekrar fesheder. Fakat bu idealite geniş mânâda realiteye ve ayrıma tâbi olmak zorundadır, çünkü o reel birlik bünyesindeki ideal birliktir. Ayrımda reel olanın evrensel formu mekân olduğundan, o, mekânın ideal unsuru ya da mekândaki ideal unsur olarak görünmek zorundadır. Öyleyse o, mekânı doldurmadan mekânı tanımlamak zorundadır ve maddenin reel tarzda gösterdiği tüm nitelikleri o, maddenin ideal birliği olarak her yerde ideal tarzda göstermek durumundadır. Tüm bu koşullar, ancak ışıkla karşılanabilir: Bu sebepten dolayı ışık tüm ayrımın reel birlik bünyesindeki sonsuz ideasıdır ve bu daha önce kanıtlanmıştır.

Işığın maddeyle olan ilişkisi takip eden tarzda da açıklanabilir.

İdea çift yönlü oluşuyla kendini hem tekil olanda hem de bütünde tekrar eder. Öznelliğini nesnelliğe şekillendirdiği reel yönünde, idea olarak görünmekten ziyade, *varlık* olarak görünse de hâlâ tamamıyla ideadır. İdea, görüngünün reel unsurunda sahip olduğu yönlerinden yalnızca birini ardında bırakır. Görüngünün ideal unsurunda ise kendini ideal bir şey olarak ortaya koyar, fakat sırf bu sebepten bunu ancak reel unsura karşıtlığında –dolayısıyla *görece-ideal bir şey* olarak– yapabilir. *Kendindelik*, işte bu her iki yönün bir olma durumudur. Mevcut meseleye uygulandığında, maddesellik unsuru ideanın *nesnel-*

liğindeki bir yönüdür, reel yönüdür. İdeanın *ideal bir şey* olarak göründüğü diğer yönü ise ışıktır, fakat idea ancak diğer yönünü –reel yönünü– ardında bıraktığı sürece ideal olarak görünür. Burada, doğadaki üstün unsurun, madde ve ışığın tekrardan içinde bir olduğu unsur olduğunu şimdiden tahmin edebiliriz.

Işık doğada tecelli eden ideal unsurdur, idealizmin ilk dönüm noktası budur. *İdeanın kendisi ışıktır, ama mutlak ışıktır.* Fenomenal ışıkta idea, ideal bir şey *olarak* görünür; ışık olarak, ama salt *görece ışık* olarak, görece ideal bir şey olarak. Kendini *maddede* örttüğü dış kabuğundan soyar, fakat ideal bir şey olarak *görünmek* için, reele karşıt görünmek zorundadır.

Işığı burada tüm alt bölümlemeleriyle tartışmam mümkün değil, bu yüzden genel felsefedeki değerlendirilişine değineceğim. Burada yalnızca ışığın tını [titreşimlilik] ile olan ilişkisini ve ışığın sanat için zorunlu koşulu olan görme duyusunu ele alacağım.

(a) *Işığın tını ile ilişkisine* dair birçok karşılaştırma yapıldığı bilinmektedir, fakat bildiğim kadarıyla şu âna kadar bu ikisi için gerçek özdeşlik ve ayrım belirlenmemiştir. Öz ya da özdeşliğin kendine maddede ve maddeyle form verdiğine değinmiştik. Bunun yanısıra ışıkta ise form ya da tikellik tekrardan özde biçimlenerek yücelik kazanır. Bu koşullar serisi, ışık ve tını arasındaki ilişkiye dair bize bir öngörü kazandırmış olmalıdır. Bildiğimiz gibi, titreşimlilik mutlak olarak ortaya konmaz. Tını ancak bedenin kendisine aktarılan bir hareket koşulu altında ortaya konur ki bu hareket vasıtasıyla tını kendiyle ayrımsızlığından ortaya konur. Tınının kendisi beden ve ruhun ayrımsızlığından başka bir şey değildir. Tını bu ayrımsızlığı ancak ilk boyutta bulunduğu sürece oluşturabilir. Sonlu olmasıyla aynı zamanda sonsuz olan kozmik cisim diye adlandırabileceklerimizde olduğu gibi, ebedî kavramın kendinde şeyle mutlak olarak birleştiği yerde, yıldız hareketlerinin içsel müziği ortaya çıkar. Ebedî kavramın şeyle salt göreceli olarak birleştiği yerde, idealin reele yeniden şekillenmesi ediminden başka bir

şey olmayan tını ortaya çıkar, dolayısıyla tını, her ikisinin de ayrımsızlıktan kopmasıyla ortaya çıkan ayrımsızlık görüngüsüdür.

Tıpkı bir şeyin kavramının özsel olarak/kendinde ruh olmaması gibi, ideal unsur da özsel olarak/kendinde *tını* değildir. İnsan kavramı ancak bedeni ve maddeselliği ile ilişkisinde *ruh* olagelir, tıpkı bedenin ancak ruhla ilişkisinde beden olması gibi. Benzer şekilde, cismin tınısı [titreşimliliği] dediğimiz cisimle ilişkisinde ortaya konan ideal unsurdur. Kendisini tınıda ifşa eden yalnızca şeyin kavramıysa, biz ışığı şeylerin *idealarıyla* ya da sonlunun hakiki olarak sonsuzla birleştiği yerle denk sayacağız. Öyleyse tını maddi şeylerin kalıcı ya da sonlu ışığıdır, ışık ise tüm maddi şeylerin sonsuz ruhudur.

Mutlak ışığın kendisi ise ayrımın özdeşlikte mutlak çözünmesi ya da mutlak feshedilmesi olarak ışıktır ve bu haliyle görüngü olarak nesnellik alanına düşmez. Sadece görece ideal bir şey olarak ve eşzamanlı olarak hem karşıtlıkta hem de maddesellikle görece birlikte ışık *olarak görünebilir*.

O halde soru şudur: Işık ile cisim arasındaki böylesi bir birlik nasıl tasarlanabilir? Temel varsayımımız birinin diğeri üzerinde doğrudan etkisini kabul etmemize izin vermez. Nasıl ki ruhun bedendeki –ya da tersine bedenin ruhtaki– bir etkinin dolaysız etkisinin *nedeni* olabileceğini varsayamazsak, ışığın da maddesellik üzerinde doğrudan etkisi olabileceğini ya da maddeselliğin ışık üzerinde dolaysız etkisi olabileceğini varsayamayız. Işık ve cisim ancak önceden kurulmuş uyum ile ve ancak bu uyum içinde bir olabilirler ve tek yönlü nedensel ilişki ile birbirlerini etkileyemezler. Burada daha üst bir potansta tekrar görünen, ister ışığın yansıması ister kırılmasında olsun, ışık ve maddeselliği birleştiren mutlak özdeşlik, kütle çekimdir. Maddesellikle sentezlenmiş böylesi bir ışığın genel ifadesi *loş, bulanık* ışık ya da renktir. O halde, §84'e ek olarak şunları öne sürebiliriz:

Işık ancak ışık-olmayana karşıtlığında ışık olarak ve bu sebepten yalnızca renk olarak görünebilir.

Cisim genel olarak ışık-olmayandır, tıpkı ışığın genel olarak cisim-olmayan oluşu gibi. Mutlak ışığın empirik ışıkta yalnızca görece ideal bir şey olarak görünmesi ne kadar kesinse, genel olarak yalnızca reel unsura karşıtlığında görünebilmesi de o kadar kesindir. Işığın ışık-olmayanla birleşmesi genel olarak bulanık ışık, yani renktir.

Çağdaş hiçbir sanatçının *Newtoncı* renkler teorisinden faydalanarak sanatı üzerine kafa yormadığı herkesçe bilinmesine rağmen, renklerin kökeni ile ilgili teoriler sanat teorisi için hiçbir suretle önemsiz değildir. Sadece bu bile Newton'ın teorisinin doğada temellenmediğinin başlı başına kanıtı olabilir, çünkü doğa ve sanat birdir. Sanatçının içgüdüleri ona renklerin genel karşıtlığını tanımayı öğretmiştir ve bu karşıtlığı ressamlar Newtoncı fikirlerden bağımsızca sıcaklık-soğukluk kutupluluğu olarak ifade ederler. *Goethe*'nin bu teori üzerine yeni görüşleri, renklerin hem doğal hem sanatsal etkilerine dayanır. Goethe'nin görüşlerinde doğa ve sanat arası içsel uyum görülebilirken, Newtoncı teoride teorinin kendisini, sanatçının tecrübesi ile birleştirebilmenin bir yolu yoktur.

Doğru bir renk anlayışının dayanması gereken prensip *mutlak özdeşlik* ve *ışığın basitliğidir*. Kendini tek yönlü nedensel ilişki perspektifinin üzerine yükseltmiş biri için Newton'ın teorisi kendi kendini çürütür, çünkü ışığın kırılmasında saydam cisimler yoluyla renk üretimi fenomeni hususunda Newton bu cisimleri tamamıyla rastlantısal olarak addeder ve *bunları* gözardı eder. Bundandır ki Newton, tüm renk çokluğu ve çeşitliliğini, mevcut, mekanik olarak birleştirilen ve ayrıştırılabilen bir çeşitlilik olarak ışıkta konumlandırmaya mahkûm olmuştur. Newton'a göre, iyi bilindiği üzere, ışık yedi farklı kırılabilirlikte ışından oluşur ve her bir basit ışın, gerçekte yedi renkli ışın demetidir. Bu düşünce, ışığın doğasına dair daha üst bir

perspektiften çürütülür, bu yüzden başka çürütmelerle uğraşmamıza gerek yoktur.

Renk fenomenini tam olarak kavramak için *saydam ve saydam olmayan cisimlerle* ışık arasındaki ilişkiyi anlamamız gerekir.

Bir cisim kendini diğer cisimlerin bütünlüğünden ayırması ve bağımsız bir cisim olarak ortaya çıkması kaydıyla ışık bakımından bulanıktır, çünkü ışık tüm cisimlerin özdeşliğidir. O halde kendini bütünsellikten ayırabildiği ölçüde kendini ışıktan da ayırır, zira o özdeşliği *bizzat kendisine* bir tikel olarak az çok soğurmuştur. Daha az saydam cisimler, metaller, aynı zamanda doğası gereği içsel ışığa, yani *tınıyal titreşimliliğe* sahip olanlardır. *Görece kendiyle-özdeşlik*, bir cismin onun vasıtasıyla tüm diğer cisimlerle birlikte özdeşlikten ortaya çıktığı niteliktir. Ancak bu görece özdeşlik (= kohezyon, manyetizma) tikel yönü ve tümel yönü ya da kavramı arasındaki görece ayrımsızlığa dayanır. Işık bakımından bulanıklaşma etkisi, bu görece özdeşlik ya saf evrensel unsur ya da saf tikel unsurun baskın olduğu noktada ortadan kaldırıldığında –ve böylelikle kohezyon serisinin sonunda– ya da her ikisinin de mutlak ayrımsızlığa indirgenmesinde son bulur. İkincisi sudaki durumdur; suyun tümel unsuru tamamıyla tikeldir ve tikel unsuru, tamamıyla tümeldir. Aynısı mutlak kohezyon (bu vasıtayla cisim kendi kendindedir) ile görece kohezyon (bu vasıtayla cisim ışığa aittir) arasındaki çatışkı dengelendiğinde ve cisim tamamen toprak ve tamamen güneş olduğunda da geçerlidir. Bu önermelerin daha ileri izahı açık ki başka bir araştırma sahasına aittir.

Işıkla kusursuz özdeşlikteki böylesi bir cisim (ki bu mutlak saydam bir cisim olacaktır) ışıkla artık hiçbir yerde karşıtlık içinde olmayacaktır. Cisim tikel bir cisim ya da ışıkla görece –kısmen– karşıtlık içinde kaldığı sürece, burada daha üst potanstaki kütle çekim kuvveti olarak devreye giren mutlak özdeşlik ışığı o cisimle sentezler. (Yani kırılmanın dolaysızca değil de, cismin yüzeyinden belli bir uzaklıkta meydana geldi-

ği, Newtoncı deney sonucu ışığı kıranın *cisim* olmadığı sonucu çıkar ve Newton bunun için bir actio in distans varsayar, bunu –Newtoncı anlamda– sadece burada değil, her yerde reddediyorum.) Bu ışık ve cisim sentezi, saydam olmayan cisimlerin ışığı yansıtması ve saydam cisimlerin ışığı kendi içine alıp içinden geçirmesi hariç hem saydam hem saydam olmayan cisimlerde geçerlidir. Fakat saydamlık hiçbir yerde kusursuz olmadığından ve ışığı en fazla kıran saydam cisimler olduğundan, tikelliğin en çok baskın olduğu yer burasıdır; ışık ya da ışığın kendisindeki özdeşlik tikellikle ya da ayrımla sentezlenir ve bulanıklaşır. (Tüm saydam cisimler, bulanıklaştıran araçlardır.) Fakat tekrar, ne ışık ne de cisim kendi kendilerine renk üretmezler, ancak ikisinin bir olduğu yerde renk ürer. Bu süreçte ışık ne bölünür ne de herhangi bir yolla parçalarına ayrılır, ne kimyasal ne mekanik olarak ayrışır. Daha ziyade mutlak basitliğinde sürecin bir faktörü olarak kalmaya devam eder. Tüm ayrım, ışık-olmayan ya da cisim vasıtasıyla ortaya konur. Renk = ışık + ışık-olmayan, pozitif + negatiftir.

Renklerin sanatsal etkilerini anlamaktaki en mühim nokta, renklerin bütünselliğinin kavranışıdır. Bütünsellik, birlikte çokluktur ve bundan dolayı tüm renk görüngülerinde kendini gösterecek olan bir karşıtlıkta mümkündür. Bu karşıtlığı tasvir etmek için kendisi kompleks ve karmaşık bir fenomen olan prizma imgesinden devam etmek zorunda değiliz. Bu fenomeni temel aldığından dolayı, Newton'ın başka bir sonuca ulaşmamış olmasına ve Newton'ın teorim dediği düğüm olmuş bu yumakta çok yüzeysel bir şekilde örtbas ettiği bu görüngüyü temsil eden doğru ipliği yeniden bulup çekmek için *Goethe*'nin sezgisine ihtiyacı olduğuna dair en ufak bir sezgisi bile olmayışına şaşmamalı. Bugün bile fizikçiler prizmatik fenomeni temel alırlar. Sanatçılar da sanatlarına etkide bulunduğuna dair açıklanmamış çok şey bırakmış olsa dahi, bunu ön plana çıkarırlar. Oysa renklerin karşıtlığını çok daha basit durumlarda buluruz. Newton'ın yansıyan ve kısıtlı ışık arasındaki fark

üzerinden anlatmaya çalıştığı renkli cam ve sıvı fenomenleri de buna dâhildir. Mesela, eğer mavi renkli cam, karanlık bir yüzeye karşı tutulursa ve göz, ışık ile cisim arasında bulunuyorsa renk, en koyu maviye kadar iner. Aynı cisim göz ve ışık arasında tutulduğunda, en güzel sarı-kırmızı ve hattâ yoğun kırmızıya dek çıkar. Burada kırmızı dolaysızca karartma etkisinin azalmasıyla ortaya çıkar, ilk durumda ise koyu renkler karartma etkisinin artmasıyla ortaya çıkar. İki renk kutbu birbirlerini hâlâ dışlamaktadır. Eşzamanlı olarak değil, ardıl olarak görünürler. Işığın geçişine izin veren farklı lenslerin birbiriyle bağlantılı serisi yoluyla ilki ışığı mükemmel beyaz olarak geçirirken, karanlık bir odada bu ilk beyaz ışık, *kırmızı* ışığa doğru karartılabilir. İleriki bir seride bu mavi renge dönüştürülebilir. Bu yasaya göre gökyüzü bizim için mavi renk alırken, yükselen güneş kırmızı renk alır. Karartma etkisinin basit iniş çıkışlarıyla renk üreten *bu* fenomenleri çıkış noktamız olarak kullanmalıyız. Tüm prizmatik görüngüler olumsal koşullara dayanır. Genel olarak bunların ikili imgenin görülmesine bağlı olduğu söylenebilir. Biz *ışık* ve *ışık-olmayanı* aynı anda görürüz (gözde ışığın ve ışık-olmayanın öznel bir sentezi gerçekleşir). Kırılma etkisi algılanan imgeyi çarpıtır, fakat algılanan imge, çarpıtılmış imgenin başkasıyla eşzamanlı olarak görüldüğü, görece karanlık veya aydınlık başka bir yüzeye tutulduğunda herhangi bir değişim olmaz. Bu yüzeyin diğeriyle karşılaştırıldığında görece aydınlık ya da karanlık olmasına bağlı olarak, imge farklı renk eşiklerinde görünür. Örneğin eğer karanlık bir arka plandaki daha aydınlık bir yüzey kırılmayla çarpıtılıyorsa –ters bir kırılma açısıyla– karanlık yüzeyin yukarıdan aydınlatıldığı ve aydınlık yüzeyin aşağıdan karartıldığı iki durumdan ilkinde sıcak renkler oluşurken, ikinci durumda soğuk renkler oluşur.

Karanlık bir odada ışığın prizmaya düştüğü Newtoncı deneylerde güneş, karanlık bir arka plandaki ışık lekesinden başka bir şey olarak görünmez; etkisi, tümüyle karanlık bir arka plana, uzay boşluğuna karşı yoğun bir aydınlık imgesinin tüm

genel özelliklerini taşır. Prizmatik fenomen bu güneş ışığı ile üretildiği sürece, tüm olası prizmatik fenomenler arasında aydınlık yüzeyin karanlık arka plan üzerinde görüldüğü tek örnektir.

Burada bizim için asıl önemli olan, bu fenomenin ikincil pozisyonunu anlamaktır.

Çeşitli renkler aralarında tıpkı çeşitli tonlarda olduğu gibi bir sistem kurarlar. Bu sebeple renkler kendilerinde ve kendileri için, koşulları rastlantısal ve çıkarımsal olan prizmatik imgede göründüklerinden çok daha aslidir. Bu koşullar altında başka renklerin değil, sadece bu renklerin görünümü zorunludur, çünkü sadece bu renkler en başta mümkün olanlardır. Renklerin bütünselliği ya da renkler sistemi kendi başına ele alındığında bir tür zorunluluk taşır. Rastlantısal değildir ama ne prizmatik fenomenden soyutlanması gerekir ne de prizmatik fenomen, renkleri üreten temel fenomen olarak ele alınmak zorundadır.

Prizmatik imgede kutupsal olarak karşı karşıya getirilmiş sıcak ve soğuk renklerin arasında kendini gösteren karşıtlık zorunlu bir karşıtlıktır ve renklerin kapalı bir sistem olarak oluşturduğu bütünselliğin özsel ya da zorunlu bir parçasıdır. Yalnızca bu karşıtlık bu sebepten çıkarımsal ve kompleks olan renk spektrumu fenomeninden daha ilkseldir. Renklerin kutupluluğu halihazırda elimizde olan bir şey olarak düşünülmemelidir; bu kutupluluk üretilen, kendisini ışık ve ışık-olmayan çatışmasının olduğu her yerde meydana getiren bir şeydir. Renk fenomeni açılan bir ışık tomurcuğudur. Işıktaki özdeşlik, ışık-olmayanın ona koyduğu ayrımla bütünsellikte birleşir. Bu kutupluluğun zorunluluğu ve renklerin içsel bütünselliği bizim görme duyumuzun gerekleri dâhilinde daha üst bir bağlamda görünür ki bu görme duyumuzun gerekleri sanat için olduğu kadar bilimsel araştırma için de önemlidir.

O halde şimdi dikkatlerimizi *görme duyusuna* çevirelim.

(b)[1] Maddi seride ve ışıkta reel ve ideal yönler olmak üzere ayrık bulduğumuz iki yön, organizmada gene de bir ve birliktedir. Işıktaki görece ideal unsur, burada reel unsurla bütünleşmiştir. Organizmanın özü, *ışığı kütle çekimle birleştirmektir*. Organizma tamamıyla form ve tamamıyla maddedir, tamamıyla etkinlik ve tamamıyla varlıktır. Evrensel doğada evrenin sezgisel etkinliğini oluşturan ışık, organizmada maddenin kendisine bağlanmıştır. Bu ışık artık evrensel doğada olduğu gibi yalnızca saf ideal etkinlik değildir, daha ziyade maddeyle birleşmiş olan ve var olan bir varlığın özelliği olan ideal bir etkinliktir. Bir ve aynı şey eşzamanlı olarak hem reel hem de ideal etkinliktir. Nasıl ki organizmayı dışarıdan etkileyen her unsur bu organizma için belli bir boyut teşkil eder, ışık da böyledir. Ve eğer duyusallık genelde = üçüncü boyutsa,– ve bunun yanısıra görmenin kendisi duyusallığın açtığı çiçek ise, ışığın organizma üzerindeki talebi, üçüncü organik boyutun ürünüdür; ışık ve madde arasındaki kusursuz ayrımsızlıktır. Görme tam olarak bu değilse nedir?

İdeal prensip kendinde ve kendi için saf düşüncedir, reel prensip ise saf varlıktır. Organizmanın dışarıdan istenen ayrımsızlık yeteneği ise varlık ve düşünceyi tekrar ve tekrar eşit olarak ortaya koyar. Varlıkla sentezlenmiş düşünce ise *sezmektir*. Sezen [sezgisel entelektüel etkinlik], buradaki yansıma dünyada ideal ve reelin ayrımsızlığını temsil eden özdeşliğin kendisidir. Sezgisel entelektüel etkinlik özdür, organizmanın tözüdür –ve sırf bu sebeple (ışıkta olduğu gibi) görece ideal değil, eşzamanlı olarak *mutlak surette* idealdir– üreten ve sezendir. Hayvandaki hisseden, işiten, gören prensiptir. Mutlak ışıktır. Bu ışığın *sezgisi*nin evrensel koşulu A^2 ve A = B'nin ayrımsızlığıdır. Bu ikisinin eşitlendiği çeşitli durumlar ya da biçimlere bağlı olarak örneğin işiten, gören ya da hisseden prensiptir. Her duyu organı kendisi için ideal ve reel, ışık ve kütle çekim arası

[1] 1907 baskısında bu alt başlığın koyulması gözden kaçmıştır.

bu türden bir ayrımsızlığın ifadesidir. Her bir böylesi ayrımsızlıkta organizmanın özü ya da Kendindeliği üretici ve sezgisel hale gelir. Fiziksel perspektiften ele alındığında dahi, organik varlık nesneyi kendi dışında görmez; onun gördüğü yalnızca nesnede ortaya konmuş ideal ve reel ayrımsızlığıdır. Bu ayrımsızlık nesnenin yerini alır. Evrensel ve organik doğa arasındaki önceden kurulmuş uyum gereği, dışsal dünyanın muadil formlarında bulunan aynı sistem, organik doğanın sezgilerinde de vardır. Üçlü akort uyumu nesnel bir şeydir ve işitme duyumuz tarafından talep edilir. Görme duyumuz için de benzer bir durum mevzubahistir ki tüm organların en hassası olan gözün talepleri, ona etki etmek peşinde olan sanatçıların derin araştırmalarını hak eder. Onun zevkine hitap edecek her şeyde göz, dışsal görüngülerde üretilen uyumun tâbi olduğu zorunluluk ve yasalara uygun bir renk uyumu talep eder. Göz için nihai haz, monoton özdeşlikten çekip çıkarılmak ve en üst ayrımda bütünsellik tarafından yeniden kusursuz dengeye getirilmektir. Bu sebeple, göz genel olarak her resimde renklerin bütünselliğini talep eder; en büyük ustaların kılavuzunun bu talebe olan kusursuz bir duyarlık olduğunu anlamak için biraz inceleme ve farkındalık yeterlidir. Ekseri büyük kompozisyonlarda bu talebin karşılanması, sadece renklerin bütünselliğinin onun için *zorunlu* oluşundan dolayı değildir. Çok defa ana nesnede yeri olmayan belli bir renge olan talep, ikincil bir nesne tarafından karşılanır, örneğin sarı ya da başka bir renge karşı olan talep resme katılan meyve, çiçek vb. ile karşılanır.

Göz, böylesi kusursuz bir bütünsellik talep etmediği durumlarda dahi gene de uygun renkler üzerinde ısrar eder. Bu özellikle fizyolojik renkler olarak adlandırılan renklerin görüngüsünde çok belirgindir. Örneğin kırmızı renk uyarıcısıyla yorulmuş olan göz, bu uyarım kesildikten sonra, serbestçe yeşil rengi üretir ya da daha açık olarak, mavi ve sarıdan bunlara zıt olanı, yani ayrımsızlığı üretir. Yeşil ve mor, renkli resimde birbirini dışlar. Özellikle birbirlerini dışladıkları için, göz onları

talep eder. Yeşil ile yorulmuş olan göz, moru ya da buna karşılık gelecek olan menekşe rengi ve kırmızının bütünselliğini ve mor kanalıyla en kusursuz yeşili talep eder. Sanatta da durum budur. Mesela kıyafette mor ve yeşilin kombinasyonu en güçlü görkemi yaratır. Şimdi başka bir önerme ileri süreceğim fakat öncesinde aşağıdaki genel açıklamayla bir giriş yapacağım.

Işığın *tikel* birlik olarak ancak kontrast koşulu altında görünebilmesi, ışık ideasının dolaysız sonucudur. Işık reelde ve reelle ortaya çıkan ideal birliktir. İdeal birlik olarak gözükecekse, ayrımı yeniden özdeşliğe, fakat *mutlak* özdeşlik olarak değil de (zira mutlaklıkta birlik tikel olarak ayırt edilmez), salt görece özdeşliğe biçimlendirmek zorundadır. Fakat tikel ya da ayrım kendinde ve kendi için tümel ya da özdeşliğin olumsuzlanmasından başka bir şey değildir. Tümel ya da özdeşliğin kendisi ancak tikele dönüştüğü sürece *reeldir* (bu sebeple birliğin çoklukta şekillenmesi reel birliktir). O halde, ideal birlikte ya da tikelin mutlağa yeniden biçimlenmesinde tikel hâlâ tikel olarak ayırt edilebiliyorsa, ancak *olumsuzlama olarak* ayırt edilebilir. Dolayısıyla ideal birliğin görüngüsünde tümel ve tikel, realite ve yoksunluk olarak ve bu suretle, tümel ışık olduğundan, yalnızca ışık ve ışık-olmayan olarak ilişkilenebileceklerdir. Ya da tikellik tümelde ancak yoksunluk ya da realitenin sınırlandırılması olarak ifade edilebilir.

§ 85. İdeal birliği ayırt edilebilirliğinde sembol edinen sanat formu resimdir. Bu doğrudan önceki önermelerden çıkar, zira göreliliğinde ideal birlik, doğada ışık ve ışık-olmayan tezatlığıyla görünür. Resim ise aynı şeyi tasvirinin *gereci* olarak kullanır.

Not. Resmin ileriki belirlenimleri, bu ilk kavramın sonuçlarıdır.

§ 86. Resmin zorunlu formu yürürlükten kaldırılmış ardıllıktır. Bu önerme, § 77'de kanıtlanmış olan zaman kavramından doğrudan çıkmaktadır. Birliğin çokluğa şekillenmesi zamandır. Resim ise karşıt birliğe, çokluğun birliğe şekillenmesine da-

yandığından dolayı, resmin zorunlu formu, yürürlükten kaldırılmış zamandır.

Resim, zamanı yürürlükten kaldırmasıyla mekâna ihtiyaç duyar ve bu öyle bir ihtiyaçtır ki mekânı nesnenin kendisine eklemek zorunda kalır. Ressam tek bir çiçek, tek bir figür resmedemez, aslına bakarsak *resmin* kendisinde aynı zamanda nesnenin içinde bulunduğu mekânı resmetmeden hiçbir şey resmedemez. Resim eserleri bu yüzden mekânı kendinde ve dışında mekâna sahip olmayan evrenler olarak işlev göremez. Devamında bu noktaya geri dönüp resmin mekânı zorunlu bir unsur olarak ele alıp onu tasvirinin nesneleriyle kaynaşmış halde resmederek en yüksek sanat formuna nasıl yaklaştığını göstereceğiz. Kusursuz ya da tamamlanmış bir resimde, kendinde ve kendi için mekân resimde elde edilen içsel ve niteliksel koşullardan epeyce bağımsız bir şekilde anlam ve önem taşımak zorundadır.

Gelinen noktayı açık kılmanın başka bir yolu daha var. Önceki tartışmalara uygun olarak, müzik ve resim sanatları aritmetik ve geometri bilimleriyle karşılaştırılabilir. *Geometrik* figür ona dışsal olan mekâna ihtiyaç duyar, çünkü onun realite üzerinde iddiası yoktur ve sadece *ideal olanı* mekânda tasvir eder. Reel dışsal boyuta ya da reel bir kaplama sahip bir cisim mekânını kendinde taşır ve ona dışsal herhangi bir mekândan bağımsızca kavranabilir. Gerçek maddesel figürlerden ziyade bu tür figürlerin şemasını resmeden, realitenin salt ideal unsurlarını resmeden resim, zorunlu olarak kendine dışsal olan mekâna gerek duyar, tıpkı geometrik figürlerin verili bir mekândaki sınırlamalar yoluyla mümkün olması gibi.

Sonuç önerme 1. Bir sanat formu olarak resim, öncelikle bir *yüzeye* tâbidir. Resim ancak yüzeyleri resmedebilir ve bu sınırlama *dâhilinde* ancak maddeselliğin görünüşlerini yaratabilir.

Sonuç önerme 2. Resim [gerçek] figürler tasvir eden ilk sanat formudur. Resim tikeli tümelde ya da özdeşlikte tasvir eder. Fakat tikel tümelden ancak sınırlama ya da olumsuzlama yo-

luyla ayırt edilebilir. Özdeşliğin sınırlandırılması ise çevre çizgi, şekil [die Gestalt] diye adlandırdığımızdır (müzik [fiziksel kontur ya da bu anlamdaki gerçek bir] şekilden yoksundur).

Sonuç önerme 3. Nesnelerin kendilerini resmetmenin yanısıra resim, aynı zamanda böylesi mekânı da resmeder.

Sonuç önerme 4. Tıpkı müziğin bütünde refleksiyona tâbi olması gibi, resim de altakoymaya [die Subsumtion] tâbidir. Genel felsefede bir cisimde çevre çizgisi ve şekli belirleyen faktörler sayesinde cismin alta koyma ile karakterize edildiği kanıtlanmıştır. Tam da sınırlandırılması yoluyla kendini bir tikel olarak iptal eder ve bu sıfatla tümel altında kapsanabilir olur. İnsanlar çok zaman önce resmin özellikle bir beğeni ve yargı sanatı olduğunu ve bunun zorunlu olduğunu, çünkü onun realiteden olabildiğince uzaklaştığını ve tamamıyla ideal olduğunu görmüşlerdir. Reel ancak refleksiyon ya da sezgi nesnesidir. Reeli idealde görmek ya da sezmek ise yargı nesnesidir.

Sonuç önerme 5. Müziğin bütününde niceliksel bir sanat olması gibi, resim de bütününde niteliksel bir sanattır. Zira resim realite ve olumsuzlamanın saf niteliksel antitezlerine dayanır.

§ 87. Resimde tüm birlik formları tekrarlanır: reel, ideal ve bu ikisinin ayrımsızlığı. Her bir tikel sanat formu kendi tarzında sanatın tümlüğünü oluşturur ki bu da evrensel nitelikteki bu prensibin bir sonucudur.

Ek. Birliğin tikel formları resimde tekrarlandığında *çizim, ışık-gölge* ve *renklendirme*dir. Öyleyse bu üç form âdeta resmin evrensel kategorileridir. Bu tikel formların hem her birinin kendileri bakımından değerini hem de bunların bütünle birlik ve beraberliklerinin anlamını açıklayacağım. Burada da teknik yönden ziyade, her bir kategorinin mutlak değeriyle ilgilendiğimi hatırlatmak isterim.

İdeal sanat formu olan resim içinde *çizim* reel formdur, özdeşliğin tikellikte ilk çerçeveye oturtulmasıdır. Bu tikelliğin ayrım olarak tekrar özdeşliğe karışıp kaybolması ve ayrım olarak ortadan kaldırılması esasen ışık-gölge sanatıdır, dolayısıyla bu

ışık-gölge resim içinde resimdir. Fakat böylesi tüm sanat formları yalnızca tikel formlar olduğundan ve bunların amacı tikel formlarında mutlak sanat olmak zorunda olduğundan, resim eğer tikel bir sanat olarak genelde sanatların hakkını vermeden tüm talepleri karşılayacaksa, bunun baştan aşağı eksik ve tamamlanmamış bir resim olacağını görmek çok da zor değildir. Biçimlendirici sanatlar bu sıfatla tamamıyla reel birliğe tâbidirler. Reel form öyleyse biçimlendirici sanatların ilk önkoşuludur, tıpkı ritmin müzik için önkoşul olması gibi. Çizim, resmin ritmidir. Resim duayenleri ya da sanat eleştirmenleri arasındaki resimde çizimin mi yoksa renklendirmenin mi daha önemli olduğuna dair ikilemler, bir yanlış anlaşılmaya dayanır ve müzikte ritim ya da melodiden hangisinin daha önemli olduğu konusundaki çelişkiler kadar ciddidir. Kimileri bazı resimlerin çizim konusunda vasat olmasına karşın, renk uygulamalarındaki mükemmelliği sebebiyle başyapıtlar arasında yer alması gerektiğini iddia eder. Bu tarz yargıları destekleyecek bu türden eserler olduğu konusu şüphe götürmez. Fakat iyi renklendirilmiş bir resmin çizimdeki mükemmellik gözetilmeksizin hoş bir etkiye sahip olması ikna edici değildir. Sanat duyusal realiteye karşı eğilim göstermez, daha ziyade *tüm duyusallığın üzerine yükseltilmiş bir güzelliğe* eğilimlidir. Mutlak bilginin şeylerdeki ifadesi sanatın formudur. Sadece form yoluyla sanat, kendini ışık âlemine yükseltebilir. Form tüm şeylerdeki ilksel unsurdur ve form yoluyla şeyler sanata uyarlanabilir. Renk sadece, şeylerin maddi yönünün form haline gelebilmesinin yoludur. Renk formun yalnızca daha üst bir potansıdır. Fakat tüm form çizime dayanır. Öyleyse resim yalnızca çizim yoluyla edimsel bir sanatken, yalnızca renk yoluyla edimsel bir resimdir. Böylesi bir resim şeylerin saf ideal yönüne odaklanır ve resim hiçbir suretle iddia edildiği üzere bizim resmedilmiş bir nesneyi reel olanla karıştırmamız için yapılan aptalca bir aldatmaca türü değildir. *Böylesi* kusursuz bir aldatmacaya renklerin hakikati eklenmeksizin ve bunlardan ortaya çıkan canlı unsur

olmaksızın erişilemez ve bunu talep ediyor olsak dahi, çizimdekilerdense renklendirmedeki kayda değer eksiklikleri çok daha çabuk görmezden gelirdik. Hem böylesi bir sanat hem de böylesi bir resim aldatmaca olmaktan o denli uzaktır ki en üstün eserlerinde realitenin tikel görünüşünü tartışılan mânâda *tahrip etmek* zorundadır. Yunanlı sanatçıların idealist yapılarını gören biri, bunlardaki gerçeklik-olmayanın izleniminden doğrudan hoşlanmak durumundadır. Bu kişi burada sanat yoluyla bir yücelikte *reel kılınmış* olsa dahi, tüm realitenin üstüne yükseltilmiş bir şeyin tasvir edildiğini teşhis etmek zorundadır. Sanattan keyif almak için aldatmacaya ihtiyacı olan biri, bir sanat eserinin önünde durduğunu unutmak durumunda olan biridir ve böyle birinin her türlü sanatsal zevkten tamamıyla yoksun olduğuna dair en ufak bir şüphe yoktur. Bu kişi olsa olsa Hollanda resminin en inceliksiz eserlerinden zevk alabilir, fakat bu resimlerde de duyularda halihazırda olandan ne daha yüksek bir doyumla ne daha yüksek bir taleple karşılaşılır. Raffaello'nun örneğin çizimde üstün, ama renk uygulamalarında vasat oluşu, ama öte yandan Correggio'nun çizimde niteliksiz olduğu kadar renk uygulamasında nitelikli olduğu iddiaları, Fransız sanat eleştirmenleri tarafından üretilen bir saçmalıktır. Bu ifade kesinlikle yanlıştır. Raffaello birçok eserinde rengi en az Correggio kadar kusursuz kullanmıştır ve Correggio da eserlerinin ezici çoğunluğunda en az Raffaello kadar kusursuz çizmiştir. Özellikle bazı sanat eleştirmenlerinin çizim hususunda daha düşük değer biçtiği Correggio'da, sanatın bu yönünün ne kadar derin ve saklı olduğunu görebiliriz, çünkü Correggio ışık-gölge ve renklendirme sihriyle bu yönü genel bakıştan kaçırıp gizleyebilmiştir. Onun kusursuz çiziminin derin altyapısı olmadan, renklerin mükemmel güzelliği duayenleri etkileyemezdi.

Şimdi çizimden beklenen temel şeylerden kısaca bahsedeceğim.

İlk talep *perspektif* gözetimidir. –Perspektif kavramının açıklanması.– Çizgisel ve uzaysal perspektif arası karşıtlık.

Özellikle perspektif gözetiminin, *dâhilinde zorunlu* olduğu ve *haricinde* serbest sanat ya da kendinde amaç haline geldiği sınırlara açıklama getirmem önem arz etmektedir.

Her yerde olduğu gibi burada da antik dönem sanatı ve modern sanat arası karşıtlıkla karşılaşırız. Yani antik dönem sanatı zorunlu, katı, özsel olana doğru yönelirken, modern sanat rastlantısal olanı geliştirmiş ve ona bağımsız bir varoluş vermiştir. Antiklerin çizgisel perspektifle tanışık olup olmadığına dair tartışmalar yapılagelmiştir. Eğer antiklerin *doğruluk* için gerekli olan perspektifi bildiklerini ve yeterince gözlemlediklerini reddedersek ve perspektifi tıpkı modernler gibi aldatmaca için kullandıklarını varsayarsak, hiç şüphesiz yanılgıya düşeriz. Genel olarak yanılsamasız doğruluk için gerekli olan perspektifle tanışık olduklarını reddetmek ya onlara resimdeki en büyük usulsüzlüğü atfetmek ya da onların ucube figürler yarattıklarını iddia etmek olur. Örneğin, kollarını uzatan bir kişiyi yandan, ama yakından görüyorsak ve bir elini diğer eline nazaran daha uzak gördüğümüz bir konumdaysak, perspektif açısından uzaktaki elin göze daha küçük görünmesi zorunludur. Doğada bir elin diğeriyle eş büyüklükte olduğunu bildiğimizden, onları sezgide de eş büyüklükte buluruz. Eğer bir ressam, perspektifi dikkate almadan ya da en azından iki eli de eş büyüklükte çizmek isterse, o zaman ciddi bir hata yapmış olurdu, zira eğitimli bir göz yakındaki eli o sırada gerçekten uzaktakinden küçük görürdü. Resmin zorunlu unsurları dâhilindeki perspektifin ihmal edilmesi sonucu ortaya çıkan bu tür ucubeleri antiklere atfetmek, gerçekten absürd olur. Öte yandan, antikler hiçbir zaman yanılsamayı kendinde amaç kılamamışlar ve bu sebeple modernlerin perspektif uygulamalarıyla başardıkları gibi yalnızca doğruluğun standardı olarak değer taşıyan bir şeyi bağımsız bir sanat olarak işleyememişlerdir. Perspektif, ustalık ve kolaylıkla örneğin bir dörtgenin ikizkenar yamuk olarak,

bir çemberin elips olarak görünmesini sağlayabilecek birinin ellerinde acımasız ve değişmeyen monotonluktan kaçınmayı sağlar. Genel olarak nesnelerin en güzel kısımlarını ve geniş cüsselerini göstermekte, daha nahoş ya da önemsiz unsurları gizlemekte yardımcı olur. Öte yandan, bu serbest kullanım perspektifle yalnızca hoşa giden unsurların aranıldığı, içinde en yüce çizim sanatının kendini göstermesi gereken katı zorunluluğun ise geçiştirildiği bir duruma asla dönüşmemelidir.

Çizim ve resim öncelikle *formları* sergilemeyi hedeflediğinden ve –güzelin kendisinin yetkinliği olmasa bile– güzelin koşulu hoşa gitme olduğundan, resim çizimde en azından hakikat ve doğruluğun yüksek taleplerini feshetmediği ölçüde aranmalıdır. Biçimlendirici sanatların en değerli ve hattâ fiilen tek değerli nesnesi insan figürüdür. Organizma içsel ve özsel olarak kendini üreten ve kendini yineleyen ardıllıktır, dışsal olaraksa özdeşlikte ayrımı en iyi ifade eden eliptik, parabolik ve başka formların baskınlığı üzerinden bu formu da ifade eder. Çizimde değişmeyen, sürekli olarak tekrarlanan formlardan daha önemsiz nesnelerde dahi kaçınılmalıdır; yani burada sanatçının gözönünde bulundurması gereken organik formun sembolüdür. Sürekli olarak yinelenen formlar, her zaman birbirine paralel ikişer kenardan oluştuğundan dört kenarlılar ya da hangi yönden bakılırsa bakılsın aynı görünen kusursuz çemberlerdir. Oval ve elips ise özdeşlikte ayrım ve çeşitlilik ifade eder. Muntazam figürler arasında en az nahoş figür aynı sebepten üçgendir, çünkü açılar miktar bakımından başa baş değildir ve doğrular paralel oluşturmazlar. O halde çizimin önkoşullarından biri formların yinelenmesinden, her paralel, eş derecedeki açılardan ve özellikle hiçbir çeşitlilik imkânı taşımayan dik açılardan mümkün olduğunca kaçınmaktır. Düz çizgiler mümkün olduğunca dalgalı çizgilere dönüştürülmelidir, öyle ki bütün olarak bir figürde konkav [içbükey] ve konveks [dışbükey] şekiller arasında, içe kavisli ve dışa kavisli şekiller arasında mümkün olduğunca kusursuz ve orantılı bir denge gözetilme-

lidir. Yalnızca bu basit aygıtla çeşitli ögelere büyük ve küçük ağırlıklar verilebilir, çünkü dışa kavisli çizgilerin hâkimiyeti ağırlık hissini verirken, içe kavisli çizgilerin hâkimiyeti de hafiflik hissi verir.

Her biri tikel formların kendilerinin sembolik anlamlarına dayanan bu prensipler, zarif denilen ressamların onları anladığı gibi anlaşılmamalıdır. Böyle ressamlar dairesel ve köşeli formlardan mümkün olduğunca çok kaçınmaya teşebbüs ettiklerinde hiçlik ve tam bir yüzeysellik hatasına düşerler. Doğası gereği cazibeli ve kışkırtıcı görünmesi gereken figürlerde kısaltmalardan kaçınılması gerektiği tavsiye edilir, zira heybetli formlar kıvrımlı olanları gizlediğinden burada kaslar çeşitli şekillerde kesintiye uğrar. Bu durumda bir tür kesit zorunlu olarak bir açı yaratır. Böylece karakterin sert ve ifadenin güçlü olması gerektiği her yerde bu formlardan imtina etmemek gerekir. Öteki türlü hoşluk esareti, duyuları okşayan bir hakikatten çok daha üstün olanı amaçlayan gerçekten usta bir stile baskın çıkar. *Formlarla* ilgili olarak teorisyenlerin önerdiği tüm kurallar, ancak bu formlar mutlak durumlarında kavrandıklarında, yani sembolik niteliklerinde değerlidir. Düz bir çizginin göz için de dayanıklılık ve bükülmez bir boyut sembolü, eğik bir çizginin esneklik, yatay bir eliptik çizginin nezaket ve geçicilik, dalgalı bir çizgininse yaşam sembolü vb. olduğu reddedilemez.

Şimdi çizimden beklenen temel talebe geldim, yani *hakikate*, fakat hakikatten anlaşılan doğaya sadık bir taklit ile ulaşılabilecek belirli bir türdeki hakikatse, bu çok da bir şey ifade etmeyecektir. Gerçek mânâsında bu hakikati elde etmek isteyen sanatçı, doğanın ortaya koyduğu ve figürlerin yüzeysel özelliklerinin gösterdiği düzeyden daha derinde aramalıdır hakikati. Sanatçı, doğanın iç dünyasını açığa çıkarmalı ve özellikle en değerli nesne olan insan formuna dair bu formun alışılagelmiş görüngüsüyle tatmin olmayıp daha derinde gizli hakikati su yüzüne çıkarmalıdır. Bundan dolayı en derin bağlantılara, kas ve kas kirişlerinin hareket ve salınımına nüfuz etmeli ve

daha geniş mânâda insan formunu gerçekten göründüğü haliyle değil de, hiçbir reel formun tam mânâsıyla ifade edemeyeceği doğa ideası ve tasarımında olduğu haliyle göstermelidir. Formun hakikati, tekil parçalar arası ilişkiyi gözetmeyi ya da sanatçının hakikatin sıradan realitedeki rastlantısal görüngülerine değil de, kendi sezgisinin asli örneklerine uygun olarak özgürce resmettiği proporsiyonu içerir. Doğada her yerde parçaların oluşumundaki tutarlılığı görürüz; örneğin belli türdeki bir yüze uygun ayak ve eller görmeyi bekleriz. İnsan figürü kompleks olduğundan ve bütünün sahip olduğu sembolik anlam tekil parçalarda kesintiye uğradığından, proporsiyondaki asıl mesele parçaların uygun dengesini öyle gözetmektir ki bu sayede her bir parça tikel olarak bütünün anlamını elverdiğince ifade etmelidir. Burada ünlü Hercules torsu bir örnek teşkil edebilir. Winckelmann, "Bu bedenin güçlü konturlarında, tanrılara başkaldıran ve Campi Flegrei'da bozguna uğratılan kuvvetli devlere karşı kazanılmış zaferin yenilmez enerjisini görüyorum. Aynı zamanda bu konturların bu beden yapısını hafif ve kıvrak kılan yumuşak niteliği, çok biçimli başkalaşımlarına rağmen Hercules'in ellerinden kaçamayan Akhelous'la giriştiği savaşta Hercules'in atik hareketlerini temsil ediyor. *Bedenin her bir parçasında kahraman belli bir edim icra ederken* resimdeymişçesine *bütünüyle kendini açığa vurur* ve nasıl ki bir sarayın rasyonel yapısındaki gayeler doğru bir şekilde algılanır, işte *burada* da her bir parçanın hizmet ettiği amaç ve edimler görülebilir" der. Bu pasajda Winckelmann çizim sanatının nihai gizemini ifade eder. Bu öncelikle tasvir ya da temsili bütün olarak sembolik anlamda kavramak ve böylece empirik tarzda tek bireysel bir ânın nesnesi olarak değil de, varoluşunun bütünlüğünde kavramak ve böyle yapmakla bedenin tekil bileşen parçalarının kendilerini tekrar bu tikel varoluşun bireysel momentlerinin temsilcileri olarak değerlendirmek demektir. Bir şahsın yaşamı nasıl ki ideasında birleşmiştir ve onun tüm amel ve eylemleri bu ideada eşzamanlı olarak sezilir, işte resimde de

böyle olmalıdır. Resim nesnesini zamanın dışında ele alarak mutlaklığında resmeder, nesnenin kavramının ve anlamının sonsuzluğunu sonlu olan vasıtasıyla tamamen tüketir ve bütünü parçada, parçayı tekrar bütünün birliğinde resmeder.

Çizimden beklenen son ve nihai talep ise onun yalnızca güzel, zorunlu ve özsel olanı yakalayıp rastlantısal ve fuzuli olandan kaçınmasıdır. İnsan figüründe özsel parçalara odaklanmak için en fazla eforu sarf edecektir. Tenin küçük kıvrımlarındansa kemiklerin, tendense kas kirişlerinin, sabit kaslardansa etkin kasların daha açık seçik görünmesine olanak vermelidir. Güzeli tahrip eden kendinde iğrenç olan şeylerden başka, aslında çirkin olmayan, en azından güzelliği harap etmeyen şeyler de vardır ve bunların en dikkat çekeni özellikle rastlantısal ve fuzuli olanın resmedilmesidir, örneğin bir edimle eşzamanlı olarak betimlenmesi gereken çevre. Mesela tarihsel bir resimde mimari vb. üzerinde temel figürler kadar çalışılmamış olabilir ve böyle bir durumda gözlemcinin gözü özsel olandan zorunlu olarak uzaklaşacaktır. Kıyafet nesneyle çok daha yakın bir ilişki içindedir ve özsel olan figürle tam bir özdeşlik içindedir, yani bu kıyafetin bu figürü bazen gizlemesi, bazen ifşa etmesi ve bazen de yüceltmesi gerekir. Fakat eğer kıyafet kendinde amaç haline getirilirse, o zaman Apelles'ten Helen tablosunu değerlendirmesini isteyen ve "onu nasıl güzel yapacağını bilmediğin için onu en azından zengin göstermeyi istemişsin" cevabını alan ressamla aynı duruma düşülebilir. Resmin özsel unsuruyla daha da yakın ilişki içinde olup, bir o kadar da resim için zararlı olabilecek şey, figürün, derinin, saçın vb.nin çeşitli detaylarını gözetmektir. Bazı Hollandalı ustaların eserleri bunun iyi birer örneğidir. Onların uygulamaları koku duyusuna hitap edercesinedir, zira onların hitap etmek istedikleri zevkin farkına varabilmek için tıpkı çiçeklere yaklaşıldığı gibi tabloya yaklaşmak gerekir. Onlar dikkatlerini en küçük detayları taklit etmeye yoğunlaştırır ve en küçük tüyü bile olduğundan farklı göstermekten imtina ederler. Bu yolla en keskin göze ve hattâ

mümkün olsa büyüteçlere doğanın en algılanamaz detaylarını, her bir deri gözeneğini, sakalın en ince ayrıntısını sergilemek peşindedirler. Böylesi bir sanatsal yetenek, haşere tabloları için fayda sağlayabilir ve fizikçiler ya da doğa bilimcileri için cazip olabilir.

Çizim rastlantısal olandan uzaklaştığı ve özsel olana odaklandığı ölçüde ideale daha da yakınlaşır; zira idea bir şeyin zorunluluğu ve mutlaklığıdır. Öze ait olmayanın bertaraf edilmesiyle güzelliğin kendiliğinden ortaya çıktığı söylenebilir, zira güzel, bir şeyin ilk mutlak unsurudur, tözüdür ve görüngüsü yalnızca empirik koşullarca örselenen özüdür. Oysa biçimlendirici sanatlar nesnesini empirik hakikatinde değil, mutlak hakikatinde, zamandan azat edilmiş halde, *Kendindeliğinde* betimlemelidir.

İfade ve kompozisyon aynı zamanda çizimin bir parçası olarak sayılır. *İfade* genel olarak içsel olanın dışsal unsurlarla resmedilmesidir. Fakat bu tasvirin icat ve icra olmak üzere iki yönü vardır ve sadece icra çizimin bir parçasıdır. Nesneye *hangi* ifade tarzının verileceği sorusunun cevabı, ancak resmin şiirsel yönü üzerine yapılacak daha üst bir soruşturmayla cevaplanabilir ki bu soruşturmanın burada yeri yoktur, zira burada yalnızca sanatın (mutlak öneme sahip) teknik koşulları hakkında konuşuyoruz.

Kompozisyon ile ya resmin gene burada ele alınamayacak olan şiirsel kurulumu ya da teknik kurulumu anlaşılır. Bu durumda çizimin esas amacı *resimdeki mekâna kendinde ve kendi için anlam vermek* ve daha geniş bütünde onu haz veren etki, zarafet ve güzellik adına kullanmak olmalıdır. Resim sanatının iki kurucu parçası bu bağlamda simetri ve gruplamadır. *Simetri* öncelikle bir resmin iki yarısına gönderme yapar. Özdeşlik resmin baskın unsurudur. Eğer örneğin resmin bir yarısı figürlerle doldurulup diğer yarısı görece boş bırakılırsa, özdeşlik ortadan kalkar. Bu simetrik dengeyi bozacaktır. Herhangi reel bir antitezden yoksun bu türden bir denge, tüm doğa ürünlerinin baki

normudur. Tüm antitezler bireyde makaslanmıştır. Örneğin ana vücut uzantılarında artık gerçek bir kutupluluktan ziyade denge vardır. Fakat iki tarafın olduğu her yerde bir de orta vardır ve resmin ortası özsel unsurun zorunlu olarak yer aldığı noktadır. Biçimlendirici sanatların özellikle canlı bir şeyler resmederken tıpkı doğanın, organik ürünlerinde geometrik intizamdan kaçınmasına benzer bir davranış sergilediği zaten belirtilmişti. Bu ancak ilk olarak organik olanın sınırlarını aştığı yerlerde vuku bulur. Bu sebeple kural hiçbir koşulda ana figürün resmin gerçek ortasına –köşegenlerin kesişme noktasına– yerleştirilmesi değildir, daha ziyade bir parça bu tarafa ya da öte tarafa yerleştirilmesidir. Tam da bu yüzden simetri iki yarının kusursuz geometrik eşitliğinde değil, bu iki yarının görece ve içsel dengesinde aranır.

Gruplama ise daha üst bir sentezdir. Parçaların organik bir bedende birleştirilmesi hakiki mânâda gruplama değildir. Gruplama ancak her biri kendinde ve kendi için bağımsız olan, bağımsız bir bütün olan ve aynı zamanda daha üst bir bütünün üyesi olan parçaların ortaklaşalığı olabilir. Bu, şeyler arasındaki en üstün ilişkidir ve bu sebeple resmin mükemmeliyeti geniş ölçüde bu ilişkinin gözetimine bağlıdır. Figürlerin bireysel gruplar halinde düzenlenmesi açıklık ve kavramsal sadelik sağlar. Göz, gruplama sayesinde figürleri kendisi bir araya getirmeye ve bu sentezleme ediminde çeşitli olasılıklar arasından bir seçim yapmaya mecbur kalmadığından, geçici bir süreliğine rahatlar. Gruplamanın en iyi formu üçlenme olduğundan, figürlerin en geniş çeşitliliği dahi ilk bakışta grubun kendisinin bireysel bir figür olarak görülebileceği üç birliğe indirgenir. Bu şekilde, bu görüşün kendisinde bile *bütün*, parçayı tıpkı asli kavramda öncelediği gibi önceler. Gruplama her bireyin otonom doğası ile bütünde işgal ettiği konumun yanısıra, o bütünden bağımsızlığını eşzamanlı olarak ifade eden bir bakış açısından çok daha önemlidir. Sanatçı kendi maksadını ancak

her bireysel parçaya atfettiği anlam hususunda şüpheye yer bırakmayarak tamamıyla ifade eder.

Gruplamanın son ve ulaşılması en zor işlevi nesnenin mekânla sentezlenmesidir. Gruplama içindeki çeşitlilik, ancak söz konusu nesnelerin doğal formları ya da pozisyonları gereği sahip oldukları farklı boyutları yoluyla mümkün olduğundan, tüm avantajları en iyi şekilde birleştiren form, piramit formudur. Antikçağ bu formdan üstü kapalı bir şekilde bahsetmiş olsa da, bu formun asıl yaratıcısı Correggio'dur, zira o, bu formu öyle kullanmıştır ki hem her biri kendinde ve kendi için görülen tekil gruplar hem de bütün, bu forma benzer.

Grupların kompozisyonunda sayıların önemi de tartışma götürmez. Ressam grupları tek ve çift sayılarda oluşturmakta özgür olsa da, dördün katı olan örneğin 4, 8, 12 vb. gibi çift sayılar bundan hariç tutulur, sadece dördün katı olmayan örneğin 6, 10, 14 vb. gibi çift sayılar kabul edilebilir, ama en uygunu her zaman tek sayılarda oluşturulmuş gruplardır.

Ayrıca gruplama için grubun uygun bir *derinliğe* sahip olması gerektiğini söyleyen ek bir kural daha vardır. Bu derinlik sayesinde figürler tek bir sırada yerleştirilmez ya da en azından eller ve ayaklar kafalarla düz, yatay, dikey ya da çapraz hatlarda karşılaşmaz. Bu kural özellikle ışık-gölge oyunu ve rastlantısallıkları ile yakından ilgilidir, zira bunları daha ustalıkla vurgulayabilmeyi sağlar. Sanatın reel formu olan ve illüzyona dayanmayan kendinde ve kendi için çizimde bu kural sadece ikincil bir öneme sahiptir (antik dönem ve Raffaello örnekleri gibi).

Her bir tikel formu gözümüzde canlandırabilmek için bunlardan her birinde mükemmeliyeti yakalamış olan bir kişiyi seçeceğim.

Böylesi saf çizimden bahsedildiğinde *Michelangelo*'dan söz etmek gerekir, zira o şu anda Benvenuto sayesinde bilinen erken dönem çalışmalarından biri olan bir taslakta (Arno'da çıplak savaşçıların bir saldırısının tasviri) engin anlayışını göstermiştir. Michelangelo'nun tarzı muhteşemdir ve hattâ hakikati

sayesinde ürkütücüdür. Büsbütün bağımsız ve zengin bir tinin derin duyarlılığı, onun mağrur özgüveni, yaradılışının suskun ciddiyeti, yalnızlığa olan eğilimi –tüm bunlar eserlerine damga vurmuştur. Bu eserler onun on iki yıl sürdürdüğü, yaşlılık döneminde tekrar tekrar üzerine döndüğü ve insan bedeninin gizli mekanizmasına nüfuz etmesini sağlayan yoğun anatomi çalışmalarının kanıtıdır. Onun figürleri nazik ve zayıf değildir, *Mahşer Günü* örneğindeki gibi enerjik, güçlü ve (Dante'ninkiler gibi) cüretkârdır.

İdeal sanat formu olan resmin reel formu olan çizim konusundaki tartışmamız böylelikle sona erdi.

Resmin *büsbütün ideal* olan formu *ışık-gölgedir*. Burada sanat tüm cismanilik görüngüsünü zapt eder ve onu maddeden arındırılmış halde, görünüş olarak ve kendinde ve kendi için resmeder.

Işık-gölge bedenin beden olarak görünmesini sağlar, zira kalınlık konusunda bize yol gösteren ışık ve gölgedir. Bunun en doğal örneği küredir. Kürede artistik etkiyi meydana çıkarmak için gölge ve ışığın çeşitli parçaları kendilerini daha fazla ayrıştırabilsinler diye, kürenin *yüzeylere* dönüştürülmesi gerekir. Bunu bir küp üzerinden eksiksiz olarak gözümüzde canlandırabiliriz. Üç görünür yüzünden biri ışığı, diğeri kısmi gölgelendirmeyi ve üçüncüsü ise gölgenin kendisini tecrit eder ve birlikte bu yüzleri yan yana ve bir yüzey olarak gözler önüne serer. Bu basit örnek bile bize ışık-gölgenin sadece siyah ve beyazdan oluşmadığını, ışık-gölge efektinin açık ve koyu renklerle de elde edilebileceğini gösterir. Fakat bu eksiksiz bir kavrayış için yeterli değildir, zira ışık-gölgeyi oluşturan özellikle bu renklerin *kullanımıdır*.

Şimdi *doğal* ışık-gölge hakkında; yani doğal cisimlere üstünkörü bir bakışın bile ışık-gölgeye dair bize öğrettikleri hakkında birkaç söz söylemek isterim.

Gözümüzün en başta *yüzey* ve *derinlik* arasında bir ayrım yapabilmesinin sebebi, yüzeyin çıkıntılı kısımlarının ışığı düz

ve girintili kısımlarından tamamen farklı bir tarzda, yani farklı bir açıyla yansıtmasıdır. Göz geniş bir açıdan dar bir açıya ya da dardan genişe doğru hızlıca yöneldiğinde, nesne kesik kesik veya kopuk görünür ve ışık-gölgeyi oluşturan bu belli belirsiz ışık ve gölge arası ton geçişi bozulmuş görünecektir. Doğanın kendisinde neredeyse kusursuz açıların olmaması ve çoğu açının aslında dallanan iki hattâ ayrılan küçük, çarpık çizgiler olması doğal ışık-gölge efektidir. Cisimlerin konturu nadiren gerçekten açık renklerde görünse de, aslında ara renklerde görünür, çünkü eğer kontur fazla aydınlatılmışsa, nesnenin bilfiil aydınlığının kendisi yok olur. Doğal ışık-gölgenin genel bir yasası, açık ve koyu renklerin birbirlerini değiştirmeden ve birbirleri üzerine etki etmeden yan yana duramayışlarıdır. Bir renk diğerini gerçekten hem yükseltip hem de yumuşatmak hattâ onu artırmak (genişletmek ve daraltmak) durumundadır. Işık-gölgenin en büyülü etkisi yansımalarla ortaya çıkar. Aydınlık bir cismin yansımasındaki gölge, ne tam bir gölge ne de tam bir aydınlıktır. Aynı şekilde ana rengi onu aydınlatmış olan bir nesne, farklı bir nesnenin onun üzerine vuran gölgesinden etkilenebilir. Örneğin, bu cisim sarı ya da beyaz olabilir, ama üzerine bir gölge düştüğünde artık ne sarı ne de beyazdır.

Işık-gölgenin en önde gelen yönlerinden biri *uzaysal perspektiftir*. Uzaysal perspektif çizgisel perspektiften ayrılır; çizgisel perspektif bir imgenin kendini belli bir bakış açısından nasıl sunduğu konusunda bizi bilgilendirirken, uzaysal perspektif ise uzaklığa oranlı aydınlık derecesi hakkında bilgilendirir. Cisim ne kadar uzaksa renklerinin canlılığını da o denli yitirir, cisimdeki renk ve gölgeler arası ufak ton geçişi öylesine kaybolur ki cisim sadece tek renkli olmakla kalmaz, tüm görünür çıkıntılar ışık-gölgeye dayandığından aynı zamanda düzleşir (tüm kabartma kaybolur). Ve son olarak, en uzaktayken cismin doğal rengi tamamıyla kaybolur ve tüm nesneler ne kadar farklı renklerde olursa olsunlar, uzaklığın sebep olduğu genel bir renge bürünürler. Uzaklığın artmasıyla ışık-gölgenin azalması belirli

yasalara göre gerçekleşir. Tıpkı çizgisel perspektifte boyutun uzaklık arttıkça giderek küçülmesi gibi, uzaysal perspektifte de belli bir perspektife göre yerleştirilmiş birçok figür arasında ilk figürle ikincisi arasındaki ayırt edilirlik derecesi, ikinciden üçüncüye daha da düşecektir. Bana yakın olan bir nesne, ışık-gölge yoğunluğu münasebetiyle bir ya da birkaç saat uzakta olan bir nesneden çok daha ayırt edilir olacaktır. Fakat eğer bu ikinci nesneyi bir ya da birkaç saat daha uzak bir üçüncü bir nesneyle karşılaştırırsam, bu ikisine ilişkin ayırt edilirlik neredeyse algılanamaz olacaktır, öyle ki ışık-gölgedeki azalma uzaklıktaki artışla boy ölçüşemez olacaktır.

Işık-gölgenin uzaklıktaki artışla birlikte azalması bizleri uzaysal perspektif konusunda aydınlatır ve bu kadarının ışık-gölge hakkında fikir edinmek için yeterli olduğunu düşünüyorum. Fakat tüm bunlar sanatçının en derin kaygıları olmak durumundadır. Bu konuda esas emek sarf etmesi gereken sezgidir ve böyle bir sezgi olmaksızın en açık tasvir dahi bu konuyu kavramaya yetmeyecektir. Şimdi ışık-gölgenin sanattaki *anlamından* söz etmem gerekir.

Işık-gölge yanılsamaları olumlu anlamda kuvvetlendirerek resmin gerçekten büyülü yönünü teşkil eder. Işık-gölge yoluyla gözün bir dirençle karşılaşmadan oradan oraya aralarında gezinebileceği birbirinden ayrı duran yüce figürler üretilmez sadece, aynı zamanda her tür mümkün ışık efekti de üretilir. Işık-gölge sanatıyla tıpkı Correggio'nun ünlü tablosunda bir çocuktan yayılan ışığın karanlık geceyi mistik ve esrarengiz bir şekilde aydınlatması gibi ışık kaynağını resmin kendisine yerleştirerek tamamıyla bağımsız resimler yapmak mümkün hale gelmiştir. Sanatın bu seviyesine erişebilecek bir kural yoktur; ancak en hassas ışık ve renk duyumuna duyarlı bir ruhla bu seviyeye erişilebilir, öyle ki bu ruhun kendisi âdeta ışıktır ve onun içsel görüsünde formun tüm serkeş, aksi ve çetin ögeleri eriyip kaybolur. Şeyler tikel olmalarıyla mutlak idealitenin aksine salt olumsuzlama olarak görünebilir. Resmin büyüsü ise

olumsuzlamanın realite, karanlığın ışık olarak görünmesine ve bunun yanısıra realitenin olumsuzlama olarak, aydınlığın karanlık olarak görünmesine imkân vermesinde yatar, resim tonlamanın sonsuzluğu üzerinden bir şeyin diğeriyle öylesine karışmasına izin verir ki bu karışımda bu iki şey kendilerinde ayırt edilebilir olmaksızın efektleriyle ayırt edilebilir olurlar.

Ressamın materyali, bir bakıma içinde ışığın en uçucu ruhunu kavradığı vücuttur, karanlıktır ve sanatın mekanik unsurları bile onu bu materyale doğru iter, zira kullanabildiği siyah renkler karanlığın kendisinin etkilerine beyaz renklerin aydınlık efektlerine yaklaşmasından daha fazla yaklaşır. Tanrısal deha Correggio'nun öncüsü Leonardo da Vinci bile şöyle söylemiştir: "Ressamlar! şöhretin parıltısını arzuluyorsanız, gölgenin karanlığından korkmayacaksınız!"

Işık ve karanlık özdeşlikte tek beden ve tek ruh olacak kadar birbiriyle kaynaşıp birleşir ve bu özdeşlik de zaten bu ikisinin tek kalıptan dökülmüşçesine daha büyük bir kümede birleşmelerini talep eder. Sadece kendi bünyesinde ton geçişlerini kabul eden bu özdeş küme bütüne derin bir huzur verir ve ne ışığın ne de karanlığın tek başına doyuramadığı iç duyu ile gözü, ayrımdan üretilmiş olan ve tüm sanatların en hakiki ve en sahici etkisi olmak zorunda olan ayrımsızlık durumu içine sokar.

Işık-gölge sanatındaki başarının doruk noktasını örneklemek, ancak *Correggio* üzerinden mümkündür. Bu sanatçıyı çizim hususunda karalayan önyargıya daha önce değinmiştim. Eğer bu, çizimlerindeki nesnelerin kendileri açısından anlaşılıyorsa, o zaman onun antik dönemin basit formlarını kullanmayı seçmediği doğrudur. Onda resmin sahici romantik prensibi kendini ifade eder; onda ideal unsur baştan aşağı sanatına hükmeder, oysa antik dönem sanatında plastik sanatlarda ve elbette resimde reel unsur ağır basar. Eğer Correggio'nun Michelangelo gibi çizim sanatının derinliklerine nüfuz etmediğini ve organizmanın gelişmiş iç dünyasını resmetmediğini ve nüye yaklaşımının da Michelangelo kadar cüretkâr olmadığını

söylüyorsak bu anlaşılırdır. Fakat hiçbir orijinal eserinde doğru çizim sanatıyla çelişen bir şey yoktur. Bu, Correggio'yu başka bakımlardan bir antitez olarak görmesi ve onu sanatta eklektik kılmasına rağmen Mengs'e ait bir yargıdır.

Kendinde ve kendi için ışık-gölge, çizim sanatından ayrılamaz, zira ışıksız ve gölgesiz bir çizim bir şeyin doğru formunu asla ifade edemez. Correggio'ya eserlerinde hayran kaldığımız formların kusursuzluğunu, insan figürünün gösterişli yapısının saf düz çizgilere ya da kavisli ve düz çizgilerin *çeşitlenmesine* değil de, değişen kavislenmeye bağlı olduğunu yoğun bir *ışık-gölge çalışması* mı öğretti, ya da tersinden, çizim yoluyla ve hakikatin derin bilgisi ve tam taklidi yoluyla mı ışık-gölgenin esrarına nüfuz etti gibi soruları cevapsız bırakacağız. Her ne olursa olsun, bu iki sanat formu doğanın kendisinde nasıl birlik halindeyse, Correggio da bu ikisini eserlerinde aynı şekilde bütünleştirmiştir.

Fakat Correggio ışık-gölgenin doruk noktasına sadece formlar ve maddesellik perspektifinden değil, ışık ve gölge dağıtımını kuşatan daha genel bir alanda ulaşmıştır. Onun emsalsiz kaynaştırma ve tonlamasına istinaden her bir tekil figürün ışığı ve tüm tablonun ışığı onun için tek bir ışıktır. Aynısı gölgelendirme için de geçerlidir. Nasıl ki doğa bizlere farklı nesneleri ışık açısından hiçbir zaman aynı vurguyla göstermez ve bedenlerin çeşitli pozisyon ve hareketleri farklı ışık efektleri yaratır, işte Correggio da –resimlerinin iç dünyasında ve bütünün en yüksek özdeşliğinde– en azından en geniş ışık çeşitlemelerini resmetmiş ve hiçbir zaman ne ışıkta ne de gölgede aynı güç ve yoğunluğu tekrar etmemiştir. Daha önce yukarıda bahsettiğimiz bir cismin kendi gölgesi yoluyla başka bir cismin ışığını değiştirmesi durumunda, gölgelendiren cismin hangi renkte olduğu önemsiz değildir. İşte Correggio eserlerinde bunu da üstün bir refleksiyonla gözetir. Işık-gölgenin bu yönlerinin yanısıra artan uzaklığın bir sonucu olan hem ışık-gölgede hem de renklerdeki azalmayı yani uzaysal perspektifi de kullanmış-

tır. İnce fikirli Leonardo da Vinci bu teorinin ilk prensiplerini Correggio'dan önce keşfetmiş olsa da ve uzaysal perspektifin tam gelişimi –Titian'ın bu konuda ilk temeli attığı söylenebilir– manzara resminde başka boyutlardan, özellikle çizim boyutundan bağımsızca ele alınışıyla mümkün olsa da, Correggio bu bağlamda sanatta öncü olarak görülebilir. Işık-gölgenin resmin bir formu olarak zorunluluğundan ve bu zorunluluğun sınırlamalarından da bahsetmemiz gerekir.

Doğrudan görme bizlere, ışık-gölgenin renkler olmaksızın çizimde maddesellik görüngüsüne ulaşabilmenin tek yolu olduğunu öğretir. Fakat bu, bu formu iyi kötü bağımsızca ele almaktan ve hakikati görünüşe ya da görünüşü hakikate tâbi kılmaktan alıkoymaz kimseyi. Ana fikir şudur: Resim, içinde görünüş ve hakikatin bir olmak zorunda olduğu, görünüşün hakikat hakikatin görünüş olmak zorunda olduğu sanattır. Fakat görünüş, sadece bu sanatın doğasından dolayı hakikat için gerekli olması bakımından da istenebilir, kendisi için de. Elbette resimde eşzamanlı olarak hakikat olmayan bir görünüş yoktur. Burada hakikat olmayan ne varsa görünüş de değildir. Fakat ya hakikat görünüşün koşulu olarak ya da görünüş hakikatin koşulu olarak resmedilir ve biri diğerine tâbi olmak durumundadır. İşte bu birbirinden tamamen ayrı iki stil ortaya çıkarır. Işık-gölgenin ustası olarak takdim ettiğimiz Correggio'nun stili ilkidir. Sanatında en derin hakikatten başka bir şey olmasa da, görünüş birincil unsur olarak kullanılmıştır ya da görünüş, kendinde ve kendi için hakikatin icap ettirdiğinden daha fazla önemsenir.

Burada bunu da antik dönem ve modernite ilişkisi üzerinden açıklamaktan daha iyi bir yol yoktur. Antik dönem zorunlu olanı amaçlar ve ideali bunun için gerekli olduğu kadarıyla kullanır. Modernite ise idealin kendisini bağımsız ve zorunlu bir unsura dönüştürür. Bununla sanatın sınırlarını aşmış olmaz, sadece sanatın farklı bir alanına geçmiş olur. Sanatta *aldatmaca ve yanılsama* olması gerektiğini şart koşan mutlak bir gerekli-

lik yoktur, zaten aldatmaca ve yanılsama, görünüş, *kendinde ve kendi için* hakikatten daha ileri bir seviyeye taşınır taşınmaz ve dolayısıyla *empirik*, duyusal gerçeklik seviyesinde ele alındığında ortaya çıkar. Yanılsamanın kategorik imperatifi [koşulsuz buyruğu] yoktur. Fakat buna karşıt bir şey de yoktur. Sanatın yanılsama ya da empirik hakikat noktasına dek görüngü üretmekte serbest oluşu burada sanatın, katı düzenliliğin sınırlarının ötesine –özgürlük ve bireyin kendi kendisinin yasası haline geldiği bireysellik alanına– geçtiğini kanıtlar. Bu genel olarak modernitenin alanı olduğundan, Correggio bu anlamda ilk modern olarak addedilebilir. Bu alandaki stil, zarafet ve cazibenin stilidir ve kategorik gereklilik hiçbir zaman *lüzumsuz* olmasa da bu stil için hiçbir kategorik gereklilik yoktur. Benzer şekilde, bu stil belli süjelerle sınırlıdır ve bu sebeple sadece Correggio'da güzeldir. Diğer türün stili ise yüce ve katı bir stildir, çünkü bunun için mutlak bir gereklilik mevcuttur ve görünüş sadece hakikat için bir koşuldur.

Bu uç noktada yüce ve hattâ ışık-gölge kullanımı olmaksızın (aldatmaca ya da yanılsama için olmasa da hakikat için gerekli olması haricinde) resimde kendi alanında mutlak bir sanat türü vardır. Şüphesiz antik resmin ilk stili, Parrhasius ve zarafetin ressamı olarak bilinen Apelles ile karşılaştırıldığında bu türdendir. Daha çağdaş zamanlarda bu sadece Michelangelo'nun değil, Correggio'nun nazikçe yuvarlanan formları ve yumuşak hatları ile karşılaştırıldığında kimi insanlar tarafından sert ve katı bulunan keskince belirlenmiş formlarıyla ünlü Raffaello'nun da stilidir. Bu Winckelmann'ın karşılaştırmasını anımsatır; Pindarosçu ritim ya da Lucretius'un keskinliği, Horatius'un cazibesi ve Tibullus'un yumuşaklığı ile karşılaştırıldığında kaba ya da savsaklanmış gibi gelebilir. Bunu Correggio'yu küçümsemek için söylemiyorum. Sanatın mutlak hakiki ve en yüce özü sadece Raffaello'da görünmüş olsa da tıpkı Michelangelo'nun çizim alanında ilk olması gibi, Correggio da

kendi alanında ilk ve tektir (ve hattâ ressamların ressamı olan kutsal bir adamdır).

–Her bir tikel formun kendiliğinde gene mutlak olması ve kendine kendisi için bir dünya oluşturabilmesi ya da kendini kendisi için bir dünya olarak şekillendirebilmesi zorunlu ve genel bir görüştür, daha sonra anlayacağımız üzere tarihsel olarak da durum budur. Fakat hiçbiri bütün içindeki tabiiyetlerine rağmen diğerlerini de kuşatmadan kendi tikellikleri içinde kendilerini mutlaklığa geliştiremezler. Müzikte gördüğümüz gibi, bu sanat türü kendini bütünüyle armoniye bırakır, oysa armoni kendinde yalnızca tek bir müzik *formu*dur ve dejenerasyonda kendini ritimden bağımsızlaştırmıştır. İdeal sanat olarak resimdeyse ortaya çıkan tikel durum, ondaki ideal unsurun zorunlu olarak hâkimiyet için çabalamak zorunda oluşudur. O halde resimdeki resim arandığında bu ışık-gölgedir ve eğer bu tikel bir sanatın kendisi olarak görülürse, o zaman bu bağlamda Correggio daha önce de belirttiğimiz gibi gerçekten κατ' ἐξοχήν [mükemmel] bir ressamdır.

Empirik hakikat daha önce açıkladığımız gibi sanattan beklenen *son* şeydir, çünkü her şeyden önce sanat duyular üzerine yükseltilmiş bir hakikati resmeder. Bu yüzden ışık-gölge kendiliğinden resmin sanat olarak kavranabilmesi için zorunlu bir form ise, uzaysal perspektif de empirik hakikatle ilgili olduğu sürece sanatın özsel bir parçası olarak kabul edilemez; uzaysal perspektif Correggio'nun tam bir tabiiyet altında kullanması gibi kullanılmadığında istismar edilmiş olur. Renklerin uzaklıkla azalması empirik ve rastlantısal koşullara, yani bizle nesneler arasında yatan saydam ve bulanıklaştıran bir ortama dayanır (renklerle ilgisi olmayan çizgisel perspektif evrensel uzam yasalarına dayanır ve büyüklük, figür ve cismin genel belirlenimleriyle ilgilidir). Hattâ uzaysal perspektifin gözetildiği bir resmin gözetilmediği bir resme göre bize kendisinin bir sanat eseri olduğunu daha az hatırlattığı doğrudur. Fakat eğer bu prensip evrenselleştirilirse ortada sanat kalmaz; o evrensel-

leştirilemeyeceği için yanılsama, yani hakikatin görünüşle, duyusal gerçeklik noktasına kadar özdeşleştirilmesi, kesinlikle sanatın amacı olamaz. Ayrıca bildiğimiz kadarıyla ne antikler ne de 14. ve 15. yüzyıl ressamları, örneğin Raffaello'nun hocası Pietro Perugino (Dresden'deki tablolar) uzaysal perspektifi gözetmemişlerdir. Raffaello'nun tablolarında bile uzaysal perspektif ancak kısmen gözetilir.

Işık-gölge maddesellik görüngüsünü üreten genelde ışığın yüzey efektleriyle ilgilidir. Işık-gölgede ışık gene de cismi aydınlatan ve kendisi cisim olmaksızın cisim izlenimi yaratan tek unsurdur. Üçüncü form her zaman olduğu gibi burada da üçüncü boyutu belirleyen ya da ışığı cisimleştiren ve böylece ışık ve cismi gerçekten bir olarak resmeden formdur. Bu form renkliliktir. Renk uygulaması bütünün –parlak ya da koyu– genelde ışığı ile ilgilenmez. Işık-gölge tartışmasında bahsedildiği gibi nesnelerin kendilerinin belirli ya da lokal renklerinin tüm ışık üzerinde etkisi olsa da ve bunlar ışık-gölgenin görüngüsü üzerinde belirleyici etkiye sahip olsalar da, renklendirmenin temel dayanağı bu renklerdir.

Işığın kendisini bir cisme bağladığı aşamaları tam olarak belirleyeceğimiz bölümle devam edeceğimiz için, burada sadece genel çerçevesini vermek isterim.

Ekseriyetle en temel, basit ve saf renkler anorganik maddelerde, *mineraller*de bulunur. Doğadaki en genel renklendirici, metallermiş gibi görünür, fakat metalik karakter ne zaman tamamıyla kaybolsa, topyekûn saydamlık olarak tekrar ortaya çıkar. Belli ve eşsiz renklilik ve canlı renkler ilk kez çiçeklerde ve bazı bitkilerin meyvelerinde, daha sonra *kuşlar*ın bitkimsi oluşumları olan tüylerinde ve daha sonra *hayvanlar*ın renkli postlarında vb. görünür. Tek renkli cisimlerde renklendirme sanatı ne kadar basit görünebiliyorsa, bu renkliliği bireyselliğin tüm olası belirlenimleriyle üretmek o kadar zordur, çünkü rengin kendisinin ötesinde donukluk ve parıltı gibi başka özel efektler de ifade edilmelidir.

Işığın maddeyle nihai birleşimi, *ten*in üretiminde gerçekleşir ve bu bileşimde özün kendisi tamamıyla madde ve tamamıyla ışık haline gelir. Ten, tüm renklerin hakiki kaosudur ve bu sebeple özelde hiçbir renge benzemez, o daha ziyade tüm renklerin en çözünmez ve en güzel karışımıdır. Aynı zamanda bu tamamıyla eşsiz türdeki renk, diğer renk türleri gibi sabit değil, canlı ve devingendir. Öfkenin, utancın, arzunun vb. içsel kıpırtısı bir anlamda renk denizini harekete geçirir ve kimi zaman daha nazik, kim zaman daha şiddetli dalgalanmasına neden olur.[2]

O halde bu, renklendirmenin nihai görevidir.

(Burada bir hatırlatma yapmam gerekiyor. Her sanat formu belli bir boyuta karşılık gelir ve her sanat formundaki bu özel unsur onun özü ve boyutuna en iyi karşılık gelen tözüdür. Nitekim müzik ilk boyuta tâbi olduğundan, ritmin bu sanatın gerçek tözü olduğunu keşfetmiştik. Resimde ise bu töz ışık-gölge olacaktır. Renklendirme ise ışık ve cisim sadece görünüşte değil, hakiki olarak bir olduğunda hiç kuşkusuz üçüncü boyuttur. Fakat resmin kendisi sadece ikinci boyuta ait olduğundan, ışık-gölge böylesi bir resmin âdeta tözüdür.)

Bu konuda en iyisi olan *Titian*'ın tablolarını görmüş olan birisi, Titian'ın eriştiği ışık ve cisim özdeşliğinden daha kusursuzunun akıl almaz olduğunu kendiliğinden hissedecek ve kavrayacaktır.

Daha geniş kompozisyonlarda renklerin uyumu olarak adlandırılabilecek yetkinliğe *bütünde* ulaşan renklendirme sanatı, bu kompozisyonlarda daha kapsamlı bir düzenleme gerektirir. Buradaki beklenti sadece her bir tekil unsurun renk açısından uygun işlenmesi değil, aynı zamanda bütünün kendisinin uyumlu bir izlenim yaratması ve ruhun âdeta bozulan ve yeni-

[2] Goethe'nin "Diderots Versuch über die Malerei" [Diderot'nun Resim üzerine Denemesi] ile karşılaştırınız.

den yaratılan denge, etkinlik ve durgunluk arasındaki en yüce hazda asılı kalmasını sağlamasıdır.

Bu bize ne sadece ışıklandırma tarzının ne de atmosferle renklerin eşit biçimde sönükleştirilmesinin resimde uyumu yaratabileceğini gösterir. Uyum ve uyumlu etki hiçbir şekilde birçoklarının düşündüğü gibi renklerin derecesine bağlı değildir, daha ziyade renklerin *türü* ve *niteliğine* bağlıdır. Ressamlar tonlama sonucu elde edilen denge yerine, renklerin niteliği yoluyla çok daha yüce türde bir uyumu yakalayabilirler. Sadece nitelik, en yüksek karşıtlığı ve dolayısıyla en üstün özdeşlik türünü mümkün kılabilir. Uyumun temelleri, renklerin kendilerinin orijinal sisteminde ve daha önce bahsetmiş olduğumuz gözün taleplerinde aranmalıdır.

Işık, güzelin pozitif kutbu ve ebedî güzelin doğada zuhur etmesidir. Fakat ışık ancak karanlığa karşı verdiği mücadelede gerçekten görünüp ortaya çıkabilir. Tüm varoluşun ebedî zemini olan karanlık ise, kendisini daimi karşıt etkisi üzerinden bir güç olarak ortaya koyar, fakat karanlığın kendisi yoktur. Şeyler bu karanlık ve koyulukta yer aldıkları sürece bunların ışıkla ilişkisi üç yönlüdür. İlki, şeylerin kendilerini ışıktan saf olumsuzluklar olarak ayırmaları ve kendilerini böylesi bir ışıkta ve ışıkla ortaya çıkarmalarıdır. Bu genel çevre çizgisi ya da konturdur. İkincisi, ışık ve gölgenin etki ve tepkisinden daha üst bir *maddesellik görünüşü* üretilir. Göz cisimlerin kendilerini görmez aslında, daha ziyade onların aydınlık içindeki ideal dizaynını görür. Bundan dolayı cismin aydınlık aracılığıyla doğal görüngüsü ışık-gölgeye dayanır. Üçüncü ilişki ise, madde ve ışığın mutlak ayrımsızlığıdır ki tam da bu ayrımsızlıkta *en yüksek güzellik* maddede ateş alır ve ölümsüz unsur kendisini tamamıyla ölümlüde kavrar. Sanatın üç zorunlu formu bu üç ilişkiye karşılık gelir; şeyleri ancak ışıkta ve ışık yoluyla resmedebilen formlar şunlardır; çizim: yalnızca olumsuzluğu, dış hatları belirler ve şeyler bu dış hatlar yoluyla tikel bir şey olarak belirirler; ışık-gölge: cismi *cisim olarak* her şeye rağmen ışıkta

ve bundan dolayı özdeşlikte gösterir; ve son olarak renklendirme: nihai kullanımında maddeyi sadece yüzeysel olarak değil, içeriden de ışığa dönüştürür ve ışığı da maddeye dönüştürür.

Form ilişkileri resmin seçebileceği konuların daha yüksek ilişkilerini de akla getirir.

Resim, figürlere ve aynı zamanda hakiki nesnelere sahip ilk sanat formudur. En yüksek vurgusunda müzik, sadece şeylerin gelişiminin evrimini, birliğin çeşitliliğe ebedî şekillenmesini ifade eder. Resimse tamamen biçimlenmiş şeyleri resmeder ve tam da bu sebepten resim hakkında tartışırken *nesneler*den bahsetmek zorundayızdır, çünkü burada nesne aynı zamanda sanatın kendi aşamasını da belirler.

Tüm aşamalar ışığın cismani şeylerle ilişkisi tarafından belirlenebilir. Şeylerle ilişkisi bakımından ışığın üç karşıt kategorisi ya da belirlenimi vardır. Ya dışsal, durgun ve anorganik ya da içsel, devingen ve organiktir. Tüm mümkün ışık ilişkileri, bu iki uç noktanın arasına düşer.

En alt aşamada tümüyle anorganik nesneler, içsel yaşam ya da devingen renkler olmaksızın tasvir edilirler. Burada resim prensibi kendini en çok düzenleme ve pozisyonda açığa vurur. Düzenleme ve pozisyon sayesinde şeyler kargaşada olmaksızın kendilerini hoş ama rastlantısal ve dağınık bir pozisyonda bulurlar. Bu pozisyon bu nesneleri kısaltmalar yoluyla birbirini karşılıklı gizler halde, gölgelendirme ve karşılıklı yansıma efektleri yoluyla ise tüm nüanslarıyla resmetme imkânı sağlar. Bu türden resmetmeyi *natürmort* olarak adlandırırız ve bu tür tasvirler öylesine ikincil tasvirlerdir ki bunların sembolik resim olarak görülmemesi gerektiğinden ben de pek emin değilim, çünkü bunlar tabloda resmedilmeyen varlık ve etkinliğin izlerini açığa vurarak daha üst bir şeyi imler. En azından bu tür resmin eşsiz cazibesi ve şiirselliği, nesneleri tam da bu şekilde konumlandırılıp düzenleyen insanın tinine bir bakış atabilmemize imkân vermesine bağlı olabilir.

Goethe'nin *Faust*'undan bir sahne, şiirsel natürmortun bir türünü ifade eder. Faust Margarete'nin odasındadır ve düzenin, tatminin tinini ve yokluktaki doygunluğu betimler.

Resmetmenin ikinci aşaması, dışsal ve organik ama durgun renklerdeki nesnelerin resmedilmesidir. Bunlar *çiçek ve meyve resimleridir*. Çiçeklerin ve meyvelerin tazeyken capcanlı göründüğünü ve somut resmin bunlarla mümkün olduğunu kimse reddedemez. Öte yandan bu tür resmetme, sadece alegorik ya da sembolik kullanımda sanatsal bir değere sahip olabilir. Kendinde ve kendi için renkler semboliktir; doğal bir içgüdü onları umudun, özlemin, sevginin vb. sembolleri haline yükseltir. Çiçekler, bu renkleri doğal bir yalınlıkla sergiledikleri sürece böylesi bir karakter için uygun olabilirler ve çiçeklerin konumlandırılmasındaki sade ve karmaşık olmayan bir düzenleme onların içsel yaşamının huzurunu ifade edebilir. Bu bağlamda çiçekleri, onların içsel durumlarını ya da yaradılışlarını gösterecek şekilde konumlandırmakla yeterince anlam ifade edebilmek mümkündür ve bu tür resim alegori için elverişlidir.

Üçüncü aşama renklerin devingen, organik ama salt dışsal olduğu kadarıyla resmedilmesidir. *Hayvan resimleri* için geçerli olan budur. Bu form kısmen canlı varlıkların kendi kendini hareket ettirebilme ve kendi kendine çeşitlenebilme yeteneğine sahip olmaları ölçüsünde ve kısmen de hayvanların çıplak kısımlarının, örneğin gözün, gerçekten de devingen ve canlı bir parıltı taşıması ölçüsünde devingendir. Fakat burada renk hep dışsal kalır, çünkü hayvanlarda ten gerçek anlamda görünmez ve resim kendini renkli postlarının, hareketlerinin ve daha güçlü hayvanların gözlerindeki parıltı ve bu parıltının ifade ettiği mizacı yeniden üretme ile sınırlamak durumundadır.

Hayvan doğasının kendisi ve tekil hayvan bedenleri kendi hallerinde ele alındıklarında sembolik bir anlama sahiptirler. Doğanın kendisi onlarda sembolik hale dönüşür. Bu yüzden hayvan resimleri ya sadece figürlerin kendisinin sembolik anlamının vurgulandığı *güçlü ve enerjik* bir tasvir yoluyla ya da

yalnızca daha üst bağıntılar yoluyla sanatsal değer kazanabilir. Bazı Hollandalı ressamlar kümesleri resmedecek kadar dibe batmışlardır. Böylesi bir tasvir şayet belli bir ölçüde hoş görülebilirse, bunun sebebi bu kümesin bile bir evin içsel yapısına dair, sahibinin zenginliğine ya da fakirliğine dair bir şeyler deneyimlememize olanak tanımasıdır. Hayvanların etkin halde ve kendi aralarında ya da insanlarla cebelleşmelerinin tasvir edildiği hayvan resimleri, daha üst düzey çağrışım ve anlama imkân tanır. Tarihsel resimlerin en temel düzeyi *avcılık resimleridir*.

Buna müteakip sanatsal düzeyde ışık dışsal olarak anorganik ama devingen ve bu nispette de canlıdır. Bu, *manzara resmidir*. Bu türde resimdeki normal nesne ya da cisme ek olarak ışığın kendisi de bizzat nesne haline gelir. Bu tür, resim için yalnızca mekâna ihtiyaç duymakla kalmaz, aynı zamanda özel olarak bizzat mekânın tasviriyle de ilgilenir. Bundan önce söz konusu edilen türlerin nesneleri başka açılardan ikincil olsalar da, en azından kendilerinde ve kendileri için anlamlıdır ve onların hakiki nesnel bir tasviri mümkündür. Manzara resmindeyse mümkün olan yalnızca öznel tasvirdir, zira manzaranın kendisi ancak gözlemcinin gözünde gerçeklik taşır. Manzara resmi zorunlu olarak empirik hakikatle ilgilenir ve en nihayetinde yapabileceği *bu* empirik hakikatin kendisini daha üst düzey bir hakikatin kendini gösterebilmesine olanak sağlayan bir kılıf olarak kullanmaktır. Ancak bu dışsal kılıf gerçekte resmedilebilir, hakiki nesne, idea ise formsuz kalır ve gözlerinin önündeki üzeri ince bir tabakayla kaplanmış hoş kokulu ve formsuz özde bu ideayı keşfetmek gözlemciye kalmıştır. Olağan ışığın önümüze serilmiş tüm nesnelerle ilişkisinin, ışığın doğa üstünde parlak ya da sönük, güçlü ve fark edilebilir ya da zayıf ve dağınık olmasına bağlı olarak ruhun belli eğilimlerini uyandırdığı yadsınamaz. Dolaylı bir şekilde ideaları ya da daha doğrusu ideaların ruhlarını uyandırır ve sık sık görünmez dünyayı bizden gizleyen gözümüzdeki *peçeyi* kaldırır. Bu türün tüm sezgisi

özneye geri döner. Şiiri fakir olan bir ulusun, böylesi formsuz öze daha fazla eğilimli olduğunu görürüz. Sen manzara tasvir et, ama arkada hiç iz bırakma, Homeros'taki şansa bak! Buna karşın Ossian'ın şarkıları puslu bir dünyanın ve onu çevreleyen formsuz doğanın tasvirleriyle doludur. Bir manzaranın güzelliği birçok rastlantısal unsura bağlıdır, öyle ki sanatta manzaraya örneğin her organik formun kendinde taşıdığı türden bir zorunluluk yüklemek oldukça zor, hattâ imkânsızdır. Formu, dağların yamaçlarını, vadilerin kavislerini belirleyen içsel faktörler değil, dışsal ve fiziksel güce sahip faktörlerdir. Yeryüzü hakkında böylesi derin bilgi sahibi bir sanatçının panoramik bir bakıştan gözümüzün önünde resmettiği manzarada aynı zamanda onun yapısının temelini ve yasalarını, tüm o dağları ve vadileri şekillendiren nehrin akışını ya da bölgeye hem yıkım hem de bereket ırmakları püskürten yeraltı ateşinin gücünü tasvir ettiğini, tüm bunları resmedebildiğini farz etsek bile, onun seçtiği o biricik ândaki ışık, bütünün üzerindeki aydınlık ya da karanlık derecesi rastlantısal bir unsur olarak kalacaktır. Sanatçının özellikle resmettiği ve nesnesi olarak seçtiği bu olduğu için (çünkü diğer türlerde bilhassa bu yalnızca nesnenin kendisinin bir ilineği olarak görünür), salt görünüşün bir parçası olanı bağımsızca işleyip otonom olarak resmettiğinden, onun kendisi böylelikle aşılmaz bir rastlantısallığa tâbi olur ve tabiri caizse resimde en alt düzeye, formsuz sanata geri döner.

Aslında manzara resminde hiçbir surette çizimle karşılaşılmaz. Çizimdeki her şey uzaysal perspektife ve dolayısıyla ışık-gölgenin bütünüyle empirik olan karakterine dayanır.

Manzara resmi dolayısıyla tamamen empirik bir sanat formu olarak görülmelidir. Bu türün eserlerinde bulunabilecek birlik yeniden özneye geri çekilecektir. Bu, ışığın gücünün ve onun genel olarak doğadaki gölge ve gece ile mucizevi mücadelesinin bizde yarattığı bir ruh halinin birliğidir. Manzaranın nesnel anlamdan yoksunluğunun yarattığı his, ressamları bu resimleri insanlarla canlandırarak nesnel olarak anlamlandır-

maya itmiştir. Fakat bunun bayağı bir unsur olduğu kendinden kanıtlıdır. Benzer şekilde daha üst düzey sanat formlarında hakiki sanatçı resmine manzara eklemekle cazibe katma isteğini hor görür, çünkü onun için bütünüyle uygun nesne yüce anlamı ve sonsuz ehemmiyetinde insan figürüdür. Söz konusu durumda, yani manzara resminin tasvirini insanlarla canlandırmasında, bu resmin insanlarla ilişkisine bir zorunluluk unsuru katılmalıdır. Bir manzaranın görünümü bile, ama özellikle gökyüzünün rengi bize hem iklim hakkında fikir verir –zira kuzeyin dünyası, güneyin gökyüzünün neşesiyle karşılaştırıldığında kasvetli bir gecedeymişçesine kara kara düşünür– hem de eğitimli bir gözün çevrede yaşayan insanlara dair çıkarımlar yapmasına imkân verir. Dolayısıyla bir manzaradaki insanlar ya yöreye özgü, otokton olarak ya da manzara ile ilişkilerinde manzaraya tamamen yabancı kalacak şekildeki genel hallerinden, dış görünüşlerinden, hattâ giyimlerinden ayırt edilecek yabancılar, gezginler olarak resmedilmelidir. Bu şekilde, yakınlık ve uzaklık manzarada farklı bir anlamda kaynaşır ve böylesi bir kaynaşmayı tasarlayışımıza bağlı olarak emsalsiz hisler ortaya çıkabilir.

Renklerin dışavurumunun en yüksek ve nihai aşamasında renkler içsel, organik, canlı ve devingen görünür. Bu ancak *insan figüründe* yetkin bir şekilde gerçekleşecek bir durum olduğundan, insan figürü resmin nihai ve en mükemmel nesnesidir. Burada sanat mutlak ürünlerini ilk defa vermeye başladığı ve hakiki dünyasının kendini gözler önüne serdiği bir diyara girer.

Burada da en alt aşama salt doğanın taklididir ve bunun amaç olduğu ve nesneyle tam bir uyumun gözetildiği her yerde *portre* ortaya çıkar. İnsanlar zaman zaman portrenin sanatsal değeri ya da değersizliği üzerine tartışmışlardır. Fakat portre hakkında bir mutabakata varmak için, portre kavramı üzerine anlaşmak yeterli olacaktır. Bazıları portrenin, doğanın köle ruhlu bir taklidi olduğunu söyler ve şüphesiz, eğer istenilen, böylesi bir sanatı salt taklitle aynı kefeye koymak ya da tek bir deri göze-

neğini bile atlamayan mikroskobik çalışan ressamları en büyük ustalar olarak ilan etmek değilse, portre ressamlığına dair böyle bir anlayış kuşkusuz, oldukça düşük bir statü ile yetinmek zorundadır. Fakat eğer portre ressamlığından doğayı taklit ederek aynı zamanda doğanın anlamının tercümanı olan, bir figürün içselliğini dışında gösterip onu görünür kılan bir tasvir anlaşılıyorsa, o zaman portrenin sanatsal değeri hiç kuşkusuz takdir edilmek zorundadır. O halde portre, sanat olarak kabul edilmelidir ve öncelikle sembolik anlam taşıdığı öngörülebilen ve doğanın üzerinde akli bir dizayn izleyip âdeta bir ideayı ifade etme amacı güttüğü görülebilen nesnelerle sınırlandırılmalıdır. Hakiki portre sanatı, bir kişinin farklı bireysel jestlere ve yaşamın anlarına yayılmış olan ideasını kuşatmaya, bu ideanın bileşenlerini tek bir anda toplamaya ve bu yolla bir yandan sanat tarafından ulvileştirilen, öte yandan kişinin kendisine, o kişinin tekil anların her birinde olduğundan daha fazla benzeyen, yani kişinin ideasına benzeyen portreyi yapar. Plinius'un anlatısına göre[3] Euphranor Paris'i öyle resmetmiştir ki (bu tabii ki bir portre değildir) resimde Paris'in üç tanrıçanın yargıcı oluşu, Helen'i kaçıran ve Akhilleus'u yenen kişi olduğu eşzamanlı olarak görülür. Bir kişiyi tikel görüngülerinde bir *bütün* olarak tasvir etmenin, portre ressamlığının en zor ama nihai görevi olduğu kolayca anlaşılabilir. –Kişinin hareketsiz mi yoksa bir eylemde bulunurken mi resmedileceği sorusu ile ilgili olarak şu açıktır ki her mümkün edim bir resmin kuşatıcı karakterini feshedeceği ve kişiyi belli bir anda sabitleyeceği için, genel kural olarak yeğlenen mümkün olan en hareketsiz durumdur. Fakat eylemin kendisinin kişinin özünün bir parçası olduğu, yani onun karakteristiği olduğu durumlar istisna olarak kabul görür. Örneğin, diyelim ki elinde tüy kalemle resmedilecek bir şair-dense, kendini müziğine kaptırmış bir müzisyen daha tercih edilir olacaktır, zira müzikal yetenek daha fazla ayrıştırıcıdır

[3] Naturalis Historia, IV, 2.

ve bu yeteneğe sahip kişinin özü ile daha çok iç içe geçmiştir. Yoksa portrenin zorunlu olarak karşılaması gereken koşul en yüksek hakikattir, ancak bu hakikat detayda ve *salt* empirik realitede aranmamalıdır. Yaşlı ressamların, özellikle Holbein gibi Alman ressamlarımızın resimleri bu türdendir, örneğin Holbein'ın Dresden'de sergilenen bir resminde, Basel'in bir belediye başkanı, ailesi ile birlikte Kutsal Bakire'ye dua ederken tasvir edilir ve kimse hareketsiz görünmez. (Laf arasında bahsedecek olursak). Bu ve bunun gibi resimlerde, Hollanda resmindense İtalyan resim anlayışına çok daha yakın olan ve içinde çok daha yüce bir şeylerin tohumunu, Almanya'nın talihsiz kaderi olmasaydı şüphesiz daha çok gelişebilecek olan bir stili taşıyan hakiki, eski Alman stilinin görülebileceği doğrudur. Ayrıca bu resim törel anlam ve öneme de sahiptir ve tıpkı aynı stildeki diğerleri gibi seyirciye eski iyi zamanları, katı disiplini ve o çağın ciddiyeti ve dindarlığını hatırlatır.

Buna ek olarak şunu belirtmek isterim; tarihteki en önemli ressamların –Leonardo da Vinci, Correggio, Raffaello– hepsi portre resmetmiştir. Hattâ Raffaello'nun bazı bağımsız kompozisyonlarında gerçek portreler uyguladığı iyi bilinmektedir.

Böylelikle resmin son sanatsal aşamasına gelmiş bulunuyoruz.

Tinin nihai arzusu, materyal ve sonlu olanın ötesine yükseltilmiş *idealar* üretmektir. "Güzel ideası" der Winckelmann, "maddeden ateş aracılığıyla çekilmiş bir tin gibidir, bu tin tanrısallığın anlama yetisinde tasarlanmış ilk akli yaratığın imgesine uygun bir varlığın sebebi olma peşindedir".

O halde şimdi resimde bu çabanın hakkını verecek ve ideaları tasvir etmeye yarayacak uygun araçların neler olduğunu belirlemeliyiz.

Biçimlendirici sanat genel olarak tümelin tikel yoluyla tasarımı olduğundan, bu sanatın idealara erişip onları gerçek ve görünür formda sunabilmesi için sahip olduğu yalnızca iki imkân vardır. Ya tümelin tikel tarafından imlenmesini sağlayacak ya

da tikelin tümeli imleyerek eşzamanlı olarak o tümelin *kendisi* olmasını sağlayacaktır. (Daha önce verilmiş olan açıklamalara göre) ilk tasarım yöntemi *alegorik*, ikincisi ise *sembolik*tir.

Burada genel olarak *alegori* ile ilgili belli başlı bazı noktaları hatırlatıp daha sonra özel olarak resimde alegori hakkında konuşacağım.

Geniş anlamda alegori *evrensel* dil ile tikel diller gibi keyfî olana değil de, daha ziyade doğal ve nesnel geçerli işaretlere dayanan dil ile karşılaştırılabilir. Alegori, ideaların reel, somut imgelerle ifadesi olup sanatın ve özelde biçimlendirici sanatın dilidir. Biçimlendirici sanat, antik ve dilsiz bir şiir sanatı formunun ifadesine atıfta bulunduğundan, düşüncelerinin kişisel olarak âdeta figürler yoluyla ifade edilmesine olanak sağlamak zorundadır. Fakat burada varsaymakta olduğumuz alegori kavramı, resmedilenin, kendinden başka bir şey anlamına geldiğini, kendinden farklı olana işaret ettiğini öne sürer.

Alegori, dilden farklı olduğu gibi *hiyeroglif*ten de farklıdır, zira hiyeroglif geniş anlamda keyfî olmakla, hiyeroglifin işaret etmesi gereken ve hiyeroglif aracılığıyla işaret edilenin özsel bağlamıyla zorunlu bir bağa sahip olmamakla kalmaz, bunun ötesinde hiyeroglif, kendinde ve kendi için güzele yönelik daha üst bir amaç için de değildir, o bir ihtiyaç meselesidir. Dolayısıyla bir hiyeroglifin hiyeroglif olabilmesi için şeyi –güzel ya da itici bir şekilde olmasına bakılmaksızın– biraz olsun anıştırması yeterli olacaktır. Öte yandan alegori için gereken, her işaret ya da imgenin nesneyle salt alegorik tarzda ilişkili olmasından ziyade, alegorinin özgürlükle ve güzellik kaygısıyla tasarlanıp ifa edilmesidir. Şeylerin kendi sonsuz kavramlarını onlarda yaşam prensibi ya da bağımsızlık prensibi olarak dışa vurmadığı tüm varlıklarda doğa dahi alegoriktir. Öyleyse rengi yalnızca içsel doğasını ya da doğanın amacını ya da ideayı –ki bu aynı anlama gelir– anıştıran çiçek, sahiden alegoriktir. Bunun dışında alegori güdüsü, kendini aynı zamanda tüm dillerin ama özellikle en eski halkların dillerinin temelinin alegorik oluşun-

da gösterir. Çok geniş ve genel bir örnek verecek olursak: İnsanlar şeylerin alegorik ve özel prototiplerine sahip olmadan bu şeyleri cinslerine göre dilde kategorize etmeyi (ki bu kategorizasyon çok da şiirsel olmayan tüm dillere nüfuz etmiştir) nasıl akıl etmişlerdir?

Özelde resmin alegorik olması ise bizzat resmin doğasından kaynaklanır, zira resim henüz *hakiki* sembolik sanat formu değildir ve eğer kendini en üst düzey sanat türününkine benzer bir düzeye çıkarmazsa, tümeli ancak tikel yoluyla *ifade edebilir* ya da tümele ancak tikel yoluyla *işaret edebilir*. Resimdeki alegoriye ilişkin iki durum muhakkak birbirinden ayırt edilmelidir. Alegori, ya diğer yönleriyle tarihsel olan bir resme salt bir *eklenti* olarak kullanılır ya da tüm yaratı ve kompozisyonun kendisi alegoriktir. Resme eklenmiş olan bu alegorik varlıkların kendileri resimde *tarihsel* bir anlama sahip olamayacaksa, ilk kullanım daima hatalıdır. Örneğin, Mısır'a kaçış sırasında hâkim olduğu söylenen sükûnetin resminde, mesela kutsal bakireyi bir ağacın altında çocuğuyla dinlenip aynı zamanda ona bakıp onu yelpazelerken tasvir eden bir resimde, dallar üzerinde melekler resmedilmişse, bunlar gerçekten burada tarihsel varlıklar olarak görülmek zorundadır. Ya da Helen'in kaçırılmasını tasvir eden Albani tablosunda, Venüs, Helen'i Menelaos'un evinden eliyle tutup çıkartmaktadır ve arka planda olaydan hoşnut olan aşk tanrıları tasvir edilmiştir ki bu tanrılar da burada tarihsel varlıklar olarak belirmektedir. Fakat öte yandan modern bir kralın ölümünü tasvir eden ve ölüm döşeği çevresinde belki de birtakım kraliyet sembolleri olan bir resimde, eğer bir tarafta sönen bir meşaleyle bir ruh dikiliyorsa, bu oldukça bayağı bir şekilde kullanılmış alegoridir, zira ruh resimde hiçbir şekilde tarihsel olarak kabul edilemez. Ya da Poussin, Musa'nın Mısır'da Nil'e bırakılmasını anlatan bir resimde, Nil'i başını sazlığa saklayan bir nehir tanrısı olarak resmetmiştir, bu sonuncusu Nil'in kaynağının bilinmez olduğunu ima ettiği ölçüde oldukça güzel bir alegoridir. Fakat buna

ilaveten küçük Musa bu nehir tanrısının kollarına yatsaydı, o zaman bu alegori resmin anlamını feshederdi, zira çocuk mantıkdışı unsurların kör gücü yerine, aklı başında bir tanrıya emanet edildiğinden, kimse bu resimde bir tehlike görmeyecekti.

Dolayısıyla bana kalırsa bir resimde kısmi alegori diye bir şey olamaz, çünkü bu, resimde bir ahenksizlik ortaya çıkaracaktır; başka bağlamda alegorik olarak kavranmak zorunda olan bir varlık eğer tarihsel bir resimde görünecekse, kendisi o resimde tarihsel bir anlam üstlenmelidir, öyle ki bu anlamla birlikte bütün, mitolojik bir temsil niteliği kazanmalıdır.

Resimde alegorinin alanı, alegorinin herhangi bir kısıtlama getirilmeden kayıtsız şartsız kullanılması nispetinde genişler. Burada alegorinin sınırı, sanatın evrensel sınırlarından, yani lüzumsuzluktan kaçınma ve ideanın mümkün olan en yalın şekilde tasvir edilmesi gerekliliğinden başkası değildir. "Yalınlık" der Winckelmann, "alegorilerde saf altın gibidir ve o altının gerçekliğinin kanıtıdır, çünkü ancak o zaman alegori azla çok şey anlatabilir. Aksinin söz konusu olduğu her durumda alegori çoğunlukla muğlâk ve ham kavramların belirtisidir." Yalınlık beraberinde açıklığı da getirir. Fakat açıklık kabul edilmelidir ki görecelidir ve açıklıktan beklenen tıpkı Guido Reni'nin başka yönlerden oldukça güzel olan tövbekâr Magdalena'yı onun katı yaşam biçimini imlemek için bir tutam beyaz şalgamla resmetmesindekine benzer bayağı bir popülerlik olmamalıdır. Sanatçı bize tövbekâr Magdalena'nın dünyevi yiyecekten aldığı hazzı hatırlatmayı neden gerekli görmüştür ki? Oysa tüm sanatta olduğu gibi, burada da nihai kural güzelliktir ve safi iğrenç, itici ve tiksindirici olandan kaçınmaktır. Horatius'un dediği hırçın zorunluluğun, Vergilius'un savaş hırsının ya da Milton'ın şeytanlıklarının resimde işlenmesi, ancak zayıf bir başarı elde edebilir. Benzer şekilde, Roma'daki Aziz Petrus Katedrali'nde sapkınlığı, azizlerin ayağının dibinde en çirkin formda, sanki boyun eğen ve yere bükülen güzel bir kadın figü-

ründe tasvir edildiğinde daha iyi bir etki bırakmayacakmış gibi tasvir eden alegorik bir resim bulunur.

Buna ek olarak resimlerde alegori, ya fiziksel olup doğa nesnelerine atıfta bulunabilir, ya ahlâki olabilir, ya da tarihsel olabilir. Çok memeli Diana resmi *doğanın* alegorik bir imgesi olarak kabul edilebilir, buna karşın Homeros'un ünlü tanrılaştırılması sahnesinde doğa basitçe küçük bir çocuk imgesinde tasvir edilir. Gece, yıldızlarla dolu uçan bir giysi ile; yaz, koşarken ve eldeki yukarıya doğru kaldırılmış iki yanan meşale ile tasvir edilir. Nil ve Nil'in eski kanıya göre en yüksek derecede bereket anlamına gelen on altı fite kadar taşması, ellerinde kocaman nehir figürleri tutan buna denk sayıdaki çocukla tasvir edilmiştir.

Biçimlendirici sanatın en mükemmel alegorilerinin, zamanın yazgısı bizi antik dönem resimlerinden mahrum ettiğine göre, yontulmuş taşlardaki eski oyma eserler yoluyla bize ulaştığını söylemek isterim. Plastik sanatlar resmin sınırlamalarının tümünden bir anda sıyrılamaz. Birçok türde mekânı zorunlu bir eklenti olarak devam ettirirler ve bu sebeple, tıpkı resimdeki gibi, ürünlerinin çoğunda yalnızca işaret etmekle kalırlar ama gerçekten sembolik olamazlar.

Ahlâki alegorilere ilişkin olarak şunu belirtmemiz gerekir: antiklerde bu alegoriler kendi ahlâk anlayışımıza göre yargılanamazlar, çünkü onlarda yalnızca kahramanlık erdemleri ya da insanın haysiyetini yücelten erdemler değerli sayılmışken, diğerleri ne öğretilmiş ne de aranmıştır. Antikler, sabır ve itaat yerine, cesaret erdemi ile cüzi amaçları ve hattâ yaşamın kendisini hor gören erkeksi, yüce gönüllü erdemlere değer vermişlerdir. Her halükârda antiklerde Hıristiyanlığın tevazu kavramı yoktur ve örneğin Magdalena'nın tövbekârlığı gibi tüm pasif erdemler, yalnızca Hıristiyan resimlerinde aranmalıdır. Öte yandan antik dönemde dahi sanat eserleri kötülük ya da ahlâksızlığa ithaf edilemezdi ve bunların alegorik temsilleri ancak büyük kısıtlamalar ile mümkün olabilirdi. Bunun en ünlü örne-

ği Apelles'in tasvirini Lukianos'tan* bildiğimiz "İftira" resmidir. Apelles İftira'yı resmetmiştir, çünkü kendisi meslektaşlarından biri tarafından haksız yere Ptolemaios Philostratus'a vatan hainliği işbirlikçisi olarak bildirilmiştir. Resimde sağ tarafta koca kulaklı bir adam figürü oturur ve elini İftira'ya uzatır; yanıbaşında ise cehalet ve kuşku dikilmiştir. Diğer tarafta İftira'nın diğer bir formu görünür; güzel ama öfkeli ve kızgın bir kadın figürü sağ elinde alev almış bir meşale taşımakta, sol eliyle de ellerini havaya açıp tanrılara tanıklık etmeleri için yakaran genç bir adamı saçlarından sürüklemektedir. İftira'nın önünde uzun bir hastalıktan bitap düşmüş görünen büyük bir adam yürümektedir; bu adam Kıskançlığı temsil eder. Bunun yanısıra İftira'ya eşlik eden, onu süsleyen ve teşvik eden iki kadın vardır, yani Sahtekârlık ve Hilekârlık. Bunları arkadan siyah ve yırtık pırtık kıyafetler içinde başka bir figür takip eder, bu figür Utanç'ın ifadesidir ve Hakikat'in arkasından utanç dolu ve ağlamaklı gözlerle bakmaktadır.

Diğer ahlâki özellikler daha uzak ilişkiler üzerinden ima edilmiştir, örneğin ağzı sıkılık gülle imlenir, çünkü gül aşkın çiçeğidir ve aşk için ağzı sıkılık değerlidir ya da eski bir epigram yazarının dediği gibi aşk Harpokrates'e, sessizliğin tanrısına, bir gül verir ve böylece Harpokrates Venüs'ün aşırılıklarını görmezden gelebilmiştir. Bu sebeple antikitede şenlik zamanlarında konuşulan ne varsa arkadaşlar arasında kalması gerektiğinin bir işareti olarak masaların üzerine birer gül asılırdı.

Ahlâki alegorilere, evrensel insan ilişkilerine işaret eden her şeyi dâhil ediyorum. Yazgı Lachesis'le imlenmiştir, Lachesis yüzünde komik bir maskeyle otururken önünde de trajik bir maske vardır ve bu, yaşam sahnesindeki karmaşık oyunları ima

Imagines, c. 6. (Imagines, Lukianos'un önde gelen Yunan sanatçılara atıfta bulunduğu eseridir. Bahsi geçen alıntı ise ΔΙΑΒΟΛΗ [İftira], s. 5'tendir.) (ç.n.)

eder. Kolları arasında bir çocuk taşıyan Aurora imgesiyle vakitsiz bir ölüm tasvir edilmiştir.

Resim kendini, alegori aracılığıyla olduğu kadar simgesel unsurlar aracılığıyla da duyuüstü alana yükseltebilir. Ruhun içine girmesiyle canlanan beden, şüphesiz en müstakil kavramlardan biridir ve alegorik-şiirsel bir tarzda duyumsanabilir kılınmıştır. Prometheus çamurdan bir insan yapar ve Minerva da bu insanın kafasının üzerinde ruhun bir imgesi olarak bir kelebek tutar; bu, bu varlığın metamorfozunun uyandırabildiği tüm çeşitli fikirleri özetleyen bir edimdir aynı zamanda.

Tarihsel alegori, özellikle örneğin krallarının edimlerini yüceltmek için kullanan Fransızlar (Rubens) gibi çağdaş sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Bunun bir örneği bir prensin teşvikiyle yenilenen bir şehrin, sikke üzerinde erkek bir figür tarafından yerin üzerine yükseltilen bir kadın figürü ile tasvir edilmesidir. Aristides'in resmi en yüksek stili örneklemiştir. O, Atina halkını tüm özellikleriyle, bunu nasıl başardığını anlamak bizim için zor olsa da, aynı anda hem tasasız hem ciddi, hem cesur hem korkak, hem bilge hem akılsız olarak resmetmiştir.

Şimdi *sembolik* resimden bahsetmek gerekir. Fakat buna dair plastik sanatlarda uzun uzun konuşacağımızdan, burada kendimi en genel açıklamalarla sınırlayacağım. İdeayı sadece kast etmekle kalmayıp *kendisi bizzat* idea olan bir nesneye sahip resim semboliktir. Bu suretle sembolik resmin tarihsel resim denen resimle tamamıyla örtüştüğünü ve hattâ tarihsel resmin daha üst bir potansı olduğunu kendiniz de görebilirsiniz. Burada, tekrar, nesneye göre yapılan ayrımlarla karşı karşıyayızdır ki bu nesne ya sürekli yinelenen ve yenilenen *evrensel olarak insani olan bir şey* olabilir ya da tamamıyla tinsel ve entelektüel *idealara* atıfta bulunur. Bu ikincisi Raffaello'nun Parnassus'u ve tüm felsefeyi sembolik olarak tasvir eden Atina Okulu'dur. Fakat en mükemmel sembolik tasvirler belli bir mitolojinin daimi ve bağımsız şiirsel figürleriyle ortaya çıkar. Aziz Mecdelli

Meryem yalnızca tövbekârlığı ifade etmekle kalmaz, o canlı tövbekârlığın bizzat kendisidir. O halde, müziğin koruyucu azizi, Azize Cecillia resmi alegorik değil, sembolik bir resimdir, zira anlamından bir şey kaybetmeden anlamdan bağımsız bir varoluşa sahiptir. İsa imgesi de böyledir, zira bu imge ilâhiliğin ve insan doğasının bütünüyle eşsiz özdeşliğini görülür şekilde tasvir eder. Benzer şekilde çocuklu Madonna imgesi de sembolik bir imgedir. Sembolik imge onu önceleyen, tarihsel-nesnel ve bağımsızca görünür hale gelerek sembolikleşen bir idea varsayar. *Tarihsel* anlam ve önem kazanarak sembolikleşen *idea* gibi, tarihsel unsur da, tersi bir şekilde, idea ile birleşip ideanın ifadesi haline gelerek sembolikleşebilir. Dolayısıyla bu bizi tarihsel resmin nihai, gerçek kavramına getirir ki *tarihsel resmin* şimdiye kadar alegorik ve sembolik olarak belirlediğimiz her şeyi kapsadığını düşünmek genelde oldukça yaygındır. Bizim açıklamamıza göre ise tarihsel olanın kendisi, semboliğin yalnızca tek bir biçimidir.

Resim için en uygun konu hiç kuşkusuz tarihtir, çünkü burada insanların ve tanrıların, resmin en değerli nesnelerinin ayırt edici özellikleri aynı zamanda eylemde tanınırlık kazanır. Bir eylem ya da olayın kendinde ve kendi için yalın tasviri, resmi hiçbir zaman şiirdeki trajedi ya da kahramanlık destanlarının seviyesine yükseltmez. Her mümkün tarihi olay kendinde ve kendi için tekil bir olgudur ve bu tekil olgu ancak aynı zamanda kayda değer hale ve ideanın ifadesi haline, yani evrensel olarak anlamlı hale gelerek sanatsal bir tasvir seviyesine yükselebilir. Aristoteles, Homeros'un salt mümkün olandansa olası imkânsızı tasvir etmeyi yeğlediğini söyler. Haklı olarak resimden de beklenen aynısıdır, yani resmin kendini genel olarak mümkün olanın üzerine yükseltmesi ve tasviri için ölçütünü daha yüksek ve mutlak imkân olarak belirlemesidir.

Tarihsel resmin, ideaların tasviri olabileceğini ve böylelikle kısmen tek tek figürlere verilen ifadelerde ve kısmen de tasvir edilen olayın vuku buluş şeklinde sembolik olabileceğini söyle-

miştik. İlkiyle ilgili olarak denilebilir ki, salt duyulara dokunan ve tinin içselliğine nüfuz edemeyen şey tatmin edici değildir. İlk bakışta göze çarpmayan derin arka plan olmadan salt hatların güzelliği anlamı bütünleyemez. Gerçek bir güzellik hiçbir zaman bizim tamamıyla doyuma ulaşmış ve memnun olmuş şekilde ayrılmamıza izin vermez, çünkü biz onda daima daha güzel ve daha derin bir şeyler keşfedebileceğimize inanırız. İşte Raffaello ve eski ustaların yarattıkları güzellikler böyledir, bu eserler "zahmetsiz ve cazibeli değildir" der Winckelmann, "fakat iyi biçimlendirilmiş olup hakiki ve özgün güzellik ile doludur". Bu türün cazibesiyle Kleopatra ebedî bir ün kazanmış ve antikler, bu vakur ciddiyeti Antonius'un büstlerine de aktarmışlardır.

O halde ifadenin, hatların güzelliğinin ötesine geçen bir ağırbaşlılığı ve azameti vardır ve bu hatların güzelliğini gerçekten anlamlı kılar. Portre ressamlarından beklenen bir kişinin gündelik halini yüceltmesidir; ressam bunu benzerliği yok etmeksizin, yani taklidi elden bırakmaksızın başarabilir. Daima ve zorunlu olarak icat edilmesi gerekense ideadır ve bu, resimde ifade edildiği takdirde, portre dahi yüksek cazibesi sayesinde sembolik kılınabilir.

Bizzat *olayları* tasvir etme üslubuyla alâkalı olarak ise *en yüksek* norm, her zaman olduğu gibi burada da sanatın bizlere daha üst bir dünyanın formlarını tasvir etmesi gerektiğidir ve şeyleri de bu üst dünyada vuku buldukları haliyle tasvir etmesi gerektiğidir. İdealar âlemi kifayetli ve berrak kavrayışların âlemi iken, fenomenal âlem yanlış, karanlık ve karmaşık kavrayışların âlemidir. Fenomenal alanda form ve içerik, eylem ve varlık birbirinden kopuktur. Mutlağın âleminde ise bunlar birdir; en yüce dinginliğin koşulu en yüce eylemin koşulu, en yüce eylemin koşulu ise en yüce dinginliğin koşuludur. Tüm bu özellikler mutlağın izlenimi olacak olana aktarılmak zorundadır. Bunları, –tüm sanat biliminin babası olan, şu anda geçerli ve geçerliliğini hep koruyacak olan en üst düzey görüşlerin sahi-

bi– Winckelmann'ın bir süre önce yaptığından farklı bir şekilde tasvir etmekte zorlanabiliriz. Kavrayışların kifayeti ve yetkinliği kendini nesnede Winckelmann'ın asil yalınlık dediğiyle ve de güç olarak görünmek için varoluşunun dengesinden vazgeçmeye gerek duymayan sessiz güçle ifade eder; Winckelmann'ın sessiz azamet dediği budur. Burada da Yunanlılar bizim için gene bir arketip oluşturmaktadır. Tıpkı yüzeyi ne kadar coşkun ve çalkantılı olursa olsun, derinlikleri daima sakin kalan deniz gibi, Yunan figürlerinin ifadesi de her coşkunluk ve tutkuda, dingin ve ağırbaşlı bir ruha işaret eder. Acının ve fiziksel uyuşukluğun ifadesinde, zafer kazanmış ve bozulmaz sükûnetin ilâhi ışığı olarak figür üzerinde yükselen ruhu görürüz. Böylesi bir ruh Laokoon'un hem yüzünde hem de tüm bedeninde ifade edilir (zira en yüksek sembolik stile uygun örnekler, yalnızca plastik sanatlardan verilebilir). "Acı" der bu eseri harika bir şekilde betimleyen Winckelmann,* "Acı, kendini bu bedenin her bir kasında ve kas kirişinde açımlar ve yüze ve bedenin diğer parçalarına bakmaksızın, büzülmüş olan belden aşağısında neredeyse hissedilebileceğine inanılan bu acı, kendini gene de ne yüzde ne de bütün olarak bedenin duruşunda öfke ile ifade eder. Burada Vergilius'un kendi Laokoon'unu tasvirindeki gibi yükselen korkunç bir feryat yoktur. Ağzın açılış şekli buna izin vermez; bu yalnızca acılı ve sıkıntılı bir iç çekiştir. Bedenin acısı ve ruhun yüceliği eşit olarak düzenlenmiştir ve figürün tüm yapısıyla âdeta dengelenmiştir. Laokoon acı çekmektedir ama Sophokles'in Philoktetes'i gibi acı çekmektedir. Onun ıstırabı ruhumuza değer ama bizler tıpkı bu büyük adamın yapabildiği

* "Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755)", *Joh. Winckelmanns Werke*, 2. Band, Stuttgart: Hoffman'sche Verlags Buchhandlung, 1847, s. 12. [Kaynak metinde ilgili eserin künyesi belirtilmemiştir, dolayısıyla burada gösterilen kaynak, günümüzde ulaşılabilen eser üzerindendir. Eser boyunca künyesi belirtilmemiş kaynaklar için de aynı metot kullanılmıştır. (ç.n.)]

gibi acıya katlanabilmeyi dileriz." Bu betimleme artık ruhun *bu* ifadesinin deneyimden alınan bir şey olmadığını göstermek için yeterlidir. Bu sanatçının mermere işlemek için kendinde sahip olmak zorunda olduğu doğayı aşan bir ideadır. Bunun bir benzeri kızlarıyla birlikte Niobe imgesidir. Diana'nın ölümcül oklarını doğrulttuğu kızlar tarifsiz bir korkuyla buz kesilmiş bir şekilde tasvir edilir ki bizzat bu uyuşukluk sükûneti ve güzellikle en çok bağdaşan ve figür ya da formun özelliklerini değiştirmeyen yüksek kayıtsızlığı getirir.

Bu gözlemlerle birlikte, sembolik stildeki resim için gerekli olan tüm şartları tek bir gerekliliğe indirgeyebiliriz: her şey güzele tâbi olmak durumundadır, zira güzellik her daim sembo-liktir. Biçimlendirici sanatçı konuları bakımından tamamıyla figürün kendisine bağımlıdır, çünkü onun ifade edebileceği tek şey budur. Görüşümüze figürler sunmayan şair ise şiddetli ihtiras noktasına kadar ilerlemiş olsa bile bu onun güzelliği ille de bozup küstüreceği anlamına gelmez. Öte yandan biçimlendirici sanatçı yalnızca fiilî görüşe bağımlı olduğundan ihtirası ifade ederken kendini belli ölçülerle sınırlamadığında güzelliği bozacak ve incitecektir. İşin doğrusu, bu durum ressamlardansa plastik sanatlar erbabı için daha çok geçerlidir, çünkü bir taraftan ressamlar ışık ve gölge aracılığıyla birçok hafifletici aracı kullanabilirken, plastik sanatlarda bu mümkün değildir, öte yandan plastik olan her şey çok daha güçlü bir gerçeklik teşkil eder. Plastik sanatlarda uygulanması gereken bu katı gerekliliklerin getirdiği sınırlamalar, resimde de salt alegorik olduğunda bile resmin sanatlığından bir şey kaybetmemesi ve kendini bir kez görünüşle birleştirdiğinde empirik olanla heykelden daha gözü pek bir şekilde bir araya gelebileceği ve özgür oyuna daha çok yer açacağı gerçeğinden ortaya çıkar.

Ruhun daha coşkun tüm devinimlerinde, bir yandan bedenin özellikleri ve bedenin pozisyonu, öte yandan tüm güzellik formları çarpıklaşır. Tıpkı sükûnetin durgun denizin koşulu olması gibi, dinginlik de güzelliğe özgü koşuldur. Yalnızca din-

ginlik ve sükûnette genelde insan figürü ve özelde insan çehresi ideanın aynası olabilir. Burada da güzellik, birlik ve ayrımsızlığın hakiki özü olduğunu göstermektedir.

Antikler bu dingin ve haşmetli stilin karşıtını *parenthyrsos* olarak adlandırmıştır ki bu, alışılmadık pozisyon ve eylemlerde, küstah bir coşkunlukta ve şiddetli, anlık, göze batan karşıtlıklarda doyuma ulaşan bayağı bir stile yol açar. Çağdaş kuramcıların kompozisyonlarla ilgili ortaya attıkları sanatsal kurallardan birçoğu ve karşıt içerik olarak adlandırdıkları, sırf bu türden karmaşık tasvirler üretebilmek adına icat edilmiştir. Bunun sonucunda bu stildeki eserlerde her şey akış halindedir ve bu eser karşısında insan kendini nesneler arasında Winckelmann'ın dediği gibi sanki herkesin aynı anda konuşmak istediği bir toplantıdaymış gibi hisseder.

Tüm diğer çağdaş ustaların ötesinde *Raffaello*, azamette dinginliğe ve ideaların ifadesi olarak yakaladığı tarihsel resmin daha yüce sembolik unsuruna ulaşmıştır. En yüce güzellik kendini, Raffaello'nun resimlerindeki figürlerin dinginlik ve sükûnetinde yalnızca gerekli olan içsel duyarlığı geliştirmiş olan kişiye açımlayacaktır, öyle ki bu figürler başkalarına yaşamsız görünebilir. Onun Atilla resmi böyledir, bu resimde Raffaello, Roma piskoposunun bu fatihi geri çekilmek için ikna ettiği ânı tasvir etmiştir. Bu resimde yüce bir doğaya sahip olan her şey, papa ve onun çevresi, cennetten inen iki havari Petrus ve Pavlus, bu dinginlik duygusuyla tasarlanmıştır. Salt varlığıyla kargaşayı yatıştıran Papa, saygıdeğer bir adamın sakin güvenilirliği ile görünür. Havariler şiddet içeren bir harekette bulunmaksızın tehditkâr ve korkutucu görünmektedir. Atilla'da ise korkuyu görebiliriz ve resmin daha vakur bölümündeki dinginlik ve sükûnetin karşısında, ayrılışın ilân edildiği, her şeyin karmaşa ve telaş içinde geri çekilişe hazırlandığı diğer taraftaki kargaşa ve hareket vardır. Geniş mânâda icadın *yüceliği* bakımından Raffaello en büyük üstaddır; önceki tartışmalarımızda her tekil sanat formu için en iyi sanatçıları belirlediğimiz gibi

–çizimde Michelangelo, ışık-gölgede Correggio, renk uygulamasında Titian– şimdi de Raffaello'nun tüm bu sanat formlarına dengeli bir biçimde hâkim olduğunu ve bu sebeple onun çağdaş sanatın gerçek ilâhi rahibi olduğunu iddia etmek durumundayız. Michelangelo'nun tininin gücü onu çizimlerinde karşı konulamaz şekilde ve sanki özel olarak sert, şiddetli ve ürkütücü olanın alanına sürüklemiştir; ancak böylesi konularda onun sanatının hakiki derinliği görünür olabilmişti. Correggio'nun ışık-gölgedeki büyük ustalığı onu nesneleri bakımından narin, uysal ve zarif olanla sınırlamıştır; yani Correggio zarafeti sergilemek için özellikle uygun olan, yumuşak hatlara ve sevimli formlara imkân sağlayan bu gibi nesnelere ihtiyaç duymuştu. Ve son olarak renk uygulamasında en büyük usta olan Titian çoğunlukla gerçeklik ve taklitle sınırlanmıştı. Raffaello'nun ruhunda ise tüm bu formlar eş ölçüde, aynı maksatla, denge içinde nefes almaktadır, zira o özelde bunların hiçbirine bağlı değildir, onun ruhu, daha üst düzey icatlar için olduğu kadar antiklerin karakterlerine dair gerçek bir anlayışa sahip olabilmek için özgür kalmıştır, öyle ki modernler arasında belli bir noktaya kadar antikleri yakalayabilmiş tek sanatçı Raffaello'dur. Fakat onun zenginliği onu hiçbir zaman zorunluluğun sınırları dışına sürüklememiştir ve tüm o ılımlı mizacının arkasında haşin bir ruh barındırmaktadır. Fuzuli olana tenezzül etmeyip en yalın olanla en büyük etkiyi yaratır ve böylelikle eserlerine öyle bir nesnel yaşam katar ki bunlar âdeta kendisinde bir varlığa sahipmiş, kendiliğinden gelişmiş ve kendini belli bir zorunlulukla meydana getirmiş görünür. İşte bu, –Raffaello, eserlerinde çoğunlukla olası olanın ötesine yükselmiş olsa da– onun eserlerinin olabilirliğinin kaynağıdır. Dolayısıyla bu eserlerde tam da bunların doğaötesi oluşlarında en yüksek düzey doğallığı, kendini masumiyete dönüştüren ve sanatın alamet-i farikası olan doğallığı buluruz.

Şimdiye dek tarihsel resim sanatı salt bu itibarla ele alındı. Şimdi ise tarihsel resmin *konusunu* ele almak zorundayız. Bu-

rada sadece sanatseverleri değil, aynı zamanda sanat erbaplarını da ilgilendiren bir soru üzerine özellikle itinayla eğilmek gerekiyor: sayesinde bir konuyu, o konu olarak tanınacak şekilde resmetmeyi mümkün kılan sanatın kendisine içkin araç nedir? Bu soru, tarihsel resimdeki esas meselenin, konunun reel, *empirik* tanınması olduğunu varsayar. Fakat tek başına bu, en azından keyfî olarak, zorunlu bir koşul haline dönüştürülemez, çünkü evrensel olarak tasarlandığı anda bu koşulun kendisi saçmadır. Örneğin, Raffaello'nun yukarıda bahsettiğimiz resminde Roma Piskoposu'nun yalnızca genel özelliklerinden tanınabilir şekilde değil de, kişisel olarak, o ya da bu isimli Roma Piskoposu olarak tanınabilir halde resmedilmesini isteyen bir kişi, eski ressamların, figürlerinin ağzından üzerinde figürlerin anlamlarının yazılı olduğu notlar çıkartma geleneğinin oldukça yerinde ve faydalı olduğunu söylemek zorundadır. Dolayısıyla empirik realite noktasına dek resmi anlama isteminin bir sınırı olmak zorundadır ve tarihsel resmin sembolikliği bizi doğrudan bu bakış açısının üzerine yükseltmektedir. Yaşlı Plinius ve Vergilius'tan acı çeken kişinin ismini öğrenmemiş olsaydık dahi, Laokoon grubu yüce güzelliğinden bizim için bir şey kaybetmezdi. Temel gereklilik sadece, kendinde ve kendi için konunun bütünüyle ve açıkça kavranabilmesidir. Eğer resim, konusu itibarıyla sembolikse, o zaman o resim zaten başlı başına, bilgisi evrensel olarak geçerli varsayılan belli bir mitolojik bağlamın bir parçasıdır. Eğer resmin birincil amacı tarihsel ise, resimsel anlatımın zaten dönemi ve ulusu özgülleştirmeye yarayacak yeterli sanatsal aracı mevcuttur. Bunun tek yolu giyim açısından kostümün uygunluğu olarak adlandırdığımız şey değildir, fakat tek yolun bu olmaması konunun antikiteden seçildiği durumlarda bunun ihlalini gerektirmez, çünkü giyim o güzelliğin bir parçasıdır. Fakat çağdaş konuları tasvir eden bir resimde, örneğin çıplak figürler ya da döneme ait olmayan kostümler söz konusu olduğunda bile giyimden bağımsızca dönemi belirtecek kâfi alet mevcuttur. Raffaello'nun *Konstantin*

Savaşı'nda herhangi başka bir gösterge olmadan yalnızca haç sembolleri dahi bize Hıristiyanlık tarihinde bir olayın tasvir edildiğini anlatmaktadır. Hakiki sanatsal araçlarla tanımlanamayacak konuların ise sanatsal temsile layık olmadığını şimdiden ve kesinlikle söyleyebiliriz. Örneğin çağdaş bir devletin sanatçılarından birincil olarak anavatanlarının tarihinden alınmış asil olayları resmetmeleri istendiğinde, talep edilen ulusallık (= evrensellik-olmayan) eylemlerin töreliliğini resmetme gerekliliği kadar alışılmadık olur –dahası askerlerin buna rağmen gene de Prusya üniformalarında resmedilmeleri istenmektedir. Burada kendimize mitoloji soruşturmamızda yaptığımız yorumları hatırlatmalıyız: evrensel bir mitolojiden yoksun olduğumuz için her sanatçı kendi çağının içeriğinden özel bir mitoloji yaratabilir. Sanatçının tarihten, evrensel geçerli olarak kabul edilebilecek ama içinde bulunulan tarih devrine ait olmayan hiçbir şeyi almaması, sanatçının anlaşılmama kaygısından çok daha ileri düzey nedenlerden kaynaklı bir sınırlamadır.

Tarihsel resimlerin anlaşılabilirliğini mümkün kılan genel koşulların yanına, daha özel bir koşul eklenebilir: bir olay, bu olayın anlaşılması için gerekli olan ve bu olaydan önce gelen bir olay tarafından belirlenir. Bu mânâda ilkin, sanatsal tasvire değer bir olayın halihazırda –kendi içsel zenginliğinde– en azından hemen öncesindeki yakın geçmişi, şimdide görmemize imkân tanıyıp tanımadığı konusunda şüpheye düşülebilir. Örneğin Laokoon grubunda kimsenin o yakın geçmiş konusunda kuşkusu olamaz. Kendini bu konuda yetersiz hisseden kişiye ise tarihte evvelce vuku bulan olayları arka planda betimleyip bu olayların kahramanlarının aynı resimde birçok kez görünmesine olanak sağlayan erken dönem ressamların araçlarını öneririz. Resmedilecek olay zorunlu olarak uzak geçmişteki birçok olaya atıfta bulunuyor ve anlaşılmak için bunlara ihtiyaç duyuyorsa, burada da başka bir durum söz konusudur. Burada da şüpheye düşülebileceğine inanıyorum: bu gereksinim ger-

çekten var olsa bile, gene de Propyläen'deki* öneriye, yani tarihsel tasvirler döngüsüne, sürekliliğe sahip tarihin çeşitli anlarını sabitleyen bir imgeler serisine dönmemiz gerekir. Ama tabii ki bazılarının yaptığı gibi buna katı bir şekilde riayet edilmemelidir ve sonsuz bir resim serisinin bile yetemeyeceği gerçek mutlak bir süreklilik istenmemelidir.

Tarihsel resimlerin anlaşılabilirliğine dair tüm bu soruşturmayı bir hükme bağlayabilmemizi sağlayacak prensip *hiç şüphesiz* şudur: Resmedilen olay hakkındaki tarihî bilgi, tüm şimdiki ve geçmiş koşullarıyla, sanat eserinden alınan hazza katkıda bulunur; fakat bu tür bir beğeninin kendisi sanatçının gayesinin alanı dışındadır. Sanatçının eseri, etkileyiciliğini öncelikle bu yabancı ilgiye borçlu olmamalıdır. Eski sanat eserlerindeki birçok tasvir anlaşılmazdır ve sonrasında bilimsel çalışmayla deşifre edilmiştir. Birçoğu ise hâlâ anlaşılmaz olmasına rağmen, hakiki sanatsal güzelliğinden hiçbir şey kaybetmemiştir.

Resmin empirik-tarihsel anlaşılabilirliğine dair tüm gerekli yönergelerin resmin kendisinde verili olmasını ve ressamın âdeta bizim tarih rehberimiz haline dönüşmesini istemek de doğru değildir, izleyiciden ilmî bilgiyi talep edip resmin kendisini bu görevden bütünüyle muaf tutmak da. Bu ikincisi yanlıştır, çünkü (a) böylesi bir ilmi bilginin nerede devreye sokulması ve nerede devreden çıkartılması gerektiği bilinmez ve (b) bunun sonucunda empirik-tarihsel anlaşılabilirlik özsel unsur haline gelir ve bizzat koşul olan şey ilineksel olana, yani izleyicinin sahip olduğu bilgiye dönüştürülmüş olur.

Resmin karşılamakla yükümlü olduğu yalnızca hakiki, güzel, dışavurumcu ve *evrensel olarak* anlamlı olmanın –öyle ki resim resmedilen tikel empirik olayın bilgisi sonucu doğan arızi cazibe olmadan da anlamlı olabilsin– içsel gerekliliklerdir. Bilgili olmayı ya da bilgisizliği göklere çıkarmak da sanat için bir

* Propyläen 1798-1800 yılları arasında Goethe'nin çıkarmış olduğu, biçimlendirici sanatlar üzerine bir dergidir. (ç.n.)

o kadar yanlıştır. Sanatın keyfini gerçekten çıkarmak istediğini hisseden ve meşhur bir olay karşısında kendi hissiyatının yüksek payından da feragat etmek istemeyen kimse, kendini daima ve zorunlu olarak alegorik ya da sembolik kalan bu dilsiz şiir sanatını tarihsel açıdan da anlayacağı bir konuma nasıl getireceğini bizzat görmeyi arzu eder. Hissiyatı bu tür girişimlerle daha da hareketlense de, sanatsal sezginin kendisi, böylesi bir bilgiye sahip olmadan da zaten erişebileceği şeye erişememiştir.

Resmi tarihsel-sembolik temsilin zirvesine kadar getirdik. Fakat insani olan her şeyin bir yönden zirveye ulaştığı anda diğer taraftan düşmeye başlaması gibi, resim de bu kaderden kaçamaz. En yüksek sanata erişmesinin üzerinden çok geçmeden ve bu sanatın en muhteşem eserlerinin bizzat yer aldığı sahnede, türde tarihsel resmi en bayağı ve en alt düzeylere çeken en garip beğeni dejenerasyonu ortaya çıkmıştır: Bamboccianti. 17. yüzyılın başlarında Roma'ya gidip kusursuz renklendirmeleri ve cesur fırça darbeleriyle göze çarpan, kaba komedileriyle sivrilen, Il Bamboccio olarak bilinen Hollandalı Pieter van Laer ile doğmuştur. O öyle büyük bir alkış almıştır ki, genel beğeni çok kısa zamanda bu kaba komedileri tercih eder olmuş ve şehrin önde gelenleri bunları tıpkı daha öncesinde gerçek sanatı teşvik ettikleri gibi teşvik eder olmuşlardır. Gerçi ilk Bambocciantilerin uygulamalarında sanatsal olarak bir kusur olmadığını itiraf etmek gerekir ve bunlar kendilerini büyük sanatın salt parodileri olarak görmeleriyle ciddi ama bayağı Hollanda resimlerine karşıtlık oluşturmuşlardır. Kendi sanatıyla dalga geçmek isteyen kimsenin üst düzey bir ustalığa sahip olması, onun için zorunlu koşuldur. Sapkınlığın henüz, Bambociattilerin güç, hakikat ve beceriden yoksun olmasına rağmen şiir ve diğer sanatlarda oldukça popüler olduğu günümüzdeki kadar önemli boyutlarda olmadığını kabul etmek gerekir. Bu ruhsal salgınların hikâyeleri karşılıklı olarak birbirini aydınlatır, fakat kabul etmek gerekir ki bizim çağımızın bu bayağı alanda üretebildiği şey, en azından daha önceki zaman-

ların benzer ürünleriyle karşılaştırıldığında, tüm çağın bu tür karşılaştırmalarda genel olarak kendini sanat bakımından diğerlerinden olumsuz mânâda ayırt ettiğini gösterir. Önceki ressamlar en azından bayağı türlerde ustalardı, bugünlerde en alt seviye bayağılıkta bile ustalığın ilk kademesine ulaşılmış değil. –*Hogarth*'ın aleladeliği.

Böylelikle tüm resimsel anlatım halkasını baştan sona katetmiş, cansız nesnelerin salt taklitlerinden başlayarak doruğa kadar yükselişini ve oradan diğer yöne doğru geri bayağılığa batışını incelemiş bulunuyoruz.

Şimdi resim hakkındaki önermeleri kısaca hatırlatayım. Sonuncusu (§ 87'ye ek) şuydu: "Resimde yinelenen birliğin tikel formları çizim, ışık-gölge ve renklendirmedir." Bu önermeyi açıklamak için gerekli olan sadece üç birliğin evrensel kavramlarıdır. Çizim reel form olarak, ışık-gölge ise resmin tamamıyla ideal formu olarak belirlenerek layıkıyla tanımlanmıştır. Bu formların her birinin tüm belirlenimlerinin yanısıra bunların birbiriyle ilişkileri de doğrudan bu tanımlamadan çıkarsanabilir. Özelde renklendirme ile ilgili olarak, renklendirmenin görünüş ve hakikati, ideal ve reeli bütünüyle ayrımsız ve bir kılan şey olduğu söylenebilir. Dolayısıyla şimdi yalnızca resmin *konusu/nesnesi* ile ilgili önermeleri ekleyeceğim.

§ 88. Resim, nesnelerini ideal birlikte şekillenmiş oldukları halleriyle şeylerin formları olarak tasvir etmek zorundadır. Müzik reel formları tasvir etmek zorundadır; resim ise şeyleri saf ideal birlikte oldukları halleriyle tasvir etmek zorundadır, çünkü resim şeylerin yalnızca saf ideal unsurunu kavrar ve onu reel unsurdan tamamen ayırt eder.

Ek 1. Resim dolayısıyla öncelikle ideaların ideal yönden temsiliyle ilgilenir. Her idea tıpkı mutlağın kendisi gibi, iki yüze sahiptir, reel yüz ve ideal yüz. Ya da: idea, reel ve idealin tam eşitliğidir, ama reelde bir diğeri olarak, bir varlık olarak vardır, *idea* olarak değil. Dolayısıyla nesneleri ideal yönden tasvir eden

resim, zorunlu olarak ideaların bu itibarla tasvirini/temsilini amaçlar.

Ek 2. Resim, genelde tüm nesneleri doğrudan ve kendinde ve kendi için değil de yalnızca tümelleri ya da ideal unsuru aracılığıyla ifade ettiği sürece, genel olarak şematiktir. Fakat kendi başına ele alındığında ya da kendinde ve kendisiyle zorunlu olarak gene alegorik ve sembolik*tir*.

Bilgi Notu. Şematik unsur modern dinin evrensel prensibidir. Bu yüzden resim, çağdaş dünyada egemen olandır. (Neden plastik sanatlar değil?) Michelangelo'nun *Tanrı'nın Anası* [eseri] = Juno.

§ 89. Resim yalnızca, kendisi uğruna tasvir edilmeyen konularda alegoriktir. Çünkü kendisi uğruna değil de başka bir şey uğruna var olan her şey, bu başka şeyi *işaret eder ya da* bu başka şey *anlamına gelir.*

Bilgi Notu. Bu, natürmort, çiçek, meyve resimleri gibi buna bağlı türlerin yanısıra genel olarak hayvan resimlerini de kapsar. Tüm bu türler ya hiçbir suretle sanatsal türler değildir ya da alegorik anlama sahiptir. Özelde hayvan resimleriyle ilgili olarak denilebilir ki doğanın kendisi de hayvanları üretirken bir ölçüde alegoriktir; daha üst bir unsuru, insan figürünü anıştırır. Bunlar en yüksek bütünlüğü üretmede eksik kalmış denemelerdir. Doğanın hayvanlara gerçekten vermiş olduğu karakter bile, hayvanlarda kendisini tümüyle ifade etmez, bilakis sadece ima edilir ve tahmin edilir. Fakat hayvanların malum karakterleri de dünyanın ve –bunun tam anlamıyla insanlarda ifade edilmesi ölçüsünde– insanın bütünsel karakterinin yalnızca tek yönlü görüngüsüdür.

§ 90. Resim, manzarada yalnızca şematize eder. Zira burada tasvir edilen tam olarak biçimlenmiş ve sınırlanmış olan ve bunun aracılığıyla sınırsız olan değildir, daha ziyade tam tersidir: sınırlı olan burada sınırsız ve formsuz olan tarafından imlenmektedir. Şekillenmiş olan, kendisi formsuz olan form tarafından sembolize edilir. Dolayısıyla o, şematiktir.

§ 91. Resim kendi sınırları dâhilinde sembolik olana, ancak tasvir edilen nesne ideaya işaret etmekle kalmayıp ideanın kendisi olduğunda yükselebilir.

§ 92. Semboliğin en alt seviyesi, resmin doğal nesnenin kendinde ve kendi için sahip olduğu sembolik unsurla yetindiği, yani yalnızca taklit ettiği seviyedir.

Ek. İnsan figürü dışında hiçbir doğal nesne tam olarak sembolik anlam taşımadığından, burada söz konusu olan *portredir.*

§ 93. Semboliğin daha üst seviyesinde, doğadaki sembolik unsurun kendisi, daha yüksek bir sembolik unsuru koşullar. Bu kendinden kanıtlıdır.

§ 94. Eğer doğanın sembolik unsuru sadece daha yüksek ideanın alegorisi haline dönüştürüldüyse, daha yüksek türde bir alegori ortaya çıkar.

Burada bunun, semboliğin ilk seviyesini, bu ikincisi hâlihazırda bir koşul ya da form haline dönüştürüldüğü ama tasvir nesnesi haline dönüştürülmediği ölçüde aştığını gözden kaçırmayın. Bu bakımdan alegorik bir resim, insan figürünü tüm güzelliğiyle alegorinin koşulu haline getirdiği ölçüde en aşağı seviyede semboliktir, fakat daha yüksek mânâda ya da üst amacı uyarınca alegoriktir.

§ 95. Resim, mutlak ideaları tikelde, bu ikisi mutlak bir olacak şekilde ifade ettiğinde doğrudan semboliktir.

§ 96. Açıklama. Doğrudan sembolik olan resim, eğer sembolik unsur başka bir şeye işaret ediyor ya da başka bir şey anlamına geliyorken, aynı zamanda bu başka şeyin ***kendisi*** *ise ve bu suretle ideadan bağımsızca kendinde tarihsel bir anlama sahipse, genel olarak tarihsel resim olarak adlandırılabilir.*

§ 97. Tarihsel resim sembolik-tarihseldir ki onda idea ilk unsurdur ve sembol ideayı temsil etmek için tasarlanmıştır.

Örnekler: Michelangelo'nun Son Yargı'sı, Raffaello'nun Atina Okulu ve Parnassus'u.

§ 98. Sembol ya da tarihin ilk unsur olduğu ve bunların ideanın ifadesi haline dönüştürüldüğü resimler tarihsel semboliktir. Bu klasik mânâda tarihsel resimdir.

§ 99. Resimde mutlağın ifadesine erişildiği ölçüde sembolizm ortaya çıkar.

§ 100. Öyleyse sembolik resmin ilk koşulu ideaların uygunluğu ve somut olanda karmaşıklığın ortadan kaldırılmasıdır. Winckelmann bunu yüksek yalınlık olarak adlandırmıştır.

(Bunun genel olarak resme ya da resim olarak görülene değil, yalnızca en yüksek stildeki sembolik resme uygulanabileceğini unutmayın.)

§ 101. Bu önermeden, varlığın ve etkinliğin nesnede bir olduğu sonucu kendiliğinden çıkar. Zira varlık, nesnede etkinlik sebebiyle, öz ise form sebebiyle belirsiz hale geldiğinde, tasarımın uygunluğu ortadan kalkar. Dolayısıyla bu, varlığı ve özün dengesini ortadan kaldırmayacak ölçülü etkinliği zaruri kılar. Winckelmann bunu sessiz azamet olarak adlandırır.

§ 102. Güzellik kendinde ve kendi için ve mutlak sembolik olduğundan, güzellik resimsel anlatımın en yüksek yasasıdır.

§ 103. Resim bayağılığı, ancak bu bayağılık ideanın antitezi olarak sonuçta gene de ideanın yansıması ise ve böylelikle zıt semboliği teşkil ediyorsa tasvir edebilir. Bu önerme genel olarak güzel sanatların temsilleri için evrensel olarak geçerlidir. Güzel sanatlar bayağı olanın alanına ancak bu alanda da tekrar ideal olana ulaşabiliyor ve onu tamamıyla evirtebiliyorsa girebilir. *Komedi*nin genel olarak özü bu evirtiştir ve antikler de bu mânâda komik ve bayağı tasvirler üretmişlerdir. Buradaki mesele, Tanrının bilgeliğinin en çok insanın ahmaklığında nesnelleştiğini söyleyebilen genel dünya görüşüne benzerdir. Bu şekilde sanatçının içsel güzelliği ve en yüce bilgeliği sanatçının tasvir ettiğinin ahmaklığında ya da çirkinliğinde yansıtılabilir ve çirkin olan ancak bu mânâda, yani bu yansıma aracılığıyla çirkin olmaktan çıkarak sanatın nesnesi haline gelebilir.

Şimdi biçimlendirici sanatların üçüncü formu ile devam edecek ve onu da önceki ikisini kurguladığım gibi kurgulayacağım.

§ 104. Yardımcı Önerme. İki birliğin kusursuz biçimde birbirine şekillenişi ya da ayrımsızlığı, reelde ifade edildiğinde, özün perspektifinden görülen maddenin kendisidir. § 71'e göre *potans* olarak görülen madde, reel birliktir. Ancak tüm birlikleri tekrar kendinde kuşatması bakımından, yani özün perspektifinden görüldüğünde ise, o = ayrımsızlık = üçüncü birliktir.

Ek. Önceki içerikle ilişkiyi şu görüşlerle açıklamama izin verin: Maddenin kurulumu üç potansa dayanır, fakat bunlar genel kategorilerdir, öyle ki gerek tek tek madde gerekse bir bütün olarak doğa gene bunlara dayanır. Madde, ilk potans dolayısıyla anorganiktir ve düz çizgi şemasına tâbidir; ikinci potans dolayısıyla organiktir ve üçüncü potans dolayısıyla aklın ifadesidir. Fakat aynı potanslar maddenin *bütününe* ilişkin olarak tekrardan yinelenir. Madde bütünde gene anorganik, organik ve yalnızca üçüncü potansta –insan organizmasında– aklın ifadesidir. Mevcut duruma uygulandığında ise, müzik anorganik sanat, resim ise organik sanattır, zira resim en yüksek seviyesinde madde ve ışığın özdeşliğini ifade eder. Madde ilkin üçüncü sanat formunda, aklın mutlak ifadesi haline dönüşür.

Şimdi "iki birliğin kusursuz ayrımsızlığının reelde ifade edildiğinde, özün perspektifinden görülen madde olduğunu" öne sürdük. Yani maddenin özü akıldır ve aklın maddi dünyadaki doğrudan ifadesi organizmadır, organizma da anorganik maddenin özü olarak kendini gene bu ikincisinde sembolize eder. İlk potans safi *anorganiktir*, doğrusal unsurdur, kohezyondur. Dolayısıyla *ilk* potansın sanat formu –ki bu sanat formu yalnızca ilk potansı tasvirinin aracı olarak alır–, kohezyonu tınıda beden edinir. İkinci potans, farklı aşamalar boyunca ışık ve cismaniliğin eşitliğine dayanır: *organiktir*. Ve nihayet üçüncü potans *özdür*, ilk ve ikinci potansların *Kendindeliğidir*, çünkü farklı potanslar kendilerini birbirlerinden ancak şu şekilde

farklılaştırabilir: ilkinde bütün, sonluluğa tâbi biçimde görünür; ikincide ise bütün bu kez sonsuzluğa ya da özdeşliğe tâbi olarak görünür, dolayısıyla tüm potanslarda öz ya da Kendindelik aynıdır.

§ 105. İki birliğin ayrımsızlığını ya da maddenin özünü bedeni edinen sanat formu, kelimenin en geniş mânâsında ***plastik sanatlardır.*** Zira plastik sanatlar idealarını reel cismani nesneler yoluyla tasvir eder, oysa müzik maddenin salt anorganik unsurunu (formu, ilineksel unsuru) ve resim safi organik unsuru, özü, nesnenin saf ideal unsurunu tasvir eder. Plastik sanatlar reel formda aynı zamanda özü ve şeylerin idealini ve dolayısıyla öz ve formun en üst düzey ayrımsızlığını tasvir eder.

Sonuç Önerme 1. Plastik sanatlar sanat olarak aslen *üçüncü boyuta* tâbidir.

Sonuç Önerme 2. Müziğin genel olarak refleksiyon ya da özbilinç sanatı, resmin altakoyma ya da algılama sanatı olması gibi, plastik sanatlar da esasen aklın ya da sezginin ifadesidir.

Sonuç Önerme 3. Bu üç temel sanat formunun birbiriyle ilişkisi konusunda kendimi şöyle de ifade edebilirim. Müzik, özü formda tasvir eder ve bu bakımdan saf formu, şeylerin ilineksel unsurunu töz olarak kabul edip bunu ortamı olarak kullanır. Buna karşın resim ise formu özde tasvir eder ve idealin aynı zamanda öz olması sayesinde şeyleri özde kurgular. Dolayısıyla müzik nicelikselken, resim niteliksel dir. Öte yandan plastik sanatlarsa töz ve ilinekleri, neden ve sonucu, imkân ve edimselliği bir olarak tasvir eder. Bu sebeple plastik sanatlar ilişki formlarını (nicelik ve niteliği bir olarak) ifade eder.

Sonuç Önerme 4. Plastik sanatlar özsel olarak semboliktir. Bu, plastik sanatların tek başına formu (bu durumda şematik olurlar) ya da tek başına özü ya da ideali (bu durumda alegorik olurlar) tasvir etmeyip bu ikisini ayrımsızlıkta tasvir etmesinin doğrudan sonucudur. Bu ikisini ayrımsızlıkta öyle tasvir eder ki onda ne reel, ideal anlamına ne de ideal, reel anlamına gelir, zira bu ikisi mutlak olarak birdir.

§ 106. Kendinde ve kendi için plastik sanatlar, tüm diğer sanat formlarını kendinde tikeller olarak kuşatır ya da plastik sanatlar kendi içinde ayrı formlar halinde yeniden müzik, resim ve plastik sanatlardır.

Bu, plastik sanatların diğer formların Kendindeliğini tasvir etmesinin sonucudur, zaten diğerleri bu Kendindelikten tikel formlar olarak ortaya çıkar. Müzik ve resimden her biri kendilerinde gene tüm birlikleri kuşatırlar. Müzikte örneğin ritim müziktir, armoni resimdir ve melodi plastik kısımdır. Fakat müzik bu formları ayrı sanat formları olarak değil, daha ziyade kendi birlikleri olarak kuşatır. Aynısı resim için de geçerlidir. Ama buradaki mesele plastik sanatların tüm biçimlendirici sanat formlarının bütünselliği olarak diğer formları yeniden birbirlerinden *ayrık biçimde* içeriyor oluşudur.

Açıklama. Daha önce de söylediğimiz gibi müzik, birliğin çokluğa şekillenişini saf şekilde kendine form edinir. İşte bizzat bunun kendisi, özün perspektifinden görülen maddenin bir potansıdır ve bu sebeple cismani bir şekilde ifade edilebilir. Müzik bu birliği cisimler yoluyla tasvir etmez, daha ziyade yalnızca edim olarak ve bu bakımdan da ideal olarak tasvir eder. Fakat bu aynı birlik maddede reelin perspektifinden, yani cismani serinin kendisinde tasvir edildiğinde, plastik sanatlarda da salt form yoluyla değil, aynı zamanda özsel olarak da, dolayısıyla cismani olarak da ifade edilebilir ve edilmek zorundadır, çünkü öz ve form birlikte ele alındığında *cisim/bedendir*. Aynısı, resim için de gösterilebilir. Resim *ideal* birliği kendine yalnızca potans ve bu bakımdan form edinir. Fakat bu aynı birlik reel olarak da, dolayısıyla cismani olarak ve plastik sanatlar yoluyla da ifade edilebilmelidir.

Bu üç sanat formunun, müzik, resim ve plastik sanatların, plastik sanatlarda tekrar ayrık formlar olarak yinelenmeleri şartıyla, mimari, bas-rölyef ve plastik sanatlar olduğunu –bu sonuncusunu burada daha dar anlamıyla, yani yuvarlatılmış figürleri dört bir taraftan tasvir edenler olarak ele alıyorum–

şimdiden belirtmeme izin verin. Şimdi de bu sıraya uygun olarak bu üç formun kurgulanışını sunacağım.

§ 107. Plastik sanatlar bünyesindeki anorganik sanat formu ya da müzik, mimaridir. Bunun kanıtı birçok orta terime dayanmaktadır:

Geniş anlamda mimarinin, plastik sanatların bir formu olduğu açıktır, zira mimari nesnelerini cismani şeyler üzerinden tasvir eder. Mimarinin plastik sanatlar bünyesindeki müzik oluşu ise şöyle anlaşılmalıdır: Plastik sanatlarda, plastik sanatları anorganik olana doğru geri çekecek bir sanat formu bulunmak zorundadır. Fakat mimari en derin düzeyinde özü gereği organik olduğundan, bu geriye dönüş, doğadaki organizmanın anorganik ürüne geri dönüşünün tâbi olduğundan başkaca bir yasa ya da zemine göre olamaz. Fakat organizmanın kendisi, yalnızca hayvanların yaratıcı dürtülerinin üretimlerinde anorganiğe geri dönüşür (bu önerme doğa felsefesinde kanıtlanmış ve burada yalnızca yardımcı bir önerme olarak kullanılmıştır). Öyleyse anorganik form, plastik sanatlarda ancak yaratıcı dürtülerin zemini ya da yasasına göre ortaya çıkabilir.

Dolayısıyla şimdi bu yasayı belirlemek durumundayız.

Doğa felsefesinde, hayvanların yaratıcı dürtüsü olarak adlandırılanın, genel biçimlendirici dürtünün belirli bir doğrultusundan ya da modifikasyonundan başka bir şey olmadığı kanıtlanmıştır; burada öne sürebileceğim en bilindik kanıt, yaratıcı dürtünün birçok türde üreme dürtüsünün muadili olarak ortaya çıkmasıdır. Nitekim dışarıya kendi anorganik petek öbeklerini üretenler de cinsiyetsiz arılardır. Başka türlerde yaratıcı dürtünün görüngüsüne metamorfoz ya da cinsel gelişim görüngüsü eşlik eder, öyle ki gelişmiş cinsiyetle yaratıcı dürtü de kaybolur. Başka türlerde yaratıcı dürtünün ifadesi, çiftleşme zamanından önce gelir. Şimdiye kadar yapılan bu gözlemler her türlü yaratıcı dürtüde ürün ve üretici arasında belli bir özdeşlik olduğunu fark etmemizi sağlar. Arılar inşa ettiği yapının materyalini bizzat kendinden üretir, örümcek ve ipekböceği ağlarının iplikle-

rini bizzat kendilerinden çıkarırlar. Hattâ daha derine inersek, yaratıcı dürtü, üretici etken ya da hayvan ile kohezyonu koruyan anorganik dışsal katmanda kendini bütünüyle kaybeder. Mercanlarda yaşayan ahtapotların ürünleri, yumuşakça ve istiridyelerin kabukları ve hattâ yengeç gibi bazı böceklerin taşa benzer sert kabukları bu türdendir ki bunlar bu sebeple söz konusu durumda bütünüyle bu koruyucu katmanın üretiminde kaybolmuş olan yaratıcı dürtüden yoksundur. Üretici etken ve üretilmiş olan arasındaki özdeşlik burada, Steffens'in göstermiş olduğu gibi, bu üretimleri aşağı hayvan formlarının dışsal olarak geri dönüşmüş iskeletlerinde görebildiğimiz ölçüde ortaya çıkar. Yalnızca daha üst düzey organizasyonlarda, doğa, anorganik kütleyi geri içeriye doğru baskılar ve organizmanın yasalarına tâbi tutar. Buna belli bir ölçüde erişildiğinde, örneğin kuşlarda (zaten kuşların iskeleti tam olarak gelişmemiştir) anorganik kütle üretici etkenle artık dolaysızca özdeşlik içinde görünmez, fakat tam olarak olmasa da gene de üretici etkenle bağdaşım içinde ortaya çıkar. Yaratıcı dürtü kendini kuşların yuva yapımında daha özgürce ifade eder; burada bir seçim yapılmış olduğu görülür ve ürün de daha üst düzey bir içsel yaşamın izini taşır.

Organik bir varlıktan bağımsız ama ona ait olan bir ürünün inşasındaki bu görünür özgürlük, kunduzun inşasında daha da ileri düzeydedir.

Tüm bu ilişkileri özetleyecek olursak, şu yasaya kendiliğinden varırız: organik, anorganiği her yerde ancak kendiyle özdeşlik içinde ya da kendine referansla üretir. Eğer bunu, anorganiğin insani sanat yoluyla daha üst biçimlerde üretilmesine uygularsak, *anorganiğin kendinde ve kendi için sembolik bir anlamı olamayacağı için, sembolik anlamını ancak insani sanatla, insana referansla ve insanla özdeşliğinde kazanmak zorunda olduğunu* görürüz. Ayrıca, insan doğasının kendi içinde yetkinleşmesinde bu ilişki ve potansiyel özdeşlik dolayımsız ya da cismani olamaz, ancak kavramla dolayımlanmış dolaylı bir iliş-

ki mümkündür. Bu sebeplerden ötürü, anorganik bünyesinde üreten plastik sanatlar, insana ve insanın ihtiyaçlarına *referanslı* dışsal bir şey ama aynı zamanda insanda bağımsız ve kendinde ve kendi için güzel bir şey üretmek zorundadır. Bu durum ancak mimaride mümkün olabileceğinden, bu durumdaki plastik sanatın mimari olması gerektiği sonucu çıkar.

Ek Açıklamalar

(1) Mimari = müzik iddiası her şeyden önce ortak anorganik kavramından çıkar, zira müzik genel olarak anorganik sanat formudur.

(2) Bu mimari kurgusundan kendiliğinden çıkan bizi zorlayacak soru, ihtiyaca tâbi olan ve kendine dışsal bir amaca hizmet eden bir sanatın ne ölçüde güzel sanatlardan sayılabileceği sorusudur. Güzel sanatlar kendinde mutlaktır ve dolayısıyla dışsal bir amaca hizmet etmez; ihtiyaç meselesi değildir. Bu sebeple, birçokları mimariyi güzel sanatların dışında bırakmıştır. Görünürdeki bu çelişkinin çözümü şudur: Sanatın güzel sanatlar olarak bir amaca tâbi olamayacağı, doğru sanat görüşünün aksiyomudur ve sanat bir amaca tâbi olduğu sürece de gerçekten güzel sanatlardan sayılamaz. Örneğin mimari, *yalnızca* ihtiyaç ve faydalılığı amaçlıyorsa, güzel sanatlardan olamaz. Fakat güzel sanat olan mimari için, faydalılık ve ihtiyaca olan referansın kendisi yalnızca bir *koşuldur*, prensip değildir. Her sanat biçimi az ya da çok bu sanattan bağımsızca var olan belli bir görüngü formuna bağlıdır ve sanatın bu görüngü formuna güzellik izi ve güzellik imgesi katması ancak onu güzel sanat statüsüne yükseltir. Dolayısıyla mimarlık açısından *amaca uygunluk* kesinlikle görüngünün formudur, ama öz değildir. Sanat, form ve özü bir kıldığı ve fayda için tasarlanmış olan bu tikel formu aynı zamanda güzellik formu haline getirdiği ölçüde, mimarlık kendini güzel sanatlar statüsüne yükseltir. Neticede tüm güzellik, öz ve formun ayrımsızlığıdır –mutlağın tikelde ifadesidir. O halde, ihtiyaca olan referans burada tikelin, formun kendisidir. Fakat şimdi eğer sanat mutlak özün ifadesini bu forma

biçimlendirecekse, katiyen *kendinde ve kendi için* formun kendisini değil de, yalnızca form ve özün bu ayrımsızlığını dikkate alacaktır; bu formun faydayla ve ihtiyaçla olan tikel ilişkisi ya da faydaya ve ihtiyaca olan referansı büsbütün öteye düşecektir, çünkü her şekilde bu, ancak özle özdeşlik içinde sezilir. Öyleyse güzel sanat olarak mimari, salt form olan ihtiyaca referansın gene bütünüyle dışındadır (nasıl ve ne tür bir ilişki olduğunu müteakip soruşturmada belirleyeceğiz). Form ise burada katiyen kendinde ve kendi için ele alınmaz, daha ziyade yalnızca özle ayrımsızlığında ele alınır.

Bu noktayı aydınlatacak diğer ek *açıklamalar*:

(a) Güzel sanatlar asla dışsal koşul ya da sınırlamalarla feshedilmez ya da imkânsız kılınmaz, örneğin, belirli bir mekânın sadece belli bir boyutça değil, aynı zamanda belli bir formca da koşula bağlandığı fresk resimlerindeki gibi.

(b) İhtiyaç ve faydalılığın büsbütün ötesine düştüğü mimari türleri vardır ve bu türün eserleri kendilerinde ihtiyaçtan bağımsızca mutlak idealların ifadesidir. Hattâ bunlar çoğu zaman, tapınaklarda (ilâhi kubbe imgesi gereğince Vesta Tapınağı) sembolikleşebilirler.

(c) Mimaride gerçekten ihtiyaçla ilgili olan, içsel unsurdur, fakat içsel unsurda güzellik gereksinimi dışsal unsurdakine oranla çok daha rastlantısaldır.

Sonuç önermesi. Mimari, zorunlu olarak aritmetik ya da –o, *mekândaki* müzik olduğundan– geometrik ilişkilere göre kurgular. Bunun kanıtı aşağıda bulunmaktadır.

(1) Daha önce doğa, bilim ve sanatın çeşitli aşamalarında izlediği sıranın şematikten alegoriğe ve oradan da semboliğe doğru olduğu kanıtlanmıştı. En temel şematizm sayıdır; biçimlenmiş ya da tikel olan sayıda formun kendisiyle ya da tümelle sembolize edilir. Dolayısıyla şematizm alanındaki her şey, doğadaki ve sanattaki aritmetik belirlenime tâbidir. Öyleyse mimari de plastik sanatların müziği olmakla zorunlu olarak aritmetik ilişkilere riayet eder. Fakat mimari, mekândaki müzik

olduğundan, bir anlamda kaskatı kesilmiş müzik olduğundan, bu ilişkiler aynı zamanda geometrik ilişkilerdir de.

(2) Sanatın olduğu kadar doğanın da daha derin düzeylerinde aritmetik ve geometrik ilişkiler baskındır. Çizgisel perspektifte resim de bütünüyle bunlara tâbidir. Tıpkı sanat gibi, doğa da sembolik hale geldiği daha üst düzeylerde, salt sonlu bir düzenliliğin/yasalılığın sınırlarından kurtulur. Burada: örneğin ancak üç temel bilim arasındaki sembolik bilim olan felsefenin kavrayabildiği üst düzey ilişkilerin biliminde ya da yalnızca imgelem gücünün kavradığı form veya figürün güzelliği söz konusu olduğunda doğada, anlama yetisi için irrasyonel olan ve ancak akıl tarafından anlaşılan ve kavranılan daha üst düzey bir prensip ya da yasa devreye girer. Burada doğa artık formun salt sonlu yasalılığının/düzenliliğin ifadesi ile ilgili değildir. Doğa burada mutlak özdeşliğin imgesi haline, mutlaktaki kaos haline dönüşmüştür. Geometrik kurallılık/düzenlilik kaybolur ve daha üst düzey bir yasalılık/düzenlilik devreye girer. Aynı durum sanatta esasen plastik sanatlarda söz konusudur ki plastik sanatlar geometrik ilişkilerden en bağımsız olanıdır ve tam bir özgürlükle yalnızca kendinde ve kendi için güzellik ilişkilerini dikkate alıp tasvir eder. Fakat mimari, plastik sanatların anorganiğe *geri dönüşünden* başka bir şey olmadığından, geometrik kurallılık/düzenlilik, daha üst düzeylerde terkedilmeden evvel, mimari üzerinde hak iddia etmek zorundadır.

Bu son kanıt zaten bizi mimarinin geometrik kurallılığa/düzenliliğe bağımlılığı anlayışından öteye götürmez. Bu şekilde mimariyi henüz bağımsız ve otonom bir sanat formu olarak değil, yalnızca doğal yönüyle kavrarız.

Mimari ancak *ideaların* ifadesi, evrenin ve mutlağın imgesi olduğu ölçüde özgür ve güzel sanat olarak görünebilir. Fakat § 62'ye göre yalnızca yetkinliğindeki organik bir form, mutlağın reel imgesi ve dolayısıyla ideaların dolayımsız ifadesidir. Çeşitli plastik sanat formları arasında mimarinin karşılık geldiği müzik, gerçek form veya figürler tasvir etmekten muaftır, çünkü

müzik, evreni ilk ve en saf hareketin formlarında maddeden ayrı tasvir eder. Mimari ise plastik sanatların bir formudur ve eğer mimari müzikse, o, *somut* müziktir. Mimari evreni yalnızca form üzerinden tasvir edemez, o evreni öz ve formda aynı anda tasvir etmek zorundadır.

Organik figürün akılla dolayımsız ilişkisi vardır, zira organik figür aklın en dolaysız görüngüsüdür ve organik figürün bizzat kendisi reel olarak sezilen akıldır. Akıl anorganikle ancak dolaylı bir şekilde, yani onun dolaysız bedeni olan organizma yoluyla ilişkilidir. Öyleyse mimarinin de akılla ilk ilişkisi daima ancak dolaylı bir ilişki olarak kalmak zorundadır; o, ancak organizma kavramı üzerinden dolayımlanabileceğinden, buradaki genel olarak *kavram* yoluyla dolayımlanmış bir ilişkidir. Fakat eğer mutlak sanat olmak arzusundaysa, bizzat kendinde ve dolayımlama olmaksızın akılla özdeşlik içinde olmak zorundadır. Fakat bu, maddede *öylece* bir amaç kavramını ifade etmekle olmaz , çünkü yetkin ifade söz konusu olduğunda dahi, amaç kavramı nesneden *doğmadığı* gibi nesneye nakledilmez/işlemez de. Bu, nesnenin kendisinin dolayımsız kavramı değildir, daha ziyade nesnenin kendisine dışsal bir şeyin kavramıdır. Bunun aksine, organizmada ise kavram bütünüyle nesneye nakledilmiştir/işlemiştir, öyle ki onda öznel ve nesnel, sonsuz ve sonlu hakikaten birdir ve o böylece kendisinde ve kendisiyle aklın imgesi haline gelir. Eğer mimari *doğrudan* bir amaç kavramının ifadesi ile güzel sanat haline gelebilecekse, diğer sanatlar için de bunun mümkün olmaması için bir sebep yoktur; hattâ o zaman mimar sanatçılar gibi örneğin giyim sanatçıları da neden olmasın ki? Demek ki mimariyi güzel sanat yapan açıkça nesnenin kendisinden gelen daha içsel bir özdeşlik, kavramla hakiki bir kaynaşma olmak zorundadır. Salt mekanik sanat eserinde bu bağlantı daima özneldir. (Bununla birlikte ilk soruya nihai cevap verilmiştir.)

Mimariyle ilgili hâkim kanının ortaya çıkmasına sebep olan, hiç şüphesiz bu ilgiye dair hissiyattı. Yani mimari salt ih-

tiyacın tatminine bağımlı olduğu ve kendisi de sadece kullanışlı olduğu sürece, *yalnızca* kullanışlı olabilir, aynı zamanda güzel olamaz. Mimari, ancak ihtiyaçtan bağımsızlaşabildiğinde güzeldir. Fakat –nihai ilgisinden dolayı tekrar tekrar ihtiyaca temas ettiği gözönünde bulundurulursa– mutlak bağımsız olamayacağından, mimari ancak aynı zamanda *kendinden* bağımsızlaşabildiğinde, âdeta *potans* haline ve *kendisinin* özgür taklidi haline dönüştüğünde güzelleşir. Görüngüyle hem edimselliği hem de faydalılığı, bunları faydalılık ve edimsellik olarak amaçlamadan elde ettiğinde özgür ve bağımsız sanat haline gelir. Ayrıca amaç kavramıyla hâlihazırda birebir ilişkili nesneyi kendi sanatsal nesnesi kıldığı ve böylece amaç kavramının kendisini nesneyle bu sanatsal nesneye dönüştürdüğü esnada, sanatsal nesne *onun için* daha yüksek sanat olarak öznel ve nesnel, kavram ve şey arası nesnel bir özdeşlik halini ve dolayısıyla realiteye *kendinde* sahip olan bir şey halini alır.

Mimariyi daimi taklit sanatı ve yapı sanatlarını da ihtiyaç sanatı sayan sıradan anlayış bile normalde bu şekilde türetilmemiştir, eğer böyle anlayışın herhangi bir zemini olacaksa da bu akıl yürütme zemin olmalıdır.

Devamında bu görüşü daha detaylı bir şekilde açıklayacağım, fakat şimdilik bunu genel hatlarıyla bilmek yeterlidir. Kısaca söyleyecek olursak, mimarinin görünürde özgür olan tüm formları, güzelliğe bizatihi sahip olduğu kimse tarafından yadsınmayacak olanlar, bu görüşe göre kaba yapı sanatları formlarının ve özellikle en basit ve en az işlem gerektiren ahşap yapı sanatlarının taklitleridir. Örneğin, güzel yapı sanatlarının kolon ya da sütunları ilk evlerin çatılarını taşımak için toprağa yerleştirilen ağaç gövdelerinden esinlenilmiştir. Başlangıçta bu form, bir ihtiyaç meselesiydi. Daha sonra ise özgür sanat ve uyarlama ile taklit edildiğinden, kendini bir sanat formuna yükseltmiştir. Dor sütun düzeninin triglifferinin aslen çıkık kiriş uçları olduğu söylenmektedir. Daha sonraları bu görüntü

gerçekliği dışında korunmuş ve böylece bu form da özgür bir sanat formu haline gelmiştir.

Bu bize bu görüş hakkında genel bilgiyi yeterli düzeyde vermiş olmalı.

Bu düşüncenin haklı olduğu taraf, yani güzel sanat olarak mimarinin bağımsız bir sanat formu olabilmesi için, ihtiyaç sanatı olarak kendi kendinin potansı olması gerektiği ya da kendini bu sıfatla kendinin formu ya da bedeni sayması gerektiği ilk bakışta kendini belli eder. Bunu zaten öne sürmüştük. Fakat yapı sanatlarının zanaat olarak gerçekten de ihtiyaç duyduğu bu formun özgür taklit ya da nazireyle –reelden ideale bu dönüşüm*le*– nasıl kendinde ve kendi için güzel bir form halini alabileceği sorusuna gelirsek, bu sorunun yanıtı çok daha derinlerde yatar ve her eğreti formun gerçekte ihtiyaç duyulmamasına rağmen, taklit edilmekle kolaylıkla güzel bir form haline dönüşebileceğini iddia etmek isteyecek kimse elbette yoktur. Benzer şekilde, güzel sanat olarak mimarinin tüm formlarını salt bu taklit fikrinden çıkarsamak hepten imkânsızdır. O halde bu, şimdi çıkarsayacağımız daha üst bir prensibi gerektirir. Bu amaçla müteakip önermeleri arz ederim.

§ 108. Mimari, güzel sanat olabilmek için, kendindeki amaçsallığı [amaca uygunluğu] nesnel bir amaçsallık olarak, yani kavram ve şeyin, öznel ve nesnelin nesnel özdeşliği olarak tasvir etmelidir.

Kanıt. Çünkü §19'a göre sanat esasen tümel ve tikelin, öznel ve nesnelin özdeşliğinin nesnel ya da reel tasviridir, öyle ki bu ikisi tasvir edilen nesnenin kendisinde bir olarak görünürler.

§ 109. Yardımcı önerme. Nesnel amaçsallık ya da öznel ve nesnelin nesnel özdeşliği aslen, yani sanattan bağımsız olarak, *yalnızca organizmada bulunur.* Bu daha önce § 17'de kanıtlananın sonucudur.

§ 110. Güzel sanat olarak mimari, organizmayı anorganiğin özü olarak ve bu sebeple organik formları da anorganikte önceden şekillenmiş olarak tasvir etmek zorundadır. Mimari formları işte bu üst prensibe göre değerlendirilmek zorundadır. Önermenin

ilk bölümü şöyle kanıtlanabilir: Mimari § 107'ye göre plastik sanatların anorganik formudur. Fakat plastik sanatlar, § 105, sonuç önermesi 2'ye göre maddenin özü olarak aklın ifadesidir. Aklın dolayımsız reel imgesi ise, § 18'de kanıtlanmış olduğu gibi, organizmada ifade edilir. O halde anorganiğin akılla doğrudan ve mutlak ilişkisi olamaz. Yani organizmanın özü ya da Kendindeliği olarak aklın organizmada tasvir edilmesi gibi, organizmanın *kendisinin* de gene anorganiğin özü ya da kökeni olarak anorganikte tasvir edilmesi dışında, anorganiğin akılla amaç kavramıyla dolayımlanmaya dayanmayan, bilakis aklın kendisiyle dolayımsız özdeşliğe dayanan *bir ilişkisi* olamaz. Dolayısıyla mimari de organizmayı anorganiğin özü ya da Kendindeliği olarak tasvir etmeksizin plastik sanat olamaz, yani öznel ve nesnelin mutlak ayrımsızlığı olarak aklın dolayımsız ifadesi olamaz.

Şimdi önermenin ikinci bölümü, ilkinin kanıtından kendiliğinden sonuç olarak çıkmaktadır. Mimari anorganik sanat formu olduğuna göre, anorganiğin sınırlarını aşmaması gerekir, o halde mimarinin organizmayı anorganiğin özü olarak tasvir edebilmesi, ancak o organizmayı anorganikte içerilmiş olarak ve dolayısıyla organik formları anorganikte önceden biçimlenmiş olarak tasvir etmesiyle mümkündür.

Mimarinin bu gereklilikleri karşılamasının yollarına dair daha ileri açıklamalar, müteakip bölümde kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

Ek. Aynı şey şöyle de ifade edilebilir: *Mimari, güzel sanat olarak anorganiği organiğin alegorisi olarak tasvir etmek zorundadır.* Çünkü organiği anorganiğin özü olarak ama gene de anorganik bünyesinde tasvir etmelidir, yani öyle ki anorganiğin kendisi organik olmayacak, fakat organiği yalnızca ifade edecek ya da organik anlamına gelecektir. Zaten alegorinin doğası tam da budur.

§ 111. Mimari, güzel sanat olmak için, ihtiyaç sanatı olarak kendinin potansı ya da kendinin taklidi olmak zorundadır.

Kanıt. Mimari, nihai zemininde, amaca bağlılığa tâbi kalır, çünkü böylesi bir anorganiğin akılla ilişkisi ancak dolaylı olabilir ve bu sebeple böylesi bir anorganik hiçbir zaman sembolik anlam taşıyamaz. Dolayısıyla hem bir yandan zorunluluğa riayet etmek hem de öte yandan kendini bu zorunluluğun üzerine çıkartıp öznel amaçlılığı nesnel kılmak için, mimari kendi nesnesi haline gelmek, kendini taklit etmek zorundadır.

Bilgi Notu. Bu taklidin yalnızca *nesnenin* kendisine edimsel amaçsallığın konmasında gerekli olduğu kadarıyla sürdürüldüğü kendiliğinden anlaşılmaktadır.

Kanıt, başka bir şekilde de şöyle sunulabilir: § 110'a göre mimari, organizmayı *idea* olarak ve anorganiğin özü olarak ifade etmelidir. *Ek*'in sonucu olarak bu, mimarinin organiği anorganik yoluyla imlemesi gerektiği ve anorganiği, bizzat organiğin kendisi haline değil de, organiğin alegorisi haline getirmesi gerektiği anlamına gelir. Yani bir taraftan kavram ve şeyin *nesnel* özdeşliğini talep ederken, diğer taraftan da organik varlığın kendisinde bulunan türden *mutlak* bir özdeşlik istememektedir (zira bu durumda o heykel olurdu). Kendisini yalnızca mekanik bir sanat olarak taklit ederken, mekanik sanatın formları, bir zorunluluk sanatı olarak mimarinin formları haline gelir, zira mekanik sanat formları âdeta böylesi sanattan bağımsızca halihazırda orada olan doğal nesnelerdir; belirli bir amaca göre tasarlandıklarından bunlar kavram ve şey arası nesnel bir özdeşlik ifade eder ki bu özdeşlik bu bakımdan (bu nesnellik sayesinde) organik doğal nesnelerin özdeşliğine benzer. Fakat öte yandan bu özdeşlik gene de aslen *mutlak* bir özdeşlik olmadığından (bilakis salt mekanik sanat tarafından üretilmiş bir özdeşlik olduğundan), bu yalnızca bir imadır, organiğin alegorisidir.

Dolayısıyla mimari kendini mekanik sanat olarak taklit ederken zorunluluğun gerekliliklerini yerine getirerek aynı zamanda sanatın gerekliliklerini de karşılamış olur. İhtiyaçtan bağımsız kaldığı gibi aynı zamanda ihtiyacı da karşılamış olur;

bu şekilde (aslen amaçsal sanat olmaktan ibaret olan) formu ya da tikeli ile (öznel ve nesnelin *nesnel özdeşliğinden* ibaret olan) sanatın tümeli ya da mutlağının kusursuz sentezine ulaşır. Böylece en başta ondan karşılamasını beklediğimiz gerekliliklerı karşılar (§ 107, Ek açıklama 2).

Sonuç önermesi. Organiğin alegorisinin anorganik yoluyla ifade edildiği tüm mimari formları, şayet bu alegori zorunluluk sanatı olarak bu sanatın formlarının taklidi yoluyla ya da özgür üretim yoluyla ortaya çıkıyorsa, kendilerinde güzeldir.

Bu önerme artık tüm arkitektonik formların değerlendirilmesi ve kurgulanışının genel prensibi olarak kabul edilebilir. Bu önerme bir yandan mimarinin, mekanik yapı sanatlarının bir naziresi oluşu prensibini, mekanik yapı sanatları formlarının bu nesnelleşmeyle organik için alegorik hale gelişi koşuluyla sınırlar. Fakat böyle yapmakla aynı zamanda bu sanatı başka bir açıdan bu taklidi aşması konusunda, organiği anorganik bünyesinde önceden biçimlenmiş olarak tasvir etme koşulunu karşılaması şartıyla serbest bırakır.

Burada genel olarak sanatın diğer bağlamlarda da anorganiği, ancak organikle bu özel ilişkide taklit edebileceği söylenebilir. En kusursuz ve en güzel arkitektonik olarak sayılabilecek *drape* ve giydirme sanatı, plastik sanatların hiç de önemsenmeyecek bir bölümü değildir. Fakat kendi uğruna giyimin plastik tasviri, sanatın görevi olamaz. Giydirme sanatı, ancak organiğin alegorisi olarak, organik bedenin daha yüksek formlarını ima eden olarak, sanatın en güzel dallarından biridir.

§ 112. Mimari özellikle bitkisel organizmaları model olarak almalıdır. Çünkü § 110'un ekine göre mimarinin organiğin bir alegorisi olabilmesi ancak bu alegorinin tümel ve tikelin nesnel özdeşliği olmasıyla mümkündür. Organizma κατ' ἐξοχήν ise ancak hayvan organizması ve dolayısıyla gene insan organizması olabilir ki bitki organizması insan organizmasıyla yalnızca alegorik bir tarzda ilişkilidir. Öyleyse mimari, esasen bitki organizması modeline göre kurulur.

Bilgi Notu. Bitkiyi bir hayvan alegorisi olarak kavramanın en iyi yolu, onda tikelliğin baskın olduğunu, tümelin de dolayısıyla tikellik üzerinden önceden biçimlendirilmiş olduğunu fark etmektir. (Bu, insan organizması ile bitki organizması arasındaki en büyük benzerliktir.)

Açıklama. Mimari ve bitki dünyası arasındaki yakın akrabalığı, mimarinin bu modele karşı salt içgüdüsel diyebileceğimiz bir eğilim gösterdiği en kaba sanatın en derin seviyelerinden başlayarak ileriye doğru takip edebiliriz. *Gotik* olarak adlandırılan yapı sanatları, bunlarda sanat yoluyla değişime uğramamış olan bitki dünyasının kendisinin model olarak alındığı gözönünde bulundurulursa, bize hâlâ bu içgüdüyü oldukça kaba bir formda göstermektedir. Gotik mimarinin özgün eserlerini görmek, onun tüm formlarında değiştirilmeden bırakılmış bitki formlarını fark etmek için yeterlidir. Sahip olduğu temel karakteristiği, yani genişlik ve yüksekliğine oranla dar olan tabanına istinaden Gotik bir yapıyı, örneğin Strasbourg'daki katedralin kulesine benzer bir kuleyi, görece dar bir gövdeden dal ve kollarını havaya her yönde uzatmış devasa bir tepeye genişleyen bir ağaç olarak hayal edebiliriz. Yapının her yönden genişlemesini sağlayan ana gövdede birleşen çok sayıda küçük yapı, ikincil kuleler vb. tam da bu ağaç dalları ve kollarının tasvirleridir, kendisi âdeta bir şehir halini almış bir ağacın –ki her bir tarafa eklenen ve birikmiş yaprak biçimli bezemeler bu arketipi çok daha doğrudan imler– tasvirleridir. Kiliselerdeki ikincil şapeller gibi, özgün Gotik yapıtlara eklenen, zemine bunlardan daha yakın olan ikincil yapılar ise, bu muazzam ağacın altında yayılan kökleri imler. Gotik mimarinin tüm özellikleri bu ilişkiyi ifade eder, örneğin manastırlardaki kemerli yollar olarak adlandırılanlar, dalları yukarıda birbirine eğilmiş ve iç içe büyüyüp birlikte gelişmiş ağaç dizisini betimler, işte bu ağaç dizisi böylelikle bir tonoz ya da kemeri oluşturur.

Bu sanatsal duyarlığın yaratıcısının Gotlar olduğunu düşünmenin ve bu mimari formunu İtalya'ya getirenin Gotlar

olduğunu söylemenin Gotik mimari tarihiyle ilgili olarak bariz bir hata olduğunu belirtmem gerekir. Fazlasıyla savaşçı bir halk olan Gotlar ne mimarları ne de başka sanatçıları İtalya'ya getirmemişlerdir; İtalya'ya yerleştiklerinde, yerel sanatçıları işe almışlardır. Gerçi işe alınan bu yerel sanatçılar arasında sanatsal duyarlık zaten çoktandır çöküştedir, hattâ Gotlar sanatsal yeteneği açıktan teşvik edip sanatsal icrayı destekleyerek bunu önlemeye çalışmışlardır. Bugün yaygın fikir ise, bu mimariyi Batı Dünyası'na getirenlerin Sarazenler olduğudur, önce İspanya'ya getirmişlerdir, sonra da buradan tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Bu mimarinin aslen insanların gölge ve serinlik aramak zorunda kaldıkları çok sıcak bir iklimin mimarisi olması gerektiği de iddia edilir. Fakat bu muhakemeyi tersyüz edip Gotik mimariyi daha çok bir yerliye benzetmek de mümkündür. Tacitus eski Almanların tapınakları olmadığını, daha ziyade onların tanrılara açık havada ağaçların altında tapındıklarını söylüyorsa ve en eski zamanlarda Almanya tamamıyla ormanlarla kaplıysa, başta tapınaklarda olmak üzere, yapı sanatları medeniyetinin başlangıcında Almanların eski ormanlarının modelini taklit ettikleri ve bu sebeple de Gotik mimarinin aslen Almanya'ya özgü olduğu ve buradan da özellikle Hollanda ve İngiltere'ye yayıldığı düşünülebilir. Burada örneğin Windsor Sarayı bu stilde inşa edilmiştir ve en saf Gotik mimari eserleri burada bulunur, başka yerlerde örneğin İtalya'da ise bu türe ait yapılar yalnızca daha yeni İtalyan stilleri ile harmanlanmiş halde bulunur. Tüm bu çeşitli olasılıklar ancak tarihsel kanıtlardan yola çıkılarak değerlendirilebilir. Gotik mimarinin kökenleri çok daha geriye gittiğinden, böylesi bir kanıtın gerçekten var olduğunu düşünüyorum. Şöyle ki, Hint mimarisi ile Gotik mimari arasında dikkate değer ve göze çarpan bir benzerlik vardır. Hodges tarafından resmedilen Hint manzaraları ve yapılarını görmüş olan kimse, bu benzerliği kesinlikle reddedemez. Tapınak ve pagodaların mimarisi bütünüyle Gotik stildedir; sıradan yapılarda dahi Gotik sütunlar ve sivri uçlu küçük kuleler mev-

cuttur. Arkitektonik dekorasyon olarak yaprak biçimli bezemeler, nereden bakılırsa bakılsın oryantal kökenlidir. Doğu'nun her bakımdan sınırlamadan kaçınan ve aşırıyı amaçlayan abartılı zevki, açıkça Gotik mimarinin penceresinden bakmaktadır ki münferit olarak büyük bir şehrin genişliğini andırdığı kadar yeryüzündeki en devasa bitki topluluklarına da benzeyen yapılar sunan Hint mimarisi, kolosalda Gotik mimariyi dahi geride bırakır. Fakat aslen Hindistan'a özgü bu sanatsal duyarlığın, daha sonraları nasıl olup da Avrupa'ya yayıldığı sorusunun cevabını tarihçilere bırakmalıyım.

Kolosala karşı bu düşkünlük [kolosal duyarlığı] kendini Mısır mimarisinde farklı bir biçimde ifade eder. Göklerin daimi değişmez formu, doğanın muntazam hareketleri, bu halkı kalıcı ve değişmez olana, kendini piramitlerde ölümsüzleştirmiş olan bir duyarlığa ya da anlayışa yönlendirmiştir. Onlar hakkında bildiğimiz kadarıyla, değişmez olana yönelmiş olan bu duyarlık ya da bu anlayış Mısırlıların inşada taştan başka bir şey kullanmalarını engellemiştir. Tüm yapılarının kübik formda oluşu bundandır; mimarinin modelini ilk defa odunu kullanan yapı sanatlarının kullandığı ağaç gövdelerinden ve ağaçlardan aldığı daha hafif ve yuvarlak formlar geliştirememişlerdir.

Şimdi bitki formlarının daha asil bir mimarideki en üst düzey taklidine geçelim.

Gotik mimari büsbütün natüralist ve kabadır; doğanın salt doğrudan taklididir ve bunda kasti ve özgür sanatı anımsatan hiçbir şey yoktur. Kesilmiş bir ağaç gövdesini betimleyen henüz işlenmemiş ilk Dorik sütun ise, mekanik işlemi özgür sanat yoluyla taklit edip özgür sanatı bana ihtiyaç ve zorunluluğun üzerine yükselmiş ve yalnızca kendinde güzel ve anlamlı olana yönelmiş olarak sunarak beni en baştan sanat âlemine yükseltir. Dorik sütunun bahsi geçen kökeni ve işlenmemiş doğayı taklit eden zevkin dönüşümü kendini bu sütunun formunda ifade eder. Gotik duyarlık, ağacı biçimlendirilmemiş haliyle tasvir ettiğinden, tabanı dar bırakıp üst kısmı genişletmek zo-

rundadır. Dorik sütun ise, tıpkı kesilmiş bir ağaç gibi aşağıya doğru daha geniştir ve yukarı doğru gittikçe sivrilir. Burada bitki, hayvan âleminin bir alegorisi haline getirilmiştir, zira onda doğanın kaba yapısı aşılmıştır ve böylelikle ağacın artık yalnızca kendi olduğu için değil de, başka bir şeyi imlemek için orada durduğunu öne sürer. Sanat burada doğayı daha eksiksiz biçimde dile getirir ve bir anlamda onu ıslah eder. Fuzuli olanı ve salt bireyselliğe ait olanı bertaraf edip yalnızca anlamlı ve mühim olanın kalmasına izin verir. Hem kendi için hem de kendinde ağaç, daha üst düzey bir organiğin alegorisi haline gelir, çünkü tıpkı bu ikincisi gibi tepeden ve dipten baş ve ayak sayesinde mühürlenip sona erdirilmiştir. Aynı zamanda bütünle ilişkisi bakımından da böylesi bir alegori teşkil eder; o, bu bütünde organik bir bütünün desteğini ifade etmektedir ki bu destek sayesinde bu organik bütün kendini yeryüzünden daha yukarıya eter bölgesine doğru yükseltir. Bitki nasıl ki doğada bir girizgâh ve bu bağlamda da hayvanlar âlemindeki daha üst düzey oluşumlara bir zemin teşkil eder, işte burada da kendini aynen bu şekilde gösterir. Sütun destektir ve hattâ hayvan örgütlülüğünün formlarınca daha yetkin biçimde oluşturulmuş daha üst yapıların yolunu açan basamaktır. O ancak doruk noktasında, daha üst bir örgütlülük seviyesine temas edip, buna geçiş yapabildiğinde kendi zenginliğini gösterebilecek ve tıpkı Korinthos sütununda olduğu gibi, daha yüce bir yapıya sahip olan, hafiflik ve zarafetleriyle bu stilin yüksek doğasını imleyen ve bu sütunun yerçekimi yasasına tâbi oluşunu bize âdeta unutturan yapraklara bezenebilecektir.

Şimdi, daha üst düzeylerdeki organiğin alegorisi, mimarinin tekil formlarında daha belirgin olarak tespit edilmelidir.

§ 113. Daha üst düzeylerdeki organiğin alegorisi, kısmen bütünün simetrisinde kısmen de parçanın [tekilin] ve bütünün tepeye ve tabana doğru yetkinleşip bu sayede kendine kapalı bir dünya haline gelmesinde bulunur. Doğanın, en üstün ayrımsızlığa ve bütünselliğe eriştiğinde başta hayvan bedeni olmak üzere organik

âlemde çifte kutupluluk, doğu-batı kutupluluğu (tepeden tabana cereyan eden ayrımlılık, reel kutupluluk, yanlara doğru ise salt ideal kutupluluk) varsaydığı daha önce resim bahsinde de belirtilmişti. Doğa böylelikle en değerli organları ki bu organlarda o nihai ayrımsızlığa en kusursuz şekilde nail olur, çiftler halinde üretir ve organik yapıyı doğanın tasarımında aşağı yukarı eşit olan iki simetrik yarı halinde böler. Resmin arkitektonik kısmında az çok gerek duyulan bu *simetriye*, mimarinin kendisinde daha kati şekilde ihtiyaç vardır, daha doğrusu *insan* bedeninin yapısıyla tam bir örtüşme için bu simetri öyle olmalıdır ki iki simetrik yarıyı bölen çizgi yatay olarak değil, diklemesine; tepeden tabana doğru ilerlemelidir. Güzel olma iddiasındaki tüm mimari eserlerden sadece insan figürünün kendisinden beklenilen simetri beklenir ve bu gerekliliğin ihlaline gösterilebilecek müsamaha, oransız ya da bütünüyle farklı yarılardan oluşmuş gibi görünen bir yüze gösterilecek müsamaha kadar azdır.

Organik ilişkileri anıştıran ikinci form ise bütünün ve parçanın [tekilin] *tepeden* ve *tabandan yetkinleştirilmesidir*.

Doğa, yapılarını, ardıllığın ya da kendini eşmerkezli bir konum yoluyla belli eden saf uzunluğun kati kesinlikteki feshiyle mühürleyip ayrık kılar. Eğer doğa, daha önce birbiri ardına ürettiğini, eşzamanlı olarak üretmeye başladığı noktaya gelmeseydi, bitki, gövdesini boğum üstüne boğum atarak oluşturur ve doğrusal olarak sonsuzluğa doğru filizlenirdi –ve her bitki hakikaten de bolca ham özsuyu beslemesiyle durmaksızın filizlendirilebilir–. İşte doğa bitkide çiçeklenmeyi bu yolla sağlar; böylelikle bir baş, anlamlı ve belirgin bir bitim oluşturur. Hayvan âleminde de bu yasaya bağlı kalır ve hayvanı üst taraftan baş, beyin ile mühürleyip kapatır ve bu bitim ancak doğanın daha önce (sinir boğumlarında) ardıl olarak ürettiğini, eşzamanlı olarak üretip ona eş merkezli bir konum vermesiyle ortaya çıkar. Aynısı, mimarinin formlarında da aşağı yukarı teşhis edilebilir.

Mimaride esasen bitki şemasına göre şekillendirilen sütunun, daha üst düzey organiğin temeli ve alameti olan bitkinin kendisini açıkça imlediğine zaten değinilmişti. Fakat tıpkı doğanın, yüksek bilimin ve bizzat sanatın her yerde salt parça olanı bir bütün haline getirmeyi ve bu parçayı bu bütündeki bir parça olarak gene kendinde ve kendi için mutlaklaştırmayı amaçlaması gibi, mimari de bunu amaçlar. Dolayısıyla sütun da mühürlenip kendi içinde anlamlı bir şekilde kapatılmıştır. Sütun tabanda bir ayağa kavuşur ve arkitektonik yapı bu sayede yeryüzüyle bağlantısını tamamen koparıp tıpkı bir hayvan gibi yeryüzü üzerinde özgürce yükselir. Sütun aşağıdan böylesine belirgin bir şekilde mühürlenip kapatılmış olmasaydı, toprağa gömülü gibi ya da en azından köklerini toprağa salmış gibi görünebilir ve dolayısıyla bütün, önceki bitkisel yapı haline geri dönerdi. Sütun tepede ise başlık vasıtasıyla çeşitli şekillerde; Dorik düzenin yalın sütun başlığı, İyon düzeninin helezonik volütü vasıtasıyla –ki burada hayvanlar âleminin daha ileri seviyedeki girizgâhına âdeta sınırdaymışçasına adım atılır– ve Korinthos düzeninin eşmerkezli yaprak yerleştirmelerinde mühürlenip sonlandırılır.

Aynı şey, aşağıya doğru ayaklar yoluyla mühürlenip sonlandırılmış olan bütünde de vuku bulur. Yapının orta kısmı bedenin orta kısmına işaret eder ki bedenin orta kısmında dışsal olarak en muazzam simetri egemen olmalıdır ve tıpkı hayvan bedenindeki gibi burada da gene kendi başına otonom bir bütün olan hakiki içsel âlem başlar (içsel olana istinaden burada da, güzelliğe zarar getirmeden, simetriden ziyade ihtiyaca daha fazla ehemmiyet gösterebileceği daha önce belirtilmişti). Doruk noktasına yaklaşıldıkça, tüm formlar daha da anlamlı hale gelir. Etimolojik olarak alınlık zaten binanın ön cephesi anlamına gelir. En çok tercih edilen bas-rölyef [hafif kabartma] bezemelerinin yeri burasıdır ki bu bezemeler dışsal olarak âdeta düşüncenin merkezi olan alnı anıştırırlar. Bütün, içe doğru entablatür vasıtasıyla mühürlenip kapatılır, entabla-

tür içsel yapısı gereği eşmerkezli bir konuma sahiptir ve kendi kendini taşıyabilen ve koruyabilen bir bütün tesis eder. Çatı, şayet varsa, dışsal, organik olarak atıl bir örtü olarak görülebilir. Fakat bütünün en yetkin ve anlamlı örtüsü kemerli bir çatı, yani kubbedir. Burada eşmerkezli konum en yetkin olandır ve tekil parçaların burada karşılıklı olarak birbirlerini taşıyıp destekledikleri gözönünde bulundurulduğunda, en yetkin bütünsellik, her şeyin taşıyıcısı evrensel bir organizma ve gök kubbe imgesi burada ortaya çıkar.

§ 114. Mimari, plastik sanatların müziği olarak tıpkı müzik gibi ritmik, armonik ve melodik unsurlara sahiptir. Bu § 107'den doğrudan çıkar.

§ 115. Arkitektonik ritim kendini, benzer unsurların periyodik bölümlenmelerinde ve dolayısıyla başlıca şu unsurlarda ifade eder: Sütunların tepeye ve tabana doğru daralıp sivrilmesi; sütun aralıklarının genişliği; Dor düzeninde özellikle unsurların entablatürde birleşmesiyle meydana gelen sütun aralığının genişliği; sütun aralığındaki trigliflerin sayısı vb.

Açıklama. Dor düzeninde sütun tepeye doğru düz bir çizgi halinde sivrilirken İyon ve Korinthos düzeninde bu daralma çizgisi kavislidir. Vitruvius'a[4] göre antikitede sütun aralığı hususunda beş metot kullanılmıştır ve bunlardan en güzeli ne en kısası ne de en genişidir, en güzeli bu ikisi arasındaki dengedir, çünkü kısa aralık bütünü çok kalın gösterirken, uzun aralık ise çok cılız gösterir. Tüm bunlardaki ritmik unsuru kavrayabilmek için, ritmik unsurun, benzer unsurların periyodik düzenleniş ya da bölümlenmelerine bağlı olduğu iddiasını hatırlamamız gerekir. Müzikte bu aralıklar zamansal aralıklardır, mimaride ise mekânsal mesafelerdir. Trigliflerin sayısı sütun aralıklarına bağlıdır ki iki sütun arası mesafede bulunan en dıştaki iki triglif, her daim tamı tamına bir sütun üzerine denk gelecek şekilde durmak zorundadır. Entablatürü oluşturan büyüklü küçük-

[4] *De Architectura*, Kitap III, Bölüm 2.

lü çeşitli parçalar entablatür unsurlarıdır. Temel koşul bu unsurların ritmik olarak düzenlenmiş olmasıdır, yani ne kurucu unsurların sayısı ya da çeşitliliği gözü yormalıdır ne de form ve boyut bakımından bu unsurlara hâkim olan aşırı tekdüzelik olmalıdır. Dolayısıyla aynı türde ve boyutta olan unsurlar doğrudan birbirinin üzerinde ya da altında olmamalı ve bütün, tıpkı müzikte hâlihazırda birleşik ritmik birimlerden tekrar daha büyük birimlerin düzenlenmesi gibi, daha üst bir düzeyde bir nevi yeniden gruplaşmalıdır.

Ek. Bu ritmik boyuta istinaden, genel olarak güzel olanın aynı zamanda faydalı ve zorunlu olduğu iddia edilebilir, zira mimaride güzellik, tam da tümelin bu sanatın tikeliyle sentezine dayanır ki bu tikel bu sanatın fayda ya da amaca referansıdır. Dolayısıyla sütunun tepeye doğru sivrilmesinin kuralı, örneğin aynı zamanda güvenlik ve sağlamlığın da kuralıdır.

§ 116. Bu üç sütun düzeni kendi aralarında da gene ritim, armoni ve melodi gibi ilişkilenirler ya da kurulumları kısmen ritmik kısmen armonik ve kısmen de melodik prensiplere göre gerçekleşir. (Zorunlu ve özsel tikellik, tekil formların açımlanmasında korunur.)

Ek. Dorik sütun düzeni temelde ritmik olandır. Ritim, müzikte reel formdur, müziğin özsel ve zorunlu unsurudur. Yüksek seviyede zorunluluğa ve en az ihtiyari unsura sahip Dorik üslup de böyledir. Üçü arasında Dor düzeni kuralcı, realist, eril ve enine gelişimden yoksun olandır. Dolayısıyla realist kökenin, yapı sanatlarının zorunluluk sanatı olarak taklidine dayanıyor oluşu, en iyi bu düzen üzerinden kanıtlanır. Dor düzeninin tekil formlarında alışılagelmiş kurgulanışı ya da açıklanışı, malum prensibin ardılı olan açıklamadır. Basit yapı sanatlarının ilk dönemlerinde insanlar onları güneşten, yağmurdan ve soğuktan koruyan yalın bir çatıya razıydılar. Bunu elde etmenin hiç şüphesiz en kolay yolu, toprağa dört ya da daha fazla kazık yerleştirip kirişleri düz bir çizgi üzerinde bağlamak ve aynı zamanda ana kirişlere temel sağlamak için bu kazıklar

üzerine arkadan ve önden enine bir kiriş koymaktı. Bu enine kiriş arşitravı oluştururdu. Bu enine kirişin üzerine artık binayı önden arkaya bağlayacak ana kirişler konulmuş, bunlar sonrasında tahtayla kaplanabilmesine imkân verecek şekilde belli bir aralıkla yerleştirilmişti. Bu ana kirişlerin uzantıları ya da uçları doğal şekliyle enine girişler üstünde görünür olmak durumundaydı. Başlarda bunlar dosdoğru kesilmiş olsalar da, daha sonraları trigliflerin sonraki formundaki tahtalar süsleme adına bunların önüne çivilenmiştir. Dolayısıyla triglifler, hâlâ ana kiriş uçlarının ideal bir temsilidir. Bu kirişler arası boşluklar önceleri kaba yapı metotlarında boş bırakılmıştır. Daha sonraları göz zevkini bozan bu durumu önlemek için bunlar da tahtalarla kaplanmıştır. Sonrasında sanatsal mimarinin taklidinde *metopların* ortaya çıkmasına vesile olan bu tahtalardır; bunlar sayesinde enine kirişler arasındaki fazlasıyla geniş olan boşluk ve en üstte öne çıkan tahtalar (ki bunların çıkıntısı kornişi oluşturur ve yağmuru uzak tutmak içindir) sonraları frizleri ya da zoophorosu oluşturan özdeş bir yüzey haline gelmiştir. Genel olarak bu tür açıklamalara dair ne düşündüğümü zaten daha önce belirtmiştim. Şu kabul edilmelidir ki mimari, güzel sanat olabilmek adına kendini ideal kılıp ihtiyaca yönelik ilgisinden sıyrılmalıdır. Fakat sanatın, kendini salt ihtiyacın üzerine yükseltirken kaba formları, bu formlar kendinde güzel olmasa dahi, muhafaza etmesi, bir gereklilik değildir. Nitekim Dorik sütun gerçekten de kesilmiş bir ağaç gövdesi gibi görünmektedir; tepeye doğru da bu sebeple sivrilir, ama daha önce gösterilmiş olduğu şekilde kendinde anlamlı olmasaydı, yani özgün doğasından sıyrılmış ve daha üst seviye bir şeyin göstergesi haline dönüşmüş bir ağacı tasvir etmeseydi güzel sanat olan mimarinin bir formu olamaz ve bu mimari dâhilinde muhafaza edilemezdi. Dolayısıyla bu düzenin en eski sütunlarında sütun başlığı ve kaidesi bulunmamasına rağmen bunların gene de kesilmiş bir ağacı düz bir zemin üzerinde ve doğrudan çatı altına destek olarak kullanan belli bir yapı metodunu tasvir

ettiği konusunda şüphe yoktur. Aşağıda sütun ayağı ve kaidenin, yukarıda ise sütun başlığının temsil ettiğinin şunlardan başkası olmadığı söylenebilir: ilkinde gövdenin üzerine binen yük altında ezilip gömülmemesi ya da rutubetten zarar görmemesi için alt tarafa bir ya da daha fazla tahta yerleştirilmiştir, ikincide ise gövdenin, taşımak zorunda olduğu ağırlığa daha geniş bir yüzey sağlayabilmesi için tahtalar tepeden birbirleri üzerine yerleştirilmiştir. Sanatsal mimaride hem başlık hem de kaide salt taklitten çok daha üst bir sebeple korunmuştur; sütunu hem tepeden hem tabandan organik bir varlık tarzında tamamlamak için. Özellikle trigliflere ilişkin olarak bu söylenebilir. Çünkü bu özel formun nasıl olup da kiriş uçlarından ortaya çıkabildiğini anlamak zordur ve –daha sonraları triglifflerde taklit edilecek formda– çıkıntılı başlıkların önüne konmuş tahtalara bakarak yapılacak bir çıkarım sonucu, burada bir tür icat yapıldığı kabul edilmek zorundadır.[5] Dolayısıyla trigliflerin az ya da çok bağımsız ve otonom bir anlamı vardır.

Tüm bunlara dair düşüncelerim aşağıdaki gibidir.

Eğer mimari aslında kaskatı kesilmiş müzikse –ki bu fikir, taşları birleştirip Thebai kentinin duvarını örmek için enstrümanının sesiyle *taşları* hareket ettiren Amphion'un liri mitinde de görülebileceği gibi Yunan şiirine de yabancı değildir– tekrar ediyorum: Eğer mimari aslında somut müzik ise ve antikler bile ona bu gözle baktılarsa, o zaman en ritmik mimari –Dorik mimari ya da Antik Yunan mimarisi– özellikle bu şekilde karakterize edilebilir (zira Antik Yunan'a ait her şey genel olarak Dorik olarak adlandırılır) ve antikler de esasen onu bu perspektiften değerlendirmiş olmalıdırlar. Dolayısıyla bu ritmik özelliği sembolik şekilde lirin kendisine benzer bir form vasıtasıyla ifade etme fikri onların aklına gelmemiş olamaz ki işte triglifler böyle bir forma sahiptir. Burada trigliflerin, Amphion'un lirinin bir anıştırması olduğunu iddia etmek istemem,

[5] *Age.*, Kitap IV, Bölüm 2.

fakat bunlar gene de her durumda antik Yunan lirine, icadı kimileri tarafından Apollon'a, kimileri tarafındansa Merkür'e atfedilen tetrakorda gönderme yapar. Yunanlıların en eski müzik sistemleri tek bir oktavda dört tondan, yani temel ton, majör ton; beşli ve oktavdan fazlasını içermez. Böylesi bir ton sisteminin bu trigliflerde gerçekten de ifade bulmuş olması, somut örneklerin yardımı olmaksızın açıkça gösterilemez, bu sebepten bu konuda ikna olup olmamak size kalmıştır. Bu şüpheyi trigliflerin damlaları olarak bilinen unsurlara başvurarak bertaraf edebilirim. Klasik anlayışa göre, dikey yivler aslen suyun rahatça akıp gidebilmesi *için* çıkık kiriş uçlarına yapılmıştır ve dolayısıyla altta asılı kalan yağmur damlalarına atıfta bulunulur. Fakat damlaların sayıları ile tıpkı yivler gibi ele alınması gereken olukların sayıları arasında bir oran yoktur. Dört tonlu sistemde yalnızca altı farklı ton ya da konsonant kombinasyonu mümkün olduğundan, altı sayısı burada dört tonun altı konsonantta kesişip birleşmesini ifade eder.

Dorik düzen oranlarının müzikal oranlarla tam olarak örtüşmesi, başka bir perspektiften de göze çarpar. Vitruvius trigliflerin en ve boy oranını 1:1, 1:2, ya da 2:3 olarak verir ki bu en güzel konsonantlardan olan beşlinin oranıdır, öte yandan bahsettiği diğer oran 3:4 ise, müzikte, beşliden daha az güzel olan dörtlüyle [die Quarte] örtüşür. Böyle fikirlerin Yunanlıların arkitektonik formlarına gereğinden fazla kasıtlılık ve amaçsallık yükleyip yüklemediğine ise bırakalım da netliği ve Yunanlıların tüm eserlerinde baskın olan bilinci başka türlü anlayabilmeye muktedir olanlar karar versinler.

§ 117. Mimarinin armonik yanı, bilhassa proporsiyonla ya da oranlarla ilgilidir ve bu sanatın ideal formudur.

Mimaride proporsiyonun var olmasının sebebi öncelikle mimarinin, güzelliği esasen proporsiyona dayanan insan bedenini anıştırması sebebiyledir. Ritmi gözeterek halen yüksek ve katı formu koruyan ve hakikati amaç edinen mimari, organik güzelliğe armonik boyutu gözeterek yakınlaşır; mimari bu

bağlamda yalnızca alegorik olabileceğinden, armoni aslında bu sanatın ideal yanıdır. (Mimarideki armoniyle ilgili olarak özellikle Vitruvius okunmalıdır.) Mimari burada da müzikle tamamen uyuşur, öyle ki güzel bir yapı gerçekten de gözün gördüğü müzikten, zamansal değil de (eşzamanlı) mekânsal bir dizide armoniler ve armonik kombinasyonlardan oluşan bir konserden başkası değildir.

Ek 1. Armoni [die Harmonie], mimarideki baskın taraftır, çünkü mimari özsel olarak ideal ve alegoriktir ve mekânsal müzik olarak ideal sanat formu olan resme ve resim bünyesinde de bilhassa (çizimle değil de) armoniyle ilgili olan türe, yani manzaraya yakınlaşır. İdeal form olarak armoni dolayısıyla kendisi özsel olarak ideal olan mimaride zorunlu olarak baskın formdur.

Ek 2. İyonik sütun düzeni temelde armonik olandır. Bunun kanıtı bu sütun düzeninin tüm proporsiyonlarının güzelliğinde yatar. İyon düzeni Dor düzeninin katı kuralcı üslubu ile Korinthos düzeninin taşkın zenginliği arasında gerçek bir ayrımsızlık noktası teşkil eder. Vitruvius,[6] İyonyalı Yunanlıların Efes'te Diana tapınağını inşa etmek istediklerinde, o zamana dek kullandıkları Antik Yunan ya da Dor düzeni oranlarını, bunlar daha çok maskülen formun oranlarına göre düzenlendiklerinden, yeterince güzel ya da zarif bulmadıklarını bildirir. Öyle ki bu düzene göre sütun, başlığıyla beraber (kaidesi olmaksızın) gövdenin en altının çevre genişliğinden altı misli daha yüksektir. Dolayısıyla İyonyalılar kendi sütun düzenlerine daha güzel bir oran vermişler; sütunu (kaidesi *dâhil*) sütunun çevre genişliğinden sekiz kat daha yüksek yapıp böylelikle sütunun feminen figür proporsiyonlarını yansıtmasını sağlamışlardır. Aynı sebeple şakaklara dökülen feminen saç modelini baz alarak *volütleri* de icat etmişler ve kadın kıyafetinin kıvrımlarını anımsatan yivler açmışlardır.

---

[6] *Age.*, Kitap IV, Bölüm 1.

Vitrivius bu analojiyi çok ileriye götürmüş olsa da, gerçekten de Dor düzeni proporsiyonunun bodur adam bedeni proporsiyonlarına, İyon düzeni proporsiyonunun ise kadın bedeni proporsiyonlarına benzediği açıktır (zira maskülen güzellik gerçekten de ritmik, feminen güzellik ise armoniktir). Dolayısıyla bence İyonik sütun başlıklarının salyangoz biçimli volütleri rastlantısal bir saç modelinin taklidi olmaktansa –ki bu hiç şüphesiz Vitruvius tarafından ortaya atılmış bir tahmindir– genel içsel bir zorunluluk taşırlar. Anlaşılan o ki bu volütler organiğin anorganikte önceden biçimlenişini ifade eder. Tıpkı toprağın taşlaşması ya da fosilleşmesi gibi bunlar da organiğin anıştırmalarıdır. Ayrıca tıpkı bu taşlaşma ya da fosilleşmelerin hayvan formlarına benzedikleri ölçüde önce daha genç dağlarda ve yüzeye daha yakın yerlerde bulunması gibi, sütunun anorganik kütlesi de özellikle daha üst düzey yapılarla paylaştığı sınırda kendini, yaşam formlarının göstergesi olan formlara biçimlendirir.

Dor sütunu daha önce de bahsedildiği gibi, tepeye doğru düz bir çizgide sivrilir; burada uzunluk, bükülmezlik ve ritim baskındır. İyon sütunu ise kavis alarak sivrilir ki bu kavis resimde de armonik formdur. Dolayısıyla İyon sütunu ritmik kısmında dahi daha armoniktir.

Bu düzenin sonsuz güzel proporsiyonlarından ki bunlar kendi tarzında tıpkı diğerlerinin de kendi tarzında mükemmel olması kadar mükemmeldir –öyle ki bu düzenin yetkinliğini bunların insan icadı olduğuna ihtimal dahi vermeyip doğrudan tanrıdan esinlenilmiş olduğuna inanan Alman bir mimara karşı kullanıp onu gücendirmemek lazım– işte İyonik düzenin bu proporsiyonlarından yalnızca Attika kaidesi denilen kaidesinden bahsetmek isterim.

Bu kaide, unsurlarının yüksekliği sayesinde, Vitruvius'un betimlemiş olduğu gibi, en mükemmel armoniyi, yani armonik üçlüyü ifade eder.

§ 118. Mimarinin melodik unsuru ritmik ve armonik unsurların kombinasyonundan ortaya çıkar. Bu §81'deki melodi kavramının bir sonucudur. Görsel olarak ise bu, üçüncü sütun düzeninde, Korinthos düzeninde gösterilebilir.

Ek. Korinthos sütun düzeni esasen melodik türdedir. İyon düzeninin kökenine (İyon sütun düzeninin maskülen proporsiyonlardan feminen proporsiyonlara geçiş teşkil ettiğine) dair izahatına değindiğimiz Vitruvius, Korinthos düzeninde feminen bedenin proporsiyonlarından genç kız bedeninin proporsiyonlarına geçildiğini söyler; bu fikir, bu sütun düzeninin kökenine dair söylenebilecek son söz olmasa da, bu konuda kendi fikirlerimizi açıklamamıza oldukça yardımcı olacaktır. Gençliğin oldukça haşin ve keskin formlarını, feminen formların genel inceliğiyle birleştiren genç kız bedeni gibi, Korinthos düzeni de, Dorik düzenin ritmik formlarını yeniden İyonik düzenin armonik inceliğiyle birleştirir. Korinthos sütununun oldukça narin olması, ondaki ritmik unsuru daha fark edilebilir kılmak içindir. Vitruvius'un* bunun icadının kökeniyle ilgili anlattığı hikâye oldukça ünlüdür. Evlilik çağına henüz gelmiş bir genç kız hayata gözlerini yumar. Cenazesinden sonra, sütannesi bu genç kızın yaşarken sevdiği birkaç küçük şeyi toplayıp bir sepete koyar, mezarına götürüp toprağın üzerine yerleştirir ve sepetin üzerini bir kiremitle örter ki getirdiği şeyler açık havada uzun süre dayanabilsin. Tesadüf bu ya sepet, bir kenger otunun [akanthos] kökleri üzerine konmuştur. Üzerindeki ağırlığın aşağı doğru bastırdığı kengerin kökleri, ilkbahar geldiğinde ortadan yapraklar ve filizler vermeye başlar ve bu filizler sepetin yanlarından yukarıya doğru büyür, kiremitin ağırlığı altında kalıp kiremitin köşelerinde kıvrımlar [die Voluten] oluştururlar. Derken mimar Kallimakhos mezarının

* *Age.* Schelling burada yapmış olduğu dolaylı alıntıya kaynak göstermemiş olsa da kaynak metin *De Architectura*, Kitap IV, Bölüm 1'dir. (ç.n.)

yanından geçerken sepetin çevresinde büyümekte olan yaprakları fark eder. Bu eşi benzeri olmayan stil ve form pek hoşuna gider ve Korinthoslulara bunu model alan bazı sütunlar inşa eder. Korinthos sütununun karakteristiği, kuşkusuz, üzerinde üç katmanlı kenger otu yaprakları dizisi ve tepede salyangoz biçiminde kıvrılan pek çok filiz olan yüksek bir başlıktır. Vitruvius'un anlattığı gibi bir olayın dikkatli bir sanatçıya böylesi bir icat için vesile olmuş olması imkânsız olmasa da ve anlatılan bu hikâye doğru olmayıp pek hoş uydurulmuş bir hikâye olsa bile, gene de bu yaprak dekorasyonuna prensipte daha evrensel bir zorunluluk atfetmemiz gerekir. Bu dekorasyon, organik doğanın formlarını anıştırma gerekliliğidir.

Korinthos düzeninin ritmik yanını karakterize eden katılık ise, onun beri yandan da daha çok doğal güzelliği amaçlamasına imkân tanır, tıpkı (çiçek vb. gibi) doğal süs ya da bezemelerin güzel genç kız figürüne daha uygun olması gibi, geleneksel süsleme de daha olgun feminen yaşa uygun düşer. Korinthos üslubunda karşıt unsurların, doğrusalın yuvarlakla, düzün kıvrımlıyla, yalının süslenmişle nihai birliği, ona onu diğer türlerden farklılaştıran melodik zenginliği verir.

Şimdi de mimariye özgü *bezeme ya da dekorasyonlardan*, daha üst düzey plastik sanat eserlerine özgü örneğin alınlığı süsleyen bas-rölyef ya da binaların girişlerini ya da münferit tepelerini süsleyen heykellerden bahsetmeliyiz. Fakat öncesinde mimariden ne derece yüksek organik formların beklenebileceği konusu belirtildiğinden, buradaki temel meseleye zaten değinilmiştir. Mimari ayrıca, örneğin metopların doldurulduğu levhalar ya da hattâ boğa kafaları gibi ikinci derecedeki formlarına da bezeme olarak ihtiyaç duyar. Bu muhtemelen Delphi'deki Apollon tapınağı üzerinde gerçekten asılı olan Maraton Savaşı'nın ganimetlerinden elde edilen kalkan ve armalara benzer levhaların taklidi olarak ortaya çıkmıştır.

Mimarinin, bir de vazolarda, kupalarda, şamdanlarda vb. ifade bulan ikinci derecedeki formlarından bahsetmek ise lü-

zumsuz olacaktır. Bu sebeple plastik sanatların ikinci formuna geçiyorum.

§ 119. Plastik sanatlardaki resim, bas-rölyeftir. Çünkü bas-rölyef nesnesini bir yandan somut biçimde fiziksel olarak, öte yandan görünüşe de uygun olarak tasvir eder ve dolayısıyla tıpkı resim gibi bir arka plana ya da eklenecek mekâna ihtiyaç duyar.

Resme getirilmesiyle resmi, nesnelerin kendilerine ek olarak aynı zamanda bu nesnelerin göründüğü mekânı da tasvir etmek zorunda bırakan sınırlama, burada da aşılmamıştır ya da deyim yerindeyse plastik sanatlar kendi isteğiyle bu sınırlara geri döner. İşte bas-rölyef hem bu sebepten hem de yalnızca görünüşü tasvir ettiğinden, plastik sanatlardaki resim olarak görülmelidir.

Bilgi Notu. Yüksek rölyef ve *bas-rölyef* arasındaki ayrımdan bahsetmek gerekir. İlkinde, yükseltilmiş kabartmada, figürler kalınlıklarının yarısından fazlasıyla keskin bir şekilde zeminden dışarıya doğru çıkarlarken, ikincisinde figürler zeminden kalınlıklarının yarısı kadar bile yükselmezler. Bu iki tür birbirinden özsel olarak ayrılmadıklarından, esas bas-rölyef ya da alçak kabartma eser, türüne özgü karakteristiği daha açık bir şekilde ifade eden ya da türünün temsilcisi olarak ele alınabilir.

§ 120. Bas-rölyef, plastik sanatlar dâhilindeki tamamıyla ideal sanat formu olarak görülmelidir. Bu, bas-rölyef = resim'den doğrudan çıkmaktadır. Bu ideal karakteri onun tikel belirlenimlerine uygun olarak ortaya koyduğumuzda, bas-rölyefin doğasını bütünüyle tüketmiş olacağız.

Başlangıçta, bas-rölyefin kendi türünde resmin kendisinden daha ideal olmak zorunda oluşuna kuşkuyla yaklaşılabilir, çünkü bu durumda o daha yüksek bir sanat formundan, plastik sanatlardan, daha düşüğüne geri dönmektedir. Bas-rölyefin hem bize figürlerin yalnızca yarısını –yani heykelde olduğu gibi bütün, yuvarlatılmış figürü değil– göstermesinin hem de yüzeyden alçak yükselişinin elbette doğanın kendisinde bir dayanağı vardır. Bir figürün çevresinde baştan sona dolanmadığımızda,

figür dört bir yanı açıkta ya da en azından homojen bir hava arka planı önünde dursa da, yalnızca bize dönük olan yarısını görürüz. Figürler yüksek değil, daha ziyade *alçak* kabartmayla çalışılmıştır, çünkü, denilebilir ki, gerçekten belli bir mesafeden görülen cisimler tüm yuvarlatılmışlıklarıyla belirmezler, zira bu hava aracılığıyla kendini zayıflatan ışık-gölgeye bağlıdır.

Fakat *konturu* da aynı oranda belirsizleştirmek hem uzaysal perspektife tâbi olan plastik sanatların karakterine bütünüyle aykırı olurdu, hem de figürün homojen arka plan üzerinde dağılıp kaybolmasına sebep olurdu.

O halde bas-rölyef, buraya kadar doğada bir dayanağa sahiptir. Fakat bundan ötesi söz konusu olduğunda bas-rölyef birçok kural bakımından, suni araçlarla istenilen etkiyi bırakmak için gözlemciden açıkça bir şeyler gizleyen (tıpkı oyunda karşı tarafa verilen avans gibi) oldukça geleneksel bir sanattır. Bu, sanatçılar ve sanat erbapları arasında karşılıklı bir anlaşmadır.

Resimden ilüzyon talep eden ve empirik görünüşü gerçeklik sanmamıza yol açan –ya da bizi yanıltan– resmi daha yetkin kabul edenler, bas-rölyeften de bu prensip uyarınca sanatsal gelişim talep etmelidirler. Şimdi, *geleneksel unsura* dair birkaç şeyden bahsedelim.

(a) Mümkün mertebe profilden tasvir edilmeli; kısaltmalardan mümkün olduğunca kaçınılmalıdır, çünkü bunlar beraberinde çözülmez zorlukları getirir ki bu zorlukları anlatmak burası için teferruat olacaktır. Dolayısıyla antik dönem bas-rölyefi genellikle hepsi bir yöne doğru duran savaşçı, rahip, kurbanlık hayvan alayları gibi, doğası profilden duruşa uygun olan nesneleri tasvir eder.

(b) Parçaların içeri ya da dışarı doğru yayıldığı ve gruplamanın zorunlu hale geldiği karmaşık nesnelerde pozisyon kaçınılmaz olduğundan, bas-rölyef böyle nesneleri ayrık tasvir etmekten çekinmez ve böylelikle tekil vasıtasıyla tümü imler. Dresden'deki şatoda antik, keskin ve katı sanat formunun en olağanüstü anıtlarından biri, Sentorların Minerva tarafından

hizaya getirilişi duvar boyunca uzayan bir şeritte on iki farklı alandaki minyatürlerde betimlenmiştir. Bu karakteristiği ile bas-rölyef, gözlemcinin zihninin varlığını ve kaba yanılgıyı istemeyen üstün sanatsal bir duyarlığı mütemadiyen talep etmektedir.

(c) Daha önce bas-rölyefin çizgisel perspektifi gözetmediği dolaylı olarak söylenmişti. Bas-rölyef, resim gibi yanılgı yaratmayı dahi amaçlamaz. Ayrıca o kendini tamamen özgür, ideal sanat formu olarak ortaya koyar ki bunun için gözlemcinin kendini tikel figürün karşısında hayal etmesini ve onu merkezinden değerlendirmesini ister. Eğer figürler gerçekten farklı uzaklıklarda betimlenmişlerse, yalnızca tasarı bir miktar yükselirken, figürler biraz küçültülüp alçak tutulacaktır ki tüm bunlar uzaklıkla azalan gölgelemeyi ifade eder.

(d) Bas-rölyef ve resmin ortak paydası olan arka plan, bas-rölyefte işlenirken resimde olduğundan çok daha az ihtimam gerektirir. Genelde bir arka plan hissi verilmekle yetinilir ama bu zemin hiçbir zaman tam perspektife uyularak işlenmez.

§ 121. Bas-rölyefin diğer sanat formlarıyla ama özellikle mimariyle birleşme eğilimi zorunlu bir eğilimdir. Tamamıyla ideal form olduğundan, kendini kaçınılmaz olarak reel form olan mimariyle birleştirmek ister, buna karşılık mimari ise kendini mümkün mertebe idealize etmek ister.

Bilgi Notu. Bas-rölyef yalnızca yapı sanatlarının daha büyük ve kolosal eserlerini güzelleştirmez, daha ziyade ikincil formları, lahitleri, urnaları, kupaları vb. de güzelleştirir. En eski örneği Homeros'taki Akhilleus'un kalkanıdır. Mimari kendini resimden daha ziyade bas-rölyefle bütünleştirmiştir, resimle bütünleşmesi ise daha çok μετάβασις εἰς ἄλλο γένος[*] tir. Bas-rölyef dolayısıyla mimariyle daha yakından ilişkilidir, çünkü homojen bir arka plana sahip olmak onun doğasında vardır, oysa resim

[*] "Yeni bir türe geçiş." (ç.n.)

bunu ancak kendini mimariyle birleştirmek adına ihtiyari olarak kabul eder.

Ek. Madeni para ve *yontma taşlar* da bir tür bas-rölyeftir, hem derin yontulmuş taşlar hem de kameler. Bu bakımdan bunların ait olduğu genel kategoriyi belirtmek yeterli olacaktır. Şimdi *κατ' ἐξοχήν* plastik sanata ya da heykele geçelim.

§ 122. Heykel, idealarını organik ve her yönüyle bağımsız, ve dolayısıyla mutlak nesne yoluyla tasvir etmesi şartıyla κατ' ἐξοχήν plastik sanattır. Zira ilki yoluyla kendini mimariden ayrıştırırken, ikincisi yoluyla da nesnelerini belli bir arka planla ilişki içinde tasvir eden bas-rölyeften ayrıştırır.

Ek 1. Böylesi heykel, mekânına bizzat kendinde sahip olan ve kendinin dışında bir mekânı olmayan evrenin bir imgesidir.

Ek 2. Heykelde tüm sınırlamalar belli bir noktaya kadar bertaraf edilmiştir ve böylelikle heykel kendini resmin yoksun olduğu bir otonomluğa yükseltmiştir.

§ 123. Heykel aklın dolayımsız ifadesi olarak idealarını başlıca insan figürü aracılığıyla ifade eder.

Kanıt. § 105'e göre heykel, maddenin özünü beden edinen sanat formudur. Maddenin özü ise akıldır ve onun en doğrudan reel yansıması, en yetkin organizmadır. Bu en yetkin organizma yalnızca insan formunda var olduğundan, aklın en doğrudan reel yansıması da insan figürüdür.

Bilgi Notu. Öncelikle eğer heykel kendini anorganik formlarda ifade etmek isteseydi, ya bu formları aynen taklit ederdi ya da onları organiğin salt alegorisi olarak işlerdi. İlk durumda taklidin gereği yoktur, çünkü anorganik doğada hakiki bireyler yoktur ve dolayısıyla taklit, taklit ettiğinden farklı bir şey yaratmamış olur. Doğanın sanatın yardımı olmaksızın da aynı mükemmellikte ortaya koyduğunu, sanatla ikincil bir kopyada ortaya koymak nafile bir çaba olacaktır. Diğer durumda ise mimariyle çakışır. İkinci olarak, eğer heykel organik varlıkları ama mesela *bitkileri* tasvir etmek isteseydi, bu durumda mimarinin aşağı seviyesine gerilemiş olurdu. Bitkiler de kendine

özgü bireysellikleriyle değil, yalnızca tür ya da cinsleri bakımından karakterize edildiğinden, bunların reel taklidi için sebep, anorganiğin taklidinde olduğu kadar azdır (ışık ve gölgeyle gerçek renkleri yeniden üreten resimdeki ideal taklit farklı bir meseledir). Eğer heykel bitkileri, hayvanlar tarafından temsil edilen daha üst bir organizasyonun alegorisi olarak tasvir etmek isteseydi, gene mimariyle çakışmış olurdu. Ve son olarak heykel, eğer daha üst hayvan türlerini taklit ederse, burada da nesnenin kendisi kabiliyetini oldukça kısıtlayacaktır, çünkü hayvanlar âleminde de her hayvan kendine özgü *bireysel* bir karakter değil, yalnızca türünün karakterini taşımaktadır. O halde heykel, hayvan figürleri işliyorsa, yalnızca aşağıdaki sebeplerden dolayıdır:

(a) En yaygın olarak gözetilen, hayvanın kendisi kendine özgü bireysel bir karakter sahibi olmasa da, türün kendisinin burada birey olduğudur. Hayvanların daima tüm türlerde ortak olan tüm çeşitli karakterleri, yeryüzünün mutlak karakterinin olumsuzlamaları ya da sınırlamalarıdır. Bu karakterler sırf bu nedenle kendine özgü görünürler, çünkü bütünselliği ifade etmezler, zaten bütünsellik yalnızca insanda tezahür eder. Dolayısıyla her tür burada bir bireydir, buna karşın insanlar arasında her birey aşağı yukarı bir türdür, ya da sanatsal bir tasvirin nesnesi olacaksa, en azından böyle olmak zorundadır. Aslan örneğin yalnızca cesurdur, yani tüm tür tek bir bireyin özelliğine sahiptir, tilki sadece kurnaz ve ödlektir, kaplan acımasızdır. Tıpkı insan türünde bir bireyin birey olarak aynı zamanda tür olması sebebiyle tasvir edilmesi gibi, bir hayvanın heykelle tasviri de daima ancak türün kendisini tasvir edebilir, fakat bunu yapabilmesinin sebebi türün kendinde ve kendi için gerçekten bir birey olmasıdır. Hayvan karakterine ilişkin bu durum, onun, örneğin fabllarda kullanılmasının temelidir; fabllarda da hayvanlar bir birey olarak değil, daima yalnızca tür olarak ortaya çıkar. Fabl *bir tilki* demez, *tilki* der, *bir aslan* demez, *aslan* der.

(b) Heykelde hayvan figürleri işlenirken gözetilen bir diğer şeyse, hayvanların insanlarla olan ilişkisidir. Burada hayvan heykelleri diğer benzer yapıtlarla, örneğin mimariyle, ilişki içinde görünür, tıpkı Venedik'teki San Marco Meydanı'nda evvelce bulunan aslanlar ya da şato ve kiliselerin girişlerine âdeta muhafız olarak yerleştirilen, daha sembolik ya da anlamlı olan sfenks figürlerini de içeren başka hayvan figürleri gibi. Aynısı arkitektonik bezeme olarak bir binanın, bir tapınağın, bir taçkapının vb. tepesine yerleştirilen bir Quadriganın atları için de geçerlidir.

Heykel tabii ki örneğin bas-rölyefin kurban merasimi tasvirleri ya da Laokoon grubundaki yılanlar gibi asli bir nesne tasvirinin bir parçası olan hayvan figürlerini işleyebilir.

(c) Heykel zaman zaman hayvanları, Jupiter'in ayağındaki kartal ya da Bacchus'un alayındaki kaplan, güneş arabasındaki atlar vb. gibi simge ya da ikincil belirteç olarak tasvir edebilir.

İnsan figürünün sembolik anlamı

İlk olarak: Yerden tam bağımsız dikey duruş [ayakta duruş]. Doğanın organik âleminde bu tür dikey duruşlar yalnızca bitkilerde görülür, fakat onlarda bu dikey duruş toprakla bağlılık içindedir. Bitkilerden insanlara geçişi oluşturan hayvanlar âleminde ise yatay duruşun ortaya çıkışı hayli dikkate değerdir (bu bitkinin kademe kademe evrilmesidir). Yatay duruş yerden bağımsızlığa işaret eder. Bedenin beslenme araçlarının bulunduğu kısım müthiş bir ağırlık oluşturur ve bu ağırlık tüm bedeni aşağı doğru çeker. Yatay figürün anlamı gerçekten de Ovidius'un *Metamorfozlar*'ında dile getirilmiştir:

> *Os homini sublime dedit caelumque tueri*
> *Jussit, et erectos ad sidera tollere voltus.**

---

* Kitap I, Satır 85-86. ["İnsanda dimdik, göğe yönelik bir duruş var, Bak ışıyan yıldızlara döndür yüzünü, demiş", Ovidius, *Dönüşümler*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Payel Yayınevi, 1994, s. 23. (ç.n.)]

İkinci olarak: Simetrik yapı –öyle ki iki yarıyı bölen çizgi yere dikey konumlandırılmıştır. Bu doğu-batı polarizasyonunun ortadan kaldırılışının ve bir organ ne kadar otonomsa, gerçek bir karşıtlık olmaksızın ulaşılan antitezin de o denli kesin oluşunun ifadesidir. Gözün, örneğin (göz ışık organı olarak doğu-batı ayrımsızlığının en yüksek ifadesidir) yalnızca tek ya da dağınık ve belli bir simetri olmaksızın çoklu üretildiği bir metamorfoz alanı vardır. Ama aynı zamanda evrensel doğu-batı polarizasyonuyla doğrudan ilişkili solunum organları, örneğin kalp, ciğer, dalak gibi organlarda bu antitezin kendini gerçek bir karşıtlıkta göstermesi de aynı şekilde kayda değerdir.

Üçüncü olarak: Bir yanda beslenme ve üreme sistemlerinin, öte yanda serbest hareket sisteminin en tepeye, kafaya kati bağımlılığı. Bu çeşitli sistemler kendilerinde sembolik bir anlama sahip olsa da, bu anlamı tam anlamıyla, örneğin insan figüründekine benzer bir tabiiyette kazanırlar. İnsan figürü, hayvan figürüyle bir arketip olarak ilişkilidir ve bu ilişki öyledir ki hayvan figürü bu arketipin farklı şekillerde değişime uğramış suretlerini gösterir. *Münferit* sistemlerin anlamı şudur: insan, tüm organik varlıklar gibi, aslen sıvı ve katı arasında yer alması bakımından aracı bir varlıktır. Diğer varlıklar hava denizinin yalnızca *dibinde* yaşarlar, insan ise kendini bu denizde en özgür şekilde yükseltendir. Tıpkı insan doğasının kendinde ve kendi için yer ve gök arasındaki bir bağıntıyı açığa vurması gibi, formu da bu bağıntıyı eşzamanlı olarak birinden diğerine geçerek ifade eder. *Baş*, göklerin ve özellikle güneşin işaretidir. Tıpkı göklerin nüfuzuyla yere hükmetmesi gibi, baş da nüfuzuyla tüm bedene hükmeder; güneş sisteminde güneş neyse, baş da bedenin diğer parçaları arasında odur. *Göğüs* ve beraberindeki organlar göklerden yere geçişi ve bu bağlamda da havayı belirtir. Soluma sırasında göğüs sırasıyla kalkıp iner ve soluma gök ve yer arasındaki ilk karşılıklı ilişkiyi ortaya koyar. *Kalpte* ilk önce salt kendine yönelen içgüdülerin katılığı görece kohezyonda çözünür ve bu sebeple kalp tutkunun, hoşlanmanın,

arzunun merkezi, yaşam ateşinin kaynağıdır. Platonik Timaios'un[7] söylediği gibi karşıt unsurların temasıyla tutuşan bu ateşin soğuması için ciğerler ya da solunum araçları eklenir. Tıpkı *belden aşağısının* yerin derinliklerindeki etkin üretici güce delalet etmesi gibi –ki bu güç sayesinde yer, kendi materyalini sürekli olarak tüketir ve onu öncelikle yüzeye daha yakın ve güneş gören yerlerde ortaya çıkan daha yüksek oluşumlar için hazırlar–, bedenin *boşlukları* da göğü yerin üstünde oluşturan kubbeye işaret eder.

Bu üç sistem insan bedeninin temeli ve özsel unsurlarıdır. Bunların dışında ise insan bedeni için zorunlu olan yardımcı organlar da vardır ki bunlardan *ayakları* ve *elleri* anlıyorum. Ayaklar yerden tam bağımsızlığı temsil etmektedir ve yakınlık ve uzaklığı birbirine bağladığından, insanı tanrısallığın görünür imgesi olarak gösterirler, zira tanrı için yakın ya da uzak yoktur. Homeros Juno'nun yürüyüşünü, daha önce gezip görmüş olduğu birçok uzak memlekete "burada bulundum ve oradaydım" diyerek tek bir anda yolculuk eden bir insanın düşüncesi kadar hızlı diye betimler. Atalanta ise öyle hızlı koşar ki ayağının değdiği kum üzerinde iz bırakmaz (Vatikan'daki Apollon heykeli). Kollar ve eller evrenin sanatsal içgüdüsünün ve doğanın her şeyi biçimlendirip dönüştüren mutlak kudretinin işaretidir. Heykelin insan bedeninin tekil parçalarını sanatsal olarak işlerken, salt bu anlamı gözönünde bulundurduğunu daha sonra göreceğiz.

Dördüncü olarak: İnsan bedeninin hareketsiz olduğu durumda bile kendine kapalı ve bütünüyle dengeli hareketler sistemini imlemesi. Bedenin hareketsiz durumunda bile, olası hareketinde, bütünde mükemmel dengeyi yakalayacağı görülür. Burada da evrenin bir imgesi olarak insan figürünün sembolik anlamı açığa çıkar. İnsan bedeninde olanlar, tıpkı evrenin dışarıya yalnızca mükemmel uyumu, formunun ve hareketlerinin

[7] Timaios, 88.

ritminin dengesini yansıtıp buna karşın yaşamın gizli dinamiklerini saklı tutması ve hazırlık ve üretim çalışmalarını içsel olarak yürütmesi gibidir. *Kas sistemi*, bedenin dışarıdan yalnızca hareketlerin kapalı sistemi olarak görülmesine imkân verir ve bu suretle kozmosun genel yapısının sembolüdür. Özümleme araçları ise tıpkı bu sistemdeki hareketlerin yürütücü mekanizması gibi gizlenmiştir. Gerçekten de tanrı figürlerinin işlendiği heykellerde damar ve sinirlerin tüm belirtileri saf dışı bırakılmıştır. Bu ilişki, kas sisteminin resim ve özellikle heykel için öneminin temelidir. Kas sistemi, kozmik cisimlerin genel hareketlerinin sistemiyle ya da Winckelmann'ın vaktiyle yaptığı gibi, bir manzarayla ya da denizin durgun yüzeyindeki eşzamanlı hareket ve sükûnetle karşılaştırıldığında bile aynı ilişki daima devam eder. Güzel bir manzara gördüğümüzde de içsel nedenleri ve değişim ve yapılanmanın daimi aktif içsel dinamiklerini görmeksizin yalnızca etkileri görürüz. Zevk aldığımız şey, içsel kuvvetlerin dışsal olarak sergilenen dengesidir. İşte bunun aynısı kas sistemi için de geçerlidir. Winckelmann güzel Herkules torsunu betimler:[8] "Burada bu bedenin bacaklarının en zarif yapısını, kasların kaynağını, pozisyon ve hareketlerinin temelini görüyorum ve tüm bunlar kendini tıpkı bir dağın zirvesinden keşfedilen, doğanın türlü çeşit bolluktaki güzelliklerini üzerine yağdırmış olduğu bir manzara gibi gösteriyor. Tıpkı yumuşak bir yamaçtan burada darlaşıp şurada genişleyen çukur vadilere doğru yavaş yavaş kaybolan şen doruklar gibi; çoğu zaman orasında burasında gözden kaçan çukurların, menderes akarsuları gibi gözden ziyade hisse daha görünür biçimde büklümlendiği şişkin kas kümelerinin burada türlü türlü, görkemli ve güzel şekillerde yükselmesi gibi." Başka bir yerde ise aynı figürdeki kas oyunlarını denizin henüz başlayan ve derinliği henüz pek de algılanamayan hareketiyle

[8] *Joh. Winckelmanns Werke*, 2. Band, Stuttgart: Hoffman'sche Verlags Buchhandlung, 1847, s. 69.

karşılaştırır. "Deniz kımıldanmaya başladığında," der Winckelmann "öncesinde durgun olan yüzey oynaşan dalgalarla köpüklü bir tedirginlik içinde kabarır ve bir dalga diğerini yutup aynı dalgadan yeni bir tane doğurur, işte bir kas da aynı bunun gibi hafifçe şişip süzülerek bir diğerine karışır ve bu ikisi arasında yükselen ve bunların hareketlerini güçlendirir görünen bir üçüncü kas da onların arasına karışır ve bakışımız burada kilitlenip kalır."* Kısacası, insan formu esasen dünyanın ve evrenin küçültülmüş bir imgesidir, içsel dinamiklerin ürünü olan yaşam bu evrenin yüzeyinde yoğunlaşıp kendini saf güzellik olarak bu evrenin üzerine yayar. Burada artık gereksinim ve zorunluluğu anımsatan bir şey yoktur; yaşam, içsel ve gizli zorunluluğun en özgür meyvesi olup kendi zeminini anımsatan bağımsız bir oyun değil de, kendinde ve kendi için beğenilen bağımsız oyundur. Bu zorunlu olarak, hayvanlara verilmiş olan yüzeyde salt bir *organ* olan; dolayımsız alımlama gücü ile birlikte dolayımsız tepki kabiliyetine sahip bir organ olan yabancı örtülerden yoksun insan figürü ile sonuçlanır. Bazı filozoflar insana özgü çıplaklığı bir eksiklik, doğadaki bir gerileme olarak görmüşlerdir. Bunu hangi gerekçeyle öne sürdükleri şu âna kadarki açıklamalarda gösterilmiştir.

Yaşamın dışsal görüngüsü, duyu organlarını ve bunların arasında özellikle *gözü* de kapsar; göz sayesinde bir anlamda doğanın en içsel ışığı sezilip seçilir ve göz en kıymetli organların bulunduğu kafada alınla birlikte en seçkin ve en mükemmel noktadır.

İnsan figürü, kendinde ve kendi için halihazırda evrenin imgesidir ve onu eyleme sokacak, ruhunun içsel duygulanımlarının dışsal olarak yansımasını sağlayacak olası ifade hesaba katılmaksızın böyledir. İlk tasarımı sayesinde, ruhun ifadelerini ileten kusursuz bir aracı haline gelmiştir ve genel olarak sanat ama özel olarak heykel maddenin üzerine yüceltilmiş idealları

---

* *Age.*, s. 68. (ç.n.)

tasvir etmek ve hattâ bunu dışsal görüngüler yoluyla yapmak zorunda olduğundan, biçimlendirici sanatlar için aklın ve ruhun dolaysız sureti olan insan figüründen daha uygun bir nesne olamaz.

§124. Heykel üç kategoriye göre değerlendirilebilir. İlki, özel olarak formların temsiliyle ilgili olan hakikat ya da saf zorunluluktur. İkincisi, ölçü ve orana dayanan zarafettir. Üçüncüsü, bu ikisinin sentezi olarak yetkin güzelliğin kendisidir.

Bilgi Notu. Zorunluluk ya da *formların* güzelliği genel anlamda reel form olarak, dolayısıyla heykeldeki saf ritmik unsur ya da çizim olarak düşünülebilir. Zarafet ya da orantısal ilişkilerin güzelliği idealdir; (oldukça farklı olsa da) resimdeki ışık-gölgeye ve müzikteki armoniye karşılık gelir. *Yetkin* güzellik ya da formların ve orantısal ilişkilerin güzelliği ise birlikte heykeldeki saf plastik unsurdur.

Bu önermelere dair vereceğim *açıklama* bütünüyle tarihsel olmak zorundadır. İleri sürülen bu kategoriler sanatın gelişiminde kat edilen kategorilerdir (Yunan sanatında). En eski stil, Winckelmann'ın ifade ettiği gibi, çizimde vurgulu fakat kaba, güçlü fakat zarafetten yoksundur, bu sert ifade öyledir ki güzelliği zayıflatır. Bu betimlemeden de anlaşılır ama bilhassa o dönemin yontma taşları gibi bu türden eserleri görmek, bunlarda gerçekten de saf zorunluluğun, katılığın ve hakikatin *baskın faktörler* olduğunu gözler önüne serer. Böylesi bir katılık ve katiyet tüm sanatsal uğraşta zarafeti öncelemelidir. Bunun resimde geçerli olduğunu ve Raffaello çağının temellerini atan ustaların kendi eserlerini en üst düzey katılık ve büyük sabırla en küçük detaylara kadar işlediklerini görmüştük. Nitekim heykelde de bu katı üslup, sanatın tatlı meyvelerinin olgunlaşabilmesi için uygun zemini hazırlamak zorundadır. İşte Michelangelo'nun heykelde seçtiği yol buydu, fakat bu yol takip edilmedi. Bir sanata hafif, belirsiz, güç farkedilir hatlarla başlamak sığ bir sanatsal dürtüye işaret eder. Çizim ancak maskülen, hattâ sert ve keskin biçimde sınırlandırılmış hatlar yoluyla hakikate ve

formun güzelliğine erişebilir (Aiskhyos). İyi yapılandırılmış devletler katı yasalarla oluşup bu yasalar sayesinde büyür. Nitekim Yunan sanatının en eski stili de gerçek bir kurallar sistemi üzerine temellendirilmiştir ve bu sebeple tıpkı yasalar uyarınca ortaya çıkan diğer her şey gibi, hâlâ katı ve rijittir. Sanata ve doğanın üzerine yükselmenin ilk adımı, doğaya taklitle doğrudan başvurmak zorunda olmamak ve tekil, empirik örnekler yerine, doğanın kendisinin dahi üretimlerinde zemin olarak kullandığı yasalılığı âdeta model olarak almaktır. Böylesi bir kurallar sistemi, bir anlamda, ancak *saf* anlama yetisiyle kavranabilecek tinsel arketiptir. Fakat bu yalnızca *suni olarak üretilmiş* bir sistem olduğundan, sanat da bu şekilde doğanın kendi ürünlerine bahşettiği türde bir hakikatten uzaklaşır. *Yüce üslup* işte bu en eski ve kaba üsluptan doğmuştur. Winckelmann'ın anlatımına göre bu üslup aslında ilkinin rijitliğini bertaraf edip formun katılığını ve keskin sıçramalarını akıcı konturlara dönüştürmüş, şiddet dolu pozisyon ve eylemleri daha olgun ve daha sakin hale getirmiştir. Fakat gene de yüce olarak nitelendirilmeyi hak eder, çünkü zorunluluk ve hakikat onda baskın unsurlar olarak kalmıştır. Bertaraf edilen yalnızca devralınan ve bu bakımdan ideal olan eski üretim sistemleridir. Fakat daha geç dönem eserlerin yumuşaklığı ve zarafeti ile karşılaştırıldığında bunda çizgisel, ritmik unsurun sürdürüldüğü görülür, öyle ki antiklerin kendileri dahi buna hantal stil demişlerdir. Phidias ve Polykleitos'un eserleri bu stildedir. Güzellik, formların doğruluğu ve hakikati uğruna belli bir ölçüde feda edilmiştir ve sırf bu sebepten formların görkemi ve büyüklüğü, zarif üslubun dalgalı konturlarına nispetle kaba görünür, bu, resimde de Raffaello'nun dahi Correggio ve Guido Reni ile karşılaştırıldığında kaba görünebilmesine benzer. Winckelmann'a göre Niobe grubunun bu yüksek stile ait bir eser olmasının sebebi kaba görünüşünden değil, yaratılmamış bir güzellik kavramı ve üst düzey bir yalınlığın onda baskın olmasındandır. Burada sanattaki bu üst düzey unsuru en bilgili sanat duayenlerinin ne

derece gördüğünün kanıtı olarak Winckelmann'dan bir alıntı yapacağım. "Bu güzellik," der Winckelmann[9] "duyular yardımıyla alımlanmayan, yüce bir anlama yetisinde ve kendini düşsel sezgide ilâhi güzellik seviyesine yükseltebildiği takdirde talihli bir imgelemde yaratılacak bir idea gibidir; form ve konturlar öyle yüce bir birlik içinde yaratılmıştır ki bu güzellik emek ve zahmetle meydana getirilmiş gibi değil de, tıpkı bir düşünce gibi uyanmış, bir *nefesle* canlanmış gibi görünür".

Heykelin saf zorunlu ya da ritmik yönü formların ve figürlerin güzelliği ile ilgilidir. Harmonik yönü ise ölçü ve oranla ilgilidir. Sanatta bu faktörlerin gözetimi zarif ya da duyusal-güzel stili ortaya çıkarır ki bu stil aynı zamanda ritmik güzelliği de kuşattığında kendini doğrudan yetkin güzelliğe yükseltir. Winckelmann'ın ele aldığı sanat alanlarındaki yüksek prensiplere nail olmanın oldukça imkânsız olduğunu düşündüğümden burada da tamamen onun açıklamalarını takip edeceğim. Yüksek stille karşılaştırıldığında bu stilin en ayırt edici özelliği cazibe ya da *zarafet*, duyusal güzelliktir. Bunun için çizimde –Polykleitos'un ve büyük ustaların eserlerinde hâlâ baskın olan– köşelilikten bütünüyle kaçınmak gerekir. "Yüksek stilin ustaları," diye yazar Winckelmann "güzelliği parçaların kusursuz uyumunda ve yüce bir ifadede aramışlardır, aradıkları daha çok hakiki güzelliktir –Winckelmann'ın hakiki güzellikle kast ettiği, zarif güzelliktir; duyusal-güzelden ziyade, tinsel-güzeldir–."[10]

Yüksek güzellik ise mutlağın kendisi gibi daima kendiyle özdeştir ve mutlak olarak birdir. Bu güzelliğin görüsünden tasarlanan tüm temsiller bu birliği aşağı yukarı yakalamalı ve böylelikle kendi aralarında benzer ve tek-biçim olmalıdır. Bu husus Niobe ve kızlarının başlarında fark edilebilir; bu başlar

---

[9] *J. Winckelmanns Werke*, I. Band, Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags Buchhandlung, 1847, s. 317.

[10] *Age.*, s. 319.

güzellik tarzına göre değil de, yalnızca niceliksel olarak, yani yaş ve rütbeye göre farklı görünmektedir. Genel olarak, amaçlananın yalnızca büyük ve güçlü olan olduğu, cazibeli olandan ziyade *kendinde* yüce olan olduğu, ruhun içsel dengesi, his ve tutkuların hiddetinden arınma olduğu yerde, zarafet dediğimiz duyusal türdeki güzellik ne aranabilir ne de gösterilebilir. Fakat bu eski sanatçıların eserlerinin zarafetten yoksun olduğu anlamına gelmez. Bu ancak en eski en kaba stil için söylenebilir. Zarafet açısından da daha tinsel ile daha duyusal türler arasında bir ayrım yapmamız gerekir. Yüksek stilin büyük sanatçılarının ilk takipçileri yalnızca ilk türü bilirdi ve buna da *ustalarının* heykellerindeki, Winckelmann'ın deyimiyle, doğadan soyutlanmış idealara ya da bir öğretiye göre düzenlenmiş formlara benzeyen yüksek güzelliği yumuşatarak elde etmişler, böylesi bir yumuşatma sayesinde gene büyük bir çeşitlilik sağlamışlardır.

Çünkü her bir şeyin kavramı tektir ve doğaya göre değil de –ki doğaya göre yapılanın karakteri farklılıktır– kavramın kendisine göre yapılmış olan şey zorunlu olarak tıpkı o kavram gibi tektir.

Winckelmann zarafetin iki türünün, çift doğaya sahip olan Venüs gibi olduğunu söyler.[11] Biri göksel Venüs gibi, asalet ve harmoniyle karakterize edilir, harmoninin ebedî yasaları gibi daimi ve değişmezdir. İkincisi ise, Diana'dan doğan, maddeye daha fazla bağımlı olan, zamanın kızı ve ilkinin salt yoldaşı olan Venüs gibidir. Bu ikincisi, kendini küçük düşürmeksizin ve değerinden bir şey kaybetmeksizin yüce makamından inip [tevazu gösterip] ona dikkat kesilmiş olanlara kendini nazikçe tanıtır. İlki ise kendine-yeterdir ve kendini takdim etmek yerine aranılmayı ister ve kendini duyusal ya da fiziksel kılmak için fazla yücedir. Bu daha yüksek ve daha tinsel olan zarafet, daha eski ve daha üst düzey sanatçıların eserlerinde, Phidias'ın

[11] *Age.*, s. 320.

Olympialı Jupiter heykelinde, Niobe grubunda ve diğerlerinde bulunur.

Artık ikinci sanat stili, ilkine ya da mitolojide Venüs'ün kemeriyle imlenen duyusal zarafet, tinsel zarafete katılmıştır. Bu, ilkin resimde (Parrhasius ile birlikte) ortaya çıkar, çünkü anlaşılabileceği üzere bu sanatın Venüs'e çok daha doğrudan eğilimi vardır. Onu ilk kez mermer ve bronzda ifade eden ise Praksiteles'tir. Praksiteles, tıpkı zarafetin ressamı Apelles gibi, şiirde Homeros'un ve mimaride harmonik sütun düzeninin anavatanı olan İyonya'da doğmuştur.

Şu âna kadar ki açıklamalarda, güzel stilin hakiki ustalarının, yüksek, ritmik güzellikten, formların hakikatini proporsiyonun zarafetiyle birleştiren yetkin güzelliğe doğrudan geçtikleri ve yüksek güzellikten mahrum bırakılmış salt fiziksel zarafetin, bu iki aşamadan geçerek en yüksek noktasına erişmiş ve sonrasında tekrardan zıt yönde düşüşe geçmiş olan sanattan sonra kendini göstermiş olduğu halihazırda belirtilmiştir. Fakat hiç olmazsa, bilhassa duyusal zarafete adanmış görünen hakiki sanat eserleri varsa, bunun sebebinin sanattan çok nesnenin kendisinde aranması gerektiğini söylemeliyiz. Dolayısıyla Phidias'ın Jupiter'i yüksek stilde bir eserse, Praksiteles'in Venüs'ü sahiden de duyusal zarafetle karakterize edilen bir eserdir. Tutkudan ziyade ruhun yüceliğini görünür kılan yüksek ve tinsel güzelliğin duyusal zarafetle birliğinin en kusursuz örneği *Laokoon grubu*dur. Bu eserle ilgili olarak Winckelmann özellikle ifadenin ölçülülüğünün baskınlığına dikkat çekmiştir. Goethe ise Propyläen'deki bir makalede, bu eserin hem detaylarda hem de bütünde sergilediği duyusal zarafet bakımından da kusursuz olduğunu dile getirir.

Şimdiye dek reel ya da zorunlu ve ideal ya da zarafet olmak üzere iki heykel kategorisini yalnızca genel mânâda inceledik. Şimdi bunlardan her birinin kendini nasıl ortaya çıkardığını ayrıntılı olarak göstermeliyiz.

Reel ya da zorunlu unsur, önermede de belirtildiği üzere, *formların* hakikati ve doğruluğuna dayanır. Bu hakikatle kast edilen katiyen empirik hakikat değildir, burada daha ziyade doğa ve tikellikten ayrı olan soyut kavramlara dayanan daha yüksek hakikat, tıpkı en eski üslubun eserlerindeki gibi, yalnızca saf anlama yetisiyle kavranan hakikat (bu *bilgi notu* olarak hatırlanmalıdır) kast edilmektedir. En yüksek mânâdaki hakikat şeylerin kendilerinin özüdür, fakat bu öz doğada formun kendisinde biçimlendirilmiş ve tikellik aracılığıyla az çok belirsizleştirilip tanınmaz kılınmıştır. Dolayısıyla hakikatin bu yüksek türü, doğanın taklidinde doğrudan ortaya çıkamaz, daha ziyade ancak bir kavramlar sisteminden doğabilir. Bu kavramlar sistemi başlangıçta, ta ki bu kurallar sisteminin kendisi ikincil doğa haline gelinceye ve zarafet doğuncaya dek –zira zarafetin belirtisi zahmetsizliktir– daha sert ve köşeli bir stil üretmiştir, oysa doğa sayesinde vuku bulan her şey, der bilge bir adam, zahmetsizlikle vuku bulur. §20'de kanıtlanmış olduğu gibi, hakikatin en yüksek türü kendinde, güzellikle birdir; dolayısıyla yüksek stilin ustaları sadece bu türden hakikati amaçlayarak her şeye rağmen tinsel güzelliği sırf bu sebepten ve doğrudan elde edebilmişlerdir. Onlar, tikeli –ki tikelde daha kusursuz da olabilecek formlar daima iyi kötü bulunur– değil de, hiçbir tekil veya tikel nesnenin dengi olamayacağı evrensel bir kavramı taklit ederler. Tıpkı bilimin kendinde ve kendi için hakikate erişmek için kişisel olandan –yönelim ve çıkardan– kurtulmak zorunda oluşu gibi, bu sanatçılar da böylesi hakikate tasvirlerinden kişisel yönelimlere hitap eden tüm unsurları bertaraf ederek ulaşmışlardır.

Detaylara inildiğinde, bu soyut hakikatin insan bedeninin tekil formlarının yorumunda, öncelikle ruhun cismani olarak da baskın oluşunu açığa vurmayı ve dolayısıyla tinsel referansa sahip olan organları, daha çok duyusal bir belirlenime sahip olanlardan daha fazla vurgulamayı esas kabul ettiği görülür. Bu, baştaki daha değerli ve asli kısımların, daha az değerli kısımlar

üzerindeki baskınlığından başkaca bir şeye işaret etmeyen Yunan profili denilen şeyin temelidir. *Yüksek* stil eserlerinde, gözler doğada göründüğünden çok daha derin işlenerek gözlerde eşsiz bir vurgu elde edilir ve bu vurgunun temeli de budur. Bu, bedenin bu kısmına daha fazla ışık ve gölge sağlayabilmek ve böylelikle özellikle çok büyük eserlerde ayırt edilemeyecek hale gelen gözün kendisini çok daha canlı ve etkili kılmak için gerçek fakat oldukça soyut bir kavram uyarınca yapılmıştır. Ayrıca daha erken zamanlarda göz söz konusu olduğunda amaçlanan, gözün taklidinden ziyade doğaya sembolik bir gönderme yapmaktır (ki bu az önce ileri sürüleni kanıtlar); dolayısıyla örneğin gözbebekleri, sanatın ancak daha geç bir evresinde ilk kez belirtilmiştir. Bunun haricinde ise, bahsedildiği üzere, formların güzelliği öncellikle bizzat beslenmeyle ve genel olarak hayvani olanla ya da arzuyla yakından ilgili olan tüm kısımların ölçülülüğüne bağlıdır, örneğin kadın göğüslerindeki aşırılığın ölçülü hale getirilmesi gibi ki Yunan kadınları doğada bile göğüslerini yapay yollarla küçültmeye çalışmışlardır. Bunun aksine erkek göğsü ise göz alıcı şekilde kabartılmıştır, hattâ baş ve alnın yüceliğine/heybetine belirgin bir karşıtlıkla işlenmiştir. Diğer tanrıların kafalarına çok daha nadir rastlanırken, göğsü kutsallaştırılan Neptün'ün kafaları tüm yontma taşlarda göğüs altına kadar işlenmiş olarak bulunur. Daha soylu tanrılarda belden aşağısında gerçek bir karın bulunmazken, karın yalnızca Silen ve faunlarda işlenmiştir. Özel kısımların genel ölçülülüğünün dışında, Yunan sanatçılar feminen ve maskülen varlıkları birleştiren doğaları da sanatta taklit etmeyi –ki Asyalı kadınsılık böylesi doğaları kibar erkek çocuklarını hadım ederek yaratmıştır– ve böylelikle cinsiyetlerin özdeşliğinin ayrışmazlığı halini belli bir ölçüde tasvir etmeyi amaçlamışlardır. Salt bir nötrlükten ziyade iki karşıt karakterin hakiki bir karışımı olan bir tür dengeyle erişilen bu durum, sanatın en üstün başarılarından biridir.

Heykelin ikinci yönüne yani *ölçü ve parçalar arası oransal ilişkiye* gelirsek, bu en zor ve teoriyle en az belirlenebilen alanlardan biridir. Yunanlı sanatçıların gerek bütün içinde gerekse tekil parçalar arasındaki ilişkiler için kendi belirli kuralları olduğu aşikârdır. Ancak böyle belirli bir proporsiyonlar sistemi ile her biri neredeyse aynı okuldan çıkmış gibi görünen antik dönem eserlerindeki uyuşmayı kavrayabiliriz. (Antik dönemin kuramcıları kaybolup gitmişlerdir.) Daha çağdaş kuramcılar hiç kuşkusuz antik dönem eserlerinden bu özelliklerle ilgili empirik soyutlamalar yapmışlardır ama evrensel yasalar ya da bu yasalardan bu ilişkilerin çıkarımı hâlâ bütünüyle eksiktir; Winckelmann bile kendi sanat tarihi eserinde bu konuyla ilgili olarak Mengs'in sanatçılar tarafından dahi anlaşılmaz bulunan önsözünü kullanmıştır. Dolayısıyla sanat pratiği ile ilgili olarak, çağdaş dünyada şimdiye dek antik dünyadaki gibi hakiki bir sanat okulu ve sanat sistemi bir daha kurulmadığından, bir sanat *çırağı* ancak antikitenin en güzel eserlerinde izi sürülebilecek ilişkilerin empirik gözlemine yönlendirilebilir. Fakat burada teorinin bir açığı vardır ve bu açığı gidermek daha kapsamlı ve yüksek bir araştırma gerektirir, öyle ki bu araştırma yalnızca bu özel konuyla, insan figürünün proporsiyonlarıyla sınırlı kalmayıp doğadaki tüm proporsiyonların evrensel yasasını kuşatmak zorundadır.

Son olarak, yetkin güzellik ilk iki türün birleşiminden, yani formların güzelliği ile oransal ilişkilerin güzelliğinden ortaya çıkar. Antik dönemden bize kalan eserler arasında bu güzelliğin en üstün temsilcisi *Apollon heykeli*dir ki Winckelmann bu heykelin tüm sanatların en yüksek ideali olduğunu söyler. "Sanatçı," der Winckelmann "bu eseri bütünüyle ideale uygun olarak işlemiş ve amacını gerçekleştirip görünür kılmak için ne kadar materyal gerekiyorsa yalnızca o kadar kullanmıştır. İnsanlığın üzerine yükselir formu ve duruşu onu dolduran yüceliğe şahitlik eder. Kutsal cennetteki gibi ebedî bir bahar, olgun

yılların bu büyüleyici erkekliğini, hoş gençlikle sarıp kol ve bacaklarının mağrur gösterişli yapısı üzerinde oynaşır."[12]

Bu türün tüm eserlerinde asalet ve yücelik kendini, *zarafetle yumuşatılmış* ama itibarını yitir*memiş* olarak sunar ve bu yüksek tinsel güzellikten esinlenen zarafet de eşzamanlı olarak yüce ve ciddidir.

§ 125. Heykel, sonsuzun sonluya kusursuz/yetkin şekillenişidir. Zira her birlik yetkinliğinde –örneğin sonsuzun sonluya şekillenişinin birliği– diğerini kendinde kuşatır. Reel sanat formları arasında heykel tek başına, reel birliği, formun birliğini ve ideal birliği, özün birliğini kusursuzca eşitler (§105'e göre). Dolayısıyla heykel aynı zamanda sonsuzun sonluya yetkin şekillenişidir.

Bilgi Notu. (Müzik, birliğin *böylesi* çokluğa *form* olarak şekillenişidir ve dolayısıyla reeldir. Resim formun böylesi öze şekillenişidir ve dolayısıyla salt *idealdir.*)

Ek 1. Yücelik bilhassa heykele uygundur (§ 65'teki yücelik kavramına göre), çünkü yücelik sahiden de göreli evrende sezilen hakiki evrendir. Fakat sonsuzun sonluya heykelde bu şekillenişi, bizzat sonlunun kendisi aynı zamanda görece sonsuz olduğunda, yetkinleşebilir ya da tamamlanabilir. Dolayısıyla heykelde özellikle görece ya da duyusal olarak sonsuz olan, mutlak mânâdaki ve kendinde sonsuzun sembolü haline gelir.

Heykelin en seçkin nesnesi olan insan figürü, eğer aklın reel ve görünür ifadesi olacaksa, daha önceden de kanıtlanmış olduğu gibi, saf sonlu olan vasıtasıyla zaten kendinde sonsuz olmalı ve kendinde bir evren oluşturmalıdır.

Bilgi Notu. Sanatın ve özellikle heykelin en büyük başarısı, *kendinde* sonsuz olan mutlak büyüklüğün sonlulukta ve sonluluk aracılığıyla yakalanıp ifade edilmesi ve bu mutlak büyüklüğün âdeta *tek bir* bakışla ölçülebilmesidir. Sonsuzun sonluya şekillenişi kendini duyuma bu şekilde ifade eder. Sonluda ve

[12] *Age.*, s. 471.

sonlu yoluyla yakalanıp kavranan bu kendinde ve mutlak büyük, bu sebeple *kısıtlanmış* ve tine sonlu olan bir şeyin tüm kavranabilirliğinde görünerek büyüklüğünden bir şey kaybetmiş olmaz, bilakis bu kavranabilirlik sayesinde büyüklüğünün tüm boyutları tecelli edip bizim için görünür olur. Bu genel itibariyle Winckelmann'ın sanatta *yüksek yalınlık* olarak adlandırdığına karşılık gelmektedir. Yüksek bir sanat eseri kendini bize büyüklükteki bu yalınlık ile sunar ve büyüklükteki bu yalınlığın, o sanat eserinin *özünü* oluşturan, sonsuzun sonluya içsel şekillenişinin dışsal ifadesi olduğu söylenebilir. Büyük görünen her şey, parça parça ve ayrık görülmesi gereken her şeyin bizde küçüklük izlenimi ve hattâ fazlaca süslülüğü durumunda bayağılık izlenimi bırakmasının aksine, yalınlıkla icra edilmiş olarak görünür.

Ek 2. İlk önerme şu şekilde de ifade edilebilir: Heykel yaşam ve ölüm arasındaki en üst düzey ilişkiyi tasvir eder, zira sonsuz, tüm yaşamın prensibidir ve kendinde ve kendi için dirimlidir; sonlu ya da form ise ölüdür. Bu ikisi en muazzam birliğe heykellerde vardığından, yaşam ve ölüm de burada birleşimlerinin doruğunda karşılaşır. Evren tıpkı insan gibi ölümsüz ve ölümlünün, yaşam ve ölümün karışımıdır. Ebedî ideada ise orada ölümlü görünen, ölümsüz olanla mutlak özdeşliğe getirilir ve kendinde sonsuz olanın salt formudur. Kendini heykelde böyle ifade eder, tıpkı alıntılanan pasajda Wickelmann'ın söylediği gibi, Apollon'un heykeltıraşı bu eserde tinsel gayesini ifade etmek için yalnızca gerektiği kadar materyal kullanmıştır. Materyal ve kavram burada tamamen birdir. Materyal nesnelleşen kavramdır ve dolayısıyla –yalnızca farklı bir açıdan görülen– kavramın kendisidir.

§ 126. Heykelde geometrik düzenlilik hâkimiyeti son bulur. Zira burada uğraşılan artık salt anlama yetisiyle kavranabilen sonlu düzenlilik/yasalılık değil, ancak akılla kavranabilen sonsuz düzenlilik/yasalılık, aynı zamanda özgürlük olan bir dü-

zenliliktir/yasalılıktır. Sonlu düzenliliğe/yasalılığa istinaden ise heykel aşkındır.

Resim geometrik düzenlilikte sonlu, sınırlı hakikati tasvir eder ve geometrik düzenliliğe tâbidir. Resim, çizgisel perspektifi gözetmek zorundadır, çünkü sonlu bir perspektifle sınırlıdır. Heykel ise tüm perspektifleri kuşatan bir hakikatle, dolayısıyla sonsuz hakikatle ilgilenir. İnsan bedeninin formları kendinde ve kendi için sonlu düzenlilik aracılığıyla ne denli az belirlenebiliyorsa, heykel formları da o denli az belirlenebilir. Güzel bir bedenin formları ne zaman çizgilerle ifade edilmek istense, bu çizgiler öyledir ki sürekli merkezleri değişir ve devam edilip tamamlandığında da hiçbir zaman daire gibi muntazam bir figür betimlemezler. Bu, aynı zamanda hem muazzam bir çeşitlilik hem de muazzam bir birlik varsayar. Muazzam bir çeşitlilik sağlar, çünkü örneğin daire daima kendiyle özdeştir. Muazzam bir birlik sağlar, çünkü bedenin yapısının daireye benzer formlardan oluştuğu varsayıldığında, bu formlardan biri diğerini dışlar ve hiçbiri diğerinden devamlılıkla cereyan edemezdi, oysa güzel organik bir bedende her form, bir diğerinin doğrudan yayılımı ya da taşması olarak görünür, çünkü özellikle *hiçbiri* sınırlanmış değildir.

§ 127. Heykel, kolosal çalışmalara bilhassa muktedirdir. Bu, özellikle resim ve bas-rölyefle kıyaslandığında söz konusudur, *zira* heykel, resim ve bas-rölyefin, nesnenin yanısıra ek olarak tasvir etmek zorunda olduğu mekânsal unsurlardan tamamıyla bağımsız çalışır. Resim kolosal büyüklüklerle çalışmak isteseydi, ya nesnenin verildiği mekânı da aynı ölçüde büyütmek zorunda kalırdı ya da büyütmezdi. İlk durumda oranlar ya da ilişkiler değişmez aynı kalırdı; ikinci durumda ise ilişkinin kendisinin iptali söz konusu olmadığından ortaya çıkacak olan asla yücelik/büyüklük olmaz, salt bir biçimsizlik olurdu. Tüm büyüklük oranlamaları verili empirik bir mekândaki ilişkilere dayandığından, sanatın kolosal büyüklüklerle biçimsizliğe saplanmadan çalışabilmesi ancak tasvirlerinde bizzat tasvir ettiği

nesnenin kendisinden ayrı olan mekânın sınırlamalarından bağımsızlaşabildiğinde mümkündür.

Bilgi Notu. Çünkü nesnenin kendisinin dışında ilineksel olarak bulunan büyük ya da küçük mekânın, nesnenin büyüklüğünün değerlendirilmesine herhangi bir etkisi yoktur. Çağdaş yorumcular, Phidias'ın kolosal Jupiteri'nin ayakta olmasına karşı çıkarlar, çünkü onlara göre eğer Jupiter tahtından ayağa kalkmış olsaydı (otururken betimlendiği düşünülürse), tapınağın tavanına çarpmak zorunda kalırdı ve bu yakışıksız olurdu. Fakat bu sanatsal değeri olmayan bir hükümdür. Her heykel, tıpkı evren gibi, kendi mekânını kendinde taşıyan bir dünyadır ve yalnızca kendi içinde değerlendirilip yargılanmalıdır. Dışsal mekân ona ilinekseldir ve onun değerlendirilmesine bir katkısı olamaz.

§ 128. Heykel, nesnelerini, reel ve idealin birliğe mutlak şekillenişinde kuşatıldığı ve kavrandığı şekliyle şeylerin formları olarak tasvir eder.

Müziğin formlarının, reel birlikte var oldukları halleriyle şeylerin formları olduğu (§ 83), resmin formlarının ideal birlikte önceden tasavvur edildikleri halleriyle şeylerin formları olduğu (§ 88) kanıtlanmıştı. (§ 105'e göre) İki birliğin tek bir birliğe mutlak şekillenişinin nesnel hale geldiği sanat formu heykel olduğundan, heykel nesnelerini, reel ve idealin birliğe mutlak şekillenişinde kuşatıldığı ve kavrandığı haliyle şeylerin formları olarak tasvir eder.

Açıklama. § 88'in Ek 1'inde resmin esasen bizzat ideaların tasvirleriyle ilgili olduğu kanıtlanmıştı. Yani nasıl ki mutlağın reel ve ideal olmak üzere iki yüzü varsa, mutlağın yetkin ve eş imgesi olarak her ideanın da reel ve ideal olmak üzere iki yüzü vardır. Reel taraftan bakıldığında *idealar* şeyler olarak görünür; iki yüzün de bir olduğu [şeyin] kendisi *idea* olmasına karşın, idealar ancak ideal taraftan bakıldığında *idealar* olarak görünür. Dolayısıyla resim, idealarını esasen *idealar olarak*, yani ideal yönden tasvir eder. Heykelse *idealarını* öyle ifade eder ki bunlar

eşzamanlı olarak hem bütünüyle idea hem de bütünüyle şeydir. Resim nesnelerini asla reel olarak sunmaz, aksine nesnelerinin bilhassa ideal olarak görülmesini ister. Heykel ise nesnelerini idealar olarak ifade ederken gene de onları şeyler olarak sunar ve tersi de doğrudur. Dolayısıyla heykel gerçekten de *mutlak ideali eşzamanlı olarak mutlak reel olarak ifade eder*, bu hiç kuşkusuz biçimlendirici sanatların zirve noktasıdır ve bu sanatlar bu sayede tüm sanatın ve tüm ideaların, tüm hakikatin ve tüm güzelliğin *kaynağına*, yani tanrısallığa geri dönerler.

§ 129. Heykel, ancak tanrıların tasvirleriyle en üst düzey gerekliliklerini karşılayabilir. Çünkü heykel esasen, ideal olarak aynı zamanda reel olan mutlak ideaları tasvir eder. Fakat reel perspektiften görülen idealar, tanrılardır (§ 28), dolayısıyla heykelin ihtiyaç duyduğu esasen ilâhi doğalar ya da mizaçlardır vb.

Açıklama. Bu, heykelin tanrıları tasvir etmeksizin hakiki yüksekliğine erişemeyeceğini kast eden empirik bir iddia değildir. Yunan sanatçılarının kendilerini içinde buldukları tanrıların imgelerini tasarlama zorunluluğunun onları daha doğrudan maddenin üzerine yükselmeye ve soyut ve manevi ya da fiziksel-olmayan alanın içine nüfuz etmeye ve doğaüstü ya da tinsel olanı, muhtaç ve bağımlı doğadan ayrık olanı aramaya itmiş olması elbette doğrudur. Bu iddiayla kast edilen daha ziyade, kendinde ve kendi için heykelin, *bizzat kendi* hakkını verip gereklerini karşılamayı amaçladığında tanrıları tasvir etmek zorunda olduğudur. Zira ona has görev, mutlak ideali aynı zamanda reel olarak tasvir etmek ve dolayısıyla kendinde ve kendi için yalnızca ilâhi doğalarda ya da mizaçlarda bulunabilecek türde bir ayrımsızlığı tasvir etmektir.

O halde her üst düzey heykelin kendinde ve kendi için henüz adı konmamış olsa bile tanrısal bir varlık olduğu söylenebilir. Ayrıca heykel kendi başına bırakılsaydı en yüksek ve mutlak ayrımsızlıkta bulunan tüm imkânları realiteler olarak tasvir edebilir ve böylelikle epey bağımsızca tüm ilâhi figürler çemberini tamamlamak ve hattâ şayet henüz yoksa tanrılar icat

etmek zorunda olabilirdi. Bunun yanısıra Yunan politeizminin özü (§ 30'daki kanıta göre) bir taraftan saf sınırlamadan, diğer taraftan ise bölünmemiş mutlaklıktan meydana geldiğinden ve dahası bu ilâhi dünya yeniden bir bütünsellik ya da kendine kapalı bir sistem oluşturduğundan, bununla, heykel sanatının kendini erkenden sınırlandırabilmesi, nesnelerini kati ayrık formlarda kavrayabilmesi ve tıpkı daha öncesinde mitolojide olduğu gibi kendi içine kapalı bir tanrılar sistemi tasarlayabilmesinin imkânının da gerekçelendirilmiş olduğu söylenmelidir. Bu sebeple Yunan heykeli kendinde ve kendi için bir dünya oluşturur, bu dünya içsel olarak yetkin ve tamamlanmış olduğu gibi dışsal olarak da herhangi bir noksanlığı yoktur. Bu dünyada tüm imkânlar gerçekleştirilmiş, tüm formlar ayrık ve katiyetle belirlenmiştir. Jupiter'in, Neptün'ün ve tüm erkek tanrıların görünümü, tıpkı dişi tanrılar gibi ebediyen sabitlenmiştir. (Bunu sikkeler üzerindeki başların kusursuz benzerliğinde görürüz.) Böylelikle sanat bir anlamda kanonikleşmiş ve emsal olarak gösterilmeye uygun hale gelmiştir. Onda artık seçenekler tükenmiştir, egemen olan ise zorunluluktur.

§ 130. Heykel sanatının örnekleri, bilhassa ideaların mutlaklıklarındaki karakterini taşıyacaktır. Bu doğrudan öncekinin sonucudur.

Açıklama. İdeaların özü, onlarda imkân ve realitenin her zaman ya da daha doğrusu zamansızca bir olması, onların fiilen [her an] ve eşzamanlı olarak olabilecekleri her şey olmalarıdır. Böylelikle en yüksek doyum ve –bu durumda hiçbir kusur, eksiklik düşünülebilir olmadığından ve onun dinginliğini ya da huzurunu bozabilecek hiçbir şey olmadığından– en yüksek denge ve en üst düzey etkinlikteki en derin sükûnet ortaya çıkar.

Burada sunulduğu şekliyle bu karakter, her biri kendi tarzında tanrıların plastik tasvirlerinin [tanrıların plastik dilde ifade edilişlerinin] karakteridir. Her biri kusursuz ve yetkindir; her biri en yüksek doyumda fakat bu yüzden eylemsiz ya da pasif görünmeksizin sükûnet halindedir. Yalnızca ruhun denge-

sini bozan etkinlik, ölümlülerin alınlarını kırıştıran ciddiyet ve emek, aynı şekilde onların kendi kendilerinden uzaklaştıran arzu ve şehvet tanrıların çehrelerinden silinmiştir. Bu yüce kayıtsızlıkta hiçbir imkân realiteyi önceleyemez. Dolayısıyla "onlarda, eğilimin yanısıra tek seferde hem edim hem doyum olmayan her istenç belirtisi yok edilmiştir".* Onlar mutlak olarak kendi uğruna var olan ve bütünüyle kendilerinde ve kendileriyle varlıklar olarak görünür. Onlar dışsal olarak sınırsız görünür, zira onlar sanki mekânda değildir de daha ziyade bizzat o mekânı kendine kapalı bir yaratım olarak kendilerinde taşırlar. Tüm yabancı temaslar bertaraf edildiğinde, aslında onlarda sınırlama olan şey, onların yetkinliği ve mutlaklığı olarak görünür. İşte bu sonuncusu sayesinde onlar bütünüyle kendilerinde ve kendileriyle var olur.

§ 131. Tüm plastik tasvirlerin en yüksek yasası ayrımsızlıktır, imkân ve realitenin mutlak dengesidir. Bu doğrudan öncekinin sonucudur. Bu yasa evrenseldir, zira yüksek plastik sanat eseri, bir ölümlüyü tasvir ediyor olsa bile, zaten kendinde ve kendi için bir tanrıdır. İnsan bile, acı çektiğinde, acı çekebilmenin bir tanrı için mümkün olduğunu hayal ettiğimiz durumda bir tanrı nasıl acı çekerse öyle acı çekmelidir. Tanrılar kavramının kendisi zaten tanrıların tüm ıstıraptan muaf görünmelerini varsayar; yalnızca tüm trajik sanatın arketipi Prometheus bir tanrı olarak acı çeker. Dolayısıyla kendinde ve kendi için tanrıların figürlerinde, ruhun içsel dengesinin bozulduğunu açığa vuran herhangi bir ifadeyle karşılaşılmaz.

Resmin kurgulanışı bölümünde resmin de, tasvirlerinde ifadeleri yumuşatmak zorunda olduğunu öne sürmüştük (§87).

---

* Schiller, *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*, Band 12, 1847, s. 62. [Schelling'in 1847 basımı eser üzerinden göstermiş olduğu alıntıya *Schiller's Sämtliche Werke in Zwölf Bänden*, Band XII, "Über die Ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen", Stuttgart: Cotta'sche Verlag, 1860, s. 58'den ulaşılabilir. Schelling burada alıntıyı tırnaklamış olsa da birebir alıntı yapmamıştır. (ç.n.)]

Fakat resimde bu durum heykelde olduğu kadar doğrudan mevzubahis değildir. Resim ifadeyi güzelliğe gölge düşürmemek için yumuşatmalıdır ki burada güzellikten anladığımız resmin esasen uğruna çabaladığı *ideal* güzelliktir, zarafettir. Heykelde ise ölçülü ifadenin ve ruhun dengeli içsel durumunun farkına varmamızı sağlayan görünüş kendinde zorunludur, çünkü heykelin amacı ilâhi tabiatın ve onda bulunan ayrımsızlığın/kayıtsızlığın imgesi olmaktır. Temel kaygı budur ve güzellik bunun zorunlu ve dolayımsız sonucu ya da görüngüsüdür. Dolayısıyla güzellik ve hakikat mutlaklıklarında ortak bir zemine sahiptir: ayrımsızlık.

Şimdi Yunan eserlerinden tutku ve şiddetin üzerine yükseltilmiş bu huzur dolu ifade örneklerinden birkaçını sunacağım. Bu örneklerden kimisi tanrıları, kimisi ölümlüleri tasvir etmektedir.

Dinginlik ve kayıtsızlığın/ayrımsızlığın en yüksek arketipi tanrıların babasıdır. Dolayısıyla o ebedî sükunet halinde, âdeta her duygudan azade tasvir edilir. Daha fazla hareket [etkinlik] Apollon'a atfedilebilir, zira o tanrılar arasındaki *ideal* tanrıdır. Bu etkinlik, onun yürüyüşünün yüceliği ile, ebedî güzelliğin üzerinde oynaştığı bedeninin cesur hamlesi ile ifade edilmiştir. Onda da en yüksek güzellik en derin dinginlikle biçimlendirilip meydana getirilmiştir. "Ne damarlar ne de kas kirişleri," der Winckelmann[13] "bu bedeni coşturup azdırır, sakin bir nehir gibi akan ilâhi bir tindir daha ziyade bu figürün tüm konturlarını âdeta dolduran". Pyton'a karşı önce ok ve yayını kullanan Apollon burada, onu kovalarken, büyük ve güçlü adımlarıyla onu yakalayıp öldürürken tasvir edilmiştir. Fakat bakışları nesnesi üzerinde sabitlenip kilitlenmemiştir. "Yüce bakışı, kanaatkârlığının doruğundan âdeta sonsuzluğa doğru, zaferinin çok ötesine yönelir. Horgörü ise dudaklarına çöreklenir ve içine at-

[13] *Joh. Winckelmanns Werke*, I. Band, Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags Buchhandlung, 1847, s. 471.

tığı öfke burun deliklerini şişirip mağrur alnına doğru tırmanır. Fakat ilâhi dinginlikle bu alında süzülen huzur bozulmadan kalır ..."

Resimde, insan eylemlerinin ve ıstıraplarının tasvirinde ölçülü ifadenin en seçkin örneklerinden; Laokoon ve Niobe'den bahsedilmişti. Fakat *Niobe* ile ilgili olarak onun konusu gereğince de en üstün eserler sınıfına ait olduğunu ayrıca belirtmek isterim. Heykel onda bir mânâda kendini tasvir eder ve Prometheus'un tragedyanın arketipi olması gibi Niobe de heykelin arketipidir. Tüm yaşam, kendinde sonsuz bir şeyin sonlu bir şeyle birleşimine dayanır ve böylesi bir yaşam da ancak bu ikisinin karşıtlığında görünür. Bu ikisi nerede en yüksek ya da mutlak birlik içindeyse, nispi değerlendirildiğinde, orada ölüm ve tam da bu sebepten en üst düzey yaşam vardır. Heykelin görevi işte bu en yüksek birliği tasvir etmek olduğundan, heykelin suretlerini ortaya koyduğu mutlak yaşam, zaten kendinde ve kendi için –ve görüngünün kendisiyle karşılaştırıldığında– ölüm olarak görünür. Niobe'de ise sanatın kendisi bu esrarı, en yüksek güzelliği ölümde tasvir ederek dile getirmiş ve sanki en üst düzey güzellik yaşamına geçişin, en azından ölümlüler söz konusu olduğunda, ölüm olarak görünmesi gerektiğini ima etmek için, bu kendine has huzuru, yalnızca ilâhi doğaya/mizaca özgü olan ve *ölümlülerin* asla erişemeyeceği *bu* huzuru ölümde ve ölümle kavuşulabilir kılmıştır. Dolayısıyla sanat burada çifte semboliktir burada kendi kendinin tercümanı haline gelmiştir, öyle ki tüm sanatın peşinde olduğu şey Niobe'de dile gelmiş, gözlerimizin önünde durmaktadır.

Resimle ilişkisi üzerine not. Resim saf ideal sanat formudur. İdealin özü = etkinliktir. Dolayısıyla resimde daha fazla etkinlik ve daha fazla tutku ifadesi makul görülür. Yerine getirilmesi gereken yalnızca tek bir şart vardır, o da, duyusal güzelliğin, cazibenin ve zarafetin tahrip edilmemesidir. Sonsuz ve sonlunun tam ayrımsızlığı olarak aslen yalnızca tanrıda bulunan ve yücelik olan nihai güzelliği ise ancak heykel tasvir edebilir.

Heykele dair birkaç belirlenimden daha söz edeceğim.

Her şeyin her şeydeki sonsuz tekrarı dolayısıyla, κατ' ἐξοχήν plastik sanatlarda da diğer plastik formlar oldukça sınırlı bir geçerlilikle de olsa yinelenir. Müteakip önermeler bununla ilgilidir.

§ 132. Heykelin arkitektonik kısmı, heykelde heykele tâbi olarak yer alması koşuluyla drape ya da giydirmedir.*

Drape arkitektoniktir, çünkü drape, organik figür formlarının iyi kötü bir alegorisi ya da iması (das Echo)dır. Bu ima başlıca kıvrımlar ile kıvrımsız alanlar arası karşıtlığa dayanır. Kabarık bir uzuvdan aşağı her iki yandan sarkan serbest bir elbise, doğada asla kıvrımsız olmaz ve bu kıvrımlar çukur bir bölgeye düşer. Eski stil eserlerde kıvrımlar *çoğunlukla* düzdür. En güzel ve en yetkin sanatsal stilde ise daha geniş kavislerle ortaya çıkarlar; çeşitlilik adına ortak bir kökten oldukça nazik ve hafif bir hareketlilikle etrafa yayılan dallar gibi kırılmıştır. Gerçekte Yunan eserlerindeki mükemmel drapelerden daha müthiş ve güzel bir arkitektonik olamaz. Çıplaklığı tasvir eden sanat, burada organik formun, heterojen bir aracı üzerinden algılanmasını sağlayarak âdeta güçlenir; nesnesini ne denli daha az doğrudan ve ne denli daha çok dolaylı olarak tasvir ederse, sanatın bu dalı o denli güzelleşir. Fakat gene de drape her daim sanatın ilk ve hakiki aşkı olan çıplaklığa tâbi kalacaktır. Örtme, güzelliğin salt bir aracı olduğu ve bizzat kendisi güzelliğin bir alegorisi haline getirilmediği takdirde, sanat örtmeyi hor görür, zira güzellik, en yüksek duyarlık için geliştirilmiştir ve çıplaklık dahi olsa daha aşağı seviyedekini hor görür. Yunanlılardan başka bir halkın güzelliğe dair daha yüksek bir duyarlığa sahip olmayışı gibi, gene onlardan başkası, kendine edep adını veren sahte ve iffetsiz bir utancı bertaraf edememiştir. Dolayısıyla sanat eserlerindeki drapenin sanat haricinde bir işlevi olamaz

* Heykelde drape, kumaşın vücut üzerinde fiziksel olarak dökümü anlamına gelir. (ç.n.)

ve drape törel denilen amaçlar için değil, ancak bizzat güzellik uğruna geliştirilebilir, bu sebeple yalnızca Yunan tarzı giydirmeler güzel olarak nitelendirilebilir.

§133. Heykelin resimsel boyutu, heykel dâhilinde olduğu sürece gruplamayla ya da çeşitli figürlerin tek bir eylemde biraraya getirilmeleriyle *ilgili olmak durumundadır*. Daha büyük kompozisyonlarda tekil figürlerin, diğerleri tarafından perdelenmesi önlenemeyebileceğinden ve bütünü görmek için sabit belirli bir perspektif zorunlu hale geldiğinden, heykel resimdekine benzer bir sınırlamaya tâbi tutulabilir. Fakat bu koşullar altında, kompozisyon söz konusu olduğunda heykelin zorunlu olarak birkaç figürle sınırlanması gerektiği zaten görülebilir ki, heykel, kendinde ve kendi için figürle yetinen ve figür haricinde bir şeye ihtiyaç duymayan tek biçimlendirici sanat olduğundan, bu kolaylıkla yapılabilir. Resimde ise en azından arkaplan resmedilmek zorundadır ve dolayısıyla tek bir figürle yetinilmesi daha zordur, zira mekâna da anlam verilmesi gerekmektedir. Resimde nesnelere bir arka plan ekleyip nesneleri arka planda resmetmek zorunlu olduğu için, nesneleri birbirine bağlayan aracı zaten mevcuttur. Fakat heykelde her bir figür kendinde ve kendi için olup her yönden kendine kapalı olduğundan, heykel birçok figürü dışsal bir ortam aracılığıyla, örneğin üzerine yerleştikleri zemin aracılığıyla, birbirine bağlamaya çalışırsa, özsel olmayan bir şeye haddinden fazla anlam yüklemiş olacaktır.

Heykelin kompleks kompozisyonlara açılamamasının nedeninin heykelin mutlaklığı olduğu söylenebilir, zira onun yüceliği/büyüklüğü mekânda genişlemeye değil, içsel yetkinliğe ve nesnenin kendisinin kendine kapalılığına dayanır ve dolayısıyla heykelin tüm yüceliği/büyüklüğü kapalı şekilde bir ya da birkaç figürde vücut bulur ve bu yücelik/büyüklük empirik olarak değil de, ancak ideaya göre değerlendirilip takdir edilebilir. Tıpkı her tekil organik eserini, uzunluk ve genişliğe bir son verip herşeyi eşmerkezli olarak düzenleyip tesis ederek tamamlayan doğa gibi, biçimsel sanatlar da en yüksek formu

olan heykelde her şeyi merkeze doğru çekerek ve *görünürde* kendini sınırlandırıyor olsa da aslında bütünselliğe genişleyerek kendini kapatır ve çemberini tamamlar.

Plastik sanatlar kurgusunu *Bütün Olarak Biçimlendirici Sanatlara Dair Birkaç Genel Açıklama* ile sonlandıracağım.

İncelememizin başlangıcından beri genel olarak biçimlendirici sanatları sanat dünyasının reel yönü olarak inceledik. Bu yönün temelinde yatan birlik, özdeşliğin ayrıma şekillenmesidir. Bu şekillenme hiç kuşkusuz, tümel bütünüyle tikel ve tikel bütünüyle tümel olduğu zaman tamamlanmıştır. Bu, esasen yalnızca heykelde söz konusudur. Dolayısıyla şimdi biçimlendirici sanatların kurgusunun tamamlandığından, yani kurguyu hareket noktasına geri getirdiğimizden emin olabiliriz. Bu sanat formlarının ait olduğu genel alan reel birlik alanıdır ve Kendindeliğinde ifade edildiğinde, bu birliğin kendisi gene bir ayrımsızlıktır. Reel ve ideal formlar, ilki müzik, ikincisi resim olarak, ayrımlaşmayla bu birlikten doğup ortaya çıkar. Fakat bu birlik kendini, ancak plastik sanatlarda ilk kez bütünüyle ayrımsızlık olarak ortaya koyar.

Üç temel sanatın belirlenen sıralanışına, müteakip öneriyle karşı çıkılabilir. Denilebilir ki, biçimlendirici sanatların reel birliğe karşılık geldiği ve bu sanatların kendi formlarında da bu birliğin formlarına göre düzenlendiği kabul edilir ve varsayılırsa, sanatlar sisteminde plastik sanatlar zorunlu olarak doğadaki maddeye karşılık gelir ve biçimlendirici sanatların ilk potansını oluşturur.] Tıpkı doğanın Kendindeliğinin madde ve bedene bürünüp madde ve bedende örtünmesi gibi, sanatın Kendindeliği de plastik sanatlarda giyinip örtünür. Madde, ikinci potans dolayımıyla; doğada ışık yoluyla, sanatta resim aracılığıyla, ideal hale gelir. Ve nihayet üçüncü potansta reel ve ideal potanslar bir haline gelir. Reele ya da maddeye bağlı olan veya reele ya da maddeye şekillenmiş olan tını ya da ses haline gelir; sanat kapsamında ise müzik ve şarkı halini alır. O halde burada mutlak kavrama edimi, maddi prangalarından iyi kötü

kurtulur; maddeyi salt ilinek olarak öne sürmesiyle nesnelleşir ve ebedî öznelliğin nesnelliğe şekilleniş edimi olarak tanınır hale gelir. Öyleyse bu öneride sunulan, bizim soruşturmamızda öne sürdüğümüz düzenin tam aksidir. Bu alternatif düzen, biçimlendirici sanatlardan sözlü sanatlara çok daha doğrudan ve kesintisiz bir geçiş sağlayarak çok daha iddialı görülebilir. Madde kademe kademe maddi olmaktan çıkıp ideale çözünür: Resimde görece ideale, ışığa, sonrasında müzikte ama daha çok söz ve şiirde hakiki ideale, mutlak bilme ediminin en yetkin görüngüsüne çözünür.

Bu sıralama, felsefedeki potansların yanlış anlaşılmasından kaynaklıdır. Biz, potansların gerçek *reel* karşıtlıklar oluşturduğunu iddia etmiyoruz, potansların tüm nesnelerde aynı şekilde yinelenen evrensel formlar olduğu kanaatindeyiz. Örneğin organiğin potansı hiçbir suretle sadece organik varlığın kendisi değildir; bu potans maddede de aynı zorunluluk ve kesinlikle bulunur, fakat maddede anorganiğe tâbidir. Madde eşzamanlı olarak anorganik, organik ve aklidir ve böyle olmakla genel olarak evrenin bir imgesidir. Biçimlendirici sanatların üçüncü potansı olan plastik sanatlar, tam da maddede aklın ifadesi olanı *gelişmiş* olarak ifade eder ve bu ifade edişte birçok aşamadan geçer; örneğin mimari olarak plastik sanatlar, maddeyi ya da anorganiği, organiğin ve dolaylı olarak aklın salt bir alegorisi olma noktasına dek geliştirir. Dolayısıyla plastik sanatlar, maddeyi beden edinmesiyle ilk potansın kapsamına giriyor olsa bile, maddenin özünü akıl olarak tasvir etmesiyle gene de bu ilk potans dâhilinde, yani ortak anorganik üssü altında, üçüncü potansı oluşturur. Böylelikle, bir bütün olarak evrenle ilgili ilk potansı, *doğanın* temsil etmesi gibi, biçimlendirici sanatlar da bütün olarak sanat evreniyle ilgili ilk potansa karşılık gelir.

Biçimlendirici sanatların üç temel formunun dizilimindeki belirleyici faktör ise aşağıdaki gibidir.

Tüm biçimlendirici sanatlar sonsuzun sonluya, idealin reele şekillenişidir. Bu sanatlar, idealin reele dönüşümüne yönelmiş

olduğundan, idealin büsbütün reel olarak görüngüsü, idealin reele mutlak başkalaşımı, tüm biçimlendirici sanatların zirvesi olmak durumundadır.

Şu kendinden kanıtlıdır: Sanat, *reel* olduğu bağıntıda, yani sonsuzu sonluya şekillendirdiği bağıntıda *reel* olarak görünür; diğer taraftan, bunun tersi olan bir dönüşüm bağıntısındaysa az çok *ideal* olarak görünecektir. Nitekim müzikte idealin reele şekillenişi hâlâ bir *edim olarak*, bir olay olarak görünür, bir varlık olarak değil; salt göreli bir özdeşlik olarak görünür. Resimde ideal, henüz reel olarak görünmese de, kontur ve form kazanır; resim reelin salt modellerini tasvir eder. Nihayet plastik sanatlarda ise sonsuz bütünüyle sonluya, yaşam ölüme, tin maddeye dönüşmüştür, fakat tam da bu sebepten ve ideal ***ancak*** şimdi bütünüyle ve mutlak olarak *reel* olduğundan plastik sanat eseri aynı zamanda mutlak biçimde idealdir. Dolayısıyla bizim ileri sürmüş olduğumuz sıralama, bizzat meselenin esasında temellenir ve şiir sanatları kapsamında ideal yönde de aynı bağıntıyla gene karşılaşacağız. Orada da en yüksek potans, ideal olan bir şeyin bütünüyle varlık olana, kendisi *edimsel olarak* ifade edilen bir realiteye dönüşümüne dayanır, bunun aksine örneğin lirik şiir ise, çok daha ideal görünür.

Böylelikle biçimlendirici sanatlar halkası tamamlanmıştır. Bu sebeple şimdi dikkatimizi, sanat dünyasının *ideal yönüne*, dar anlamıyla poesie olan, kendini söz ve dille ifade eden şiir sanatlarına [die Poesie]* çeviriyoruz.

---

* "Poesie" (Grekçe "poiesis") dilin ses ve ritim özelliklerinden faydalanılarak oluşturulan sanatsal niteliğe sahip epik, lirik ve dramatik eserlere işaret eder. 19. yüzyılda ise Almancada geniş anlamda edebiyatı kapsayacak şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Bu metinde "Poesie" ile kast edilen genel olarak "şiir sanatları" olduğundan, dahası Schelling metnin sonlarına doğru "şiir sanatları" ile "roman" arasındaki organik bağa işaret ettiğinden "Poesie" *edebiyat* yerine "şiir sanatları" ya da "şiir" olarak karşılanmıştır. (ç.n.)

Sanat Dünyasının İdeal Yönü; ya da Sözlü Sanatlar

Burada ana hususların üzerinden bir kez daha geçeceğim:

(1) En başta (§8) öne sürülen kanıtlara göre, evren, mutlaktaki iki birliğe karşılık gelen iki yönde örgütlenmiştir. İlkinde, *kendinde ve kendi için* ele alındığında mutlak, varlığın salt *zemini* olarak görünür, zira bu tarafta mutlak kendi ebedî birliğini farklılığa şekillendirir. İkincide ise mutlak, *öz* olarak, bir mutlak olarak görünür, çünkü ilk birlikte özün formda vücuda gelmesi gibi, ikinci birlikte bunun tersine form özde vücuda gelir. İlk örnekte, dolayısıyla, form baskındır, ikincide ise öz.

(2) Mutlak-idealin her iki yönü de özsel olarak birdir, zira birinde reel olarak ifade edilen, diğerinde ideal olarak ifade edilir ve aksi de doğrudur. Dolayısıyla ayrı ayrı ele alındığında bu iki yön, bir olanın, aynı bütünün yalnızca farklı görüngü modlarıdır.

(Formun özde vücuda geldiği) Diğer birlikten ayrı olarak doğa daha çok yaratılmış olarak görünürken, ideal birlik daha çok yaratıcı olarak görünür, fakat tam da bu sebepten birinde bulunan zorunlu olarak diğerinde de bulunur. §74'e göre (Genel Ek) doğa, plastik yöndür; doğanın imgesi ise plastik sanatların çocuklarıyla birlikte taş kesilmiş olan Niobe'sidir. İdeal dünya ise evrenin şiiridir. İlk örnekte ilâhi prensip kendini diğerinde, bir varlıkta perdeler; ikincisinde ise ilâhi prensip neyse o şekilde görünür: yaşam ve eylem olarak. Fakat başlangıçtaki biçimlendirici ve sözlü sanatlar değerlendirmesinde kanıtlanmış olduğu gibi, bu farklılık bile yalnızca formun farklılığıdır. Doğa kendinde ele alındığında, ilâhi imgelemin en asli, ilk şiiridir. Antik dönem ve sonrasında modernite, reel dünyayı *natura rerum*, şeylerin doğumu olarak adlandırır. Ebedî şeyler, yani idealar, ilk defa onda edimsel hale gelir ve doğa tecelli eden idealar dünyası olduğu ölçüde şiir için hakiki arketipleri de ihtiva eder. Dolayısıyla biçimlendirici ve sözlü sanatlar arasındaki her ayrım, ancak müteakip faktörlere dayanabilir.

Bütün sanat, mutlak üretim ediminin ya da mutlak kendini-olumlamanın doğrudan yansımasıdır. Fakat, biçimlendirici sanat, bu edimin ideal bir şey olarak *görünmesine* izin vermez, daha ziyade bir başkalık üzerinden görünmesine, yani reel bir şey olarak görünmesine olanak tanır. Bunun aksine şiir ise, biçimsel sanatlarla özsel olarak aynı doğaya sahip olmasıyla, mutlak bilgi ediminin doğrudan zihinsel bir edim olarak görünmesine izin verir. Şiir, sanatsal imgenin kendisinde idealin, özün, tümelin doğasını ve karakterini muhafaza etmesi bakımından biçimlendirici sanatların daha yüksek potansıdır. Biçimlendirici sanatların idealarını ifade ettiği ortam kendinde ve kendi için somutken, sözlü sanatların idealarını ifade ettiği ortam *tümel* [*evrensel*]dir, yani dildir. Dolayısıyla şiir bilhassa poiesis, yani *yapma ya da yaratma*, adını almıştır, çünkü eserleri bir varlık olarak değil, bir üretim edimi olarak görünür. Bu sebeple, tıpkı ruhun, bedenin özü olarak görülmesi gibi, şiir de, tüm sanatların *özü* olarak görülebilir. Şiirden, *ideaların* yaratıcısı olması ve böylelikle de tüm sanatların prensibi olması bakımından mitolojinin kurgulanışında bahsedilmişti. O halde izlediğimiz metot uyarınca burada yalnızca –biçimlendirici sanatlara karşıtlığında– *tikel* bir sanat formu olarak, dolayısıyla tüm sanatların *Kendindeliğinin* görüngüsü olan şiirden bahsedilebilir. Bu sınırlamalar dâhilinde bile şiir bütünüyle sınırsız bir konudur ve böyle olmakla kendini biçimlendirici sanatlardan ayırır. Burada bir örnek vermek gerekirse, şundan söz edilebilir: *Plastik sanatlar* söz konusu olduğunda antik dönem ve modernite arası karşıtlık yersiz olacaktır, fakat bu karşıtlık tüm şiir türlerinde bulunur. Antik dönem şiiri, tıpkı antik dönem sanatı gibi rasyonel olarak sınırlanmış ve kendiyle özdeştir. Buna karşın modern şiir ise, tıpkı genel olarak modern sanat gibi, her yönde ve her dalda türlü şekillerde sınırsız ve kısmen irrasyoneldir. *Bu* sınırsızlık karakteri de, tıpkı plastik sanatların, sanatın reel yönü olması gibi, şiirin, sanatın ideal yönü olmasından kaynaklanır, çünkü ideal olan = sonsuz olandır.

Antik dönem ve modernite arası karşıtlık bahsi geçen bağlamda şu şekilde ifade edilebilir: Antikler plastik sanatlarda konuşur, şiirdeyse plastiktirler. Dil, aklın en dingin ve dolaysız ifadesidir. Tüm diğer eylemlerin ise büyük ölçüde cismani bir tarafı vardır. Modernite kendi imgelerinde ifadeyi, güçlü ve cismani bir eyleme yerleştirir. Antik dönemin ürettiği imgeler ise sahip oldukları dinginlik ifadesiyle konuşurlar ve bu nedenle hakiki anlamda şiirseldir. Fakat buna karşın, antikler şiir sanatında plastiktirler ve bu şekilde sözlü ve biçimlendirici sanatların içsel özdeşliğini ve bu ikisi arasındaki akrabalığı, moderniteden çok daha bütünlüklü ifade ederler.

Şiirin bu içsel sınırsızlığı, sistematik incelenişi için bir farklılığı da beraberinde getirir. Biçimlendirici ve sözlü sanatlar arasındaki ilişki doğa ve tarih arası ilişkiye benzer; doğa rasyoneldir ve evrensel bir modele göre açıklanabilir, tarih ise irrasyonel ve tükenmezdir, gizli yasasını farklı tezahürlerde ifade eder; doğada evrensel olarak zorunluluk tikele hükmeder, ideal dünyada ise, bunun aksine, tikel serbest ve özgür bir şekilde sonsuza doğru çabalar. O halde ilk olarak şunu söylemek gerekir: şiir sanatı değerlendirmemiz, biçimlendirici sanatlardaki gibi tümelden tikele doğru bir kurgu ile sürdürülemez, zira şiirde tikellik daha güçlü ve daha özgürdür. Şiirde ifade *edilebilecek* tümel, ancak büyük resimde ve toplu halde ifade edilebilir. Öte yandan, ikinci olarak ise, tümelin tikel üzerindeki buyurgan belirleyiciliği ne denli azalırsa, bireysellik/tikellik o denli mutlaklığında tasvir edilmeyi talep eder. Bu sebeple buradaki sunum bireysel olanların karakteristiği üzerine daha fazla eğilecektir.

Sırası gelmişken, uzun uzadıya tekil meselelerle uğraşmaktansa ana hususlar üzerinde duracağım ve bu sebeple de şimdi ayrıntılardan ziyade geniş bir perspektiften bütünü anlatacağım.

İlkin şunu cevaplayacağım: *Söz nasıl şiir haline gelir?* Bu soruda zorunlu olarak (a) şiirin –şu âna dek henüz belirlenmeyen

taraflarıyla –Kendindeliğinden ve (b) şiirin kendini sözden ayırmasını sağlayan ritim, hece ölçüsü vb. gibi çeşitli formlardan bahsedilecektir. Bunun üzerine, şiirin temel birliğinde kapsanan tikel birlikleri, yani şiir sanatının tür ve sınıflarını, ki bunların en bilinenleri lirik, epik ve dramatiktir, genel olarak kurgulamalı ve daha sonrasında ise, her bir türü ayrı ayrı incelemeliyiz.

Güzel sanatlar alanındaki klasik kuramcılar incelendiğinde bu kuramcıların bir şiir sanatı kavramı ya da sözgelimi tanımı vermeye zorlandıkları görülebilir. Böyle bir kavram ya da tanım verenler arasında ise şiirin özü şöyle dursun, şiir formunu bile dile getiren yoktur. Fakat hiç şüphesiz, şiiri anlamanın birinci ön koşulu onun *özünü* belirlemektir, zira şiir formu ancak bunun bir sonucu olarak ortaya çıkar, çünkü ancak *böylesi* bir form *ona*, özüne uygun olacaktır.

Şiir sanatının *Kendindeliği* tüm sanatlarınkiyle aynıdır; mutlağın ya da evrenin tikelde ifade edilmesidir. Farklı şiir sanatları türlerinin bu öncülü ihlal etmesi, ancak bu sözde şiir sanatları türlerinin hiçbir şiirsel realite taşımadığının kanıtı olabilir. Ne dolaylı ne de dolaysız yoldan sonsuzun yansıması olmayan bir şeyin, sanat eseri olamaması gibi, –özellikle de burada– mutlak bir şeyi, yani tam da bir tikellikle ilişkisindeki mutlağı ifade etmeyen bir şeyin de *şiir* ya da poetik olması mümkün değildir. Ayrıca bu şekilde, bunun ne menem bir tikellik olduğu da belirlenmiş olmaz. Poetik anlamın dayanağı, imkân haricinde, edimsellik ya da realitenin ötesinde hiçbir şeye gerek duymamaktır. Poetik olarak mümkün olan tam da bu sebepten kategorik olarak da edimseldir, tıpkı felsefede ideal olanın aynı zamanda reel olması gibi. Sahte şiirin [die Unpoesie] prensibi, sahte felsefeninki [die Unphilosophie] gibi, empirizmdir ya da deneyimden çıkarsananlar dışında bir şeyi hakiki ya da reel olarak tanımanın imkânsızlığıdır.

Mitoloji tartışmamızda şiirin asli konularına, sanat için tanrılar dünyası olan idealar dünyasına, evrene ve doğaya de-

ğinmiştik. O bölümde mitolojinin tüm sanatlar için zorunlu oluşunu kanıtlayarak aynı zorunluluğun özelde şiir için de geçerli olduğunu kanıtlamış olduk. Orada aynı zamanda modernitenin de ne ölçüde bir mitolojisi olduğunu ve bu mitolojinin nasıl olup da eldeki hazır materyalden kendini sürekli çoğaltıp yeniden yarattığını göstermiştik. Fakat bu genel önermelerin tatbiki, ayrı ayrı şiir türlerini ele alana kadar beklemek durumundadır.

Şiir sanatının evrensel *formu*, geniş mânâda, ideaları söz ve dilde tasvir etmesidir. Dilin kendisinin temeli ve anlamına ilişkin olarak dilin mutlak kavrama ediminin en uygun sembolü olduğunu kanıtladığımız § 73'ü hatırlatmama izin verin. Zira mutlak kavrama edimi, bir taraftan, dilde, varlıkta göründüğü gibi reel olarak değil de, *ideal* olarak görünür, ama diğer taraftan da ideal olmayı bırakmadan reel bir şey üzerinden kendini dille bütünleştirir. Özellikle dil ve tını arasındaki ilişkiye dair, şunu söylememe izin verin: Tını = sonsuzun sonluya saf şekillenişi olarak kavranandır. Dilde bu şekilleniş tamamlanmış ve karşıt birliğin âlemi halihazırda başlamıştır. O halde dilin en yüksek üslü [potanslı] töz olduğunu söyleyebiliriz ki bu töz sonsuzun sonluya şekillenişinden ortaya çıkar. Maddenin kendisi sonluyu mesken edinmiş tanrı sözüdür. Tınıda saf farklılıklar yoluyla (tonlar arası farklılaşmalarda) tanınabilecek ve kendisi anorganik olsa da uygun bedenden yoksun olan bu söz, bedenini dilde bulur. İnsan bedeninin teninde tüm renk farklılıklarının ortadan kalkıp tüm renklerin en üst düzey ayrımsızlığının ortaya çıkması gibi, konuşma da tüm ton ve tınıların ayrımsızlığa indirgenmiş materyalidir. Genel felsefenin seyrinden de anlaşılacağı üzere, aklın bedenleşmesinin ve bağlılığının en üst seviyesinin aynı zamanda aklın özgürleştiği an olması zorunludur. Evrenin ve evreni mesken tutmuş aklın büzülüşünün en üst düzeyi insan organizmasındadır. Fakat zincirlerini kırıp özgürlüğe kavuşması da insanda gerçekleşir. Dolayısıyla burada da tını ve ton, sonsuzun sonluda ve sonluyla ifadesi

olarak görünür ama bu öyledir ki tamamlanmış şekillenmenin ifadesi olarak *–dilde*, basit tınıyla tıpkı organik bedenin ışığa bağlanmış maddesinin genel maddeyle ilişkilenmesi gibi ilişkilenen dilde görünür.

Kendinde ve kendi için dil bir kaostur ve şiir bu kaostan idealarının bedenlerini oluşturmak durumundadır. Fakat poetik sanat eseri, tıpkı tüm diğer sanat eserleri gibi tikelde bir mutlak, bir evren, kozmik bir cisim olmalıdır. Bu ancak sanat eserinin kendini dile getirdiği *sözün*, dilin bütünselliğinden ayrılmasıyla mümkündür. Fakat bir yanda bu ayrım, öte yanda mutlaklık, o sözün, tıpkı bağımsız kozmik cisimler gibi kendi bağımsız hareketine ve bu sebeple kendi zamanına kendinde sahip olmasıyla ve böylelikle kendini diğer her şeyden *içsel* bir yasalılığa riayet ederek ayırmasıyla mümkün olabilir. Dışarıdan bakıldığında, sözün hareketi özgür ve bağımsızdır, fakat içsel olarak aslında düzenlidir ve yasalılığa tâbidir. Müzik ya da sözlü sanat olduğu sürece sanatta ritim bir kozmik cismin kendi kendine yeter olmasını ve kendi içsel zamanına sahip olmasını sağlayan şeye karşılık gelir. Hem müzik hem söz zamanda hareketle karakterize edildiğinden, buradan neşet edenler şayet zamana tâbi olup zamanı kendilerine tâbi kılmasalar ve zamana içsel olarak sahip olmasalardı, kendine yeter bütünler olamazlardı. Zaman üstündeki bu hâkimiyet ve zamanı tâbi kılma = ritim [vezin]dir.[14]

Ritim nihayetinde özdeşliğin ayrıma şekillenmesidir; dolayısıyla içinde değişim barındırır, fakat bu değişim, her nerede

[14] Ölçü, nazım yapısı, ritmik ölçünün çağdaş dillere uygulanışı ve bunların yanında çağdaş ölçülerle (kafiye vb.) ilgili olan müteakip açıklamalar metinden çıkarılmıştır, çünkü özgün bir şey içermemektedir (ve zaten kısmen alıntılarla göndermelerden oluşmaktadır), hattâ öyle bir hal almıştır ki yazarın kendisi de konuşma sırasında çoğunlukla ünlü yazarların (A. W. Schlegel, Moritz) bu konu hakkındaki ifadelerinden yararlandığını açıklamıştır. Editörün [K.F.A. Schelling] notu.

gerçekleşiyorsa oranın özdeşliğine tâbi biçimde otonom olarak düzenlenmiş değişimdir. (Genel ritim kavramıyla ilgili olarak müzik bölümünde söylenenlere başvurulabilir.)

Burada ritmi muvakkaten ardıl tonsal hareketin içsel yasalılığı olması bakımından en genel anlamıyla ele alıyorum. Fakat bu geniş anlamında dahi ritim kendinde iki form barındırır; bunlardan ilki, birliğin çokluğa şekillenmesi olarak nicelik kategorisine denk düşen dar anlamıyla ritim; ikincisi ise, ilkinin karşıtı olarak nitelik kategorisine denk düşen ritimdir. Daha dar anlamıyla ritmin, *tonsal hareketin ardıllığının nicelik yasalarına göre* belirlenişi olduğunu kolaylıkla fark edebiliriz. Buna karşın, niteliğe karşılık gelen form detaylı olarak şöyle tanımlanabilir: Tonlarda, süre ya da nicelik dışında, perdenin yüksekliği ya da alçaklığından başka bir farklılıktan bahsedilemez ve bu farklılıklar da daha önce sunulan kanıta göre sözde bertaraf edilir (zira kendisi gene *müzik* olan *şarkıda*, dilde ulaşılan özdeşlik bir kez daha bozulur ya da dağılır ve söz basit tonlara geri döner). Ayrıca böyle olmasıyla sözde süregelen bir ton yüksekliği ya da ton alçaklığı yoktur ve organik bir bedenin birliklerinin renklerden oluşamaması gibi, dilin birlikleri de tonlardan oluşamaz. Son olarak dilin birlikleri halihazırda organik kurucu ögeler olan hecelerdir ve dolayısıyla niteliksel belirlenim tonların yüksekliğine ya da alçaklığına dayanamaz. O halde bu belirlenimin ortaya çıkabileceği mümkün durum ancak şudur: Sesi yükselterek bir heceyi vurgulamak ve böylelikle diğer hecelerin birbirine bağlı ve bu heceyle ilişkili olmasını sağlamak ve ortaya çıkan birliği duyulabilir kılmak ve öte yandan da sesi alçaltarak diğer hecelerdeki vurguyu kaldırmak. *Aksan* [*vurgu*] dediğimiz şey budur.

Aşağıda genel çerçeveyi çizdikten sonra *tekil şiir türleriyle* devam edeceğim.

Şiir esasen kendi içsel zamanına ve devinimine sahip olan bir *bütündür* ve böyle olmasıyla dilin daha geniş bütününden ayrılır ve tamamıyla kendine kapalıdır.

Sözün ritim ve ölçü aracılığıyla kendine kapalı varoluşa sahip oluşunun dolaysız sonucu, dilinin eşsiz olması ve sıradan dilden de başka açılardan farklı olması gerektiğidir. Ritim aracılığıyla söz kendi amacını mutlak olarak kendinde taşıdığını ilân eder, böylesi sözün vurgulamalarında dilin sıradan anlama amacına uyması ve bu tür amaçlara hizmet eden tüm formları taklit etmesi saçma olacaktır. O daha ziyade mümkün olduğunca kurucu ögelerinde dahi mutlak olmaya çabalar (mantıksal tabiiyet ve bağlaçlar kalkmıştır). Her durumda ister lirik, ister epik ya da ister dramatik olsun tüm şiir aslen kulak için yazılmıştır. Coşkunluk burada en dolaysız biçimde ilham olarak belirir ki ilham, etkisi altındaki kişinin dışsal bir amacı aklından geçirmesine izin vermez. Bu kişi yalnızca tanrının sesini duyarak âdeta düzenliliğin alışılagelmiş yasalarının dışında cüretkâr ama emin ve rahat bir şekilde hareket eder. Şiirin düzyazıda kullanılan dilden başka herhangi bir dilde konuşamayacağı fikri salt bir peşin hükümdür (Gottsched, Wieland).

Düzyazı nihayetinde –bu açıklamaya burada yer vermem gerekirse– anlama yetisi tarafından işgal edilmiş ve onun amaçları uyarınca şekillendirilmiş dildir. Şiirde formların sınırlandırması ve katı ayrımından başka bir şey yoktur. Düzyazının kendisi bu bakımdan gene ayrımsızlıktır ve onun birincil hatası bu ayrımsızlığın ötesine geçme isteğindedir ki bu istek şiirsel düzyazının ters doğumuyla sonuçlanır. Şiir kendini düzyazıdan sadece ritim aracılığıyla ayrıştırmaz, aynı zamanda kısmen daha basit, kısmen de daha güzel olan dille ayrıştırır. Fakat bununla kast edilen antik dönemin *parenthyrsos* dediği, kendini kof bir aşırılıkla dilde ifade eden hoyrat bir coşkunluk değildir. Gerçi kimi sanat eleştirmenleri Homeros'un bile hoyrat bir coşkunluğa sahip olduğundan bahseder.

Tıpkı biçimlendirici sanatlarda olduğu gibi şiirde de en üstün unsur *yalınlıktır*. Antik dönemin en parlak sanat eleştirmeni olan Halikarnassoslu Dionysos, Odysseia'dan bir pasajda özellikle şiirsel *sentezin* değerine işaret eder ki, bu pasaj neredeyse bir çiftçi ya da bir işçinin kullanabileceği en bayağı ifadelerle yazılmıştır.

Ayrıca bu bağlamda lirik ve dramatik yazım stilleri büyük ölçüde lirik olmaları bakımından epik yazım stilinden farklıdır. Fakat burada da ilham kendini gösterişli ya da süslü sözlerle değil de, düşüncenin mantıksal ve mekanik silsilesinden ayrılma cüretini göstermesiyle ifade eder. Dil daha üst bir organ haline gelir; özlü bir anlatım, alışılmadık kelimeler ve kendine mahsus kelime çekimleri mümkün hale gelir, fakat bütün bunlar sahici bir ilhamın sınırları dâhilindedir.

Şiirsel sanat soruşturmalarında genelde *metaforlardan*, *kinayelerden* [die Trope], diğer söz sanatları türlerinden [Zierarten der Rede], benzer şekilde teşbihlerden [Epitheta], karşılaştırmalardan [die Vergleichung], mesellerden [das Gleichnis] bahsedilir. Metaforlar aslında kendini daha canlı hale getirmek ya da göz boyamak ve tutkuları harekete geçirmek için imgelerle konuşmayı amaçlayan retoriğin alanına aittir. Şiir kendinde içsel olarak bulunan o duyguyu kendi dışında da yaratıyor olsa da şiirin asla kendine dışsal bir amacı olamaz. Platon şiirin etkilerini mıknatısın etkilerine benzetir.

Dolayısıyla şiirde söz sanatına ait olan her şey, güzelliğin nihai ve en üst prensibine tâbidir. Bu sebeple imgelerin, kinayelerin vb. kullanımı ile ilgili olarak tam da bu tâbiyet yasasından başka genel ya da evrensel bir yasa sunulamaz.

Tekil Şiir Türlerinin Kurgulanışı

Mutlağın tikelde tasviri olarak tüm sanatın özü, bir yandan safi sınırlama öte yandan bölünmemiş mutlaklıktır. Doğa şiirinde [die Naturpoesie] bu unsurlar halihazırda farklılaşmış ya da ayrılmış olmak zorundadır ve yetkin *sanat* katı bir ayrışmayla

ortaya konabilir. Burada da gene antik dönem şiiri tüm formlarda en katı şekilde sınırlandırılmış ve biçimlendirilmiş olanıdır; moderniteye ait olan ise daha akıcı ve karışıktır, dolayısıyla bu ikincisi çok sayıda karma türlerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Çeşitli manzume formları üzerine yapılacak bu soruşturmada eğer doğal ya da tarihsel sırayı takip etmek isteseydik özdeşlik olarak epikle başlamamız ve oradan lirik ve dramatik şiire ilerlememiz gerekirdi. Fakat burada bizim yönümüzü belirleyecek olan tamamıyla bilimsel sıradır. Daha önce belirlenmiş olan potans sırasına göre tikellik ya da ayrım ilk, özdeşlik ikinci, birlik ve ayrımın, tümel ve tikelin bir olduğu ise üçüncü sırada yer aldığı için biz burada da bu sıraya sadık kalıp lirik sanatla başlayacağız.

Lirik isminin müzikle olan benzerliğinden de anlaşılacağı üzere üç şiir türü arasında *reel* forma karşılık gelen *lirik* şiirdir. Buna aşağıdaki şekilde açıklık getirilebilir.

Sonsuzun sonluya şekillenişine karşılık gelen formda baskın unsurun sırf bu sebepten sonlu olan, ayrım, tikellik olması gerekir. İşte lirik şiirde durum tam da budur. Lirik şiir, ister bir öznenin durumunu, örneğin şairin durumunu ifade ediyor olsun, isterse bir öznelliği nesnel olarak tasvir etme fırsatı bulmuş olsun, diğer türlerden çok daha dolaysız bir şekilde özneden ve dolayısıyla tikellikten hareket eder. Bu sebeple ve bu bağlamda lirik şiir, öznellik, yani tikellik anlamında ele alındığında, öznel şiir türü olarak adlandırılabilir.

Tüm diğer şiir türlerinde, şiirin içsel özdeşliğine rağmen, koşul ve durumların değişme imkânı vardır. Lirik şiirde ise her müzik parçasında olduğu gibi yalnızca tek bir ton, tek bir temel duygu hâkimdir ve tıpkı müzikte tikelliğin baskınlığından ötürü, baskın olanla birleşen tüm tonların ancak *ayrımlar/farklar* olabilmesi gibi, lirik şiirde de her duygu kendini bir ayrım/fark olarak ifade eder. Lirik şiir daha çok ritme tâbidir, bütünüyle ona bağımlıdır ve hattâ onun ayaklarını yerden kesip sürükle-

yen ritimdir. Lirik şiir tekdüze ritimlerden kaçınırken, epik şiir bu bakımdan en yüksek özdeşlikte hareket eder.

Lirik şiir esasen sonsuzun ya da tümelin tikelde tasviri ya da temsilidir. Dolayısıyla her Pindaros odu tikel bir nesne ve tikel bir olaydan hareket edip bir genelliğe doğru, örneğin sonraki mitolojik alana açılır ve bu genellikten tekrardan tikelliğe dönerek bu ikisinin bir tür özdeşliğini, tümelin tikelde reel bir tasvirini üretmiş olur.

Lirik şiir, en öznel şiir türü olduğundan onda özgürlük zorunlu olarak baskın unsurdur. Hiçbir şiirsel tür mecburiyete ondan daha az bağlı değildir. Alışılageldik düşünce silsilesinden en cüretkâr kopuşlar burada mümkündür, çünkü her şey yalnızca şairin ya da dinleyicinin hissiyatındaki bağlama, nesnel olmayan ya da bu hissiyata dışsal olmayan bağlama bağlıdır. Epikte hüküm süren kusursuz süreklilik, lirik şiirde ortadan kalkar, bu tıpkı müzikte farklardan/ayrımlardan başka bir şey yokken ve bir tonla onu takip eden diğeri arasında hakiki süreklilik imkânsızken; renklerde tüm farklılıkların/ayrımların tek bir kaynaktan çıkmışçasına tekrardan beraberce akıp tek bir yığında biraraya toplanmasına benzer.

Tüm lirik şiirin *Kendindeliği* sonsuzun sonlu bünyesindeki tasviridir; fakat lirik şiir yalnızca ardıllıkta hareket ettiğinden, sonsuz ve sonlu arası *karşıtlık* yaşam ve devinimin bir tür içsel prensibi olarak ortaya çıkar. Sonsuz ve sonlu, epikte mutlak olarak birdir ve bu sebeple epikte sonsuz kıpırtıları yoktur, fakat bu demek değildir ki sonsuz burada âdeta hiç var olmamış gibidir, daha ziyade sonsuz burada sonluyla müşterek birlikte sükût halindedir. Lirik şiirde ise bu karşıtlık aleni bir karşıtlıktır. Dolayısıyla lirik şiir için en uygun konular genel olarak *ahlâki*, savaşçı, tutkulu olanlardır.

Tutku esasen tümelliğin aksine sonlunun ya da tikelliğin karakteridir. Lirik sanatın bu karakterini gerek kökeni gerekse doğası bakımından en saf ve en özgün biçimde tasvir eden gene *antik dönem şiiridir*. Lirik şiirin Yunanistan'da ortaya çıkışı ve

ilk gelişimi, özgürlüğün filizlenmesi ve cumhuriyetçiliğin ortaya çıkması ile eşzamanlıdır. Önceleri şiir yasalarla birliktelik içindeydi ve yasaların aktarımı ve yayılımına hizmet ediyordu. Kısa süre içinde şiir lirik sanat olarak şan, şöhret, özgürlük ve sosyallik için ilham kaynağı haline gelecekti; kamusal yaşamın ruhu, festivallerin kutsayıcısı olacaktı. Daha önce bütünüyle dışarıya yöneltilmiş olan ve tamamıyla nesnel bir özdeşlikte, epikte, kaybolmuş olan güç, şimdi içe doğru dönmüş ve kendini sınırlamaya başlamıştı. İlk lirik tonlar bu uyanan bilinçle ve ortaya çıkan farklılaşmalarla/ayrışmalarla birlikte doğmuş ve hemen sonra en üst düzeyde çeşitliliğe ulaşmıştı. Yunan devletlerinin ritmik unsuru, Yunanlıların bütünüyle kendilerine, kendi varoluşlarına ve eylemlerine yönelmiş olan vizyonu/sağgörüsü lirik ilhama [die Muse] layık olan daha yüce tutkuları ateşlemiştir. Lirik şiirle eşzamanlı olarak müzik de festivalleri ve kamusal yaşamı canlandırmıştır. Homeros'ta ise kurbanlar ve âyinler dahi henüz müziksizdi. Homeros destanının özdeşliğine ait olan kahramanlık prensibi, kraliyet ve saltanat prensibiydi.

Lirik şiir Kallinos ve Arkhelaos ile, epik şiirin tam gelişiminden sonra başlamıştır; epikle karşılaştırıldığında lirik sanat, Pindaros ile nihai olgunluğuna erişene dek bütünüyle cumhuriyetçi bir şiir formuydu.[15]

Varlığı hakkındaki bilgiye ya tarihsel aktarım yoluyla ulaştığımız ya da fragmanlardan veya kendisinden arta kalanlardan bildiğimiz kadarıyla neredeyse tüm antik dönem lirik şarkılarında kamusal ya da ortak yaşamdan bahsedilir; daha bireysel konulara değinen antik dönem lirik şiirleri ise ancak özgür ve büyük bir devlette varolabilecek ve geliştirilebilecek bir sosyallik türünü dile getirir. Her şey epikte kapalı olan tomurcuğun

[15] Friedrich Schlegel, *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, 1859, s. 218.

nihayet açılmış olduğuna ve daha özgür bir yaşam biçiminin geliştiğine işaret eder.

O halde Yunanlılar lirik şiir sanatı özelinde de nesnel, reel ve genişlemecidir.

İlk lirik ritimler daha önce belirtildiği üzere, özgür devletlerin yasalarının söylendiği ritimlerdi; Solon zamanında da durum buydu. Tyrtaios'un savaş şarkıları bütünüyle nesnel bir tutkuyu kamçılamıştır. Tiranlara karşı gelen komplocuların başı Midillili Alkaeus, tiranlarla yalnızca kılıçla değil şarkılarla da savaşmıştır. Bu dönemde yaşamış birçok lirik şairin sivil anlaşmazlıkları çözmek için tanrılardan tavsiye aldığı anlatılır. Diğer bir kısmı ise zamanın hükümdar ve tiranlarının saraylarında onurlandırılmışlardır, Periander tarafından onurlandırılan Arion bunlara örnektir. Şairlerin artık Homerik şairler kadar kanaatkâr olmamasıyla masumiyet devri de kapanmıştır. Onlar yetenekleri karşılığında ödül, kazanç ve saygı beklemişlerdir. Lirinin sesi halka açık müsabakalarda duyulan Pindaros, Yunan lirik şiirinin bu –nesnel– bağlamda en iyisiydi. Perikles devrinin şekillenişini öngörmüştü. Cumhuriyetçiliğin ham formu, halihazırda aydın ve eğitimli olanın hâkimiyetine bağlanmıştı. O, Pythagorasçı bir filozofun itibarını lirik şairin ateşine katmıştır ki onun Pythagoras öğretilerini sevdiği de oldukça meşhur bir efsanedir (bu, Pindarosçu oddaki plastik unsuru, hattâ dramatik denilebilecek unsuru oluşturur).

Fakat Yunan lirik şiirinin nesnelliği gene de türün kendisinin genel karakteri olan içsellik, tikel ve mevcut realite dâhilinde sağlanır. Epik, geçmişten bahseder. Lirik şiir ise şimdiye methiye düzer; şimdinin en tekil ve fani coşkunluklarının ölümsüzleştirilmesine: Alkman ile Sappho'nun şiirlerinde olduğu gibi hazza, güzelliğe ve genç erkeklere duyulan aşka, hattâ burada Anakreon'un şiirlerinde olduğu gibi gene güzel gözler, saçlar ve uzuvların detaylarına dek iner.

Halikarnassoslu Dionysos epiğin en kusursuz özelliğinin, şairin görün*meyişi* olduğunu öne sürmüştür. Lirik sanatsa buna

karşın tıpkı müzik gibi –ki müzikte somut biçimden ziyade mizaç, konudan ziyade ruh hali kendini ifade eder– kendilik algısı ve özbilincin reel alanıdır.

Kendinde ve kendi için lirik şiirin doğasında olan *ayrım* karakterinin, ayrılık ve kopuşun, Yunanlıların lirik sanatında belirgin şekilde ifade edilişinin diğerlerinden altta kalır yanı yoktur. Tüm ritmik türlerin yetkin gelişimi öylesine yetkindir ki dramaya bir şey kalmamıştır. Gerek ritmin dışsal ayrımları gerekse içeriğin, dilin vb. içsel çeşitliliği bakımından türlü biçimler arasında keskin ayrımlar vardır ve nihayetinde İyonik, Dorik vb. gibi farklı lirik sanat stilleri arasında keskin ayrımlar oluşmuştur.

Lirik sanata ilişkin olarak da bir kez daha gene antikite ile modernite arasındaki aynı genel karşıtlığı buluruz.

Nasıl ki Yunan lirik sanatının altın çağı, cumhuriyetin ortaya çıkışı ve kamusal yaşamın en parlak dönemi ile aynı zamana denk düşmüşse, modern lirik şiirin başlangıcı da İtalya'da 14. yüzyıldaki toplumsal karışıklıklar ve genel olarak cumhuriyetçi ittifaklarla eyaletlerin dağılması dönemine denk düşmektedir. Kamusal yaşam az çok kaybolduğunda kendini içselliğe yöneltmek zorundaydı. İtalya'nın birkaç asil ruhlu hükümdara, özellikle Medicilere borçlu olduğu daha talihli çağ ise daha sonra gelir ve bu çağ kendini Ariosto'da mükemmelleştiren romantik epiğin gelişimi için elverişli olmuştur. Lirik şiirin ilk kurucuları olan Dante ve Petrarca köklü değişim çağında, toplumsal çözünme çağında yaşamıştır; şarkıları ne zaman bu dışsal meselelere gönderme yapsa, onlar bu çağın talihsizliğini yüksek sesle dile getirir.

Antikçağ'ın şiir sanatı esasen savaşın ve ortak kamusal yaşamın ürettiği ve beslediği maskülen değerlere övgüler sunmuştur. Dolayısıyla baskın olan, erkekler arasındaki tüm duygusal ilişkiler ve arkadaşlıklarken, kadına karşı duyulan sevgi ikincil kalmıştır. Modern lirik şiir ise aslen aşka ve çağdaş aşk kavramıyla bağdaşan tüm hislere adanmıştır. *Dante*'nin ilk esin kay-

nağı bir genç kızın, Beatrice'nin aşkıydı. O, bu aşkı sonelerde, *canzone*lerde ve şiirle karıştırılmış mensur eserlerde, özellikle *La Vita Nuova*'da [Yeni Hayat]a ölümsüzleştirmiştir. Yaşamının daha geç dönemlerinin zorlu yazgısı, Floransa'dan sürgün edilişi, çağın talihsizliği ve cürmü, onun ilâhi ruhunu daha üst düzey eseri *Divina Commedia* [İlahi Komedya] için kamçılamıştır, fakat burada da gene Beatrice, şiirin temeli ve başlangıcıdır.

Petrarca'nın tüm yaşamı kendini ibadet ve tapınmayla doyuran tinsel sevgiye adanmıştır. İlim irfan sahibi, çağın en asil erdemleriyle dolu bu ahenkli ruh, İtalyan şiirini en yüksek lirik güzellik, saflık ve mükemmelliğine ulaştırmak için gerekli olandı. Petrarca'nın aşkta çözülüp eriyen bir şair olmasını beklemek büyük hata olur, zira kullandığı formlar katı, açık ve tıpkı Dante'ninkiler gibi kendine mahsus bir biçimde belirlenmiştir.

Boccaccio da bu gruba dâhildir, çünkü onun şiirinin de ilham kaynağı aşktır.

Daha önceki bölümlerde de genel olarak ele alınmış olan modern çağın ruhu, konular bakımından modern lirik şiirin sınırlamalarını da beraberinde getirir. Modern devletlerde lirik şiir ortak ve kamusal yaşamın, organik bir bütündeki yaşamın imgesi ve refakatçisi olamazdı. Artık lirik şiir için, sonraki dünyanın en güzel coşkunluklarında dahi kendini içinde kaybettiği bütünüyle öznel, bireysel, anlık duygulardan –ki bu duyguların arasından *bütün* bir yaşam, ancak oldukça dolaylı bir biçimde görünürlük kazanır– ya da Petrarca'nın şiirlerindeki gibi nesnenin kendisine yönelmiş baki duygulardan –ki burada bütünün bizzat kendisi gene romantik ya da dramatik birlik haline gelir– başka bir nesne kalmamıştı.

Petrarca'nın soneleri yalnızca tekil unsurlarıyla değil, bir bütün olarak da sanat eseridir. (Soneler salt arkitektonik bir güzelliğe muktedirdir.)

Fakat şu muhakkaktır ki bilim, sanat ve şiir ruhban sınıfı ile başlamıştır; bu, kahramanca olmayan unsuru ve aşk hikâye-

lerinin bekâr kızlardansa, evli kadınlarla ilgili oluşunu açıklamaktadır.

Lirik şiir bunun dışında, ahlâki, didaktik ve politik içerikli şiirlere ayrışır ve yaşamda nesnellikten yoksun olduğundan, onda her daim hâkim olan refleksiyon ve öznelliktir. Kamusal yaşama atıfta bulunan tek lirik şiir türü dinî olandır, zira kamusal yaşam varlığını yalnızca kilisede hâlâ sürdürebilmektedir. Şimdi epiğe gelmiş bulunuyoruz.

Lirik şiir genel olarak ideal serinin ilk potansına, yani refleksiyon, bilgi ve bilinç potansına işaret eder ve bu sebeple bütünüyle refleksiyonun hâkimiyeti altındadır. İdeal dünyanın ikinci potansı genel olarak eylem potansıdır; bilgi öznelin potansıyken *eylem kendinde nesneldir*. Tıpkı sanat formlarının genel olarak kendinde ve kendi için şeylerin formları olması gibi, ideal birliğe karşılık gelen bu tikel şiir türleri de salt görünür eylemi değil de, mutlak nazarındaki ve Kendindeliğinde her nasılsa öyle olan eylemi betimlemelidir.

Mutlak ya da nesnel bakış açısından eylem, tarihtir. [Mutlaklığında ya da nesnelliğinde ele alınan eylem, tarihtir.] O halde ikinci türün görevi, *kendinde ya da mutlakta olduğu haliyle tarihin imgesi olmak*tır.

Bu şiir türünün *epik* olduğu en açık şekilde verili tanımdan çıkarımlanan tüm belirlenimlerin epikte buluşması ve birleşmesinden anlaşılır.

(1) Epiğin ayırt edici özelliği yalnızca eylem ya da tarihin tasvir edilmesi değil, eylem ya da tarihin *mutlaklığın özdeşliğinde* tasvir edilmesidir. Nesnel olarak ya da tarih olarak kavranan eylem, Kendindelikte sonlu ve sonsuz arasında herhangi bir karşıtlığın olmadığı *saf* özdeşliktir, çünkü *Kendindelikte* –ki tüm eylemler onun Kendindeliğinin salt dışsal görüngüleridir– sonlu, sonsuzdadır; yani hiçbir ayrım olmaksızın onunladır. Bu sonuncusu, sonlu nerede kendinde ve kendi için bir şeyse ya da reelse orada mümkündür, yani sonsuz sonluda temsil edildiği ölçüde mümkündür. Tikel ve tümel karşıtlığı eylem bağlamın-

da kendini özgürlük ve zorunluluk karşıtlığı olarak ifade eder. Öyleyse bunlar da eylemin Kendindeliğinde birlik halindedir. O halde eğer epikte sonsuz ile sonlu arası bir karşıtlık yoksa, özgürlük ve zorunluluk arası tasvir edilecek bir çatışma da olamaz. Her ikisi de ortak bir birlikte iç içe geçmiş görünür.

Özgürlük ve zorunluluk çatışması ancak yazgıyla hükme bağlanabilir ve yazgıyı âdeta yaratan bu çatışmadır. Zorunluluk ve özgürlük arası tüm karşıtlıklar ancak tikellik dâhilinde, ayrımda mümkündür. Özdeşlik, tikellikteki bu ayrım ilişkisi üzerinden zemin özelliği kazanır ve böylece de yazgı olarak görünür. Eylemin Kendindeliğinde, mutlak özdeşlik olarak, yazgı yoktur.

Epiğin ilk belirlenimi o halde şöyle formüle edilmelidir: *Epik, eylemi özgürlük ve zorunluluğun özdeşliğinde, sonsuz ile sonlu arası karşıtlık olmaksızın, çatışma olmaksızın ve bu sebeple yazgı olmaksızın tasvir eder.*

Daha erken lirik şiir eserleriyle karşılaştırıldığında Homerik epikte en ufak bir sonsuzluk kıpırtısının bulunmaması oldukça dikkat çekicidir. İnsanların yaşam ve eylemleri bir açıdan safi sonlulukta, fakat tam da bu sebepten aynı zamanda özgürlük ve zorunluluğun mutlak özdeşliğinde vuku bulmaktadır. Fakat bu ikisini tıpkı bir tomurcuktaymışçasına kuşatan zar henüz yırtılmamıştır; tanrılara karşı kimi isyanlar olsa da, hiçbir yerde yazgıya karşı bir başkaldırı yoktur, zira tanrılar doğanın ötesinde ya da dışında değildir, bilakis beşeri olaylar alanında yer alırlar. Burada Zeus ve diğer tanrıların dahi tâbi olduğu kara Keres ve kötü kaderle Homeros'un da tanışıklığı olduğu söylenip itiraz edilebilir. Bu doğru olsa bile, kötü kader henüz yazgı olarak *belirmemişti*, zira ona karşı bir ihtilaf belirmemişti. Tanrılar ve insanlar, epik tarafından sarmalanan tüm dünya, onunla en üst düzey özdeşlik içinde tasvir edilmişti. Bu bağlamda oldukça önemli bir pasaj İlyada'nın on altıncı şarkısında yer almaktadır, bu şarkıda Zeus sevgili Sarpedon'u Patroklos'un ve ölümün elinden kurtarmak ister ve Hera da onu şu sözlerle uyarır:

"Nasıl kaçırmak istersin kötü ölümden
kader payını çoktan almış bir ölümlüyü?"[16]

Eğer Sarpedon'u canlı olarak alıp götürürse diğer tanrılarında böyle bir şeyi kendi oğulları için isteyebileceğini anlatıp devam eder:

Sarpedon'u seviyorsan, sızlıyorsa için,
Zorlu kargaşalıkta ölsün bırak...
Bırak ayrılsın bedeninden canı,
Sonra gönder Ölüm'ü, tatlı Uyku'yu
Alıp götürsünler onu engin Lykia iline,
Kardeşleri, akrabaları onu orada gömer
Bir mezara, yazılı taşın altına.
Ölümlülere gösterilecek saygı işte bu.[17]

Bu pasajda kötü kader sakin bir zorunluluğun hafifliğinde belirir ki bu zorunluluğa karşı henüz bir başkaldırı, bir ihtilaf yoktur, zira Zeus da Hera'yı dinler ve "kan damlaları akıtır yeryüzüne ölecek olan oğlunun şerefine".*

İlyada'daki kahramanların yazgıya karşı herhangi bir duygu beslemeleri ya da bir itiraz yükseltmelerine ise çok daha nadir olanak tanınmıştır. Böylelikle epik, hayli anlamlı biçimde diğer iki türün arasında kendine yer bulur: sonsuz ve sonlu çatışmasının, özgürlük ve zorunluluk uyumsuzluğunun tamamlanmış ve öznel olmayan bir çözülme olmaksızın hüküm sürdüğü lirik şiir ile hem çatışma hem yazgının eşzamanlı olarak tasvir edildiği tragedya arasında. Epikte hâlâ örtük bir şekilde mutedil bir güç olarak baskın olan özdeşlik, çatışma her nerede onunla karşıtlık oluşturursa orada kendini sert ve şiddetli darbelerle boşaltır.

---

[16] *İlyada*, XVI/441, s. 415.

[17] *Age.*, XVI/450-58, s. 416.

* İlyada, XVI/460-61, s. 416. [Burada alıntının cümleyle uyumunu sağlamak adına Azra Erhat-A. Kadir çevirisine sadık kalınmamıştır. İlgili çeviri şöyledir: "Kan damlaları akıttı yeryüzüne, / bir saygıydı bu ölecek olan oğluna." (ç.n.)]

Tragedya aslında epiğin özdeşliğinin tragedyada bizzat karşıtlık yoluyla yazgıya dönüşmesi bakımından lirik ve epik unsurların bir sentezi olarak da görülebilir. O halde tragedyayla karşılaştırıldığında, epikte ne sonsuza karşı girişilen bir mücadele ne de yazgı vardır.

(2) Kendindeliğinde eylem zamandışıdır, zira zaman denilen, imkân ve edimsellik arası farklılık/ayrımdır ve açığa çıkan her eylem de, dâhilinde her şeyin eşzamanlı olduğu bu özdeşliğin dağılmasıdır. Epikse bu zamansızlığın imgesi olmak durumundadır. Peki, bu nasıl mümkündür?

Bizzat söz olarak şiir zamana bağlıdır ve dolayısıyla tüm poetik anlatım zorunlu olarak ardışıktır. Bu koşullar altında burada çözümsüz bir çelişki varmış gibi görünse de, bu şu şekilde çözülebilir: Şiirin kendisi şiir olması itibariyle zamanın dışında, zaman ona hiç değmemiş gibi görünmek zorundadır, bu sebepten zamanı ve ardışık olan her şeyi bütünüyle nesnede konumlandırıp kendi sükûnetini koruyarak ardışık akışa aldırmaksızın bunların üstünde süzülür. Dolayısıyla şiir, eylem olan her şeyin *Kendindeliğinin* yerini tutar ve burada zaman yoktur, zaman ancak *böylesi* nesnelerdedir ve Kendindelikten bir nesne olarak ortaya çıkan her idea, zamana müdahil olmuş olur. Öyleyse epiğin kendisi sakin ve dingin [Ruhende], buna karşın nesne ise devingen [Bewegte] olmak zorundadır.

Hadi bunun tam tersini düşünelim, yani epik, kendisi dingin olanı devinimle tasvir ediyor olsun ve devinim şiire, dinginlik ise nesneye atfedilmiş olsun. Bu doğrudan epik karakteri yok edecektir ve sonuç betimleyici şiir, yani poetik resim olacaktır, bunun da epikle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Betimleyici şair devinim halinde didinip çabalarken nesnenin her daim devinimsiz kaldığını görmek oldukça iticidir. Bu sebeple epik, dingin olanı tasvir etse bile, o dinginliğin devinim ve ilerleyişe dönüşmesi gerekir. Bunun bir örneği Akhilleus'un kalkanıdır, başka sebepler olsa da İlyada'nın bu bölümü en son bölümler arasında sayılır.

Fakat eğer şimdi tüm sanat formlarının ardında yatan genel model üzerine düşünecek olursak şiir sanatında epiğin, biçimlendirici sanatlarda resme karşılık geldiğini görürüz. Tıpkı bu ikincisi gibi epik de tikelin tümelde, sonlunun sonsuzda tasviridir. Tıpkı resimde ışık ve ışıksızlığın beraberce akıp özdeş bir hacimde bütünleşmesi gibi, epikte de tikellik ve tümellik böyledir. Nasıl ki resimde yüzey baskın unsurdur, epik de tıpkı kara parçalarını ve insanları birbirine bağlayan bir okyanus gibi tüm yönlere doğru genişler. Peki, bu ilişkiyi nasıl anlamalıyız? Resimdeki nesne hareketsizken, epikteki nesnenin buna karşın daima ilerleyen bir hareketi olduğundan dem vurulup karşı çıkılabilir. Fakat bu itiraz, resmin sınırını, resmin özü olarak anlar. Nesnel olarak bakıldığında resmin nesnesi olarak adlandırabileceğimiz şey aslında ilerlemeden yoksun değildir. O yalnızca –öznel olarak– sabitlenmiş bir andır. Fakat özellikle duygusal konularda ve her daim tarihsel resimlerde, bir sonraki an tasvir edilmemiş ve resimdeki tüm figürler duruş ve pozisyonlarını bozmamış olsa bile, bu bir sonraki ânın herşeyi değiştireceğini görürüz. Bu empirik olarak ölümsüzleştirilmiş bir andır. Fakat –mevcut bağlamda salt ilineksel olan– bu sınırlamadan ötürü nesnenin hareketsiz olduğu söylenemez. Bilakis nesne ileriye doğru hareket etmektedir ve bir sonraki an sadece saf dışı bırakılmıştır. Tüm bunlar epik için de geçerlidir. Bu ileriye yöneliş, epikteki ebedî devingen nesneyle tam olarak örtüşür, dinginlik ise tasvirin formundadır; bu tıpkı resimde aslında daima ileriye doğru hareket halinde olanın tasvir tarafından sabitlenişine benzer. Resimde nesneye atfedilen bu geçmek bilmeyiş [das Verweilen] burada yeniden özneye aksettirilir. Bu daha sonra değinecek olduğumuz epiğe mahsus olan özelliği açıklamaktadır. Burada an değerlidir, aceleye gerek yoktur, zira öznenin kendisi dingindir, bir anlamda zamanın eli özneye değmemiştir, zaman ona dışsaldır.

Öyleyse epiğin nasıl olup da Kendindeliğindeki eylemin zamansızlığının imgesini oluşturduğunu şu şekilde ifade ede-

biliriz: Kendisi zamanda var olmayan, tüm zamanı kendinde kuşatır ve bunun tersi de geçerlidir, fakat tam da bu sebepten o zamana karşı kayıtsızdır. *Zamana karşı bu kayıtsızlık [ayrımsızlık] epiğin temel karakteristiğidir.* Bu, içinde her şeyin var olduğu, olageldiği ve değiştiği, fakat kendisinin değişime tâbi olmadığı mutlak birliğe denktir. Neden sonuç zinciri sonsuza uzansa da, bu ardışıklık serisini kendinde kuşatan, bu serinin içinde yer almaz, bilakis tüm zamanın dışındadır.

Sonraki belirlenimler bunun peşisıra gelir ve belli bir açıdan bu bahsettiğimizin salt bir sonucudur.

(3) Mutlaklık kaplama değil, ideaya dayanır ve bu sebeple Kendindelikte her şey eşit ölçüde mutlaktır, bütün de parçadan daha mutlak değildir, bu belirlenim epik için de geçerli olmak zorundadır. Epikte başlangıç ve son eşit ölçüde mutlak olduğundan ve koşulsuz, kendini fenomende *rastlantısallık* [die Zufälligkeit] olarak gösterdiği ölçüde, bunların her ikisi de *rastlantısal* görünür. O halde epikte başlangıç ve sonun rastlantısal oluşu epiğin sonsuzluğu ve mutlaklığının da bir ifadesidir. Truva Savaşı'nın Leda'nın yumurtasında başladığını söyleyen bir ozanın bu iddiası haklı olarak atasözü haline gelmiştir. Geriye ya da ileriye doğru koşullu görünmek epik ideasına ve epiğin doğasına terstir. Şeylerin mutlaktaki önceden şekillenmiş ardıllığında her şey mutlak bir başlangıçtır, fakat tam da bu sebepten burada aynı zamanda başlangıç yoktur. Epik kendini mutlak olarak başlatarak kendini âdeta bizzat mutlaktan işitilmiş bir parça olarak kurar, fakat kendinde mutlak olan bu parça, mutlak ve uçsuz bucaksız bir bütünün ancak kırıntısıdır, bu tıpkı okyanusun yalnızca gökyüzü ile sınırlı olduğu için doğrudan ebediyete işaret etmesine benzer. *İlyada*, Akhilleus'un öfkesini dile getirmek niyetiyle mutlak olarak başlar ve aynı şekilde mutlak olarak biter, çünkü Hektor'un ölümüyle bitirmek için bir sebep yoktur (bildiğimiz kadarıyla son iki şiir sonradan eklenmiştir ve bunlar şimdi *İlyada* adını almış bütünün bir par-

çası olarak düşünülse dahi gene de hikâyeyi bitirmek için esaslı bir neden yoktur). *Odysseia*da aynı şekilde mutlak olarak başlar.

Homeros'u birçoklarının aksine hiç de yabancı ve anlaşılmaz bulmayan çağdaş Wolffçu görüş için, rastlantı olarak görünen bu mutlaklığın, epiğin özünün derinliklerinde yatan bir mutlaklık olarak kavranması yeterlidir. Homeros'u yabancı ve anlaşılmaz bulanlar, epiğin yapmacıklığına ilişkin belli birtakım prensipleri klasik teorilerden almışlar ve sonrasında da onu rastlantı unsuruyla uyumlu hale getirememişlerdir ki, bunların Wolff'un hipotezini yorumlayışlarına göre Homeros bu rastlantılarla teşkil edilmiştir. Şüphesiz ki bu inceliksiz rastlantısallık, tüm bir halkın tek bir birey oluşturabileceği fikri anlaşılır anlaşılmaz ortadan kalkar (bu daha önce mitoloji bölümünde tartışmış olduğumuz bir konudur). Homerik şiirlerin gelişimini gerçekten de yönlendirmiş olan o özel rastlantısallık burada zorunluluk ve sanatla örtüşür, zira doğası gereği epik kendini bir rastlantı görünümünde ifade etmek zorundadır. Gelecek belirlenimler yoluyla da bunun doğrulanacağı görülecektir.

(4) Zamana karşı kayıtsızlık, zamanın kullanımında da bir aldırışsızlığı zorunlu olarak peşi sıra getirir, bu sebeple epiğin kuşattığı zaman zarfında en küçüğünden en büyüğüne en önemsizinden en önemlisine her şeyin bir mekânı vardır. Bu, mutlakta her şeyin özdeş oluşunun imgesini yani *sürekliliği* [die Stetigkeit] sıradan görüngüden çok daha yetkin bir tarzda üretir. Bu sürekliliğe ait olan her şey, görünürde oldukça önemsiz olan yeme, içme, uyanma, uyuma, giyinme, süslenme gibi eylemler, diğer herşeyle aynı oranda detaylandırılarak tasvir edilmiştir. Her şey eşit ölçüde önemli ya da önemsiz, büyük ya da küçüktür. Hem şair hem de şiir sanatı epikte tam olarak bu yolla, nezdinde büyük ve küçüğün eş olduğu ve bir şairin de dediği gibi bir krallığın ya da bir karınca yuvasının yok oluşunu aynı serinkanlı bakışla izleyen ilâhi doğanın mertebesine yükselir. Zira:

(5) eylemin *Kendindeliğinde* tüm şeyler ve tüm olaylar aynı ağırlığa ya da öneme sahiptir, hiçbiri bir diğerini yerinden edemez ya da diğerini baskılayamaz, çünkü hiçbiri bir diğerinden daha büyük değildir. Burada her şey, öncesinde ve sonrasında gelen herhangi bir şey yokmuşçasına mutlaktır. O halde aynısı epikte de geçerlidir. Şair bölünmemiş bir ruhla, olmuş olanı yad etmeksizin ve geleceği öngörmeksizin şimdiye tutunmak zorundadır; aceleye de kapılmamalıdır, çünkü o da devinimdeyken sükût halindedir ve yalnızca nesneyi devinimine bırakır.

Şiir ya da şairin bakir bir üst varlık gibi her şeyin üzerinde süzülüyor oluşu ile her şey nihayetinde özetlenir. Şeyler, olaylar ve tutkular ancak onun şiirinin betimlediği, bu sınırları çizilmiş alan dâhilinde birbirlerine temas edip birbirleri üzerine etkiyebilir. Şairin kendisi hiçbir zaman bu bölgeye girmez ve böylelikle bir tanrı haline, ilâhi doğanın en mükemmel imgesi haline gelir. Onu sıkboğaz edip zorlayan hiçbir şey yoktur, o usulca her şeyi vuku buluşuna bırakır ve olaylar karşısında duygularına kapılmadığından olayların gidişatının önüne geçmez. O serinkanlı bir şekilde olaylara tepeden bakar, çünkü olan hiçbir şey onu duygusal mânâda ele geçirmez. Şair hiçbir şekilde nesne karşısında duygulanmaz ve konunun/nesnenin en yüce ya da en bayağı, en sıradışı ya da en sıradan, trajik ya da gülünç olabilmesi de böylelikle, yani şairin *kendisinin* yüce ya da bayağı, trajik ya da gülünç olmamasıyla mümkündür. Tutku yalnızca konuya/nesneye aittir. Akhilleus kaybettiği dostu Patroklos için acı içinde ağlayıp feryat eder. Şairin kendisi ise bundan etkilenmiş ya da etkilenmemiş görünmez, zira o hiç görünmez. Bütünün engin kubbesi altında ve enfes kahraman figürlerinin yanında Thersites'in de yeri vardır, Odysseia'daki yeraltı dünyasının muazzam figürlerinin yanında, üst dünyada tanrısal domuz çobanı ve Odysseus'un köpeğinin de.

Ruhun ebedî dengesinde süzülmekte olan bu tinsel ritimle örtüşen ona denk ama duyumsanabilir bir ritim olmalıdır.

Aristoteles *heksametronu*[*] tüm vezinlerin en ağırı ve durağanı olarak nitelemiştir. Heksametronun ritminin ne fazlasıyla ağır ilerleyen ve tutuk ne de fazlasıyla sürükleyici ve tutkulu olduğu söylenebilir. Burada, tutukluk ve sürükleyicilik arasındaki dengede, heksametron, tüm epiğin temelinde olan ayrımsızlığı/kayıtsızlığı ifade eder. Dahası heksametron kendi özdeşliğinde geniş bir çeşitliliğe imkân verdiğinden nesnesi üzerinde zor kullanmadan nesneye intibak etmeye oldukça elverişlidir ve bu bağlamda vezinler arasında en nesnelidir.

Bunlar epik şiirin temel ve en ayırt edici özellikleridir. Epik şiirin özelliklerine dair daha eleştirel ve tarihsel bir takdimi ise August Wilhelm Schlegel'in, Goethe'nin *Hermann ve Dorothea*'sı üzerine yazdığı değerlendirmede bulabilirsiniz.

Şimdi biraz da konuşmalar, meseller ve epizodlar gibi bazı özel epik formlarından bahsetmek gerekir.

Diyalog, doğası gereği ve kendi haline bırakıldığında lirik olana meyillidir, zira diyalogun hareketi daha çok özbilinçten özbilince doğrudur. Konuşmanın karakteri epiğe göre uyarlanmadığı [modifizieren] takdirde konuşma bizzat epiğin karakterini değiştirecektir. Bu uyarlama, konuşmanın *kendine has* karakterine karşıt bir antitez üzerinden belirlenmelidir. Konuşmaya özgü bu karakter, aslında konuşmanın kendisinin amacını sınırlayan ve böylelikle onu bir şeylerin elde edileceği hedefe doğru hızlandıran şeydir; nerede tutku dile getirilecek olsa orada kendine hâkim olamayan bir coşkunluk ve özlülük vardır. Tüm bunlar epikte ölçülü hale getirilip temel özelliklere tâbi kılınır. En tutkulu konuşmada bile, dile sade bir anlatının akışındakine benzer bir doygunluğu katan epik zenginliği ve dolambaçlı-teferruatlı anlatımı (die Umstandlichkeit), sıfatların kullanımını bulmak mümkündür. Aynısı *meseller* için de

[*] Antik Yunan epiğine özgü, altı ayaklı hece düzenine sahip vezin. (ç.n.)

geçerlidir. Mesel, hem lirik şiirde hem de tragedyada aniden çakıp karanlığı aydınlatan ve sonra yeniden gece tarafından yutulan bir şimşeğe benzer. Epikte meselin kendisi bizzat yaşam sahibidir ve kendisi küçük bir epiktir. Son olarak *epizodlar* bakımından da bu evvela ozanın nesnesine karşı kayıtsızlığının, en önemlisi çetrefillikleri dahi gözden kaçırmak ve ikincil bir nesne karşısında ana nesnenin izini kaybetmek gibi bir korkusu olmayışının bir ifadesidir. O halde epizod, epiğin tam bir yaşam imgesi olması için epik şiirin zorunlu bir unsurudur.

Sıradan teorilerde *mucizevi olan* da destan için zaruri destekleyici bir öge olarak sunulur. Bu yalnızca modern tür için doğru olabilir ve epiği epik yapan bir özellik olarak sunulduğunda eski dönem epiği için tamamıyla çarpıtılmış bir görüş ortaya atar. Homeros'un tanrıları ve onların etkileri ancak Kuzey Avrupa barbarlığına mucize olarak görünebilir, tıpkı bu türün eleştirmenlerinin, Homeros'un "şimşekler çakıyordu" yerine "Zeus şimşekler gönderdi" deyişini yönelimsel, retorik ve poetik pathos olarak nitelendirmesi gibi.

Mucizevi olan Yunanlılara ve antik dönem epiğine tamamen yabancıdır, zira onların tanrıları doğayla ve doğadadır.

Esas epik *malzemeye* gelecek olursak, epiğin özsel doğası hakkında daha önce söylediklerimiz, yani epiğin mutlağın bir imgesi olması, onun konusunun *gerçekten evrensel* bir konu olmasını gerektirir. Böylesi bir konuysa ancak mitoloji yoluyla var olabildiğinden, epik şiir *mitoloji olmadan* anlaşılmazdır. Hattâ bu ikisinin özdeşliği öylesine büyüktür ki mitoloji hakiki nesnelliği ancak epiğin kendisinde kazanır. Epik en nesnel ve en evrensel şiir türü olduğundan tüm şiir sanatının konusuyla çoğunlukla örtüşür. Tıpkı mitolojinin bir ve tek olması gibi epik de Yunan şiiri gibi düzenlenmiş kültürel bir yapı dâhilinde içerik ve formun birbirinden ayrışamazlığından ötürü bir ve tek olabilir. En fazla kendini kendi özdeşliğinde iki farklı birlik üzerinden ifade ederek fenomenal görüngünün evrensel yasasını izleyebilir. *İlyada* ve *Odysseia* bir ve aynı şiirin iki yönüdür.

Farklı yazarlar meselesininse burada zerre kadar önemi yoktur, bunlar doğaları dolayısıyla ve bu sebeple kendisi alegorik ve anlamlı olan Homeros ismi altında birdir. Kimileri *İlyada* ve *Odysseia* arasındaki karşıtlığı, doğan ve batan güneş arasındaki karşıtlık gibi betimlemişlerdir. Ben İlyada'ya merkezden uzaklaşan/merkezkaç, Odysseia'ya ise merkeze doğru yaklaşan şiir demeyi tercih ediyorum.

Şimdi *Vergilius* ile *Homeros* arasında kısa *bir karşılaştırma* yaparak antik epik ruhunu üstlenen *daha yeni* şiirlere geçeceğim.

Vergilius ile Homeros hemen hemen bahsetmiş olduğumuz tüm belirlenimler üzerinden karşılaştırılabilir. İlkiyle, yani epik şiirde yazgının olmayışıyla ilgili olarak, Vergilius daha ziyade yazgıyı bir tür trajik çapraşıklıklar yoluyla eyleme dâhil etmeye çabalamıştır. Epik şiirin, devinimi yalnızca nesnenin kendisine yerleştirmesi gerekliliği de oldukça az görülür, zira Vergilius çoğunlukla nesneye eşlik ederek kendini alçaltmıştır. Başlangıcı ve sonu ilkel dünyanın karanlık dönemleri ile gelecek kadar belirsiz olan epiğin yüce rastlantısallığı da Aeneis tarafından bütünüyle feshedilmiştir. Burada Roma İmparatorluğu'nun kuruluşunu Truva'dan türetip Augustus'u pohpohlamak gibi belli bir amaç vardır. Bu amaç başlangıçta ilân edilir ve amaca ulaşılır ulaşılmaz şiir sonlanır. Şair burada nesneyi kendi hareketine bırakmaz, daha ziyade nesneyi bir şey haline sokar, nesneden bir şey yapar. Zamanı ele alıştaki ilgisizlik de yoktur burada, hattâ şair süreklilikten kaçınır ve eğitimli dinleyicilerini yalın bir anlatımla aşağılamak istemediği için onların durumu hep aklının bir köşesindeymiş gibi görünür. Dolayısıyla onun ifadeleri yapay, retorik olarak girift ve şatafatlıdır. Konuşmalarında bütünüyle lirik ya da nutuk çeker gibidir, Dido'nun aşk hikâyesi epizodunda ise âdeta moderndir.

Okulların ve modern sanat eleştirmenlerinin Vergilius'a itibar etmesi yalnızca epik teorisini uzunca bir zaman tahrif etmekle kalmamış (alışılageldik teoriler bütünüyle Vergilius'u model almıştır ki bu, insanların ilk elin eşsizliğindense ikinci

elin bayağılığını tercih ediyor olmalarının birçok kanıtından biridir) sonraki epik şiir denemeleri üzerinde de zararlı etkiler bırakmıştır. Gerçekten de *Milton* tinin şüpheye yer bırakmayan esnekliğini [die Bildsamkeit] suistimal eder, öyle ki eğer Milton tahrif edilmemiş epik modelini gözönünde bulundurmuş olsaydı; daha derin sayılabilecek bir bilginin onu getirdiği nokta, eski veznin içinde kendine yer bulamadığı bir dilin, antik dönem epiği ile boy ölçüşemeyeceği anlayışı olmasaydı, epiğe olduğundan çok daha fazla yakınlaşmış olurdu. Milton dil açısından epik yalınlığa Vergilius'a nispetle çok daha fazla yaklaşmış olsa da, Vergilius'un birçok hatasını, örneğin epik şiirin bir parçası olan o amaçsızlığın noksanlığı gibi hataları tekrarlar. Vergilius'la paylaştığı hataların yanında bir de Milton'a özgü olanlar vardır ki, bunlar hem çağın kavramları ve karakterinden hem de konuların doğasından kaynaklanır.

Şu âna dek yaptığımız açıklamalardan sonra *Klopstock*'un seçmiş olduğu konunun ve bu konuyu ele alış şeklinin epik türde olmadığını söylemek için kanıta gerek yoktur. Klopstock konuyu yüce olarak ele almak istemiş ve mistik dogmatizmin değil de üzerine biraz aydınlanma serpiştirilmiş mistik ve poetik olmayan dogmatizmin tasarımlarını kendi gayretiyle yücelik seviyesine yükseltmiştir. Fakat en başta İsa'nın yaşamı ve ölümü epik tarzda işlenebilecek olsaydı, saf insani açıdan ele alınmak ve azami yalınlıkla, idile benzer bir tarzda [idyllisch] işlenmek zorunda olurdu. Ya da şiire bütünüyle nüfuz eden, modern bir ruh ve Hıristiyan mistisizmi ve mitolojisinin ideleri olmak zorunda olurdu. Zira ancak bu şekilde şiir en azından antik dönem epiğinin mutlak karşıtı olarak kendi çapında mutlak olurdu. Fakat Klopstock, dini, evrene dair dinç bir görüş ve ideaların sezgisi olarak merkeze almamış şairlerdendir. Onda hâkim olan unsur anlama yetisi kavramıdır. O hem Tanrının sonsuzluğunu hem de İsa'nın yüceliğini akli anlamda ele alır; bu sonsuzluk ve yücelik nesnede konumlandırılmak yerine sürekli olarak şaire geri çekilir, böylelikle görünen, daima

yalnızca *o* ve *onun* devinimleri/duygulanımlarıyken nesnenin kendisi devinimsiz kalır ve ne biçim kazanır ne de ilerleme kaydeder. En anlamsız unsur ise tanrının, oğlundan insanlığın kurtuluşu adına vazgeçme kararının ezelden alınmış olmasıdır. Kendisi tanrı olan İsa bu karardan haberdardır, şu halde şiirin kahramanının sonuca dair herhangi bir şüphesi yoktur, fakat bu sebepten olayların uzayıp giden akışı ve adım adım sonu hazırlayan tüm düzenek tümüyle gereksiz görünür. İnsan bu şiiri elinden bırakırken böylesi büyük bir yeteneğin bu kadar verimsiz kullanılışını esefle karşılamadan edemez.

Amacımız az çok antik dönem epik şiiri tarzında yazılmış olduğu iddiasındaki belli bazı çağdaş epiklerden bahsetmekti. Gerçek mânâda antik dönem anlayışıyla yazılmış tek epik şiir olan Goethe'nin *Hermann ve Dorothea*'sı ile hakiki modern destandan daha sonra bahsedeceğim.

Hâlâ incelememiz gereken bazı tekil epik formları var. En başından beri sorulabilecek olan şey en yüksek özdeşlik olarak epik şiirin, herhangi reel bir ayrıma nasıl muktedir olduğudur. Epik şiirin değişiklik kabul edebileceği [ausweichen] alanın oldukça sınırlı olmak zorunda olduğu açıktır, fakat daha da açık olan bir şey vardır ki o da ona özgü olan pozisyonu değiştirmekle [die Ausweichung] zorunlu olarak o pozisyonla özdeşleşmiş özelliklerini terk edeceğidir.

İlkin epik şiirde yalnızca iki imkân bulunur ve bu iki imkânın ayrımlaşmasıyla iki ayrı tür ortaya çıkar. Nesnelden anladığımız mutlak-nesnel ise, epik en nesnel türdür. Epik, mutlak olarak nesneldir, zira o nesnellik ve öznelliğin en yüksek özdeşliğidir. Şiir sanatı bu özdeşliğin dışına ancak ya *görece* daha nesnel ya da görece daha öznel hale gelerek çıkabilir. Epikte hem özne (şair) hem de nesne, nesnel bir tavra sahiptir [hem özne hem de nesnenin hareketi nesneldir]. Bu özdeşlik ancak iki şekilde ortadan kaldırılabilir: (a) öznellik ya da tikellik nesneye, nesnellik ya da genelgeçerlik sanatçıya; (b) nesnellik ya da genelgeçerlik nesneye, öznellik ise sanatçıya yüklenir. Bu

iki kutup kendi içlerinde öznel ve nesnel yönlere göre yeniden ayrılsalar da, şiir sanatında fiilen temsil edilir. Görece nesnel epik şiir alanı (yani tasvirin nesnel olduğu alan) *eleji* ve *idil*le tanımlanır, bunlar kendi aralarında kıyaslandığında ilki öznel, ikincisi ise nesnel bir tavra sahiptir. Görece öznel olan şiir alanı (yani tasvirin öznel olduğu alan) *didaktik şiir* ve *satir* ile tanımlanır, gene bunlardan ilki öznelken ikincisi nesneldir.

İnsanın bu altbölümlemeye karşı çıkası gelebilir; genel olarak en öznel ve lirik coşkunluk olarak kabul gören eleji, buna karşın görece daha nesnel addedilen didaktik şiirden nasıl daha nesnel olabilir ki? Fakat kendini nesnelliğinden ve epikliğinden mahrum edip salt lirik şiir haline dönüşen alışılageldik eleji kavramını burada hiçbir şekilde kabul etmediğimizin unutulmaması gerekir. Didaktik şiire gelince ise, ondaki şiir ilk potans olarak yeniden *bilgi*ye dönüşür ki bu *bilgi olarak* her daim öznel kalır. Bu bölümlemeye dair daha özel sebeplerse aşağıdadır.

Bu yanda duran eleji ve idil, beri yandaki didaktik şiir ve satir ile karşılaştırıldığında ilk ikisinin amaç ve niyetten yoksun oluş ile yalnızca kendi için, kendi uğruna var oluyormuşçasına görünmek hususlarında ortaklaşıp aynı hususlarda sonraki ikisinden ayrıldığı görülür, zira didaktik şiir ve satirin her daim belli bir amacı vardır ve böylelikle bu ikisi zaten öznellik alanına girer. Eleji ile idili birbiriyle karşılaştırdığımızda ise bu ikisinin evrensel ve nesnel konulardan el çekmekte benzer olduklarını görürüz. Eleji bir bireyin durumu ya da başına gelen olayı işler, fakat nesnel bir şekilde işler; idil ise bütünüyle izole olmuş ve kendine bir dünya kurmuş olan bir kolektifin durumu ve yaşamını işler. Bu sadece pastoral şiir denilen şiirler için değil, örneğin domestik idiller gibi, başka türler için de geçerlidir. Domestik idilde tasvir edilen örneğin, Voss'un Luise'inde olduğu gibi âşıkları birbirine kenetleyip dış dünyayı unutmalarına sebep olan sevgidir. Fakat, öte yandan bu iki tür birbirinden farklıdır da; eleji daha çok liriğe, idil ise buna karşın zorunlu olarak dramatik olana meyleder.

Eleji ve idilin *birlikte* didaktik şiir ve satirle karşıtlık oluşturduğu da söylenebilir. Şöyle ki eleji ve idilde konu ya da nesne sınırlı ve bu bakımdan da öznel, buna karşın tasvir mahali evrensel ve nesneldir. Öte yandan, didaktik şiir ve satirde ise konu ya da nesne evrenselken tasvir ya da işe koşan prensip özneldir.

Didaktik şiir ve satir, bir yandan konu bakımından benzerken, öte yandan sırf konuları açısından öznel ve nesnel olarak karşıtlık da oluştururlar. Didaktik şiirin konusu özneldir, çünkü bilgiye dayanır; satirin konusu ise nesneldir, çünkü bilgiden daha nesnel olan eyleme atıfta bulunur. Fakat her ikisinde de tasvirin prensibi özneldir. Didaktik şiirde tine, satirde ise mizaç ve törel duyarlılığa dayanır.

Bu Türlerin Münferit Olarak Kısaca Değerlendirilmesi

Herhangi bir tanım vermek istemiyorum. Sanatın her türü, yalnızca mevkii üzerinden belirlenir, bu mevki onun açıklamasıdır. Ayrıca sanat hangi şekilde isterse o şekilde bu mevkiin hakkını verecektir. Her şiir türü bir ideayı temel alır. Eğer bir türün kavramı tekil sanatsal fenomene göre belirlenirse, fenomenin kendisi hiçbir zaman ideaya tam anlamıyla denk olamayacağından, kavram zorunlu olarak er ya da geç fazla sınırlı/dar bulunup reddedilme tehlikesiyle karşı karşıya kalır ya da sınırlamaları içine sığmayan mükemmel bir sanat eserini reddetmek için dahi kullanılır. Her şiir türünün ideası ancak bu şiir türüyle gerçekleşen imkânlar tarafından belirlenir.

Modernitenin neredeyse evrensel bir şekilde *eleji* kavramından anladığı duygusal olarak kederin baskın olduğu ağıt yakmadır. Ağıt, keder ve yasın bu şiir türünde ifade bulmuş olması ve elejiden kast edilenin de ölünün arkasından yakılan ağıt olduğu yadsınamaz. Fakat bu, bu şiir türünün görüngü biçimlerinden yalnızca *biridir*; neredeyse sonsuz sayılabilecek çeşitliliğinin ve tabii ancak parçalar halinde olsa da tüm yaşamı kuşatmaya muktedir esnekliğinin yalnızca tek bir görüngüsüdür. Epik şiirin bir türü olarak elejinin kendisi özsel olarak

*tarihsel*dir. Yakılan bir ağıt olarak da bu özelliğini yadsımaz, bilakis onun tıpkı epik gibi geçmişe bakabildiği için kederlenip yas tutabildiği söylenebilir. Fakat aynı zamanda belirgin biçimde şimdiden de kopamaz ve dindirilmemiş bir özlemin acısı kadar dindirilmiş bir özlemi de dile getirir. Tasvirdeki sınırları, tekil ve özel koşullarca konmaz, eleji daha ziyade bu koşullardan uzaklaşarak epik alana girer. Eleji, doğası gereği en sınır tanımaz türlerden biridir, bu sebeple ve onun epik şiir ve idille olan ilişkisinde belirginlik kazanan genel özelliğinin dışında, özellikle bu sonsuz esnekliği onun en biricik ve en doğal özü olarak adlandırılabilir.

Eleji ruhuyla en dolaysız biçimde ancak antik dönem örnekleri aracılığıyla tanışıklık kazanılabilir. Phanokles ve Hermesianaks'ın en güzel fragmanlarından bazıları *Athenäum*'da tercüme edilmiştir. Gerçi eleji Tibullus, Catullus ve Propoertius'la birlikte Latincede de yeniden hayat kazanmış ve çağımızda da Goethe, *Roma Elejileri* ile türü aslına uygun olarak yeniden üretmiştir. Goethe'nin *Elejiler*'inde, elejide öznelliğin nesnede, nesnelliğin ise tasvir ve tasvirin yönetici prensibinde konumlandığı en dolaysız şekilde gösterilebilir. Bu elejiler yaşamın ve arzunun yüksek cazibesini, fakat yine de şairi sarmalayan uçsuz bucaksız nesnelere uzanarak epik bir tarzda dile getirir.

İdil ise, elejiyle karşılaştırıldığında daha nesnel bir türdür ve dolayısıyla, genel olarak epik şiir altında yer alan dört tür arasında da en nesnelidir. İdilde, nesne epiktekinden (öznel olarak) daha sınırlı olduğundan ve mevcut genel dinginlik yalnızca tasvirde konumlandığından, idil *resme* daha çok benzer, hattâ bu onun asli anlamıdır, zira idil ufacık bir resme, bir tabloya işaret eder. Dahası idil tasvirdeki nesnel unsura vurgu yapmak zorunda olduğundan, nesne kendini kaba bir tikellikle ortaya çıkardığında, yani epiğin nesnesine nazaran daha az işlenmiş olduğunda, idilin hakkı verilmiş olur. O halde idil konusunu sadece geniş mânâda sınırlı dünyadan almakla kalmaz, aynı zamanda onu o dünyada belirgin biçimde tekil kılar. Hattâ konusunu

geleneklere, dile ve karaktere göre epey yerel, örneğin doğal bir manzarada olmak zorunda olan insan figürleri gibi, kaba saba hale getirir ve mümkün olduğunca idealiteden uzaklaştırır. Dolayısıyla bu insanları aşırı duygusallıkla ya da günahsız bir ahlâklılıkla yüklemek kadar idilin doğasıyla çelişen bir şey yoktur. Theokritusçu idilin kaba sabalığından kurtulmak ancak tıpkı kusursuz İtalyan ve İspanyol pastoral şiirlerinde olduğu gibi, bütün karakterin romantikleştirilmesiyle mümkün olabilir. Fakat *Gessner*'de* olduğu gibi asli ve antik unsurun yanında bir de eğer romantik prensibin yokluğu söz konusuysa, onun idillerine özellikle yabancı ülkelerde duyulan hayranlık ancak sahte şiirsel bir duyarlığın sayısız ifadesinden biri olarak yorumlanabilir. Gessner'in idillerinde, tıpkı Fransız idillerinin pek çoğunda olduğu gibi, nesneye idilin ruhuna bütünüyle aykırı olan sığ, ahlâki-duygusal bir evrensellik yüklenmiş ve dolayısıyla tür tamamıyla çarpıtılmıştır. Asli idil ruhu son zamanlarda Almanya'da *Voss*'un *Luise*'iyle birlikte yeniden canlanmıştır. Fakat o da uygunsuz ortam seçimini aşamamıştır, renklerin tazeliği ve cazibesi ile doğal ifadelerin canlılığı bakımından Theokritusçu ruhla ilişkisi ise bir Kuzey ülkesi olan Almanya'nın, Sicilya manzaralarının güzelliği ile ilişkisine benzer. İtalyanlar ve İspanyollar idillerinde türün sınırlamaları dâhilinde romantik prensibi kullanmışlardır. Fakat ben sadece Guarini'nin *Pastor fido*'suna aşina olduğum için yalnızca bunu örnek olarak verebilirim. Romantizmin özü, amacına karşıtlıklar yoluyla ulaşması ve özdeşlikten ziyade bütünselliği tasvir etmesidir. Aynısı idilde de geçerlidir. *Pastor fido*'da birkaç karaktere kaba sabalık ile saf ve keskin biçimde ayrıştırılmış nitelikler, diğer karakterlere ise karşıt nitelikler yüklenmiştir. Böylelikle eser bir bütün olarak antikiteyi aşmış ama şiir türüne zarar getirmeden ona sadık kalmıştır. *Pastor fido*'da idil aynı zamanda gerçek bir dramatik kusursuzluğu yakalar ve idilin yazgıdan yoksunluğunun bir

* Salomon Gessner (1730-1788), İsviçreli şair ve ressam. (ç.n.)

taraftan ortadan kaldırılırken, diğer taraftan yeniden devreye sokulduğu görülebilir.–İdilin tüm formlarla akrabalığı. Tasvir daha da nesnel olduğu için, dramatiğe olan özel eğilim. Pastoral romanlar (Cervantes'in *Galatea*'sı).*

Tasvirde baskın olanın *öznellik* olmasıyla türün kayıtsızlığından/ayrımsızlığından ayrılan epik formlar arasında, *didaktik şiir* en öznel formdur. Herşeyden önce şüphesiz didaktik şiirin *imkânını* soruşturmalıyız ki bununla poetik imkânı kast ediyoruz. Öncelikle genel olarak türün ve dolayısıyla satirin sanat formu olarak değerlendirilmesine itiraz edilebilir, zira bunlar zorunlu olarak amaç sahibidirler –didaktik şiir öğretmeyi, satir ise tenkit etmeyi amaçlar–, oysa güzel sanatların tümü dışsal amaçtan yoksundur. Fakat oldukça önemli olan bu prensip, sanatın ondan bağımsız bir amacı form edinemeyeceğini ya da böyle bir amacın tıpkı mimarlıkta olduğu gibi onun hakiki bir ihtiyacı olamayacağını öne sürmez. Prensip yalnızca sanat formunun kendi içinde kendini böylesi bir amaçtan bağımsız kılmaya muktedir olmasını ve dışsal amacın da onun için *salt* bir form olmasını talep eder. En azından şiir sanatı perspektifinden bilimsel öğretileri aktarma amacının neden bir şiir formu haline gelemeyeceğine dair anlaşılır bir sebep yoktur. Didaktik şiirin yerine getirmesi gereken şart, eserin kendi için ya da kendi uğruna var oluyormuşçasına görünebilmesi için eserin kendisinde amacı nihayetinde hükümsüz kılmaktır. Fakat bu ancak didaktik şiirde *bilgi* formunun Tümün yansıması olabilmesiyle mümkündür. Kendinde ve kendi için ele alındığında Tümün imgesi olma, şiirden bağımsız, bilginin yerine getirmekle yükümlü olduğu bir gereklilik olduğu için, bilginin bir şiir *formu* olarak belirmesi, kendinde ve kendi için *bilgide* bir imkân olarak bulunur. Dolayısıyla belirlememiz gereken yalnızca bunun eşsiz ve üstün bir şekilde geçerli olabileceği bilgi türüdür.

---

* Bu örtük sözlerin, Schelling'in ders notlarında kendisi için aldığı kısa notlar olduğu varsayılmaktadır. (ç.n.)

Didaktik şiirde sunulan öğreti ya ahlâki ya da teorik ve spekülatif karakterde olabilir. Antikitenin gnomik şiiri, mesela Theognis'inki,* ilk türe örnektir. Burada nesnel unsur olarak insan yaşamı öznelin, yani bilgelik ve pratik bilginin yansıması haline getirilir. Ahlâki öğreti, Hesiodos'un *eserinde*, tarım hakkındaki şiirlerde vb. olduğu gibi doğa nesnelerine atıfta bulunduğunda, doğa imgesi asli nesnel unsur olarak bütüne nüfuz eder ve öznelin yansımasıdır. Bunun tam tersi ise hakiki teorik didaktik şiirde gerçekleşir. Burada bilgi nesnel olanın yansıması haline getirilir. En üst gerek-şart mucibince bu nesnel unsur ancak evrenin kendisi olabileceğinden, bir yansıma işlevi gören bilginin *tarzı* da aynı şekilde evrensel *doğanın* bilgisi olmak durumundadır. Bütünüyle tekil ve hususi bilgi nesnesi üzerine, örneğin tıp ya da belirli bir hastalık üzerine, botanik, kuyruklu-yıldız vb. üzerine yazılmış kaç didaktik şiir olduğu malum. Burada evrensel olarak ve evrenle ilişkisi içinde kavrandığı sürece nesnenin sınırlılığı kendinde ve kendi için eleştiri konusu edilmeyecektir. Nesneye gerçek mânâda poetik bir yaklaşımdan yoksun olan kimi sanatçılar o halde nesneyi farklı yollarla poetik olarak güzelleştirmeye çalışırlar. Mitolojik imge ve kavramları yardıma çağırırlar. Nesnenin yavanlığını tarihî epizodlarla ve bu türden şeylerle telafi etmeye çalışırlar. Fakat bunların hiçbiri bir kez olsun hakiki bir didaktik *şiir*, yani bu türde *poetik* bir eser üretememiştir. İlk gerek koşul, tasvir edilecek olanın *kendinde ve kendi için* zaten poetik olmak zorunda oluşudur. Söz konusu durumda tasvir edilecek olan daima bilgi olduğu için, bu bilgi, kendinde ve kendi için ve bilgi olarak aynı zamanda poetik olmak zorundadır. Fakat bu ancak mutlak bilgi için, yani idealara dayanan bilgi için mümkündür. Dolayısıyla, doğrudan ya da dolaylı olarak nesnesi, bilgiye yansıdığı haliyle Tümün kendisi olmayan şiir, hakiki didaktik bir şiir olamaz.

* Megaralı Theognis, milattan önce 6. yüzyılda yaşadığı düşünülen Yunanlı lirik şair. (ç.n.)

Formal ya da özsel bakımdan evren *bir* olduğundan ideal olarak yalnızca *tek bir* mutlak didaktik şiir olabilir, bu *şeylerin doğası üzerine* şiirdir ve tüm tekil didaktik şiirler bunun fragmanlarıdır. Bu spekülatif epik –mutlak didaktik şiir– denemeleri Yunanistan'da yapılmıştır. Amaçlarına ulaşıp ulaşmadıklarını ancak çok genel mânâda bilebiliyoruz, zira bu eserlerden zaman içinde bize ulaşabilen yalnızca fragmanlar olmuştur. Daha önce Pythagorasçıların ve Thales'in öğretilerini poetik olarak aktarmaları gibi, Parmenides ve Ksenophanes de felsefelerini şeylerin doğası üzerine bir şiirde ortaya koymuşlardır. Parmenides'in şiiri hakkında bildiklerimiz, bu şiirin tamamlanmamış ve oldukça tutuk mısralarla yazılmış olduğudur. Anaksagoras'ın fiziğiyle Pythagorasçı bilgeliğin ağırbaşlılığını birleştiren Empedokles'in şiiri hakkındaysa daha fazla şey söyleyebiliriz. Anaksagoras'ın fiziğine dayandığı gerçeğinden hareketle bu şiirin bir evren ideasına ne denli ulaştığını aşağı yukarı kestirebiliriz. Burada bu fizikle bir tanışıklığı varsaymak durumundayım. Fakat bu şiir şayet bilimsel bir perspektiften spekülatif arketipe ulaşamadıysa da, biz gene de antiklerin birbiriyle tam uzlaşı içinde olan tanıklığı uyarınca, bir isim vermek gerekirse örneğin Aristoteles'e göre, bu şiire yüksek ritmik enerji ve safi Homerik güç atfetmek durumundayız. Şans bu ya ona hâkim olan ruhun izleri *Lukretius*'un şiirlerinde bizim için muhafaza edilmiştir. Epikuros ve destekçilerinin kıt, zayıf üslubunu kendine model edinemeyen Lukretius kendi şiirsel enerjisini ve ifade tarzını hiç şüphesiz Empedokles'e borçludur; şiirin içeriği söz konusu olduğunda Epikuros'u örnek alması gibi, şiirin formu söz konusu olduğunda da Empedokles'i takip etmiştir. Lukretius'un şiiri kendi tarzında antik dönem örneklerine diğer Roma şiirlerinden, örneğin Vergilius'unkinden çok daha fazla yakınlaşmayı başarmıştır ve yalnızca Lukretius epik ritmin gerçek gücünü bize göstermektedir, zira Ennius'tan bize kalan yalnızca fragmanlardır. Vergilius'un zımparalanıp cilalanmış şiirlerine en büyük karşıtlığı Lukretius'un heksametronu oluş-

turur. Onun eserlerinin özü yüce bir mizacın damgasını taşır ve Epikuroscu doktrinin anlatısına hakiki bir doğa keşişinin [Priest der Natur] huşu ve coşkunluğunu katabilecek olan da yalnızca gerçek poetik bir tin olabilirdi. Tasvir edilen nesne kendinde ve kendi için poetik olmadığından tüm şiirin şaire geri çekilmesi zorunludur; aynı sebepten Lukretius'un şiirini ancak nesnenin kendisinden ötürü zaten poetik olan bir mutlak didaktik şiir denemesi olarak değerlendirebiliriz. İlk kitabın Venüs'e yakarış olan giriş bölümünün yanısıra şeylerin doğasını ifşa edip dinin hezeyan ve hurafelerini ilk kez alaşağı eden kişi olarak Epikuros'u övdüğü pasajlar gibi Lucretius'un kişisel coşkunluğunu dile getirdiği pasajlara baştan aşağı damgasını vuran yüksek bir haşmet ve kendinde eril bir sanattır. Antikler, Empedokles'in şiirinde insan bilgisinin sınırlarından hakiki öfkeyle bahsettiğini söyler, işte bunun gibi Lucretius'un dine ve sahte ahlâka karşı ateşi de sık sık gerçek coşkun bir öfkeye dönüşür. Onun hakiki epik bir aldırışsızlıkla uygulamada gösterdiği tinsel olan herşeyin dışsal olarak bütünüyle ortadan kaldırılışı ve doğanın, atomlar ile boşluğun oyununa indirgenişi, ruhun ahlâki görkemiyle ikame edilir, fakat bu görkem onu gene de doğanın üstüne yükseltir. Doğanın hiçliği aynı zamanda onun ruhunun, anlama yetisi âlemine duyulan tüm özlemin üstüne yükselmesine imkân tanır. Bu özlemin beyhudeliği, arzunun doymazlığı, korku kadar yaşamdaki umudun da boşluğu hakkında ondan daha içten ve yetkin bahsedebilecek kimse yoktur. Nasıl ki Epikuros'un öğretileri spekülatif açıdan değil de ahlâki açıdan önemlidir, Lucretius'unkiler de böyle görünür. Bir doğa keşişi olarak onun coşkunluğu yalnızca öznel olabiliyorken, pratik bilgelik öğreticisi olarak ve hem şeylerin alışılageldik akışını hem de yaşamın tutku ve karmaşasını bu türden şeylerin ona asla erişemeyeceği bir tepe noktasındanmışçasına gözlemleyen üst düzey bir varlık olarak nesnel görünür. Epikurosçu felsefe ile yüce ve eril erdemlerin kökünü kazıyarak dar kafalı, küçük görüşleri ahlâki büyüklük olarak yüceltip buna

karşın spekülasyon alanında yüksek bir mertebeye erişmiş gibi yapanların felsefeleri arasındaki karşıtlıktan bahsetmeden geçmek olmaz. Fakat bu karşılaştırmayı çok ileri götürmeye gerek yoktur, yalnızca Kantçı felsefeden pay biçmek yeterlidir.

Kendimi çağdaş yazarların *didaktik şiirleri* hakkında konuşmaktan muaf tutabileceğimi düşünüyorum. Antikitenin herhangi bir şiirinin bu türde hakiki arketipe ulaştığı konusunda haklı şüphelerimiz olduğundan, çağdaş yazarların bu türde tek bir gerçek poetik eser veremediklerini hiç şüphesiz kategorik olarak iddia edebiliriz. Dolayısıyla yalnızca formu ve ifade araçlarının değil, bu şiirde tasvir edilecek olanın kendisinin de poetik olduğu didaktik şiiri umutla beklemek zorundayız. Böylesi bir şiir ideası hakkında şunları söyleyebiliriz:

κατ' ἐξοχήν didaktik şiir ancak evren hakkında ya da şeylerin doğası hakkında bir şiir olabilir. Böylesi bir şiir, evrenin bilgideki yansımasını tasvir etmelidir. Evrenin en kusursuz imgesine o halde bizzat bilimde ulaşılmalıdır. Böylesi bir imgenin ehli bilimdir. Evrenle böyle bir özdeşliğe erişen bir bilimin evrenle hem içerik hem de form açısından bağdaşacağı muhakkaktır; evrenin kendisi tüm şiirin arketipi olduğundan, hattâ mutlağın kendisinin şiiri olduğundan, evrenle özdeşliğinde bilim hem form hem içerik açısından kendinde ve kendi için zaten şiir olacak ve şiirin içinde çözülecektir. O halde mutlak didaktik şiirin ya da spekülatif epiğin kökeni, bilimlerin yetkinleşmesiyle çakışmaktadır; en başta şiirden zuhur etmiş olan bilimin en güzel ve nihai alınyazısı gene bu engin denizlere akıp karışmaktır. Çağdaş dünyada hakiki epik şiir ve mitolojinin imkânına dair daha önce belirtmiş olduklarımıza –yani tarihin tanrıları olan çağdaş dünyanın tanrılarının, *tanrılar* olarak görünebilmeleri için doğayı ele geçirmeleri gerektiğine– uygun olarak şunu yinelememe izin verin: Şeylerin doğasına dair ilk gerçek şiir, gerçek epikle eşzamanlı olarak ortaya çıkacaktır.

Epik şiir kapsamında yer alan türlerin öznel alanında *satir* daha nesnel olan formdur, zira nesnesi reel, nesnel ve her şey-

den önce hiç değilse *eylem*dir. Satirin epik doğasına dikkatinizi çekmekle yetiniyorum. O, epik gibi öyküleyici olmadığından, yani konuşan karakterlerini epik bir tarzda epiğin yapabildiği gibi takdim edemediğinden, fakat aslında karakterler ve eylemler tasvir etmek zorunda olduğundan, zorunlu olarak dramaya daha yakındır, dolayısıyla görevinin hakkını verebilmek adına içsel olanın tasviri gereğince dramatik bir yaşamı olmak zorundadır. Tam anlamıyla satir kavramı tabii ki mutlak tarzda ya da kendinde dramatik olan bir şey içeremez. Ayrıca Cervantes'in Don Quijote'sinin satir olarak değerlendirilmesine alışılmış olduğu gibi, Aristophanes'in komedyalarının satir türüne ait olduğunu düşünmek de aynı ölçüde, hattâ belki daha da büyük aptallık olurdu.

Satirin ayrıca ciddi ve komik olmak üzere iki türü vardır. Her iki tür de hem Juvanelis ve Persius'un asil hiddetinde ifade bulan türde ahlâki bir karakterin haysiyetine hem de ilişkileri ve olayları tümele referansla görebilen etkileyici bir tinin üstünlüğüne gerek duyar, zira satirin asıl etkisi tümel ve tikel arası tezatlığa dayanır. Ne dünyayı ne de dünyada olan herhangi bir şeyi tanıyan insanların şiir sanatına ve onun en asil türlerine yeterliği olduğuna inanmalarının yanında, Almanya'da bizzat kendileri çağın karikatür ya da yaratıkları olanların hantal bir kalemle kâğıtlara tekrar tekrar satirik skeçler karalama arzusuyla yanıp tutuşmaları artık şaşılacak bir şey olmaktan çıkmıştır.

Yunanlıların komik satirler için özel bir tür olan yarı-hayvan yarı-insan varlıklardan oluşan kendi temsilcileri vardı ve çok büyük ihtimalle satir, ismini bu özel türden almıştır. Aiskhylos ve daha sonra Euripides'in satir oyunları yazdığı bilinir. Komik satirin yasası âdeta tam da bu kökeninde ortaya koyulmuştur. Ciddi satir kötü ahlâkı, özellikle güçle birleştirilmiş küstah bir ahlâksızlığı yeriyorsa, buna karşın komik satir suçluluk ve sorumluluğu öznelerinden mümkün olduğunca uzak tutup onları tıpkı satirler ve faunlar gibi olabildiğince hayvani ve tamamen duyusal kılıp bütünüyle iradesizleştirmeye çabalamak zorun-

dadır. Kabalık, kötülük ve alçaklıkla birleştiğinde yalnızca tiksinti uyandırıp itici olur ve dolayısıyla poetik mizahın konusu olamaz. Bu özelliklerin poetik mizah konusu olabilmesi ise ancak insani unsurun bütünüyle bertaraf edilmesiyle, duygularımızı küçük düşürmeyecek şekilde safi komik göründükleri ama öte yandan da nesneyi derinden aşağıladıkları bir tersyüz olmayla mümkündür.

Bununla birlikte rasyonel epik formları çemberi tamamlanır. Fakat şimdi *modern* ya da *romantik* epikten söz etmeli ve onun tikel varyasyonlarını incelemeliyiz.

Antik ve romantik arası karşıtlıktan daha önce mümkün mertebe *genel hatlarıyla* bahsedildiğinden ve modern formlar her daim az çok irrasyonel unsur barındırdığından romantik epiği ekseriyetle tarihsel açıdan inceleyerek romantik epiğin antik dönem epiğiyle karşıtlıkları ve uzlaşılarını belirtmenin en iyi yol olduğuna inanıyorum.

Şiiri aynı zamanda önde gelen temsilcileriyle de karakterize etme niyetime uygun olarak dosdoğru *Ariosto* ile başlamak istiyorum, çünkü herşeyden önce onun en hakiki modern epiği yazmış olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Ondan öncesi, diğerleri arasında özellikle Boiardo,* değerlendirilmeye katılamaz; zira onlar doğru yolda olmuş olsalar bile bu alanda yetkinliği yakalayamamışlardır, kullandıkları dil sıkıcı ve ağdalı kalmıştır. Tasso'nun *Kurtarılmış Kudüs*'ü Ariosto gibi bir model karşısında nesnel şiir sanatındansa daha çok saflık için çabalayan güzel bir ruh gibi görünmektedir ve takdire değer olan yalnızca iffetli bakire, Katolik unsurlar gibi bütünüyle kısıtlı unsurlardır. Neredeyse hiçbir Fransız, *Henriade*'den bahsedilmesini istemez. Portekiz'in ise benim aşina olmadığım bir şiiri vardır; Camoëns'in** *Lusiade*'si.

---

* Mattea Maria Boiardo, (1441-1494), İtalyan şair. (ç.n.)

** Luiz vaz de Camoëns, (1524-1580). (ç.n.)

Ariosto oldukça tanıdık bir mitolojik dünyada dolanıp durur. Büyük Karl'ın [Şarlman'ın] sarayı şövalyelik çağının Jupiter'inin Olympos'udur. Her yerde eskiden de şimdi de yaygın olan on iki şövalyenin sagaları kültür seviyesi daha yüksek uluslara; İspanyollar, İtalyanlar, Fransızlar, Almanlar, İngilizlere aittir. Mucizevi olan Hıristiyanlıktan yayılmış olup sonraki çağın cesareti ile birleşerek romantik dünyayı alevlendirmiştir. Bu talihli zeminde şair keyfince hareket edebilir, yenilikler icat edebilir, süsleyip güzelleştirebilir. Tüm araçlar onun kontrolündedir; elinde cesaret, aşk, büyü ve tüm bunların yanında Doğu ve Batı ile türlü dinlerin karşıtlığı vardır.

Modern dünyada göze çarpanın daha çok birey ya da özne oluşu epikte de değişmez, öyle ki modern epik, antik dönem epiğinin mutlak nesnelliğini kaybetmiştir ve antik epikle ancak onun tam bir olumsuzlaması olarak mukayese edilebilir. Ariosto da içerik üzerinde ona hatırı sayılır ölçüde refleksiyon ve kasıt katarak kendine göre uyarlamalar yapmıştır. Genel olarak romantik olanın ana özelliklerinden biri ciddiyet ve mizahın bir karışımı olduğundan, biz de şaire ciddiyetini teslim etmek zorundayızdır, çünkü onun muzipliği, şairin epiğe iştirak etmeyişi ve kayıtsızlığının âdeta yerini alır. Şair böylelikle kendini nesnesinin sahibi kılar. Şiiri *bu bakımdan* antik dönem epik kavramına en kati şekilde bağlanır, öyle ki onun belirli bir başlangıcı olmadığı gibi belirli bir sonu da yoktur; o, şairin dünyasından bir kesittir ve bu kesitin daha erken başlamasının da daha geç bitmesi kadar olası olduğu düşünülebilir. (Budala sanat eleştirmenleri, Tasso'nun yapmacık kompozisyonuna kıyasla onu kınamışlardır. Tasso'nun kompozisyonunda her şey öylesine muntazam bir şekilde hazırlanıp düzenlenmiştir ki insanın yolunu kaybetmesi gibi bir tehlike asla yoktur. Ariosto'nun şiiri ise insanın içinde hiç korkmadan memnuniyetle kaybolacağı bir bahçe labirentine benzer.) Başka önemli bir nokta ise, hikâyenin kahramanının tek başına vurgulanmıyor oluşu, hattâ çoğu zaman sahnede olmayışı ya da hikâyenin kah-

ramanlarının çoğulluğunun söz konusu oluşudur. Wieland'ın Oberon'undaki gibi tek bir kahramanın başına gelen felaketlerle sürüp giden bir hikâye –eğer bu tür içinde saflığı bir nebze olsun muhafaza etmek istiyorsak– yalnızca romantik bir hikâyedir, genellikle şiir formunda duygusal bir biyografidir ve bu sebeple ne hakiki bir epik ne de (düzyazı biçiminde yazılması gereken) hakiki bir romandır.

Mucizevi kavramı daha önce de belirtildiği üzere epiğe *yeni* bir katkıdır; Aristoteles Homerik epiğin Θαυμαστόν* olduğundan bahsetse de, onun bundan anladığı modern dünyanın mucizevi ile kast ettiğinden tamamıyla farklıdır; başka bir deyişle o yalnızca olağandışı olanı kast etmektedir (bunun hakkında drama bölümünde daha çok konuşacağız). Homeros'ta mucizevi olan bir şey yoktur, daha ziyade yalnızca doğal olan vardır, çünkü onun tanrıları bile doğaldır. Şiir ve düzyazı mucizevi olanda savaş halinde görünür; şeyler ancak düzyazıya karşıtlığında ve *bölünmüş* bir dünyada mucizevidir. Denilebilir ki Homeros'ta *her şey* mucizevidir ve sırf bu sebepten hiçbir şey mucizevi değildir. Yalnızca Ariosto mucizevi olanı, rahatlığı, ironisi ve çoğunlukla süssüz olan sunumu aracılığıyla nasıl doğal bir şey haline dönüştüreceğini gerçekten iyi anlamıştır. Hattâ onun seviyesine erişmek özellikle en yavan anlatıma sahip olduğu pasajlarda pek mümkün değildir. Bu pasajlardan, Ariosto'nun zengin hayal dünyasının tüm zarafet ve süsünü üstüne yağdırdığı diğer pasajlara geçişte ise, içeriğin romantik şiir için gerekli olan karşıtlıkları ve karışımları resmedilir –bunun kelimenin tam mânâsıyla bir *resmetme* olduğu söylenebilir; onda her şey canlı renk olduğundan, hareketli, coşkun bir tablo resmedilir. Bu resimde konturlar kimi zaman bütünüyle kaybolurken, kimi zaman da güçlü bir vurguyla belirginleşmektedir. Bu resim, kendi sınırlı alanında değerlendirildiğinde dahi kusursuz bir sürekliliğin ifadesi olan bir resim gibi değil de,

* Olağandışı, hayret verici, inanılmaz. (ç.n.)

giderek bütünün renk renk kümelenmiş parçaları gibi görünür. Doğruyu söylemek gerekirse, modern de olsa daha üst bir epik ideasıyla, yani Homerik epiğin aksine artık bir çağ ve bir halk tarafından yazılmayan, daha ziyade mecburen bir kişi tarafından yazılan, Homerik epikten daima farklı bir karaktere sahip olmak ve antik dönem unsurlarını ve nesnelliğini farklı yollarla elde etmek zorunda olan epikle karşılaştırıldığında, Ariosto'nunki aslında yalnızca ulusalcı ve gayriihtiyari bir girişimdir. Fakat berrak bir anlayışın cazibesi, arzu ve hevesin bitmez tükenmez çokluğu bu şiirdeki tikellik unsurunu bastırıp yok eder. Ariosto'da gereksiz yığılmalar yoktur, değerli özellikler ahenkli biçimde bölüştürülmüştür ve ferah yapıyı âdeta kolonlar gibi taşırlar. Angelica güzeller güzeli Helendir, şövalyeler arasındaki anlaşmazlıklar da onun için Truva Savaşı'dır. Orlando tıpkı Akhilleus gibi nadiren sahneye çıkar. Herhangi büyük bir meziyeti ya da liyakati olmaksızın güzel bir kadını, ünlü Medea'yı çekip götürebilen, Paris'e karşılık gelen karakter de yok değildir. Tabii ki burada tam bir paralellik kast edilmemektedir. Şairin yarattığı en güzel figür, bütünüyle romantik olarak ve incelikle değerlendirildiğinde sevdiceği için silahlara sarılıp maceralara atılan Bradamante'dir. Onda mucizevi olan cesaret, doğal olan aşktır, dolayısıyla ağır basan hoş bir cazibedir. O aynı zamanda Hıristiyandır da, doğudan başka bir kadın figüründe ise cesaret daha eril özelliklerde gösterilmiştir. Orlando ve Rinaldo, aynı zamanda kültürlü ve kültürsüz karşıtlığını çok keskin bir şekilde gösterirler. Çeşitli karakterler, epizodlar ve rastlantılar denizinde (burada bunlardan da bahsetmek gerekir) batıp batıp çıkarlar, kimlikleri her daim bellidir, birbirlerinden ayırt edilebilirler. Tıpkı Cervantes'in kendi romanında yaptığı gibi şairin aralara serpiştirdiği novellalar burada epizodlardır. Bunlar oldukça dokunaklı ve patetik olduğu kadar kasıtlı içeriklerdir, şair bunlar aracılığıyla her daim hiçbir şey olmamış gibi yoluna devam eder: bunlara refleksiyon karıştırırsa da bunu asla oyala-

yıcı biçimde yapmaz, fakat öyle yapar ki her şey aniden yeniden ilerler ve yeni ufuklar görünür.

Bu şiirsel türün ruhunun dengeliliği ve özdeşliği dışsal olarak modernitenin en özdeş vezni olan stanzada ifade edilir. Wieland'ın yapmış olduğu gibi stanzadan vazgeçmek, bizzat romantik epikten vazgeçmek anlamına gelir.

Ariosto'ya özgü birtakım özellikler üzerinden tayin edilmiş olan romantik epiğin ya da *şövalye şiirinin* [Rittergedicht] özellikleri, romantik epiğin antik dönem epiğinden farklarını ve antik dönem epiğine karşıtlığını göstermek için yeterlidir. Onun özünü ise şu şekilde tanımlayabiliriz: o konusu gereği epiktir, yani konusu az çok evrenseldir. Formu gereği ise özneldir; hem şairin anlatılan olaya sürekli olarak refleksiyonla eşlik ediyor oluşunda hem de nesnenin kendisinden doğup gelişmeyen bütünün organizasyonunda şairin bireyselliğinin büyük rolü vardır. Böyle bir organizasyon nesnenin değil de aslında şairin kendi ürünü olduğundan, kişisel tercihin [die Willkür] güzelliğinden başka hiçbir güzelliğe hayran kalmak mümkün değildir. Romantik epik içerik kendinde ve kendi için tuhaf varlıklarla dolu vahşi gür bir ormana, şairin kastı ya da ruh halinden başka hiçbir kılavuzun bulunmadığı bir labirente benzer. O halde şu açıktır ki, romantik epik, *bu* türün (yani epiğin) kendini modern dünyada var edebilmesinin ne en yüksek ne de tek biçimidir.

Romantik epiğin kendi türü içinde bir karşıtı vardır. Eğer romantik epik, konusu bakımından evrensel ama formu bakımından bireysel ise, o zaman tikel ya da daha sınırlı bir konuda evrensel olarak daha geçerli, âdeta daha kayıtsız/ayrımsız bir tasvirin denendiği uygun bir ikinci tür en başından öngörülebilir. Bu tür, *romandır* ve onu bu şekilde konumlandırarak onun doğasını da belirlemiş oluruz.

Şüphesiz romantik epiğin içeriğinin görece evrensel olduğu söylenebilir, çünkü o, öznesinin her daim fantastik bir zemine kaymasını ister. Böyle bir talep antik epikte söz konusu değil-

dir. Sırf bu sebeple bile, konu özneden bir şeyler –inanç, coşku, fantastik bir ruh hali– talep ettiğinden, şair de kendisinden bir şeyler katmak zorundadır. Böylelikle şair, bir açıdan konunun evrensellik bakımından halihazırda sahip olabileceğini diğer açıdan tasviri aracılığıyla konudan ayırır. Kendini bu zorunluluktan muaf tutmak ve nesnel bir tasvire yaklaşabilmek için konunun evrenselliğinden feragat edip evrenselliği *formda* arar.

Şövalye şiirinin tüm mitolojisi mucizevi olana, yani bölünmüş dünyaya dayanır. Bu bölünmüşlük zorunlu olarak tasvire de siner, zira mucizevi olanın böyle görünebilmesine imkân tanımak için şairin kendisi, mucizevinin *mucizevi* olarak göründüğü bu dünyada olmalıdır. Dolayısıyla şair konusuyla hakikaten özdeşleşmek ve kendini bölünmemiş olarak konusuna vermek istiyorsa, bu ancak kişinin kendisinin genel olarak modern dünyada olduğu gibi burada da bizzat ortama/aracıya katılmasıyla ve yaratımlarında *tek bir* yaşamın ve tinin kazanımlarını bir kenara koyması ile mümkün olur, çünkü yaratımın çıtası ne denli yüksek olursa kazandığı mitolojik güç de o denli büyük olur. *Romanın* kaynağı budur ve hiç tereddüde düşmeden romanı bu bakımdan şövalye şiirinin üzerine yerleştiriyorum. Fakat bu ismi taşıyan eserlerden ancak pek azı formun nesnelliğine erişebilmiştir, bu sayededir ki hakiki epiğe şövalye şiirinden çok daha fazla yakındır.

Bu açık kısıtlama, yani romanın, ancak tasvirin salt *formu* yoluyla nesnel ve evrensel olabilmesi zaten romanın hangi sınırlar dâhilinde epiğe yakınlaşabileceğini de belirtmektedir. Epik, doğası gereği sınırlanmamış eylemdir; onun gerçek bir başlangıcı olmadığı gibi bitimsizce de devam edebilir. Roman ise, belirtildiği gibi nesnesiyle sınırlanmıştır ve bu münasebetle sınırlı ve bitmiş bir eylem olan dramaya daha çok benzer. Bu bağlamda, roman epik ve dramanın bir karışımı olarak tanımlanabilir, yani her iki türün de özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Modern sanatın bütünü kendini burada da daha çok resme ve

renkler âlemine benzer olarak teşhir ederken, plastik çağ ya da formlar âlemi şeyleri birbirinden kati surette ayrıştırmıştır.

Modern sanatın nesnel tasvir formu için antik dönem sanatının heksametronuna benzer eş ölçülü [gleichmäßig] ve karşıtlar arasında salınan bir hece ölçüsü yoktur; onun tüm hece ölçüleri daha güçlü bir şekilde bireyselleşir/özelleşir ve kendisini daha keskin bir tonla, renkle, ruh haliyle vb. sınırlar. Çağdaş dize formlarının en eş ölçülüsü stanzadır, fakat stanza heksametron gibi dolaysız ilham görünümüne sahip değildir ve nesnenin kendisinin gelişimine bağımlılık göstermez; hepsi bir kenara sırf bu sebepten stanza* eş ölçülü olmayan bir vezindir ve kıtalara bölünür, bu onun genel olarak daha yapay görünmesine, nesnenin formundansa daha çok şairin eseri gibi görünmesine sebep olur. Formu bakımından epiğin nesnelliğine daha sınırlı bir konu ile erişmeye çalışan romanın en yüksek ayrımsızlık olan düzyazıdan başka seçeneği yoktur. Fakat bu düzyazı, en üst düzey yetkinliğindeki, ritmik hece ölçüsü gibi kulağa hükmetmeyen ama öte yandan da hiçbir yapmacıklık emaresi göstermeyen ve bu sebepten daha titiz bir düzenleme gerektiren sessiz bir ritim ve düzenli periyodik bir yapı eşliğindeki düzyazıdır. Don Quijote ve Wilhelm Meister'deki bu düzyazı ritmini hissedemeyen, işin doğrusu bu ritmi öğrenemez de. Epik söyleyiş gibi bu düzyazı ya da daha çok bu roman stili bir konu üzerinde uzun uzadıya durabilir, konuyu detaylandırabilir ve yeri geldiğinde en küçük detayı bile gözden kaçırmamalıdır, fakat aynı zamanda kendini süslemelerde özellikle safi süslü sözlerde kaybetmekten kaçınmalıdır, aksi halde doğrudan kapısına dayanan şiirsel düzyazı denilen tahammül edilemez kusur olacaktır.

Roman, dramatik olamayacağından ama aynı zamanda epiğin nesnelliğini tasvirin formunda aramak zorunda olduğun-

* Sekiz tane on bir heceli Iambus mısrasından müteşekkil kıta şekli. (ç.n.)

dan en uygun ve en güzel roman formu zorunlu olarak *öyküleyici* olandır. Mektup romanlar, *–bütünde–* dramatik parçalara dönüşen safi lirik parçalardan oluşur ve bu yüzden mektup romanlarda epik karakter kaybolur.

Roman, tasvirin formu el verdiğince epiğe benzemek zorunda olduğundan ve konu esasen sınırlı bir nesneden müteşekkil olduğundan, şair epik evrenselliği, nesneye ya da kahramana karşı gösterdiği, epik şairin sergilediğine oranla daha büyük bir kayıtsızlıkla ikame etmelidir. Dolayısıyla şair kahramana sıkı sıkıya bağlanamaz, hattâ kitaptaki her şey ona daha da az tâbi kılınmalıdır. Sınırlı unsurlar tasvirin formundaki mutlağı açığa çıkartmak için seçilmiş olduklarından, kahraman âdeta halihazırda doğası gereği kişisel olmaktan ziyade daha çok semboliktir ve romanda da böyle ele alınmalıdır, yani herşeyin kahramanla bağlantısı gevşek tutulmalı, kahraman kolektif isim ya da büyük bir demetin çevresindeki kurdele olmalıdır.

Kayıtsızlık kahramana karşı bir ironiye dönüşene dek devam edebilir, zira özneden kaynaklı olup da ya da kaynaklı olmak zorunda olup da özneyle ilişkisini en belirgin biçimde koparabilen ve nesnelleşebilen tek form ironidir. Bu bakımdan kusurluluk hiçbir şekilde kahramana zarar vermez. Tersine yapmacık bir kusursuzluk romanı telef edecektir. Bu, Goethe'nin Wilhelm Meister'de kahramanın yavaşlatıcı gücüne ilişkin olarak bizzat kahramanı belli bir ironiyle konuşturmasını hatırlatır. Roman bir yandan dramatik olana karşı zorunlu bir eğilim gösterirken, öte yandan epik gibi uzun uzadıya anlatmak zorunda olduğundan eylemlerin bu süratli akışını yatıştıran gücü nesnede yani kahramanda konumlandırmak zorundadır. Goethe, Wilhelm Meister'in aynı pasajında, romanda öncelikle *mizaç* [die Gesinnung]* ve *olaylar*, dramada ise *karakterler* ve

* Kişinin tinsel ve ahlâki temel tavrını, kişinin dünyaya karşı takındığı genel tutumunu karşılamak için mizaç kelimesi seçilmiştir. Peşi sıra kullanılan tavır ya da tutum kelimeleri de aynı sözcüğün karşılığı olarak kullanılmıştır. (ç.n.)

ameller [die Tat] sunulmalıdır derken aynı şeyi kast etmektedir. Tavır ya da tutum yalnızca belli bir zaman ve mekân için de geçerli olabilmektedir ve karakterden daha değişkendir; tavır ya da tutumdansa, karakterin kişiyi eylem ve sonuca sevk edişi çok daha dolaysızdır ve amel, güçlü ve kararlı bir karakterden çıkmış ve gerek iyi gerek kötüde o karakterden belli bir bütünlük talep edermişçesine olaylardan çok daha belirleyicidir. Fakat bu tabii ki kahramanın azminin topyekûn olumsuzlanması anlamına gelmez; en mükemmel kombinasyon Don Quijote'de ortaya konmuş olduğu haliyle, karakterden kaynaklanan amelin rastlantılar ve şartlar aracılığıyla kahraman için bir *olay* haline dönüşmesi olarak kalacaktır.

Roman dünyanın ya da en azından çağın aynası haline gelmeli ve böylelikle kısmi bir mitolojiye dönüşmelidir. Bizi dingin ve sakin bir gözleme davet etmeli ve her yerde belli ölçüde bir katılımı sürdürmelidir. Onun her bölümü, her kelimesi dışsal bir ölçüsü olmadığından âdeta içsel yüce bir hece ölçüsüyle yazılmış gibi aynı ışıkla parıldamalıdır. Bundandır ki roman ancak bütünüyle olgunlaşmış bir tinin ürünü olabilir, tıpkı antik dönemin, Homeros'u hep yaşlı bir adam olarak tasvir etmesi gibi. Roman, tabiri caizse tinin nihai arınmasıdır, bu arınmayla tin kendine döner ve yaşamını ve gelişimini yeniden, açan çiçeklere dönüştürür: roman tinin baharında açmış çiçeklerle taçlandırılmış meyvesidir.

Roman insanda herşeyi uyarıp uyandırarak insanın tutkularını harekete geçirmelidir; onda en yüksek trajik unsura da komik unsura da olanak tanınmıştır, ancak şair bu ikisinden de etkilenmemiş olarak kalmalıdır.

Daha önce epikte rastlantıya izin verildiğini belirtmiştik. Romanınsa bu gibi araçları daha fazla kullanmaya, hayrete düşürmeye, kesişen ilişkiler ve rastlantılar yaratmaya hakkı vardır: fakat rastlantı elbette tek başına keyfince hükmetmemelidir, yoksa yaşamın hakiki imgesinin yerini tek yönlü ve yanar döner bir prensip alır. Öte yandan roman epikten olayların rastlan-

tısallığını ödünç alsa bile dramatiğe olan eğilimi dolayısıyla ortaya çıkan yazgı prensibi, romanın daha kapsayıcı ve ılımlı doğası için benzer şekilde fazlasıyla tek yönlü ve ağır olacaktır. Karakter aynı zamanda insanlar için yazgı haline dönüşebilecek bir zorunluluk olduğu sürece, romanda karakter ve rastlantı birbirlerinin ekmeğine yağ sürmek zorundadır. İkisinin bu karşıtlığında şairin bilgeliği ve yaratı gücünün açığa vuruluşunu görürüz.

Roman dramayla yakın akrabalığına uygun olarak epikle karşılaştırıldığında karşıtlıklara daha çok dayandığından, roman bu karşıtlıkları ironi ve pikaresk tasvir için kullanmalıdır. Don Quijote'de, Don Quijote ve Cardenio'nun ormanda karşı karşıya oturup birinin çılgınlığı diğerinin çılgınlığını tetikleyene dek yaptıkları makul konuşma tam da böyle bir tablodur. Genel olarak roman, pikaresk için gayret gösterebilir, çünkü bu aslında dramatik türdeki salt anlık görüngülerin genel mânâda tasvir edilebilmesinin yoludur. Pikaresk, içeriğinde her daim içsel bir değer taşıması, mizaca, geleneklere, halklara, olaylara atıfta bulunmasıyla bilinir. Bu mânâda Don Quijote'de, Marcela'ya olan aşkından ölmüş olan çobanın eteklerinde gömülü olduğu sarp bir kayalığın tepesinde Marcela'nın görünmesinden daha pikaresk olabilecek olan nedir ki?

Şiirin zemini böylesi gelişmelere uygun olmadığında, şair bu zemini kendisi yaratmalıdır, Goethe'nin Wilhelm Meister'de yaptığı buna örnektir; Mignon, arpçı ve amcanın evi salt onun eseridir. Geleneğin romantik bir tarzda sunduğu ne varsa seçip çıkarılmalı ve maceralı olandan eserin sembolizmine hizmet edebildiği anda kaçınılmamalıdır. *Sıradan* gerçeklik ise ancak ironiye ya da belli bir karşıtlığa hizmet etmesi için tasvir edilmelidir.

Olayların bütünde konumlandırılması sanatın başka bir gizemidir. Olaylar bilgece yerleştirilmelidir, nehir sona doğru genişliyor, tasarının tüm ihtişamı sona doğru gözler önüne seriliyor olsa da olayların kendisi hiçbir yerde hızlandırılmamalı,

birikmemeli ve aceleye getirilmemelidir. Epizod denilenler, ya bütünün özsel parçası olmak, bütünle birlikte organik olarak yapılandırılmak zorundadır (sperata), sadece bu ya da şu olaya sebebiyet vermesi için iliştirilmemelidir ya da novellalar gibi tamamıyla bağımsız biçimde araya sokulmalıdır ki buna hiçbir şekilde itiraz edilemez.

Tüm bu alt türleri tek tek inceleyemeyeceğimiz için *novellanın* aslında lirik yönde düzenlenmiş bir roman olduğundan laf arasında bahsetmeme izin verin. Novella daha çok epikle ilişkisinde eleji neyse ona benzer, öznel koşulun sembolik tasviri, tikel bir hakikat ya da kendine has bir duygudur.

Romandaki her şey esnek bir çekirdek çevresinde –bir çırpıda her şeyi silip süpürüp şiddetle girdabına çekmeyen bir *merkez* çevresinde– peyderpey düzenlenmelidir.

Bu birkaç özellik en yüksek mânâda ele alındığında romanın ne olmadığını açıklığa kavuşturur. Roman bir erdemler ve ayıplar kataloğu olamaz ya da tek bir insani mizacın âdeta özel bir dolapta saklanıp muhafaza edilebilir olan psikolojik preparatı da değildir. Başlangıçta bizi selamlayan ve tüm durakları boyunca bizi sürükleyen, örseleyici bir tutku, yolun sonunda okuyucuyu sersemletip bırakan ve ne pahasına olursa olsun o yolu tekrar kat etmek istemeyecek hale getiren bir tutku olmamalıdır. Roman aynı zamanda insan işleri ve yaşamının genel akışının da bir aynası olmalı ve dolayısıyla bitimsiz fenalık düzeyi giderek derinleşen ilişkiler bir yana, bizi en büyük kentin ya da belli birtakım geleneklerden gelen bir halkın sosyal ilişkilerinin dar ufkunun ötesine taşıyamayan salt ahlâkçı kısmi bir resim olmamalıdır.

Bunun doğal sonucu şudur: Adına roman denilenlerin neredeyse külliyeti, –Falstaff'ın milisini barut için *yem* olarak nitelendirmesi gibi– insanın açlığı için yemdir, maddi aldatmaca açlığı için, tinsel boşluğun ve öldürülecek zamanın doymak bilmez boğazı için yemdir.

Şimdiye dek Cervantes'in Don Quijote'si ile Goethe'nin Wilhelm Meister'i olmak üzere yalnızca iki romanın var olduğunu iddia etmekle çok ileri gitmiş olmayız. İlki en muhteşem ulusa, ikincisi ise en sağlam ulusa aittir. *Don Quijote* önceki Almanca çevirilerine göre yargılanmamalıdır, bu çevirilerde onun şiiri tahrip edilmiş ve organik yapısı mahvedilmiştir. Bir bireyin dehası tarafından yaratılmış bir mitoloji kavramının ne ifade ettiğini idrak edebilmek için sadece Don Quijote'yi anımsamak yeterlidir. Tıpkı yel değirmenleri hikâyesi vb.nin hakiki mitler ya da mitolojik efsaneler olması gibi, Don Quijote ve Sancho Panza kültürlü dünyanın geneline yayılmış olan mitolojik şahıslardı. Daha aşağı düzeyde bir tinin kısıtlı kavrayışında yalnızca muayyen bir aptallığın satiri olacak bir konuyu, bu şair yaratıların en talihlisi ile yaşamın en evrensel, en anlamlı ve en pikaresk imgesi haline dönüştürmüştür. İşte bu tek yaratı, bütün boyunca ilerleyip gelişir ve sonra en zengin tarzda değişmiş görünür, birçok parçadan oluşması yol boyunca hiçbir yerde görünür değildir ve bu ona özellikle enfes bir genel özellik katar. Fakat aynı zamanda bütün açık ve kesin kati bir karşıtlık içermez ve iki yarıya romanın İlyada ve Odysseia'sı demek ne tamamen uygunsuz ne de bütünüyle asılsız olacaktır. Bütündeki tema reel ve ideal arası çatışmadır. Eserin ilk yarısında ideal, *doğal*-realistik olarak ele alınmıştır; yani kahramanın ideali, yalnızca sıradan dünyayla ve bu dünyadaki sıradan hareketlerle karşılaşır. Diğer yarıda ise ideal mistifiye edilmiştir, yani çatışmaya girdiği dünyanın kendisi ideal bir dünyadır, alışılageldik sıradan dünya değildir; benzer şekilde Odysseia'da Calypso adası âdeta İlyada'nın dünyasından daha düşsel bir dünyadır. Burada Kirke'nin görünmesi gibi Don Quijote'de Düşes görünür ve bu düşesin güzellik haricinde Kirke'yle her şeyi ortaktır. Bu mistifikasyon elbette sancılı hattâ kaba olarak ele alınmıştır, öyle ki kahramanın şahsındaki ideal unsur –bu unsur bozulmuş olduğundan– yorgunluğa yenik düşer. Buna karşın kompozisyonun bütününde kendini bütünüyle muzaf-

fer olarak gösterir ve *bu* bölümde de karşıtlığın açık bayağılığı aracılığıyla muzafferdir.

Cervantes'in romanı ziyadesiyle kusurlu hattâ kaçık bir kahramana dayanır, fakat bu kahraman aynı zamanda öylesi asil bir doğaya sahip ve bir noktaya temas edilmediği sürece başına gelen hiçbir rezaletin onu küçük düşüremediği üstün bir anlayış sergileyen biridir. O halde (Don Quijote'deki) bu karışım en eşsiz ve zengin doku ile birleştirilmiştir, bu doku ilk andan son âna dek cezbedici bir biçimde kesintisiz bir haz sunar ve ruhun şen bir sağgörüye ayak uydurmasını sağlar. Kahramanın olmazsa olmaz refakatçisi, yani Sancho Panza bir anlamda ruh için ebedî bir bayram günüdür; ironinin bitip tükenmez bir kaynağı açılmış ve akıp cüretkâr oyunlara karışmıştır. Tüm bunların dayandığı zemin, o sıralarda Avrupa'da henüz geçerliliğini yitirmemiş olan tüm romantik prensipleri bir araya getirip bunları sosyal yaşamın görkemi ile birleştirmiştir. Bu noktada İspanyol şair, Alman şairden bin misli avantajlı durumdadır. İspanyol şairin açık arazilerde yaşayan çobanları, şövalye asaleti, Moro halkı, yakın Afrika kıyısı, çağın olayları ile korsanlara karşı çıkılan seferlerle dolu bir arka planı ve nihayet şiir sanatının popüler olduğu bir toplumu, hattâ pitoresk kostümleri, genel kullanım için katırcılar ve akamet üstadı [Bakkalaureus von Salar] vardır. Fakat gene de şair, eğlenceli olaylarının ekseriyetle kadırga köleleriyle, kukla oynatıcısıyla ve kafesteki aslanla karşılaşması gibi ulusal olmayan evrensel olaylardan kaynaklanmasına imkân tanımıştır. Don Quijote'nin kendisine kale muhafızı olarak seçmiş olduğu hancı ve güzel Maritornes için her yer evleri gibidir. Aşk ise her zaman yazarın çağında bulmuş olduğu eşsiz romantik çevrede belirir ve tüm roman açık havada, şairin ait olduğu iklimin sıcaklığında ve canlı güney renkleri arasında geçer.

Antik dönem, kutsal yaratıcı olarak Homeros'a övgüler düzmüştür, modernite ise haklı olarak Cervantes'e.

Burada tek bir ilâhi yaratının sergileyebildiği ve tek bir kalıptan meydana getirebildiğini, bir Alman tamamıyla elverişsiz, parçalanmış koşullar altında muazzam bir düşünce gücü ve anlayış derinliğiyle meydana getirmek ve yaratmak zorundaydı. Tasarı daha güçsüz, araçlar cüzi görünür, fakat bütünü bir arada tutan kavrayış hakikaten uçsuz bucaksızdır.

Wilhelm Meister'de de kapsamlı tasvirlerde fiilen kaçınılmaz olan ideal-reel çatışmasını görürüz ki bu çatışma özdeşlikten ayrılmış olan dünyamızın karakteristiğidir. Fakat buradaki kendini Don Quijote'deki gibi farklı formlarda sürekli olarak yenileyen çatışma gibi değildir, daha ziyade birçok kere kesintiye uğramış, daha dağınık bir çatışmadır. Dolayısıyla bütündeki karşıtlık daha hafif, ironi daha sessizdir ve çağın etkisi ise her şeyin pratik bir şekilde sonlanmasını zorunlu kılar. Kahraman çok ama çok şey vaat eder; bir sanatçı olmak için doğmuş gibi görünür ama bu sahte hülya gerçekleşmez, çünkü dört cilt boyunca o adı gibi bir usta olarak değil de bir *çırak* olarak görünür ya da çırak muamelesi görür. İlişki kurmakta zorlanmayan, her daim çekici, güleryüzlü ve cana yakın bir karakter olarak kalır, bu bakımdan bütün için verimli bir merkezdir ve ön planı cezbedici kılar. Arkaplan ise sonlara doğru su yüzüne çıkar ve bir tür hokkabazlığın ardındaki yaşamın tüm hikmetine dair sonsuz perspektifi gözler önüne serer, zira tam da görünür olduğu anda kendine son veren gizli cemiyet aslında bundan başka bir şey değildir. Yalnızca çıraklık yılları bu hikmeti dile getirebilir; usta ancak kendi yazgısını keşfedendir. Bu idea, hür yaşamın yoğunluğu ve zenginliğiyle öylesine donatılmıştır ki kendini hiçbir yerde baskın kavram ya da şiirin kavramsal amacı olarak açığa vurmaz. Örf ve âdetlerde romantik olarak işlenmeye uygun ne varsa kullanılmıştır: seyyah oyuncu, gerektiğinde sosyal yaşamdan men edilmiş nizamsızlığa kucak açan bilumum tiyatro, bir prens liderliğindeki ordu, hattâ ip cambazları ve bir haydut çetesi. Töre ve töreye uygun olarak değiştirilip düzenlenmesi gereken talihin yeterli gelmediği yerde, özgür ve alımlı

Philine'den tutun da Mignon'daki en asil tarza dek karakterlere romantizm katılır. Mignon aracılığıyla şair kendini hissiyatın en derin içtenliği ile imgelemin gücünün eş pay sahibi olduğu bir yaratımda ifşa eder. Yaratıcı sanatçının görkemi bu harikulâde varlığa ve onun ailesinin hikâyesine –Sperata'nın trajik novellasına– dayanır; yaşam bilgeliği âdeta fakirleşir, fakat buna karşın yaratıcının sanatsal bilgeliği kitabın diğer hiçbir bölümünde olmadığı kadar burada vurgulanmıştır. Bu karakterlerin yalnızca yazgılarını gerçekleştirip dehalarına hizmet ettikleri söylenebilir.

Çağın ve bölgenin kusurları yüzünden romanda bütünün renklendirilişinde eksik olan ne varsa tekil karakterlerde ortaya konmak zorundadır; bu Wilhelm Meister'in kompozisyonundaki asıl gizemdir; şair bu gücü öyle bir boyutta kullanmıştır ki en alelâde karakterler dahi, örneğin yaşlı Barbara, bir anlığına olağanüstü bir yükseliş yakalar ve bu yükselişte gerçekten trajik birtakım sözler ederler öyle ki bu sözler karşısında hikâyenin kahramanı bile sönük kalır.

Cervantes'in yalnızca bir kere yaratmak zorunda olduğunu, Alman şair sürekli olarak yaratmak ve ziyadesiyle elverişsiz koşullar altında her adımda çığır açmak zorundadır, koşulların güçlüğü onun yaratılarında Cervantes'in yaratılarına özgü hoşluğa ne kadar müsaade etmese de o maksadının üzerine bir o kadar gidip bu dışsal eksikliği içsel yaratıcılık gücüyle ikame eder. Bununla birlikte organizasyon büyük bir sanatsal ustalıkla kurulmuş olup hem yaprak hem de çiçek daha ilk tohumda dizayn edilmiş ve başlangıçtan beri en küçük husus bile, sonrasında beklenmedik bir şekilde tekerrür edebilmesi adına savsaklanmamıştır.

İçeriğinin kıt olmasının yanında, formu aracılığıyla epik evrenselliği yakaladığı ölçüde en yetkin biçimindeki romanın dışında genel olarak *romantik* kitapların da tanınması gerekir. Bunlara burada dikkat çekeceğim, fakat kast ettiğim novella ya da masallar, kendinde ve kendi için hakiki mitler olarak (Boc-

caccio'nun ölümsüz novellalarında) reel ya da fantastik bir âlemden müteşekkil olanlar ya da benzer şekilde ritmik nesrin dışsal unsurunda dolanıp duranlar değildir, daha ziyade karma yapıdaki diğer kusursuz eserleri kast ediyorum; Cervantes'in Persiles'ini, Boccaccio'nun Fiametta'sını ve en çok da –sırası gelmişken, düpedüz gençlik dönemine ait olan ve Goethe'de yeniden doğan şiirin yanlış yorumlanmış bir provası olarak geride bırakılması gereken– Werther'i. Bu sonuncusunda sahne oldukça içsel olup hissiyata dayansa da, bu büyük maddi bir güçten kaynaklı lirik-coşkulu bir şiirdir.

Çokça övülen *İngiliz romanları* söz konusu olduğunda, Tom Jones'u üzerine çalınan kaba saba renkleriyle bir dünya tablosu olmasa da bir töre tablosu gibi görüyorum, öyle ki bu tabloda alçak bir riyakâr ile sıhhatli, candan bir genç adam arasındaki ahlâki karşıtlık dahi kabaca ve yalnızca mimik yeteneğiyle, herhangi romantik ya da hassas bir öge olmaksızın ifade edilmiştir. *Pamela* ve *Grandson* romanlarında Richardson, ahlâkçı bir yazar olmaktan biraz daha fazlasıdır, *Clarissa*'da ise aşırı titizlikle ve dolambaçlı laflarla sarmalanmış olsa da gerçekten nesnel bir tasvir kabiliyeti sergilemiştir. *Wakefield Papazı* romantik olmamasına rağmen nesnel ve kısmen idil türünde evrensel olarak geçerlidir.

(Karakteristik özellikleri arasında keskin ayrımlar bulunmayan romans ve baladdan da bahsedersek, ilki daha öznel ikincisi ise daha nesnel olan form olarak anlaşılabilir.)

Modern ve romantik şiir ruhunda mümkün olan epik formlar çemberini böylelikle katetmiş bulunuyoruz. Antik dönem epik formunun çağımız şairleri için imkânı sorusu ise baki kalmıştır. Daha önce bu türün başarısız denemelerinden söz etmiştik. Şairin peşine düşmesi gereken ilk şey hiç kuşkusuz kendinde ve kendi için antik dönem epik tarzında ele alınmaya uygun bir konu olmak zorundadır. Şair ya bizzat antikiteden bir konu seçebilir ve kendini Yunanların epik bütününe eklemleyebilir ya da hiç olmadı epik mitoloji dünyasının bir

parçası haline gelebilir ya da çağdaş bir konu seçmek zorundadır. Konuyu tarihten seçmek imkânsızdır, çünkü, (1) tarihten epik olarak özütlenen her ne olursa olsun her zaman tesadüfen seçilmiş gibi görünür ve (2) tarihte ortaya çıkmış ve tarihe ait olan saikler, töreler, örf ve âdetler modern olmak zorundadır, bu tıpkı bir şairin Haçlı Seferleri tarihini antik dönem epiği tarzında ele almak istemesine benzeyecektir.

Epik konu için en uygun seçim belki de antik dönem ile modernite arasındaki hudut olabilirdi, zira paganizmle olan karşıtlığı üzerinden Hıristiyanlık daha yüksek bir renk kazanabilir ve hattâ örneğin Odysseia'daki halkların geleneklerinin efsaneviliği ve bazı ülke ve adaların mucizeviliğine benzer bir çehreye bürünebilirdi. Kısacası Hıristiyanlık en çok ancak böylesi bir karşıtlıkta gerçekten nesnel olarak işlenebilir olurdu. Böylesi bir epik antik döneme uygun şekilde icra edilmiş salt bir araştırma olarak görülemezdi, böylesi bir epik yerel ve eşsiz bir güce ve renge sahip olacak kapasitede olurdu. Fakat zamanın bu tek ânı dışında, yani kendisi tam da eski ile yeninin dönüm noktası olan bu andan başka, sonraki tüm tarih boyunca muhtemelen evrensel olarak geçerli hiçbir olay ya da epik tarzda tasvir edilme yeterliliğine sahip hiçbir vaka bulunamaz. Bu epik, Truva Savaşı gibi evrensel olmanın yanında aynı zamanda ulusal ve halk ruhuna uygun olmak zorundadır, zira epik şair her şeyden önce en popüleri olmak için çabalamak zorundadır ve popülerlik ancak yaşayan hakikatte ve töre ile gelenekler üzerinden olumlamada bulunabilir. Eylemin [Olayın] kendisi de epik tarza özgü olan anlatının detaylarının işlenişindeki o ayrıntılılığa elverişli olabilmelidir. Günümüz dünyasından tüm bu koşulları karşılayacak, hele ki son koşulu karşılayabilecek bir içerik bulmak oldukça imkânsız görünmektedir, zira savaşlarda örneğin, şahıs olma âdeta geçersiz kılınmıştır ve hareket halinde olup etki yaratan yalnızca kitlelerdir. Dolayısıyla çağdaş mevzularla epik denemeleri, kendinde ve kendi için İlyada'nın dünyasındansa Odysseia'nın dünyasına matuftur; fakat bun-

larda bile arkaik töreler ve epik gelişim, açıklık ve sadelik için gerekli olan dünya, ancak sınırlı bir alanda bulunabilir (Voss'un Luise'sindeki gibi). Fakat şair büyük bir hadisenin evrenselliğini bu sınırlı alana çekmenin bir yolunu bulamadığı takdirde epik şiir daha çok bir idil karakterine bürünecektir. Bu, Goethe'nin *Hermann ve Dorothea*'sında öyle bir biçimde gerçekleşmiştir ki konunun getirdiği sınırlamaya rağmen bu şiirin belli bir düzeyde epik karakterde olduğunu kabul etmek gerekir, buna karşın Voss ise Luise'ini daha çok bir idil olarak, bir *resim* olarak yani ilerleyip gelişen bir eylemin tasvirinden ziyade daha çok dinginliğin tasviri olarak karakterize eder. Goethe'nin şiiri dolayısıyla çağdaş şiirin problemlerinden birine çözüm getirmekte ve bu türdeki yeni denemelerin önünü açmaktadır. Bu denemeler en başından kati yapılı bir esasa bağlı kaldıkları takdirde ve hattâ akabinde Homerik şarkılarda denenmiş olana benzer bir sentez ya da yayılma yoluyla, böylesi denemelerin tekilliğinden ortak bir bütünün ortaya çıkabilmesi akla hayale gelmez bir şey değildir. Fakat böyle küçük epik bütünlerinin bütünselliği bile epiğin hakiki ideasına erişemez, modern dünya epikten de, kültürün içsel özdeşliği ve bu dünyanın içinden doğduğu durumun özdeşliğinden de ister istemez yoksundur. Dolayısıyla epiğe dair incelememizi, mitoloji incelememizin sonunda vardığımız sonuçla bitirmek durumundayız: antik dönem sanatında bir ilk olan Homeros, modern sanatta bir son olacak ve sanatın nihai yazgısını ve belirlenimini ikmal edecektir.

Bu sonuç vadesi gelmeden Homeros beklentisi için olan tikel denemelerin bileğini bükemez, fakat bu türdeki gerçek girişimler ancak epiğin temel karakteristiği olan evrenselliğe, yani zamanda dağılıp savrulan ama kati suretle var olan her şeyin ortak bir özdeşliğe dönüştürülmesine kör kalmamak koşulu altında mümkün hale gelebilir. Çağdaş dünya kültürü için, bilim, din ve hattâ bizzat sanat, tarihin taşıdığı evrensel itibar ve anlamdan daha azını taşımaz ve modern çağ için hakiki epik tam da bu unsurların ayrışmaz bileşimine dayanmak zorunda-

dır. Bu unsurlardan her biri bir diğerinin yardımına koşar ve kendinde ve kendi için epik tarzda işlenmeye elverişli olmayan neyse başka bir şey aracılığıyla elverişli hale gelir, bütünüyle ve baştan aşağı evrensel olarak geçerli olan ortaya çıkmadan evvel, hiç olmazsa bütünüyle ve baştan aşağı *emsalsiz* olan bir şey bu karşılıklı iç içe geçmişliğin meyvesi olacaktır.

Bu türden bir deneme modern şiir tarihini başlatmıştır, bu deneme Dante'nin *İlahi Komedya*'sıdır. Bu eser müteakip dönemde tek başına kaldığından dolayı anlaşılamamış ve takdir edilmemiştir, bir başka deyişle hem şiir sanatı hem de genel olarak kültür bu şiirin alameti-farikası olan özdeşlikten öyle çok yöne dağılıp yayılmıştır ki, bu şiir ancak formun sembolik unsuru aracılığıyla evrensel olarak geçerli, fakat aynı zamanda çağdaş kültürdeki başka birçok yönü dışlamasıyla tek taraflı hale gelmiştir.

Dante'nin *İlahi Komedya*'sı öylesine kendine kapalıdır ki diğer türlerden genelleştirilen teori onun için bütünüyle kifayetsiz kalır. Bu eser kendine ait bir teori gerektirir, nevi şahsına münhasırdır, kendisi için bir dünyadır. Çıtayı öyle bir yükseltir ki, peşi sıra gelen şiir onun ardında bıraktığı ölçütlere göre yeniden bu seviyeyi yakalayamamıştır. Bu şiirle ilgili kısmen doğru olan birçok şey söylenmiş olsa da, gene de bu şiirin henüz *evrensel olarak* ve hakiki sembolik anlamında tanınmamış olduğuna ve bu şiirin bir teorisinin, bir kurgusunun henüz mevcut olmadığına dair kanımı gizlemiyorum. Sırf bu sebepten, bu şiir oldukça hususi bir incelemeye layıktır. Başka hiçbir şeyle karşılaştırılamaz ya da başka bir tür altında sınıflandırılamaz. O ne epik ne de didaktik şiirdir, gerçek mânâda bir roman da değildir, hattâ Dante öyle adlandırmış olsa da komedya ya da drama da değildir. Bu şiir en çözünmez bileşim, her şeyin birbirinin içine geçişinin en yetkin halidir, bu *tek* şiir olarak değil (çünkü bu anlamda bu şiir de zamana aittir), daha ziyade kendi başına bir tür olarak modern şiir sanatının en evrensel

temsilcisidir, o tek bir şiir değil, tüm şiirlerin şiiri, modern şiir sanatının şiir sanatıdır.

Dante'nin *İlahi Komedya*'sını özel bir inceleme konusu yapmamın, onu başka bir tür altında sınıflandırmayıp kendinde ve kendi için bir tür olarak kurgulamamın sebebi budur.

Felsefi Bağlamda Dante Üzerine[18]

Geçmişi şimdiden daha çok sevenler, bu sonuncusunun uzak bir esere her daim hak ettiğini vermeyen bakışından şiire eşlik eden felsefenin bakışına geri dönmeyi yadırgamayacaklardır; şimdinin bakışı yüzünden Dante'nin eserleri epeydir antik dönemin kutsallığının ağırlığı altında saklı kalmıştır.

Bu değerlendirmelerin burada yer almasına gerekçe olarak şimdilik göstermek istediğim tek şey, bunların atıfta bulunduğu şiirin, sanatın felsefi ve tarihsel kurgulanışının en kayda değer problemlerinden biri oluşudur. Sonrasında ise, bu incelemenin, felsefenin koşullarına ilişkin daha genel bir incelemeyi kapsadığı ve felsefeyle, şiirle olduğundan daha az ilgili olmadığı gösterilecektir, nitekim şiir ve felsefenin bütünleşip kaynaşması ki tüm modern çağ bu kaynaşmaya yönelmiştir, her iki taraftanda eşit ölçüde kati koşullar talep eder.

Kutsalların kutsalında,
Din ve şiirin birleştiği yerde,

başrahip olarak durur Dante ve tüm modern şiiri yazgısına emanet eder. Yalnızca tek bir şiiri değil de modern şiir sanatı türünü hepten temsil ederek ve kendisi kendi için bir tür olarak *İlahi Komedya* öylesine kendine kapalıdır ki, diğer tikel form-

---

[18] Editör elyazmalarında bulunan bu bölümün "Dantes göttliche Komödie" başlığıyla *Abhandlungen des Kritischen Journals*'ta bulunduğunu belirtmiştir. Yazıya şu kaynaktan ulaşılabilir: *F. W. J Schellings Sämtliche Werke*, Band V, Stuttgart: J. O. Cotta'scher Verlag, 1859, s. 152-163.

lardan genelleştirilen herhangi bir teori ona kâfi gelmez; kendi dünyasını olduğu kadar kendi teorisini de yaratır. Yazar ona ilahi sıfatını vermiştir, çünkü o teolojiyle ve ilâhi şeylerle ilgilidir. Yazar onu komedyanın ve karşıt türün en basit kavramları gereğince, kötü başlangıç ve mutlu son sebebiyle, konusu kimi zaman daha yüce kimi zaman daha aşağılık olan şiirinin karma doğası, karma bir anlatı gerektirdiği için komedya olarak adlandırır.

Onun alışıldık mânâda dramatik olarak adlandırılamayacağı kolayca görülür, çünkü tasvir ettiği sınırlı bir eylem değildir. Dante'nin kendisi sonsuz yüzler dizisi ile sahneler arasında yalnızca bağ görevi gören, etkin olmaktansa daha çok edilgen olan ana karakter olarak görüldüğü müddetçe, bu şiir romana benzemektedir. Fakat bu kavram bile tıpkı alışılageldik anlamıyla epik terimi gibi bu şiiri tüketemez, çünkü tasvirinin nesnelerinde bir silsile yoktur. Onu didaktik bir şiir olarak görmek de imkânsızdır, çünkü o daha çok koşulsuz bir formda ve öğretici olma amacından daha çok koşulsuz bir amaçla yazılmıştır. Dolayısıyla o tekil olarak bunlardan hiçbiri değildir, tam olarak bunların bir kombinasyonu da değildir, o daha ziyade tüm bu türlerin ögelerinin emsalsiz ve organik bileşimidir, o, kişisel tercihe bağlı [willkürlich] hiçbir sanatın türetemeyeceği, kendinden başka hiçbir şeyle karşılaştırma kabul etmeyen mutlak bir bireydir.

Şiirin konusu genel olarak şairin yaşamış olduğu çağda dile getirilen özdeşlik, vuku bulan hadiselerle din, bilim ve şiir idealarının o yüzyılın en yüce ruhunda birbiri içine nüfuz edişidir. Bizim niyetimiz onu, doğrudan zamansal atıflarından daha ziyade evrenselliğinde ve tüm modern şiir için bir arketip oluşunda kavramaktır.

Şimdiye dek kendini yalnızca rapsodi şeklinde ve tekil fenomende müjdelemiş olan modern çağın muazzam epiği, kendine kapalı bir bütünsellik olarak ortaya çıkana, şimdiden öngörülemez olan bu geleceğe dek, modern şiirin zorunlu yasası

şudur: Bireyin ona açığa vurulmuş olduğu kadarıyla dünyayı bir bütün olarak biçimlendirmesi ve kendi çağının, tarihinin ve biliminin içeriğinden kendi mitolojisini yaratması. Tıpkı eski dünyanın genel olarak kolektifin dünyası olması gibi modern dünya bireyin dünyasıdır. İlkinde evrensel, tam olarak tikeldir; kolektif, birey gibi hareket eder. İkincisinde ise tersi geçerlidir: Başlangıç noktası tikelliktir ve bu tikellik evrensellik haline gelmelidir. Bu sebeple ilkinde her şey baki ve ölümsüzdür; sayıların bir anlamda reel bir gücü yoktur, zira evrensel kavramı tikel kavramıyla çakışır. İkincisinde ise, baki yasa, değişim ve dönüşümdür, bu kendi belirlenimlerini kuşatan kapalı bir çember değil, daha ziyade bireysellik yoluyla sonsuza genişleyen bir çemberdir. Evrensellik, şiir sanatının özüne ait olduğundan, gerek koşul, bireyin en üst düzey eşsizlikle tekrar evrensel olarak geçerli ve yetkinleşmiş bir tikellikle tekrar mutlak hale gelmesidir. Dante, tam da şiirinin mutlak olarak bireysel oluşu ve kıyas kabul etmeyişiyle modern sanatın kurucusu olmuştur; modern sanat bu tercihe bağlı zorunluluk ve zorunlu tercih olmaksızın tasavvur edilemez.

Yunan şiirinin en başından beri, Homeros'ta, şiirin bilim ve felsefeden açık bir şekilde ayrılmış olduğunu ve bu ayrılık sürecinin şair ve filozof karşıtlığının tam halini almasına dek devam ettiğini görürüz, bu karşıtlık Homerik şiirlere getirilen alegorik açıklamalar üzerinden harmoni yaratmak gibi nafile bir çaba içindedir. Çağımızda başı çeken şiir bilimi ve mitolojidir; bu mitoloji evrensel olmadan ve mevcut kültürün tüm bileşenlerini kendi alanına çekmeden, yalnızca şimdinin içeriğini değil, geçmişin tüm içeriğini de mükemmel bir birlikte iç içe geçirmeden bir mitoloji olamaz. Sanat kendine kapalı ve sınırlı olanı gerektirirken, dünya tini sınırsıza doğru hareket edip her sınırı sarsılmaz bir azimle alaşağı ettiğinden, birey bu çatışmaya girip mutlak özgürlüğü kullanmak ve çağın karışımından kalıcı formlar özütlemek zorundadır. İradeyle çekip alınan bu formlar dâhilinde şiirinin yapısına mutlak eşsizlik aracılığıyla

içsel zorunluluk ve dışsal evrensellik bahşetmek zorundadır.

Dante bunu yapmıştır. Önünde duran şimdinin ve geçmişin tarihinin içeriğiydi. Kısmen kendi doğası gereği kısmen de döneminin kültürünün belli birtakım yönlerini dışlamak zorunda kalacağından o bu içeriği safi bir epiğe dönüştüremezdi. Bu kültürün bütünlüğü aynı zamanda astronomiyi, teolojiyi ve çağın felsefesini de içeriyordu. Tüm bunları didaktik bir şiirle aktaramazdı, çünkü didaktik şiir de onu kısıtlardı ve şiirinin evrensel olabilmesi için aynı zamanda tarihsel olması gerekirdi. İçeriği ilişkilendirip organik bir bütünde düzenleyebilmek için gerekli olan bütünüyle kişisel tercihe bağlı, tamamıyla bireyden ortaya çıkan bir yaratıdır. Felsefi ve teolojik ideaları sembollerle ifade etmek imkânsızdı, zira mevcut sembolik bir mitoloji yoktu. Dante şiirini bütünüyle alegorik de yazamazdı, çünkü bu durumda şiir tarihsel olmazdı. Dolayısıyla bu şiir alegorik ve tarihselin eşsiz bir kombinasyonu olmak zorundaydı. Fakat antik dönemin emsal niteliğindeki şiirinde bu türden bir alternatif mevcut değildi; ancak birey bir çıkar yol bulabilirdi, ancak mutlak özgür bir yaratı çıkışın peşinde olabilirdi.

Dante'nin şiiri, kendinde ve kendi için, ifade ettiği anlamdan bağımsızca varolmayan ve yalnızca başka şeyleri ifade eden figürlere sahip olmak anlamında alegorik değildir. Fakat öte yandan figürlerin hiçbiri, ideanın yalnızca alegorisi olmaktansa aynı zamanda bizzat ideanın kendisi olacak denli de bu anlamdan bağımsız değildir. O halde Dante'nin şiiri alegori ile sembolik-nesnel tasarım arasında oldukça eşsiz bir aracı içermektedir. Örneğin Beatrice'in bir alegori, yani teolojinin alegorisi olduğu konusunda hiç şüphe yoktur, bizzat şair de başka bir yerde bunu dile getirir. Beatrice'in yoldaşları ve diğer birçok karakter için de aynısı geçerlidir. Fakat bunların kendileri için de bir değeri ve önemi vardır ve sahneye tarihsel karakterler olarak ve bu sebepten sembol haline gelmeksizin çıkarlar.

Dante bu bakımdan arketipiktir, zira o, modern şairin tek mevcut mitolojik içerik olarak bulabileceği tarihin bütünsel-

liği ve çağının kültürünü şiirsel bir bütünde ifade edebilmesi için yapması gerekeni ilân etmiştir. Modern şair mutlak kişisel bir tercihle alegorik ve tarihi olanı kaynaştırmak zorundadır. Sembolik olamayacağından dolayı istemesine [Wille] ters düşse bile alegorik olmak, şiirsel olmak zorunda olduğundan da tarihsel olmak zorundadır. Şairin ortaya çıkardığı yaratı bu bakımdan her defasında biriciktir, bütünüyle kişiye ait kendinde ve kendi için bir dünyadır.

Evrensel tasarım niteliğindeki tek Alman şiiri, Dante'nin şiirine kıyasla bir yandan çok daha Aristophanesçi bir komedya olarak ve diğer yandan daha şiirsel anlamda da ilâhi olarak adlandırılabilecek olmasına rağmen, benzer şekilde aşırı uçları çağın mücadelesinde bütünüyle eşsiz tikel bir mitoloji yaratısı olan Faust figürü aracılığıyla kaynaştırır.

Kişinin çağın ve kendi yaşamının mevcut içeriğinin özel karışımını şekillendirmesini sağlayan enerji, eserin sahip olacağı mitolojik gücün ölçüsünü belirler. Dante'nin karakterleri Dante'nin onları yerleştirdiği ebedî pozisyonlar aracılığıyla bir tür ebediyet kazanırlar. Fakat sadece şairin çağından devşirdiği Ugolino'nun hikâyesi vb. gibi gerçeklikler değil, aynı zamanda bütünüyle onun yaratımı olan Ulysses ve yoldaşlarının sonu gibi şeyler de şiirinin bağlamı dâhilinde hakiki mitolojik kesinlik kazanır.

Dante'nin felsefe, fizik ve astronomisini kendinde ve kendi için ele almak konuyla ancak ikincil bir ilgiye sahip olabilir, çünkü Dante'nin eşsizliği tüm bunların şiirle kaynaşma şeklinde yatar. Bir bakıma, şiirsel mabedinin dayanağı olan Ptolemaiasçu evren sistemi halihazırda kendi mitolojik rengine sahiptir. Fakat felsefesi genelde Aristotelesçi olarak karakterize edildiğinde, bununla kast edilen safi peripatetik bir felsefe değil, şiirin birçok bölümünün de gösterdiği üzere, peripatetik felsefe ile Platonik felsefe idealarının o döneme özgü olan bir kombinasyonudur.

Tek tek pasajların enerjisi ve zenginliği ya da felsefi dü-

şüncelerini dile getirmekte kullandığı tekil imgelerin yalınlığı ve sonsuz saflığı üzerinde uzun uzadıya durmak niyetinde değiliz. Mızmızlanıp gülerek çocukça davranan küçük bir kız olarak, onu neşelendirecek ne varsa, dingin yaratıcısının onu harekete geçirmesiyle, seve seve ona yönelmekten başka hiçbir şey bilmeyen budala bir ruhçuk olarak tanrının elinden çıkmış ünlü ruh imgesi buna örnek olabilir. Yalnızca bütünün evrensel sembolik formundan bahsedeceğiz ki, bu bütünün mutlaklığında, bu şiirin evreselliğini ve ebedîliğini bu şiirle ilgili diğer her şeyde olduğundan daha fazla fark ederiz.

Felsefe ve şiirin kombinasyonu bunların en ast sentezinde dahi didaktik şiir olarak anlaşılacaksa, şiirde dışsal bir amaç olmaması gerektiğinden, bu maksadın (öğretme maksadının) kendini aşarak başlı başına kendisi için var görünebilmesini mümkün kılan bir mutlaklığa dönüşmesi elzemdir. Fakat bu, şayet bilgi, evrenin bir imgesi olarak ve bu evrenle en kusursuz ahenkte en asli ve en güzel şiir olarak, kendinde ve kendi için halihazırda poetikse anlaşılabilir olur. Dante'nin şiiri, bilim ve şiir sanatının iç içe geçmişliğinin çok daha yüksek bir düzeyidir, dolayısıyla formu da en özgür otonomluğunda dahi evrensel bir dünya görüşüne yakışır olmak zorundadır.

Evrenin bölümlenmesi ve içeriğin üç âleme göre –Inferno, Purgatorio ve Paradiso– düzenlenmesi bu kavramların Hıristiyanlıktaki özel anlamlarından bağımsız olarak evrensel sembolik bir formdur, öyle ki her seçkin devrin kendi ilâhi komedyasının sözü edilen bu aynı formda olmaması için bir sebep yoktur. Nasıl ki her hadise başlangıcı, gelişimi, zirvesi, sonuca yönelişi ve asıl sonucunda değerlendirilebileceğinden çağdaş dramada beş perdeli form âdet kabul edilmişse, Dante'nin üçlemesi de daha yüce, tüm çağı dile getiren kehanetvari şiir için evrensel bir form olarak düşünülebilir. Bu formun içi ancak sonsuz farklı şekilde doldurulabileceği gibi, özgün yaratım gücüyle daima yeniden canlandırılabilir. Fakat bu form yalnızca dışsal bir form olarak değil, tüm bilim ve şiirin içsel modeli-

nin simgesel anlatımı olarak da ebedî ve bilim ile kültürün üç büyük nesnesini, doğa, tarih ve sanatı kuşatmaya muktedirdir. Doğa, her şeyin doğuşu olarak ebedî gecedir ve bu şeylerin kendilerinde var olmalarını sağlayan birlik olarak ise evrenin gün ötesidir, asıl merkez olan tanrıdan uzağa düşen noktadır. Yaşam ve özü aşamalı bir gelişim olan tarih, sadece arınıp berraklaşma, mutlak bir duruma geçmedir. Bu mutlak durum ise yalnızca sanatta mevcuttur, sanat ebediyeti önceler, yaşamın cennetidir ve gerçektende merkezdedir.

Dolayısıyla her yönüyle ele alındığında, Dante'nin şiiri belirli bir çağa ya da kültürel gelişimin belirli bir aşamasına özgü bir eser değil, en mutlak bireysellikle birleştirdiği evrensel geçerliliğe, yaşam ve kültürün hiçbir yönünü dışlamamasına olanak sağlayan evrenselliğe ve nihayet evrene bakışın tekil değil de genel bir modeli olmasını sağlayan forma binaen arketip niteliğinde bir eserdir.

Öyleyse şiire özgü içsel düzenleniş böylesi bir evrensel geçerliliği haiz olamaz, zira çağın kavramlarına göre ve şairin özel amaçları doğrultusunda kurgulanmıştır. Buna karşın, böylesi sanatsal ve baştan sona planlı bir eserden bekleneceği gibi, evrensel içsel model, dışsal olarak da yeniden şiirin üç büyük bölümünün biçimi, rengi ve tonu aracılığıyla sembolize edilir.

İçeriğinin alışılmadık olması sebebiyle, Dante'nin yaratısının formu için yalnızca çağının biliminin verebileceği türde özel bir tasdiğe ihtiyacı vardı, bu bilim Dante için âdeta mitoloji görevi görüyordu ve yaratılarının cüretkâr yapısını destekleyen genel bir zemindi. O detaylarda dahi tarihsel ve şiirsel olmayı bırakmaksızın alegorik olma amacına sadık kalmıştır. Inferno, Purgatoria ve Paradiso bir anlamda somut ve arkitektonik olarak tesis edilmiş salt teoloji sistemidir. İçsel olarak gözlemlediği ölçüler, sayılar ve ilişkiler burada bu bilim tarafından düzene sokulmuş ve burada Dante içeriği bakımından kısıtlanmamış olan şiirini formu üzerinden zorunlu ve sınırlı kılmak adına yaratının özgürlüğünden kasten feragat etmiştir. Evrensel kut-

sallık ve sayıların anlamı ise, bu şiiri tesis eden başka dışsal bir formdur. Dolayısıyla geniş mânâda çağının tüm mantıksal ve tasımsal irfanı onun için yalnızca şiirinin diyarına erişmek için şiire verilmesi gereken formdur.

Dante, döneminin en evrensel geçerli temsiller olarak sunduğu dinî ve bilimsel temsillere bağlanmakla amiyane bir şiirsel ihtimali amaçlamamış, bilakis böylelikle bayağı düşünüş tarzına dalkavukluk etme isteğini ortadan kaldırmıştır. Cehenneme ilk girişi tam da olması gerektiği gibidir; girişi poetik olmayan bir şekilde gerekçelendirme ya da anlaşılır kılma çabası yoktur; girişe bir çehre rolü biçilmemiş olsa da, girişin üstlendiği rol bir çehrenin rolünü andırır. İlahi gücü ona ileten Beatrice'in gözleri sayesinde yükselişi tek bir satırda ifade edilmiştir; kendi karşılaşmalarının mucizeviliğini o, doğrudan dinin gizemi için bir metafor haline getirir ve yarılmadan ışığı içine alan su gibi ayın onu içine alışını, Tanrının insanda vücut buluşunun bir imgesi haline getirmesi gibi, bu karşılaşmayı da daha yüksek bir gizemle destekler.

Dünyanın üç bölümünün içsel kurulumundaki sanatın yoğunluğu, en ince ayrıntının içine dek işlemiş amaçsallığın derinliğini anlatmak kendi başına bir bilim olurdu. Şairin ölümünden kısa süre sonra kendi ulusu bunu anlayıp Dante için bir kürsü kurmuştur, kürsünün ilk sahibi Boccaccio'dur.

İlk formun evrensel anlam ve öneminin kendini belli etmesine imkân veren yalnızca şiirin üç bölümünün her birine mahsus yaratıları değildir: Söz konusu yasa kendini, tüm bu yaratıların birbirine karşıtlık oluşturmasını sağlayan içsel, tinsel ritimde daha açık ifade eder. Cehennem, tıpkı konusu bakımından en dehşetlisi olması gibi, anlatım açısından en güçlü, söyleyiş açısından en katı ve kullandığı kelimeler bakımından da en karanlık ve ürkütücü olanıdır. Purgatorio'nun bir bölümüne derin bir sessizlik hâkimdir, çünkü yeraltı dünyasının feryatları sessizleşir; tepelerde, cennetin avlusunda, her şey renge dönüşür. Cennet, katmanların hakiki müziğidir.

Inferno'daki cezaların çeşitliliği ve çokluğu neredeyse eşi bulunmaz bir yaratıcılıkla tasarlanmıştır. Suç ve azap arasında daima poetik bir ilişki vardır. Dante'nin ruhu ürkütücü olan karşısında dehşete kapılmaz, üstüne üstlük onu en uç noktaya götürmekten de geri durmaz. Fakat bunun her örneğinde Dante'nin yüce ve buna uygun olarak gerçekten güzel olmayı elden bırakmadığı gösterilebilir; zira bütünü kavramaya muktedir olmayan kimilerinin kısmen aşağılık olarak nitelendirdiği şeyler, bütün bağlamında hiç de aşağılık değildir, bilakis Dante'yi bu şiiri komedya olarak adlandırmaya sevk eden şiirin karma doğasının zorunlu ögesidir. Dante'nin dehşetli kompozisyonunda ifade edilen kötücülün hıncı, ilâhi tasarrufun gazabı, alçak ruhların mirası değildir. O zamana dek şiirini bilhassa yalnızca aşka adamış olan onun ciddi ve sıradışı ruhunu, tüm yaşamına, yüreğinin tekmil yazgısına ve anavatanına dair öfkesini kustuğu en yüksek yaratısı için ilk kamçılayanın Floransa'dan sürgün edilişi olduğuna dair varsayım hâlâ oldukça ikircikliidir. Fakat Inferno'da aldığı öcü âdeta Son Yargı/Kıyamet Günü namına, peygamberane bir güce sahip tayin edilmiş bir yargıç olarak alır; bu öç onun kişisel kininden değil, dönemin vahşeti karşısında öfkelenmiş daha mütedeyyin bir ruhtan ve epeydir tadılamayan anavatan sevgisinden kaynaklıdır; kendini Paradiso'da bir paragrafta tasvir ederken şöyle der:

> Yerin de, göğün de desteklediği
> ve yıllardır beni eriten
> kutsal şiir eğer, kendini düşman bilen
> kurtların açtıkları savaşın, kuzu gibi
> uyuduğum o güzel ağıldan gitmeme
> neden olan acımasızlığını dize getirebilirse;
> ağarmış saçlarımla, bambaşka bir sesle
> döneceğim oraya, vaftiz kurnamda
> şiir tacı giyeceğim başıma.*

* Dante, *İlahi Komedya- Cennet*, çev. Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1998, 25. Kanto, Satır 1-10, s. 868. (ç.n.)

Lanetlinin azabının dehşetini, kendi duygulanımı aracılığıyla hafifletir, onca sefaletin hedefindeki duyguları gözlerini öylesine etkiler ki ağlamak ister ve Vergilius ona dönüp sorar: "Niçin kederlenmektesin hâlâ?"*

Inferno'daki çoğu cezanın, cezalandırdığı suç için sembolik olduğu daha önce belirtilmişti, fakat bunlardan birçoğu çok daha genel anlamda semboliktir. İki varlığın aynı anda birbirlerine karıştığı ve birbirlerine dönüştüğü, bir anlamda madde takas ettikleri bir metamorfoz tasviri tam da bu niteliktedir. Antik dönemin hiçbir metamorfozu yaratıcılık açısından bununla boy ölçüşemez ve şayet bir doğa bilimcisi ya da didaktik şair doğanın ebedî metamorfozunun simgelerini böylesi güçlü bir şekilde tasarlayabilme yeteneğine sahip olabilirse, kendini nimetten sayabilir.

Daha önce de belirtildiği üzere Inferno diğer bölümlerden yalnızca tasvirin dışsal formu bakımından değil, bilhassa figürler diyarı olması ve dolayısıyla şiirin plastik bölümü olmasıyla da farklılaşır. Purgatoria pitoresk bölüm olarak kabul edilmelidir. Burada günahkârların ödediği kefaret kısmen oldukça resimsel ve çoğunlukla neşeli bir tarzda işlenmiştir, fakat özellikle tövbekârlığın kutsal tepelerine doğru yapılan gezi gelip geçici manzaraların, sahnelerin ve çeşitli ışık efektlerinin hızlı değişimini sunar. Son olarak, şair Lethe ırmağına varıdıktan sonra, son sınırlarda, civardaki kutsal, kadim korunun, ebedî gölgeleriyle örtülü suyun semavi berraklığının ve kıyıda karşılaştığı bakirenin ve nihayetinde bir çiçek bulutu içinde, beyaz duvağı altında, zeytin dallarıyla taçlandırılmış, yeşil bir kaftana sarınmış ve canlı bir alev erguvanisine bürünmüş şekilde Beatrice'nin gelişinin betimlenişinde, resim ve rengin en yüce görkemi meydana çıkar.

Şair, yeryüzünün kalbini delip geçip ışığa ulaşmıştır. Yeraltı dünyasının karanlığında ayırt edilebilen yalnızca biçimin ken-

* *Cehennem*, 29. Kanto, Satır 4-7, s. 280.

disidir. Purgatorio'da ışık hâlâ dünyevi maddeyle birlikte ortaya çıkar ve renk haline gelir. Paradiso'da ise, geriye kalan yalnızca ışığın saf müziğidir; yansıma kesilir ve şair kendisini aşamalı olarak bizzat Tanrının renksiz saf tözünün görüsüne yükseltir.

Şairin döneminde henüz mitolojik itibarını kaybetmemiş olan evren sistemi görüşü, yıldızların mahiyeti ve hareketlerinin ölçüsüne dair görüş, şiirin bu bölümünde şairin yaratılarının dayandığı temeldir ve şair bu mutlaklık alanında seviye ve farklara yer verdiğinde, bunları hemen ayda karşılaştığı rahibe ruhlardan birine söylediği o fevkâlade sözle geçersiz kılar: göklerde her yer cennettir.*

Şiirin tasarımı, tam da cennetteki yükseliş sırasında teolojinin en yüce önermesi üzerine bir tartışmayı da beraberinde getirir. Bu bilime karşı duyulan derin saygının Dante'nin Beatrice'ye olan aşkı üzerinden ifade bulması tasarlanmıştır. Bu bağlam içinde, görünün salt evrensel olanda çözülmesiyle, şiirin kendisinin müzik haline gelmesi, formun kaybolması ve bu bakımdan Inferno'nun daha şiirsel olan bölüm olarak görünmesi kaçınılmazdır. Fakat bu, burada tek başına ele alınacak bir şey değildir; her bölümün kendine mahsus mükemmelliği ancak bütünün ahengi aracılığıyla korunur ve gerçek mânâda görülebilir. Üç bölüm arasındaki ilişki bütünde ve bütünle anlaşılırsa, Paradiso'nun safi müzikal ve lirik bölüm olarak ayırt edilmesi kaçınılmazdır, kaldı ki şair de bunu amaçlamış ve bunu kilise ilâhilerinden Latince sözcükleri daha sık kullanarak dışsal formlarda da ifade etmiştir.

Bu şiirin, tüm şiir ve sanat ögelerinin iç içe geçişinde ışıltısıyla ön plana çıkan, takdire şayan hacmi bu şekilde bütünlüklü dışsal görünüme kavuşur. Bu ilâhi eser ne plastik, ne pitoresktir, ne de müzikaldir; aynı anda bunların hepsidir ve ahenk içindedir: ne dramatik, ne epik, ne de liriktir; bunların kendine mahsus, biricik ve emsalsiz kombinasyonudur.

---

* *Cennet*, Kanto 3, Satır 89-90, s. 673.

Bununla birlikte bu şiirin tüm modern şiir sanatı için peygamberane ve prototip niteliğinde olduğunu da gösterdiğime inanıyorum. O, tüm belirlenimlerini kendinde kuşatır ve bu belirlenimlerin birçok şekilde bir araya getirilmiş içeriğinden, toprağı yarıp gökyüzüne doğru yükselen ilk mahsul, başkalaşımın* ilk meyvesi olarak ortaya çıkar. Sonraki dönemlerin şiirine üstünkörü fikirlerle değil de, kaynağına inerek vâkıf olmak isteyenler, modern zamanın bütünselliğinin ne yolla kuşatıldığını bilmek ve onu birleştirenin gevşek bağlar olmadığını görmek için yeteneklerini bu büyük, ciddi ve güçlü tin üzerinde geliştirmelidir. Bunun için çağrı almamış olanlar ise ilk bölümün girişindeki şu sözleri üzerlerine alınabilirler:

"İçeri girenler, dışarıda bırakın her umudu."**

Önceki bölümlerde, hem kendinde epik şiiri hem de epiğin başka formlarla harmanlanmasıyla üretilen çeşitli türleri ele alınmıştı. Epik şiir özdeşlik olarak şiir sanatı için bir kalkış noktası niteliğindedir; sonrasında ancak dağınık biçimde var olan ya da ancak bir dağılmadan sonra birliğe gelebilecek olan her şeyin, onda hâlâ beraber ve birlik içinde olduğu bir masumiyet halidir âdeta. Bu özdeşlik, oluşum ve gelişim [die Bildung] sürecinde, lirik şiirde bir çatışmaya uyanır ve ancak daha ileri gelişimin en olgun meyveleri sayesinde birlik bu çatışmayla daha yüksek bir seviyede uzlaşır ve her ikisi de yeniden bu kez daha yetkin oluşumda bir olurlar. Daha yüksek seviyedeki bu özdeşlik *dramadır*; diğer iki karşıt türün doğasını kendinde kuşatan drama, özsel doğanın ve tüm sanatların özünün en yüksek görüngüsüdür.

---

* Başkalaşım olarak karşılanan Verklärung kavramı ile İsa'nın başkalaşımı kast edilmektedir. (ç.n.)

** *Cehennem*, Kanto 3, Satır 9, s. 53.

Tüm doğal gelişim süreci öylesine yasalıdır ki, *idea* uyarınca nihai sentez olan tüm karşıtların bir bütünsellikte birliğe gelmesi zamansal açıdan da nihai görüngüdür.

Sonsuz ve sonlu arasındaki temel karşıtlığın kendini, sanat için en yüksek potansta zorunluluk ve özgürlük arası karşıtlık olarak ifade ettiği, lirik ve epik şiir bölümünde genel anlamda kanıtlanmıştı. Fakat şiir her halükârda ve özellikle en yüksek formlarında bu karşıtlığın kendisini şüphesiz en yüksek potansında, dolayısıyla zorunluluk ve özgürlük karşıtlığı olarak tasvir etmek zorundadır.

Bu karşıtlık, daha önce de söylendiği gibi, lirik şiirde de bulunur, fakat burada çatışma ve bu çatışmanın aşılması olarak öznededir ve özneye geri çekilir, bu sebeple lirik şiir bütününde esasen özgürlük karakterine sahiptir.

Epik şiirdeyse hiç çatışma yoktur; burada özdeşlik olarak, zorunluluk hâkimdir; fakat daha önce de bahsedildiği gibi, burada bir çatışma olmadığı için, zorunluluk, zorunluluk olarak, yani *yazgı* anlamına gelmesi bakımından değil de, özgürlükle özdeşlik içinde ve hattâ kısmen rastlantı olarak görünebilir. Epik şiir, amellerdense *başarıyla* daha çok ilgilenir. Başarıda zorunluluk ya da talih özgürlüğün yardımına koşar ve başarı, özgürlüğün gerçekleştiremeyeceğini gerçekleştirir. Öyleyse, burada söz konusu olan zorunluluğun herhangi bir ayrım olmaksızın özgürlükle tek sesliliğidir. Bu sebeple, bu şiirsel türün doğası bozulmadan epikteki kahramanın sonu mutsuz olamaz. Hektor mağlup edilebilir olduğundan İlyada'nın başkahramanı olamaz, aynı şekilde Akhilleus da İlyada'nın başkahramanı olursa mağlup edilemez olur. Aeneis ise yalnızca Latium'un fatihi ve Roma'nın kurucusu olarak epik bir kahramandır.

Özdeşlik ya da zorunluluğun epikte baskın unsur olduğunu ileri sürdüğümüzde, itiraz edilip denilebilir ki, zorunluluk gücünü, özgürlüğün yapmak istemeyeceği şeyi gerçekleştirdiğinde, bunun tersine özgürlükle bir olup onun başlattığını gerçekleştirdiğinde olduğundan daha vurucu bir şekilde kanıtlar.

Fakat, (1) epikte zorunluluk, diğer cepheden özgürlüğe karşı etkide bulunmadan özgürlükle birlik halinde görünemez. Hektor yenik düşmedikçe, Akhilleus galip değildir. (2) Eğer zorunluluk özgürlüğe belirtildiği gibi karşıt görünürse, yani özgürlüğün karşı koyduğunu isterse, kahraman ya *zorunluluğa* yenik düşecek ya da ona üstün gelecektir. İlk durumda ana karakter yenilgiye uğrayacaktır; ikinci durumda ise özgürlük zorunluluktan üstün olduğunu kanıtlayacaktır, oysa olması gereken bu değildir.

Öyleyse varılan sonuç şudur: Lirik şiirde bir çatışma vardır, fakat salt özneldir; burada zorunlulukla nesnel bir çatışma asla yoktur. Epik şiirde ise salt zorunluluk hâkimdir, fakat bu zorunluluk özneyle bir olmak zorundadır, aksi takdirde bahsedilen iki durumdan birinin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Dolayısıyla bir tarafta vuku bulan talihsizlik, diğer tarafta nispi bir talihle ikame edilmelidir.

Bu prensiplere göre genel olarak, herhangi özel bir formu gözönünde bulundurmaksızın, bütünsellik olarak iki karşıt formun sentezi olacak bu şiirin ne türden olmak zorunda olacağını sorarsak, ilk belirlenimi dolaysızca ortaya çıkar: bu türden bir şiir, özgürlük ve zorunluluk arası edimsel ve dolayısıyla nesnel bir çatışma içermek zorundadır ve bunu öyle yapmalıdır ki her ikisi de **buna bağlı olarak** *görünmelidir.*

Dolayısıyla bu türden bir şiirde ne salt öznel bir çatışma ne de –öznenin dostu olup bu yüzden zorunluluk olmayı bırakması bakımından– *saf* zorunluluğun varlığı tasvir edilebilir, daha ziyade, böylesi bir şiirde ancak özgürlükle hakiki bir çarpışmaya girmiş bir zorunluluk tasvir edebilir, fakat bu, ikisi arasındaki dengenin sağlandığı bir çarpışma olmalıdır. Geriye kalan tek soru bunun nasıl mümkün olduğudur.

Hakiki bir çarpışmadan ancak her iki tarafın da kazanma ihtimali olduğu durumlarda bahsedilebilir. Fakat söz konusu durumda her iki taraf için de bunun olması imkânsız görünmektedir, zira her ikisi de aşılabilir değildir; zorunluluk aşıla-

bilir değildir, çünkü olsaydı zorunluluk olmazdı, özgürlük de aşılabilir değildir, çünkü özgürlük aşılabilir olmadığından özgürlüktür. Biri ya da diğerinin yenik düşmesi kavramsal olarak mümkün olsaydı bile, şiirsel olarak mümkün olmazdı, zira bu, mutlak ahenksizlik olmadan mümkün olmazdı.

Özgürlüğün zorunluluk tarafından aşılması sakıncalı bir düşüncedir, fakat zorunluluğun özgürlük tarafından aşılması da aynı ölçüde istemeyeceğimiz bir şeydir, çünkü bunun bizim için ifade ettiği şey en yüksek yasasızlıktır. Haliyle bu çelişkide geriye kalan tek alternatif, hem özgürlük hem de zorunluluğun bu çatışmadan aynı anda hem muzaffer hem bozguna uğramış olarak çıkması ve dolayısıyla *ikisinin de* her yönden **eşit** olmasıdır. Bu, yani özgürlüğün yükselerek zorunlulukla eşitlik durumuna gelmesi ve –özgürlüğün bu süreçte kendinden bir şey kaybetmemesi şartıyla– zorunluluğunda özgürlüğün dengi olarak görünmesi, kuşkusuz sanatın en yüksek görüngüsüdür. Mutlağın kendinde var olan, eşzamanlı olmaya değil, eş olmaya dayanan hakiki ve mutlak ayrımsızlık, ancak böylesi bir ilişkide nesnel hale gelebilir. Özgürlük ve zorunluluk, tıpkı sonlu ve sonsuz gibi ancak eş mutlaklıkta bir olabilirler.

Özgürlük ve *zorunluluk*, tüm sanatın esas aldığı karşıtlığın en *yüksek* ifadeleri olduğundan, sanatın en yüksek görüngüsünde, özgürlük yenik düşmeksizin zorunluluk muzafferdir ve bununla birlikte zorunluluk mağlup edilmeksizin özgürlük galiptir.

Şimdi soru gene bunun nasıl mümkün olduğudur.

Zorunluluk ve özgürlük evrensel kavramlar olarak sanatta sembolik tarzda görünmek zorundadır. Yalnızca insan doğası bir tarafta zorunluluğa tâbi olup diğer tarafta özgürlüğe muktedir olduğundan, her iki kavram da insan doğasında ve insan doğası üzerinden sembolize edilmeli, insan doğasının kendisi ise *kişiler* adı verilen, özgürlük ve zorunluluğun birbirine bağlı olduğu doğalar olarak bireylerce temsil edilmelidir. Kaldı ki özgürlük yenik düşmeksizin zorunluluğun muzaffer olması ve

tersine zorunluluğun akışı sekteye uğramaksızın özgürlüğün galip olmasının imkânının koşulları yalnızca insan doğasında bulunur. Aynı kişi zorunluluğa yenik düşmüşken, aynı zamanda zorunluluğu tavrı ve tutumuyla aşabilir ve böylelikle her ikisi de –aynı anda hem mağlup hem galip olarak– en yüksek ayrımsızlıklarında görünür.

O halde genel olarak insan doğası bu ilişkinin temsili için tek araçtır. Fakat insan doğasının, zorunluluktan bağımsızca, zorunluluğun galip geldiği esnada aynı anda kafasını zafer dolu bir edayla kaldıran bu özgürlük gücünü *hangi ilişkilerde* kanıtlayabileceği sorulabilir.

Özneye layık ve özneye uygun olan her şey üzerinde özgürlük zorunlulukla mutabıktır. Dolayısıyla mutlulukta, özgürlük zorunlulukla ne gerçek bir çatışmada ne de gerçekten eşit görünebilir. Özgürlüğün böyle görünebilmesi ancak zorunluluğun musibete uğratması ve özgürlüğün de bu galibiyeti aşarak şayet kaçınılmaz/zorunlu ise bu musibeti *özgürce* üstlenmesiyle mümkündür. Bu şekilde özgürlük kendini özgürlük olarak zorunlulukla eşitler.

O halde insan doğasının sanat aracılığıyla en yüksek görüngüsü, cesaret ve karakter yüceliğinin talihsizlik karşısında zafer kazandığı ve özgürlüğün, özneyi yok etmekle tehdit eden çatışmadan mutlak özgürlük –ki mutlak özgürlük için çatışma yoktur– olarak ortaya çıktığı durumlar dışında aslâ mümkün olmayacaktır.

Fakat bundan başka: Özgürlüğün zorunlulukla tam bir eşitliğe yükselişinin *tasvirinin* türü ve formu ne olmak zorundadır? Epik şiir, zorunluluk ancak karşıtı ile belirlenen bir kavram olduğundan, saf olması sebebiyle kendisi zorunluluk olarak görünemeyen saf zorunluluğu, *böylesi* saf bir özdeşliği tasvir eder. Fakat zorunluluk kendiyle öylesine eş ve öylesine sabittir ki, *epik* şiirde baskın olan zorunluluk anlamındaki zorunluluk ideası bile ebedî ve *muntazaman* akmakta olan bir özdeşlik olarak ruhu harekete geçirmez, bilakis onu büsbütün sakinlikle baş

başa bırakır. Zorunluluk ancak hakiki bir karşıtlıkla karşılaştığında ruhu harekete geçirir. Fakat varsaydığımız tasvir türünde böylesi bir karşıtlığın, salt öznel olarak değil –çünkü bu durumda şiir lirik olurdu–, *nesnel* olarak görünür olması gerekir, üstelik bu nesnellik epik şiirdeki gibi ruhsal durumun sakin ve hareketsiz kaldığı bir nesnellik de değildir. Tasvir edilenin epik şiirdeki kadar nesnel olup, öznenin lirik şiirdeki kadar hislendiği tek mümkün tasvir türü vardır: Bu, eylemin anlatıda tasvir edildiği değil, bizzat ve edimsel olarak ifade edildiği türdür (öznel olanın nesnel olarak tasvir edildiği türdür). Tüm şiir sanatının nihai sentezi olması gereken, varsayılan bu tür, dolayısıyla dramadır.

Edimsel olarak tasvir edilen eylem olarak drama ile epik arasındaki karşıtlık üzerinde biraz duracak olursak diyebiliriz ki, epik şiirde baskın olmak zorunda olan saf özdeşlik ya da zorunluluksa, burada anlatısının soğukkanlılığı ile okuyucusunu karakterlerin eylemleriyle kurabilecekleri fazla yakınlıktan sürekli olarak geri çağıran ve dikkatleri *saf başarıya* çeken bir anlatıcı zorunludur. Aynı olay epik olarak tasvir edildiğinde ortaya çıkan yalnızca başarıya duyulan nesnel bir ilgi iken, dramatik olarak temsil edildiğinde buna doğrudan karakterlere duyulan ilgi de karışır ve böylelikle görünün saf nesnelliği aşılmış olur. Anlatıcı, karakterlere yabancı olduğundan, ölçülü bakışta okuyucuya öncülük edip onları böylesi bir bakışa yönlendirmekle ve onları anlatının kendisi yardımıyla bu bakışa alıştırmakla kalmaz, aynı zamanda âdeta zorunluluğun yerini alır ve zorunluluk, amacını/hedefini kendisi ifade edemediğinden anlatıcı okuyucuyu buna yönlendirir. Buna karşın dramatik şiirde, bu şiir iki karşıt türün doğasını birliğe getirmesi gerektiğinden, olaylara duyulan ilgiye karakterlerle kurulan duygudaşlık da eklenmelidir. Epik şiir, olaylara duyulan ilginin karakterlerle kurulan duygudaşlıkla birleşmesiyle ancak eylem ve amel haline gelir. Fakat ameller ruhsal durumu etkilemek için seyredilmeli, olaylarsa ruhsal durumun daha sakin kalmasına

olanak tanımak için anlatılmalıdır. Ameller kısmen düşünmenin, tutkunun vb. içsel hallerinden kaynaklanır, bu haller özsel olarak öznel olduğundan, nesnel tasvirleri ancak bu hallerdeki özneyi gözün önünde canlandırmakla mümkündür. Olaylar ise nesneyi olduğu kadar izleyiciyi de dışsala doğru çekerek içsel halleri daha az gösterir ve bunlara daha az değinir.

Dramayı en başından tragedya olarak çıkarımladığımız açıktır; bu açıdan görünen o ki diğer komedya formunu dışlamış olduk. İlki kaçınılmazdı, çünkü drama ancak özgürlük ve zorunluluk, ayrım ve ayrımsızlık arasındaki hakiki ve edimsel bir çatışmadan ortaya çıkabilir: bununla *hangi tarafta* özgürlüğün hangi tarafta zorunluluğun bulunduğu elbette belirtilmiş olmaz, fakat bu çatışmanın orijinal ve mutlak görüngüsünde zorunluluk nesnel, özgürlük öznel unsurdur ve tragedyada durum tam olarak budur. Dolayısıyla tragedya ilk form, komedya ise diğer formdur, çünkü komedya tragedyanın evirtilmesiyle ortaya çıkar.

Buna bağlı olarak şimdi aynı şekilde ilerleyip tragedyayı özü ve formuna göre kurgulayacağım. Tragedyanın formuna ilişkin geçerli olanların birçoğu komedyanın formu için de geçerlidir ve akabinde de özsel olanın evirtilmesiyle neyin değiştiği de oldukça açık bir biçimde belirlenecektir.

Tragedya Üzerine

Demek ki *tragedyanın* özü, zorunluluk ve öznedeki özgürlüğün edimsel ve nesnel çatışmasıdır, bu çatışma bunlardan biri ya da diğerinin yenilgiye uğramasıyla değil, her ikisinin de kusursuz bir ayrımsızlıkta aynı anda zafer kazanmış ve bozguna uğramış olarak görünmesiyle sonlanır. Bunun nasıl mümkün olduğunu, şimdiye kadar olduğundan daha açık bir şekilde belirlememiz gerekir.

Zorunluluğun ancak *musibete* uğrattığında, özgürlükle gerçekten çatışma içinde görünebileceğini belirtmiştik.

Fakat soru, bu musibetin tragedyaya uygun olması için ne türde olması gerektiğidir. *Salt dışsal* talihsizliğin hakiki trajik bir çatışma üretmesi mümkün değildir, çünkü kişinin dışsal talihsizliği aşmasını zaten her halükârda bekleriz, bu kişi bunu beceremediğinde ise onu yalnızca hor görürüz. Eve dönüş yolundaki Odysseus gibi, talihsiz olaylar silsilesi ve türlü çeşit zorlukla mücadele eden bir kahraman bizde hayranlık uyandırır, onu şevkle takip ederiz ama bizim için trajik bir önem [die Interesse] taşımaz, çünkü karşı koyan, benzer bir güçle, yani fiziksel güç ya da zekâ ve açıkgözlülükle alt edilebilir. Fakat hiçbir insani yardımın karşı koyamayacağı türde bir talihsizlik, örneğin amansız hastalık ya da can kaybı ve buna benzer şeyler, salt fiziksel olduğu sürece bizim için trajik bir önem arz etmez, çünkü böylesi değiştirilemez bir talihsizliğe sabırla katlanmak, zorunluluğun sınırlarını kendi başına aşmamış ancak tali bir özgürlük etkinliğidir.

Aristoteles *Poetika*'da[19] talihin dönmesi durumlarını şöyle sıralar: (1) Namuslu bir adamın ongunluk durumundan bedbaht duruma düşmesi; Aristoteles bunun ne korkutucu olduğu ne de acıma uyandırdığını, daha ziyade yalnızca menfur olduğunu ve bu sebeple tragedyaya uygun bir konu olmadığını söylemekte oldukça haklıdır. (2) Namussuz bir adamın bedbaht koşullardan ongun koşullara yükselmesi. En az trajik olan durum budur. (3) Büsbütün namussuz ya da kötü adamın ongun koşullardan bedbaht koşullara düşmesi. Bu düzenleme insan sevgisine dokunabilir ama ne acıma ne de dehşet uyandırır. O halde geriye yalnızca bunların ortalaması olan tek bir durum kalmıştır: tragedyanın konusu, ne erdem ne de adalet bakımından müstesna olmayan ve kötülük ya da suç sebebiyle değil de, bir *hata* sebebiyle bedbahtlığa sürüklenen, başına bunlar gelmeden önce tıpkı Oidipus, Thyestes ve diğerleri gibi, mutlu ve itibar edilen bir kişidir. Aristoteles, şairler daha evvel her

[19] Bölüm XIII.

türlü hikâyeyi sahneledikleri için, şimdi –*onun* zamanında– en iyi tragedyaların Oidipus, Orestes, Thytestes, Telephus'un ve muazzam acılar çekmiş ya da çektirmiş diğerlerinin aileleri gibi birkaç aile ile sınırlı olduğunu ekler.

Aristoteles, genel olarak şiir sanatı gibi tragedyayı da aklın perspektifinden değil de anlama yetisinin perspektifinden ele alır. Anlama yetisinin perspektifinden değerlendirildiğinde Aristoteles aslında tragedyanın en yüksek eşsiz halini yetkin biçimde tanımlar. Fakat bu aynı hal, Aristoteles'in verdiği her bir örnekte daha yüksek bir perspektifi açığa vurur. Bu, trajik kişinin *zorunlu olarak* bir suçtan sorumlu olmasıdır (ve suç ne denli büyükse, Oidipus'unki gibi, durum o denli trajik ve girift-tir). Hayal edilebilecek en büyük talihsizlik de budur; gerçekten suçlu olmadan yazgı gereği suçlu duruma düşmek.

Dolayısıyla bu suçun kendisinin zorunluluk olması ve bu suçun pençesine Aristoteles'in söylediği gibi hata yüzünden değil, kaderin isteği ve önüne geçilmez bir yazgı ya da tanrıların intikamı yüzünden düşmek zorunludur. Oidipus'un suçu bu türdendir. Bir kâhin, Laios'a kaderinde kendi ve İokaste'nin oğlu tarafından katledileceğinin yazılı olduğunu bildirir. Güç bela doğmuş olan oğul, üç gün sonra ayaklarından bağlanıp ulaşılması zor bir dağlık alana bırakılır. Dağlardaki bir çoban çocuğu bulur ya da Laios hanesinden bir köleden teslim alır. Çocuğu Korinthos'un en saygıdeğer yurttaşının, Polibus'un hanesine götürür ve çocuk burada şişmiş ayakları yüzünden Oidipus ismini alır. Oidipus delikanlılık çağına geldiğinde, sarhoş olduğu sırada ona bir piç olduğunu söyleyen birinin küstahlığı yüzünden sözde ailesinin evinden ayrılır. Delphi kâhinine soyu hakkında sorduğu sorulara cevap alamasa da, burada ona annesiyle beraber olacağı, ondan türeyecek soyun nefret edilen ve insanlara dayanılmaz acılar veren bir soy olacağı ve kendi babasını öldüreceği bildirilir. Bunları duyunca yazgısını önlemek için Korinthos'a veda eder ve kehanetin bildirdiği suçu asla işleyemeyeceği kadar uzaklara kaçmaya karar verir. Kaçışı sı-

rasında, onun Thebai Kralı Laios olduğunu bilmeden Laios'la karşılaşır ve bir tartışma sonucu onu öldürür. Thebai'ye doğru giden yolda bölgeyi dev Sfenks'ten kurtarır ve şehre girer, bu şehrin almış olduğu karara göre Sfenks'i kim öldürecek olursa kral olacak ve İokaste'yi karısı olarak alacaktır. Dolayısıyla Oidipus'un kaderi, o bilmeden gerçekleşir. Annesiyle evlenir ve birlikte oğulları ve kızlarının talihsiz soyunu dünyaya getirirler.

Phaidra'nın kaderi de aynısı olmasa da buna benzerdir. Venüs Pasiphae'den beri bunların soyuna nefret beslediğinden, Phaidra'nın içine Hippolytos'a karşı aşk ateşi düşürmüştür.

Dolayısıyla özgürlük ve zorunluluk arasındaki çatışmanın, nerede zorunluluk istemenin kuyusunu kazar ve özgürlük kendi zemini üzerinde saldırıya uğrarsa ancak orada gerçekten ortaya çıktığını görüyoruz.

Talihsizliğin istemeye ve özgürlüğün kendisine dayanmadığı başka bağlamlarla kıyaslanamayacak olan *bu* bağlamın tek hakiki trajik bağlam olduğunu anlamak yerine insanlar, Yunanlıların tragedyalarındaki bu dehşet verici çelişkilere nasıl tahammül edebildiklerini sormuşlardır. Kaderinde suç işleme ve suçluluk olan bir ölümlü, Oidipus gibi kaderine *karşı* koyup suç işlemekten kaçsa bile, kaderin işi olan bir suçtan dolayı feci bir şekilde cezalandırılır. İnsanların sorduğu şudur: Bu çelişkiler safi yıkıcı değil midir ve buna rağmen Yunanlıların tragedyalarında erişebildikleri bu güzelliğin temeli nerededir? Bu sorunun yanıtı şöyledir: Özgürlük ve zorunluluk arasındaki hakiki bir çatışmanın ancak bahsi geçen durumda, suçlunun yazgı yüzünden suç işlemiş olması durumunda ortaya çıkabileceğini kanıtlamıştık. Fakat nihayetinde yazgının üstün gücüne yenik düşmüş olan bu suçlu kişinin buna rağmen gene de cezalandırılması, özgürlüğün zaferini gösterebilmek için gerekliydi ve bu cezalandırma özgürlüğün tanınması ve layık olduğu *onuruydu*. Kahramanın kadere karşı mücadele etmesi gerekiyordu, aksi halde ne bir çatışma ne de özgürlüğün ifadesi söz konusu olurdu. Zorunluluğa tâbi olan dâhilinde yenik düş-

mek zorundaydı ama zorunluluğun onu, onun da aynı zamanda zorunluluğu yenmeden yenmesine meydan vermemek için, kahraman aynı zamanda kendi isteğiyle –işlenmesine yazgının sebep olduğu– bu suçun ceremesini çekmek zorundaydı. Özgürlüğünü tam da onu yitirişinde kanıtlamak için kaçınılmaz suçun cezasına katlanmak ve özgür istencin beyanıyla birlikte kaybolup gitmek, işte fikirlerin en yücesi ve özgürlüğün en büyük zaferi budur.

Gerek burada gerekse *Dogmatizm ve Kritisizm üzerine Felsefi Mektuplar*'da[20] göstermiş olduğum gibi bu, Yunan Tragedyası'nın en deruni tinidir. Bu, bu tragedyalardaki uzlaşı ve harmoninin zemini, tragedyanın ardından dağılmış değil de iyileşmiş ve Aristoteles'in deyimiyle arınmış hissetmemizin sebebidir.

Özgürlük salt tikellik olarak var olamaz. Bu ancak, özgürlük kendini tümelliğe yükselttiğinde ve dolayısıyla zorunlulukla suçun sonuçlarıyla ilgili mutabakata vardığında mümkün olabilir. Kaçınılmaz olandan kaçınamayacağı için, sonuçları kendisi yüklenir.

Ben ayrıca bunun da tragedyadaki tek hakiki *trajik* unsur olduğunu ileri sürüyorum. Trajik unsur tek başına talihsiz son değildir. Çünkü örneğin kahramanın daha fazla haysiyetini koruyarak sürdüremeyeceği hayatını kendi isteğiyle feda ettiği ya da –tıpkı Sophokles'in Oidipus'unun tüm o dehşet verici olay örgüsünü [das Gewebe] bizzat geliştirmeden ve tüm o korkunç kaderi gün yüzüne çıkarmadan durmayışı gibi– suçsuz yere suçlu oluşunun diğer sonuçlarını da üstlendiği bir son nasıl herhangi bir anlamda talihsiz olarak nitelendirilebilir ki?

Böylesi bir yetkinliğe erişmiş, hem talihlilik hem talihsizlikten aynı ölçüde kurtulmuş ve bunlardan hiçbirinin onun için artık var olmadığı bir ruh haline erişmiş birine nasıl talihsiz denilebilir ki?

---

[20] 10. Mektup.

Talihsizlik ancak zorunluluğun istemi kati ve açık olmadığı sürece var olabilir. Ne zaman ki kahraman işin aslını öğrenir ve kaderi önünde apaçık uzanır, işte o zaman artık ortada onun için bir belirsizlik kalmaz ya da en azından kalmamalıdır ve *en muazzam* keder ânı, onun için en büyük kurtuluşa ve en yüksek kedersizliğe [die Leidenslosigkeit] dönüşür. Bu andan itibaren daha önce mutlak-büyük görünen yazgının aşılmaz gücü artık görece-büyük görünür, zira istenç tarafından aşılmış ve mutlak-büyük olanın, yani yüce bir tavrın sembolü haline gelmiştir.

Dolayısıyla trajik etki katiyen yalnızca ya da en azından öncelikle talihsiz son olarak adlandırılan şeye dayanmaz. Tragedya, Aiskhylos'un Eumenides'inde Orestes'in uzlaşısına benzer bir şekilde yalnızca yazgıyla değil, yaşamla da tam bir uzlaşıyla sonlanabilir. Orestes de, yazgısı ve bir tanrının yani Apollon'un isteği gereği bir suçlu olmaya yazgılıydı. Fakat bu suçsuzluk *cezayı* ortadan kaldırmaz; Orestes babasının evinden kaçar ve hemen sonra onu kutsal Apollon tapınağına dek takip edecek olan Eumenides'i görür, bu tapınakta Klytaimestra'nın gölgesi uyuyanları uyandırır. Onun suçluluktan kurtulması ancak gerçek bir kefaretle mümkündür. Apollon, Orestes'i Areopagos'a yönlendirip huzurunda Orestes'in tarafında olmuş olsa da, Areopagos bile her iki oy sandığına da eşit oy koymak zorundadır ki zorunluluk ve özgürlük arası eşitlik törel oylamanın huzurunda korunsun. Pallas'ın aklanma sandığına attığı o beyaz taş Orestes'i azat eder, fakat aynı zamanda kader ve zorunluluk tanrıçalarıyla yani öç alan Erinyslerle uzlaşı da sağlanır ve bu tanrıçalar o zamandan sonra Athena halkı arasında ilâhi güçler olarak saygı görüp bu suretle onun şehrinde, yaşadığı dağın karşısında kendi tapınaklarına sahip olurlar.

Yunanlılar tragedyalarında adalet ve insanlık, zorunluluk ve özgürlük arası *böylesi* bir dengeyi aramışlardı, bu denge öyleydi ki o olmaksızın törel duyarlıklarını doyuma ulaştıramazlardı ve en yüksek törelilik gene bu dengede ifade edilmişti. Tragedyanın asıl meselesi tam da bu dengedir. Taammüden, özgürce

işlenmiş bir suçun cezalandırılması trajik değildir. Suçsuz bir insanın kaçınılmaz olarak yazgısı yüzünden giderek suçlu durumuna düşmesi, daha önce de belirtildiği gibi, hayal edilebilecek en büyük talihsizliktir. Fakat bu suçsuz-suçlu kişinin cezayı kendi isteğiyle kabul etmesi, işte tragedyada *yüce olan* budur; özgürlük bu şekilde kendini zorunlulukla en yüksek özdeşliğe yüceltir.

Buraya kadarki incelemede tragedyanın özünü ve asıl konusunu belirledik, şimdi ise tragedyanın *içsel yapısını*, sonrasında da dışsal formunu ele almamız gerekiyor.

Tragedyada özgürlüğe karşıt olan zorunluluk olduğu için, tragedyada hiçbir şeyin kati suretle rastlantıya bırakılamayacağı kendiliğinden açıktır. Özgürlük bile çapraşıklığı kendi eylemleriyle ürettiği sürece bu bakımdan yazgı tarafından işe koşulmuş görünür. Oidipus'un Laios'la belli bir yerde karşılaşması rastlantısal görünebilir, fakat olayların gidişatından bu karşılaşmanın kaderin gerçekleşmesi için zorunlu olduğunu görürüz. Fakat bunun zorunluluğu ancak gelişmede kavranabilir olduğundan, bu aslında tragedyanın bir parçası değildir ve geçmişe havale edilir. Örneğin Oidipus'ta ilk kâhinin kehanetinin gerçekleşmesine bağlı olan her şeyin bu kehanet aracılığıyla zorunlu ve daha yüksek bir zorunluluğun ışığında göründüğüne dikkat çekmek isterim. Özgürlük eylemleri ise yazgının darbeleri sonrasında bunun bir sonucu olarak ortaya çıktıkları sürece rastlantısal değildir, çünkü bu eylemler mutlak özgürlüğün bir sonucu olarak gerçekleşmiştir ve mutlak özgürlüğün kendisi, mutlak zorunluluktur.

Tüm empirik zorunluluk yalnızca empirik açıdan görüldüğünde zorunluluktur, kendinde ve kendi için görüldüğünde ise rastlantısallıktır. İşte bu sebeple hakiki tragedya empirik zorunluluğu esas alamaz. Empirik olarak zorunlu olan her şey onu mümkün kılan bir başka şeye bağlıdır, fakat bu başka şey de kendinde ve kendi için zorunlu değildir, bilakis o da diğer başka bir şey aracılığıyla zorunludur. Fakat empirik zorunlu-

luk rastlantısallığı ortadan kaldırmaz. Tragedyada görünen o zorunluluk ise ancak mutlak türde ve empirik olarak anlaşılabilir olmaktansa daha çok anlaşılamaz bir zorunluluk olabilir. Anlama yetisinin perspektifini ihmal etmemek adına, olayların birbirini izleyişine empirik bir zorunluluğun katılması halinde, bu olaylar silsilesinin kendisi gene empirik olarak değil, bilakis yalnızca mutlak olarak anlaşılmalıdır. Empirik zorunluluk daha yüksek ve mutlak bir zorunluluğun aleti olarak görünmelidir; empirik zorunluluğun işlevi, mutlak zorunlulukta zaten çoktan *vuku bulmuş* olanı, görüngüde de ortaya çıkarmak olmalıdır.

Motivasyon olarak adlandırılan, öznedeki eylemi gerekli kılan ya da bu eylemin gerekçesi olan ve bilhassa dışsal araçlarla ortaya çıkan şey de buraya dâhildir.

Bu motivasyonun sınırları daha önceki incelemede belirlenmişti. Eğer motivasyon dosdoğru empirik olarak anlaşılabilecek bir zorunluluk üretmeyi hedefliyorsa, hele ki şair bu yolla kendini izleyicilerinin hantal anlayış gücü seviyesine indirmeye çalışıyorsa, bu büsbütün kınanacak bir şeydir. O halde motivasyon sanatı, kahramana muazzam genişlikte bir karakter vermekten ibarettir, öyle ki bu karakterden mutlak bir tarzda doğabilecek hiçbir şey yoktur ve bu karakterde tüm mümkün motifler türlü oyunlar edebilirler. Bu, kahramanı zayıf ve dışsal belirleyici etkenlerin oyuncağı olarak göstermenin en kestirme yoludur. Böylesi bir kahraman trajik değildir. Trajik kahraman her bakımdan öyle bir karakter mutlaklığına sahip olmalıdır ki, dışsal unsurlar onun için sadece *malzeme* olmalı ve nasıl eyleyeceği konusunda hiçbir tereddüt olmamalıdır. Hattâ başka yazgının yokluğunda, trajik kahraman karakteriyle onun yerini almaya mecburdur. Dışsal malzeme ne türde olursa olsun, eylemin kendisi her daim ondan kaynaklanmalıdır.

Fakat genel olarak tragedyanın ilk yapısı, ilk tasarısı öyle olmalıdır ki eylem bu bakımdan da *bir* ve sürekli görünmeli ve birbirinden farklı, türlü çeşit motif yardımıyla, binbir zahmetle sürdürülmüş olmamalıdır. Malzeme ve heyecan öyle kaynaştı-

rılmalıdır ki bütün, kendiliğinden akıp gitmelidir.* Diyelim ki tragedyanın birincil unsuru bir sentez, ancak sonrasında çözüleceği şekilde çözülebilecek olan ve tüm sonrası için hiçbir alternatif bırakmayan bir çapraşıklık olsun. Şair eylemi amacına yönlendirmek için hangi aracı unsuru oyuna sokmak isterse istesin, son tahlilde bunların, bütünün tepesine çökmüş bekleyen kötü kaderden kaynaklanmaları ve bu kötü kaderin aleti olarak görünmeleri gerekmektedir. Aksi halde, tin sürekli olarak eşyanın üst düzey düzeninden alt düzey düzenine indirilir ve tersi de geçerlidir.

Dramatik bir eserin sınırları, bu eserde törece mümkün olabilecekler bakımından, tragedya *töresi* olarak adlandırılanla ifade edilir. Bundan esasen anlaşılan şüphesiz bir dramanın karakterlerinin konumlandırıldıkları törel gelişmişlik seviyesidir, bunun aracılığıyla bu karakterler belli türde eylemlerden men edilirken, vuku bulan eylemler zorunlu hale getirilir. İlk gerek şart elbette, Aristoteles'in de öne sürmüş olduğu gibi, bu törenin soylu türde olmasıdır ki daha önce olabilecek tek mümkün en trajik durumla ilgili olarak ileri sürdüğü iddia gözönünde bulundurulduğunda bu soylu türdeki töre ile mutlak masum/suçsuz bir töreliliği değil, bütünüyle soylu, yüce töreyi şart koşar. Karakter gereği edimsel olarak ağır suçlu olan birinin temsili, ancak hayli namussuz bir insanın ongunluktan bedbahtlığa düştüğü diğer trajik durumda mümkündür. Antik dönemden bize kalan tragedyalar arasında, bildiğim kadarıyla bu türde bir durumu işleyen yoktur ve suç, hakiki törel bir tragedyada tasvir edildiğinde her daim yazgının işi olarak görünür. Moderni-

* "Stoff und Feuer müssen gleich so kombiniert sein, dass das Ganze von selbst fort brennt." Cümlenin orijinalinde, "heyecan" olarak çevirdiğimiz ilk anlamı "ateş" olan *das Feuer* kelimesi ile "akıp gitmek" olarak karşıladığımız, "yanmak, alev almak, tutuşmak" anlamlarına gelen *brennen* fiili geçmektedir. Bu seçimleriyle Schelling, burada bir kelime oyununa başvurur ve tragedyanın yapısını alev alıp sönmeden kendiliğinden devam edebilen bir yangına benzetir. (ç.n.)

tedeki yazgı eksikliği ya da modernitenin yazgıyı en azından antik dönemdekine benzer bir tarzda etkin hale getiremeyişi, demem o ki bir tek bu gerekçe bile, modernitenin neden ağır suçları tasvir ederken törenin soyluluğunu hükümsüz kılmamak adına sık sık bahsi geçen duruma başvurup suçun zorunluluğunu, Shakespeare'in çoğunlukla yaptığı gibi, zaptedilmez bir karakterin erkine yüklediğini anlaşılır kılmaya yeter. Yunan tragedyası bütünüyle töresel olduğu ve en yüksek töreliliği temel aldığı için ondaki asli törel atmosferde, en azından son tahlilde, tartışma götürmez bir konudur.

Tasvirin bütünselliği, tragedya töresinde de kademeler olmasını gerektirir; özellikle Sophokles, en az karakterle yalnızca en büyük etkinin değil, aynı zamanda bu sınırlamalar dâhilinde törenin kendine kapalı bütünselliğinin de nasıl üretileceğini kavramıştı.

Aristoteles'in Θαυμαστόν, sıradışı olan diye adlandırdığının kullanımında drama kendini özsel olarak epik şiirden ayırır. Epik şiir, ongun bir durumu, tanrıların ve insanların bir olduğu bölünmemiş bir dünyayı tasvir eder. Daha önce de değindiğimiz gibi, tanrıların müdahalesi burada mucizevi değildir, çünkü onlar da bu dünyaya aitlerdir. Drama ise özgürlüğün ve zorunluluğun karşı karşıya geldiği az çok bölünmüş bir dünyaya dayanır. Burada tanrıların görüngüsü, tanrılar epiktekine benzer bir tarzda göründükleri takdirde, mucizevi olanın karakterine bürünür. Dramada rastlantı olmaması gerektiğinden ve her şey ya dışsal ya da içsel olarak *zorunlu* olması gerektiğinden, tanrılar dramada ancak bizzat üstlenmiş oldukları bir zorunluluk sebebiyle, yani ancak eşkatılımcı ya da en azından başlangıçtan beri eyleme müdahil olan karakterler olarak görünebilir. Fakat hiçbir şekilde karakterlere, özellikle ana karaktere yardım etmek ya da (*İlyada*'daki gibi) düşmanlık etmek için görünemezler, zira tragedyanın kahramanı savaşını sonuna dek kendi başına vermelidir ve vermek zorundadır; yalnızca ruhunun törel yüceliği ile bunun üstesinden gelmelidir ve tanrıların

ona bahşedebileceği dışsal çare ve yardım onun durumu için *yeterli* bile değildir. Onun içinde bulunduğu şartlar ancak içsel olarak çözüme ulaştırılabilir ve tanrılar, Aiskhylos'un Eumenides'indeki gibi, uzlaştırıcı prensip olduklarında insanın tâbi olduğu koşullara boyun eğmek zorundadırlar. Kaldı ki, özgürlük ve zorunluluk arası dengeyi yeniden kurmadıkları, adalet ve kader tanrıçalarıyla müzakereye girmedikleri sürece, tanrılar da ne uzlaştırıcı ne de kurtarıcı olabilirler. Fakat böylesi bir durumda da onların görüngüsünde mucizevi olan bir şey kalmaz; sağladıkları kurtuluş ve yardımı tanrılar olarak sağlamazlar, daha ziyade kendilerini insanların alınyazısına tâbi tutup, adalet ve zorunluluğa razı gelerek yaparlar. Fakat tragedyada tanrılar düşmanca etkide bulunduklarında, bunu bizzat yazgı olarak yaparlar, bunu hiçbir zaman şahsen de yapmazlar, daha ziyade onların düşmanca etkileri, tıpkı Phaidra'da olduğu gibi, karakterlerin kendilerindeki içsel bir zorunluluk üzerinden ifade edilir.

Dolayısıyla eylemi dışsal olarak nihayete erdirmek için, tanrıları yardıma çağırmak tragedyanın tüm özü için yıkıcı olacaktır, zira bu gerçekte onu içsel olarak sekteye uğratacak veya sonuçsuz bırakacaktır. Böylesi tanrıların salt müdahaleleriyle ondurabilecekleri o musibet kendinde ve kendi için hakiki trajik bir musibet değildir. Tersi düşünülecek olursa, böylesi bir musibet karşısında tanrıların elinden bir şey gelmez; şayet gene de böyle bir durum üzerine çağrılmışlarsa bu, deus ex machina* olur ki bu da genel olarak tragedyanın özünün tersyüz edilmesi olarak kabul edilir.

Zira –tragedyanın içsel yapısına dair incelemeyi bu belirlenimle tamamlamak adına– eylemin salt dışsal olarak değil, içsel olarak, bizzat karakterin tavır ve tutumunda, tıpkı trajik

* Hikâye düğümlenip, kahramanlar zor durumda kaldığında çağrılması üzerine yardıma gelen ve sorunları çözen Tanrıyı ifade eden söz öbeğidir. (ç.n.)

unsurun bilfiil kışkırttığı, haksızlığa karşı içsel bir isyan gibi, kendine kapalı olması gerekir. Tamamlanma için şart koştuğumuz harmoni ancak bu *içsel* uzlaşıdan ortaya çıkar. Kötü şairler, binbir zahmetle güçbela sürdürülen eylemi yalnızca dışsal olarak nihayete erdirmekle yetinirler. Bunun olması ne kadar uygunsuzsa, uzlaşının, yabancı, sıradışı ya da karakterin tavrına ve eyleme dışsal herhangi bir şey üzerinden, sanki hakiki yazgının acılığı, içsel tavrın yüceliği, gönüllü kabullenişi ve ayaklanması dışında bir şeyle hafifletilebilirmiş gibi, sağlanması da bir o kadar uygunsuzdur. (Uzlaşının birincil motifi, Oidipus Kolonos'tadaki gibi, dindir. En üst düzey başkalaşım,* tanrıların ona "Şişşt, şişşt, Oidipus, ne diye duraksıyorsun?" diye seslenmeleri üzerine, ölümlülerin gözlerinden kaybolmasıyla gerçekleşir.)**

Şimdi tragedyanın *dışsal* formuna geçiyorum.

Tragedyanın bir anlatı değil, edimsel ve nesnel bir eylem*** olması gerektiği başlangıçtaki kavramın bir sonucudur. Fakat tragedyanın dışsal formunun yasallığı da katı bir zorunlulukla bu kavramdan çıkmaktadır. Eylem anlatıldığında, düşünce süzgecinden geçer ki, düşünce doğası gereği en özgür olandır ve düşüncede en uzak unsurlar bile birbirleriyle doğrudan temasa geçer. Nesnel-reel olarak temsil edilen eylem ise seyredilir ve görü yasasına uyum sağlamak zorundadır. Fakat bu ikincisi

---

* Gene die Verklärung; başkalaşım ile kast edilen daha önce olduğu gibi İsa'nın başkalaşımına benzer başkalaşımdır. (ç.n.)

** Schelling'in kast ettiği konuşmada Oidipus şöyle der: "Hadi öleceğim yere gidelim, tanrılar acele etmemizi işaret ediyorlar." (Sophokles, *Oidipus Kolonos'ta – Trakhisli Kadınlar*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2010, s. 53.) (ç.n.)

*** *Die Handlung*, tiyatro terimi olarak "olay dizisi, oyunun öyküsü" mânâsına gelir. Burada felsefi bağlamı korumak ve eylemin felsefece anlamı ile eylemin tiyatrodaki karşılığı olan "olay dizisi" arasındaki paralelliği gözden kaçırmamak adına terim "eylem" olarak karşılanmıştır, dolayısıyla "eylem" terimi burada "olay dizisi" anlamıyla birlikte düşünülmelidir. (ç.n.)

zorunlu olarak süreklilik gerektirir. Öyleyse eylemin sürekliliği her rasyonel dramanın zorunlu karakteristiğidir. Buradaki bir değişiklik aynı zamanda yapısal düzenlenişin [die Konformation] geri kalanındaki bir değişiklikle işbirliği içinde olmak zorundadır. Dolayısıyla başka bir özelliğinin uzağına bile yaklaşılamazken, antik tragedyanın bu yasasına bağlı kalmak –tıpkı Fransızların suiistimalci tragedya olarak adlandırdıkları kendi oyunlarında zamanın sürekliliğini [zaman birliğini] gözetmeleri gibi– kabul etmek gerekir ki ahmakçadır. Fakat Fransız sahnesi, zamanın sürekliliğini, *salt* sınırlayıcı olup şairin perdeler arasında zamanın geçmesini sağlamasına imkân vermesi dışında gerçekten gözetmez. Eylemin sürekliliğini bu durumda ortadan kaldırıp onu başka bakımdan gözetmeye çalışmanın adı, muazzam bir eylemin eş merkezli olarak, bir ve aynı noktanın çevresindeymişçesine ortaya çıkmasını sağlama beceriksizliği ve kifayetsizliğinin ifşasından başka bir şey değildir.

Zamanın sürekliliği Aristoteles'in bahsettiği üç birlikten baskın olanıdır. Mekânın birliği denilen birliğe, yalnızca zamanın birliği için zaruri olduğu ölçüde ihtiyaç duyulur; antikiteden bize kalan birkaç tragedya arasında –hattâ bizzat Sophokles'te (yani Aias'ta)– zorunlu mekân değişiminin örneği vardır.

Modern sanat eleştirmenleri Fransız oyunlarındaki yanlış anlaşılmış zaman birliğine karşı gaflet ve dalaletle ve bu konudaki alışılagelmiş bağnazlıklarına aykırı olacak şekilde ne söylemiş olursa olsunlar, tragedyanın en yetkin görüngüsünün bir parçası olan eylemin dışsal sürekliliği, eylemin içsel sürekliliği ve *birliğ*inin dışsal görüngüsünden başka bir şey değildir. Bu ikincisi, gerçekten, empirik olarak vuku bulan bir eylemdeki rastlantısallıklar ve bunların eşliği [die Begleitung]* ortadan kaldırılmadan doğası gereği kendine yer bulamaz. Dramada

* *Die Begleitung* teriminin genel anlamı "eşlik ve refakattir", fakat burada eylemin saf ritmine istinaden müzikteki anlamıyla birlikte düşünülmelidir. (ç.n.)

hakiki plastik yetkinliğe, ancak özsel olanların, bir bakıma eylemin saf ritminin, ayrıntıların ve ana eylemin yanısıra olup bitenlerin kalabalığında boğulmadan temsil edilmesiyle erişilir.

Bu konuda, en yüce sanattan esinlenmiş en enfes buluş, Yunan tragedyasının *koro*sudur. Buna yüce buluş dememin sebebi, hantal duyarlılığı pohpohlamaması ve izleyiciyi sıradan aldanma arzusundan bütünüyle öteye, hakiki sanat ve sembolik ifade diyarına taşımasıdır. Yunan tragedyası korosunun birçok rolü olsa da, bunlardan en seçkini eşliğin rastlantısallığını ortadan kaldırmasıdır, zira yan karakterlerin dışında aynı zamanda ana eylemle ilgisi bakımından atıl kalan diğer karakterleri kapsamına almayan hiçbir eylem doğal olarak gelişme gösteremez. Bunlara *yalnızca* izlemek ya da yan eylemleri yürütmek için olanak tanımak, her noktasında tıpkı patlamak üzere olan bir çiçek gibi verimli ve gebe olması gereken eylemin içini boşaltacaktır. Eğer bu sorun realist bir şekilde bertaraf edilecekse, bu yan karakterlere de ehemmiyet yüklenmesi ve böylelikle bütüne çağdaş tragedyanın sahip olduğu kapsamlılığın verilmesi gerekir. Antikite bu ilişkiyi daha idealist, sembolik bir şekilde ele alır; eşliği koroya dönüştürür ve bunu da hakikaten, yani poetik olarak tragedyası için zorunlu hale getirir. Koro, izleyicide olup biteni, ruhsal hareketi, katılımı, refleksiyonu öngörme görevini üstlenmiştir ve bu bakımdan izleyiciyi serbest bırakmaz, daha ziyade izleyiciye sanat yoluyla el koyar. Koro büyük ölçüde, eyleme eşlik eden, nesnelleştirilmiş refleksiyonu temsil eder. Kendinde ve kendi için korkutucu ve acılı olan üzerine özgür zihinsel temaşanın [die freie Kontemplation] korku ve acının ilk şiddetini aşması gibi, koro da bir anlamda tragedyadaki sürekli teskin ve uzlaşı aracıydı; bunun sayesinde izleyici daha dingin bir temaşaya yönlendirilir ve acının bir nesneye yüklenip yumuşatılmış bir şekilde sunulmasıyla izleyicinin acı hissi hafiflerdi. Tragedyanın dışında bir şey bırakmadan tabiri caizse hem uyandırdığı refleksiyonu hem de duygulanım ve

duygudaşlığı kendi alanına çektiği bu tamamlanışı, koronun kendi oluşumundan ileri gelen birincil amacıydı.

1. Koro bir kişiden değil, birkaç kişiden meydana gelirdi. Tek bir kişiden oluşsaydı ya izleyicilerle konuşmak zorunda kalırdı –fakat bu izleyicilerin kendi duygudaşlıklarını nesnelleşmiş olarak görebilmeleri için burada oyunun dışında bırakılmaları gerekir– *ya da* kendiyle konuşmak zorunda kalırdı; fakat her ikisini de fazlasıyla duygulanmış görünmeden yapamazdı, ki bu anlamına ters düşerdi. Dolayısıyla koro birkaç kişiden oluşmak zorundaydı, ama bu kişiler gene dekor onun bütünüyle sembolik yapısını tam anlamıyla açığa vuran bir şeyi temsil ediyorlardı.

2. Koro söz konusu eyleme dâhil değildi, çünkü eğer koro bizzat ana karakter olsaydı, izleyicilerin ruhsal durumunu derleyip toplama işlevini yerine getiremezdi. Bunun istisnası, izleyicilerin bizzat koroyu teşkil ettiği Aiskhylos'un Euminides'iymiş gibi görünür, ama bu istisna yalnızca görünürdedir ve bu özellik belli bir ölçüde bu tragedyanın yazılmış olduğu yüksek, emsalsiz törel atmosferin bir parçasıdır, zira koro bir ölçüde de izleyicilerin nesnelleşmiş refleksiyonudur ve *onlarla* mutabıktır. Aiskhylos dolayısıyla burada izleyicilerin adalet ve haktan yana olduğunu varsaymıştır. Bunun dışında koro aşağı yukarı kayıtsızdır. Oyuncular yapayalnızmışçasına ve hiçbir görgü tanığı yokmuşçasına konuşurlar. Burada da koronun bütünüyle sembolik olan anlamı açığa vurulur. Tıpkı izleyici gibi, koro da her iki tarafın sırdaşıdır ve birini diğerine gammazlamaz. Fakat ne zaman yakınlık kursa, tarafsız olduğu için, her daim hakkın ve adaletin yanında yer alır. Hep barışı öğütler, teskin etmeyi amaçlar, haksızlığa hayıflanır, mazluma arka çıkar ya da talihsiz ile kurduğu yakınlığı sakin bir şefkatle açığa vurur. (Koronun bu kayıtsızlığı [die Indifferenz] ve tarafsızlığına binaen, Schiller'in *Messinalı Gelin*'deki koro taklidinin neden başarısız olduğu anlaşılır.)

Koro sembolik bir kişi olduğundan, eylem için zorunlu olan ama eyleme dâhil edilmemiş her şey ona aktarılabilir. Dolayısıyla koro, şairi çok sayıda başka rastlantısal zorluktan kurtarır. Çağdaş şairler eylemi, eylemi harekete geçirmekte kullanıldıkları aletlerin yükü altında boğarlar. Hiç olmadı kahraman için bir sırdaşa ya da öğüt verene ihtiyaç duyarlar. Bu da koro tarafından giderilir; koro hem zorunlu ve kaçınılmaz olanı hem de sakınılabilir olanı gördüğünden, gerektiği durumda öğüt, ikaz ve teşvik aracılığıyla etkir.

Nihayet, çağdaş şairlerin sırtına binen tiyatroyu asla boş bırakmama yükü koro ile beraber bertaraf edilir.

Tragedyayı içeriden bütünüyle kurguladıktan sonra, son görüngüyle devam edecek olursak, bu, şiir sanatının üç formu arasında nesneyi tüm yönleriyle, yani mutlak olarak gösteren tek formdur. Epik tıpkı resim gibi izleyiciyi her bir tekil durumda belli bir perspektifle sınırlar ve izleyicinin, nesnenin yalnızca anlatıcının istediği kadarını görmesine izin verir. Son olarak, bu üç form arasından drama, nesnesine yalnızca işaret etmesi, nesnesini kast etmesiyle değil, nesnesini bizzat gözlerimizin önüne sermesiyle tek hakiki sembolik formdur. Dolayısıyla drama sözlü sanatlar dâhilinde plastik sanatlara karşılık gelir ve tıpkı heykelin diğer tarafı sonlandırması gibi drama da nihai bütünsellik olarak sanat dünyasının *bu* tarafını tamamlayarak sonlandırır.

Aiskhylos, Sophokles, Euripides Üzerine

Tragedyanın özü, içsel ve dışsal formu bu şekilde, bütünüyle evrensel temellere dayanarak kurgulandıktan sonra, Yunan Tragedyası'nın özgün eserleri incelendiğinde ve bu eserler tragedyaya dair evrensel olarak anlaşılabileceklere uygun bulunduğunda, Yunan sanatının saflığı ve rasyonelliği ilk kez tam olarak kavranmış olur. Yunanlıların *epiği* de bu mührü taşır, fakat rasyonel karakteri, daha fazla rastlantısallığa olanak tanıdığından, taşıdığı bu özellik, tamamıyla saf ve herhangi bir çatlak

olmaksızın yavaş yavaş gelişip çözülen, neredeyse geometrik ya da aritmetik bir problem olarak görülebilecek Yunan tragedyasındaki kadar güçlü ve detaylı bir şekilde ispatlanamaz. Belirli bir başlangıcı ve sonunun olmaması epiğin özüne aittir. Tragedyada ise bunun tam tersi geçerlidir. Tragedya, yalnızca öylesi saf bir doğuş, geride doyuma ulaşmamış hiçbir şeyin kalmadığı mutlak kendine kapalı bir doğa gerektirir.

Eğer üç Yunan tragedya yazarı birbiriyle kıyaslanacak olursa, Euripides'i diğer ikisinden birçok açıdan ayırmak gerektiği görülür. Tipik Aiskhylos ve Sophokles tragedyalarının özü çağlarının ve şehirlerinin tini ve yaşamı olan yüksek töreliliğe dayanır. Onların eserlerindeki trajik unsur asla salt dışsal talihsizliğe dayanmaz, bilakis zorunluluk, bizzat isteme ile doğrudan çatışmada görünür ve onunla onun zemininde mücadele eder. Aiskhylos'un Prometheus'u salt *dışsal* olarak mustarip değildir, ona acı veren daha ziyade çok daha derin içsel bir adaletsizlik ve baskı hissidir; onun ıstırabı kendini boyun eğme olarak ifade etmez, zira bu ıstıraba sebep olan yazgı değil, tanrıların yeni hükümdarının tiranlığıdır. Onun ıstırabı kendini daha ziyade dik başlılık, başkaldırı olarak ifade eder; tam da bu şekilde özgürlük zorunluluk karşısında *galip gelir*, çünkü hissettiği şey kendi *kişisel* ıstırabı iken bile onu harekete geçiren yalnızca Jupiter'in dayanılmaz otoritesine karşı *evrensel* başkaldırıdır. Prometheus en yüce insan karakterinin arketipi ve dolayısıyla tragedyanın da asli arketipidir.

Aiskhylos'un Eumenides'inin törel saflığı ve yüceliğine daha önce değinilmişti. Fakat Aiskhylos'un tüm eserlerinde tragedyanın temel yasası, yani suç ve suçluluğun doğrudan ya da dolaylı olarak zorunluluğun işi olması, kendini ortaya koymaktadır. Sophokles eserlerinin yüksek töreliliği ve mutlak saflığı tüm çağlar boyunca takdir edilmiştir ve Oidipus'un korosunun sözlerinde kendini bütünüyle ifade eder:

Ah, yardım etseler de tanrılar,
Bütün sözlerim, hareketlerim
Kavuşsa kutsal berraklığına
O yüksek kanunların!
Ölümlü kafalarda değil!
Olympos'ta doğan;
Dalmak, unutmak bilmeyen,
Yıpranıp eskimeyen,
Canlı kalan kanunlar...*

Aiskhylos ve Sophokles'te ortak olan başka bir şey de, eylemin hiçbir zaman salt dışsal olarak değil, aynı anda hem içsel hem dışsal olarak kendine kapalı oluşudur. Ruh üzerindeki etkisi, ruhta tutku uyandırmak değil, ruhu tutkudan arındırmak ve ruhu zorla ele geçirip parçalamak yerine, onu tamamlayarak bir bütün haline getirmektir.

Euripides'in tragedyalarında ise durum bundan oldukça farklıdır. Yüksek törel atmosferin yerini başka motifler alır. O, Sophokles'in ortaya çıkardığı yüce duygulanımdansa, daha çok bedensel ve ıstırabın eşlik ettiği bir duygulanımı amaçlar. Bu sebeple bu amacı güttüğü yerlerde en dokunaklı imge ve kavramları kullanır, fakat bunlar temelde törel ve poetik saflıktan yoksun olduğundan gene de bütünün uyandırdığı etkinin önüne geçemez. Eski usul konular, çoğunlukla ya da hemen hemen her zaman yüksek ve hakiki sanatın sınırları dışında kalan amaçları için artık yeterli gelmemekteydi. Bu yüzden Euripides mitleri çoğunlukla kutsala saygısızlık sayılabilecek şekilde değiştirmek ve bu sebeple oyunlarına prolog eklemek zorunda kalmıştır. Lessing böylesi prologları tavsiye ederken ne söylemiş olursa olsun, bu aslında Euripides'in oyunlarında çöküşe geçmiş tragedya sanatının başka bir kanıtıdır. Son olarak, o, eylemi karakterin tavır ve tutumunda sonlandırmaktan daha

* Sophokles, *Kral Oidipus*, çev. Bedrettin Tuncel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s. 32. (ç.n.)

çok salt dışsal olarak sonlandırmakla ilgilenmiştir. Hem buna hem de kullandığı güçlü bedensel araçlara bakarak Aristoteles'in, izleyici üzerinde en büyük etkiye Euripides sahipti, derken ne kast ettiğini anlayabiliriz. Hantal duyarlığı pohpohlama ve aynı zamanda yatıştırma çabasında, en bayağı motiflere boğulmuştur, bu motifler çağdaş şairlerden ancak en kötülerinin kullanabileceği türdedir; örneğin Elektra'yı sonunda – Pylades ile evlendirmesi.

Dolayısıyla genel olarak Euripides'in yalnızca tutku tasvirinde iyi olduğu söylenebilir, fakat ne Aiskhylos'a özgü çetin ama dingin güzellikte, ne de Sophokles'e özgü iyilikle birleşmiş ve kutsallık yolunda arındırılmış güzellikte başarılı değildir. Eğer iki büyük tragedya yazarını karşılaştıracak olursak, Aiskhylos'un eserlerinin sanatın en yüksek ve yalın stiline sahip plastik eserlerle, Sophokles'in eserlerininse Polykleitos ve Phidias öncesinde başlamış olan en güzel stile ait plastik eserlerle paralel olduğunu görürüz. Fakat bununla kast edilen, –törel yücelik Aiskhylos'un eserlerindeki tüm karakterlerde Sophokles'inkilerde olduğu kadar fıtri olarak bulunmasa da– törel yüceliğin Aiskhylos'ta ışık saçmadığı değildir. Ayrıca bununla, oyunundaki bu atmosferin, Agememnon'a düzenlenen hain cinayet ve Klyteimnestra karakteri gibi büyük suçları ve korkunç karakterleri tasvir ettiği yerlerde fark edilebilir olmadığı da kast edilmemektedir. Burada kast edilen daha ziyade, Aiskhylos'ta törelilik tohumunun henüz sert bir kabuğun içinde kapalı olduğu, keskin ve ulaşılmaz olduğu, Sophokles'te ise törel iyiliğin güzellikle birlikte aktığı ve böylelikle en yüksek kutsallık imgesini ürettiğidir.

Dahası, Aiskhylos her bir eserini keskin bir şekilde sınırlayıp nihai olarak sonlandırır ve sonrasında bunlara karakterlerini yerleştirirken, Sophokles sanat ve güzelliği eserlerinin parçalarına eşit oranda dağıtır ve her birinin hem kendinde mutlak olmasını hem de diğerleriyle uyum içinde olmasını sağlar. Fakat nasıl ki plastik sanatlarda yüksek, yalın stilden sonra

ortaya çıkmış olan *harmonik* güzellik, ancak belirli bir noktada açabilecek bir çiçektiyse [die Blüte]* ve sonrasında bu çiçek ya sararıp solmaya ya da aksi yönde, salt duyusal güzellik yönünde gelişimine devam etmeye mahkûmduysa, drama sanatında da gerçekleşen aynı durumdur: Sophokles gerçek zirvedir, hemen ardından gelen Euripides ise doğmamış, ebedî güzelliğin rahibi olmaktansa, zamansal, fani güzelliğin kölesidir.

Komedyanın Özü Üzerine

Genel kavramın hangi tarafta özgürlük hangi tarafta zorunluluğun olması gerektiğini belirlemediği, ama özgürlük ve zorunluluğun orijinal bağıntısında, zorunluluğun nesne olarak, özgürlüğün ise özne olarak göründüğü başlangıçta belirtilmişti. Fakat bu, tragedyadaki bağıntıdır ve bu sebeple de tragedya dramanın ilk ve bir bakıma pozitif görüngüsüdür. Bu bağıntının evirtilmesiyle zorunluluk ya da özdeşliğin daha ziyade *özne*; özgürlük ve ayrımın ise nesne olduğu form ortaya çıkar; işte bu, müteakip incelemeden de görülebileceği gibi, *komedyadaki* bağıntıdır.

Zorunlu ve kati bir bağıntının evirtilmesi, her daim bu evirtmenin öznesinde bariz bir çelişki ya da absürdlük ortaya koyar. Belli türdeki absürdlükler, kısmen teorik olarak çarpık ve bağlayıcı, kısmen de pratik olarak sakıncalı olduğu ve vahim sonuçlar doğurduğu ölçüde *katlanılmaz*dır. Bahsi geçen evirtmede ise, (1) nesnel ve dolayısıyla pek teorik olmayan bir absürdlük ortaya konur ve (2) bu absürdlük dâhilindeki bağıntı öyledir ki *nesnel* olan zorunluluk değil, ayrım ya da özgürlüktür. Zorunluluk nesnel unsur olduğu ölçüde ancak *yazgı* olarak görünür ve ancak bu bakımdan korkunçtur. O halde yazgı olan zorunluluk karşısında duyulan tüm *korku*, bağıntının mevzu-

* *Die Blüte* hem "çiçek" hem de "bir şeyin en parlak dönemi, altın çağı" anlamına gelmektedir. Burada Schelling, her iki anlamdan yararlanarak benzetmeler kullanarak yazmıştır. (ç.n.)

bahis evirtilişiyle birlikte bertaraf edildiğine ve eylemin *bu* bağıntısında hakiki bir yazgı mümkün olmadığına göre, kendinde ve kendi için absürdlükten safi keyif almak mümkün hale gelir; bu keyif, genel mânâda komik olarak nitelendirilebilecek olandır ve kendini gerginlik ve gevşemenin serbest dönüşümü aracılığıyla ifade eder. Geriliriz ve kavrayış gücümüze aykırı olan bu absürdlüğe kilitleniriz, fakat bu gerilimde doğrudan durumun büsbütün saçmalığını ve imkânsızlığını farkederiz ve böylelikle bu gerilim hemen bir gevşemeye dönüşür ve bu geçiş kendini kahkaha olarak dışavurur.

Karşıtlığa dayanan tüm mümkün bağıntıların evirtilişini komik bağıntı olarak adlandırabileceksek, komiğin had safhası ve hattâ bir bakıma çiçeği hiç şüphesiz karşıtların en yüksek potansta yani zorunluluk ve özgürlük olarak evirtildiği yerdir ve bu iki unsur arasındaki bir çatışma kendinde ve kendi için, nesnel eylem olduğundan, böylesi bir evirtmeden kaynaklanan bağıntı özsel olarak dramatiktir.

Orijinal bir bağıntının her mümkün evirtilişinin komik bir etkisi olduğunu yadsımıyoruz. Nerede bir korkak, cesur olmak zorunda olduğu bir duruma sokulsa, ya da bir pinti, müsrif olmak zorunda olduğu ya da aile dramalarımızdan birinde olduğu gibi örneğin ne zaman evin hanımı evin beyi rolünü, evin beyi de evin hanımı rolünü üstlense, bu, komedya türünden olacaktır.

Bu genel imkânı, çağdaş güldürünün temel aldığı sayısız durumu ortaya çıkaran tüm kollarıyla incelememiz mümkün değil. Biz yalnızca bu görüngünün zirvesini saptamak durumundayız. Bu zirve de özgürlük ve zorunluluk arası evrensel bir karşıtlığın bulunduğu, ama bu karşıtlıkta zorunluluğun özneye, özgürlüğün nesneye düştüğü yerdir.

Zorunluluk, özsel olarak nesnel olduğundan, öznedeki herhangi bir zorunluluğun ancak -mış gibi, farazi olabileceği ve dışsal ayrımın figüründe zorunlulukla rezil edilen yapmacık bir mutlaklık olabileceği kendiliğinden açıktır. Dolayısıyla bir

tarafta özgürlük ve tikellik, zorunluluk ve evrensellik numarası yaparken, diğer tarafta zorunluluk, özgürlük görünümüne bürünür ve yasasızlığın sözde dışsal görüngüsü altında sahte yasalılığı ama esasen zorunlu bir düzen gereğince ortadan kaldırır. Tikelliğin, zorunlulukla nesnellik bağıntısı içine girdiği her yerde boşa çıkması *zorunludur*, *bu açıdan* en yüksek yazgı komedyadadır ve komedyanın kendisi en yüksek tragedyadır; ama yazgı tam da bu sebeple, kendininkine karşıt bir doğayı üstlendiği için matrak bir figürde, yalnızca ironi olarak görünür, zorunluluğun alınyazısı olarak değil.

Her mümkün mutlaklık taklidi ve mutlakmış gibi yapma doğal olmayan bir durum olduğundan, komedyanın birincil görevi, drama olarak kendini bütünüyle bakışa sunduğu için, sadece bu -mış gibi yapmayı anlaşılır biçimde canlandırmak [die Anschauung] değil, bu anlaşılır canlandırma öncelikle yalnızca zorunlu unsurları içerdiğinden, aynı zamanda bu anlaşılır canlandırmaya bir tür zorunluluk katmaktır. Öznel mutlaklık, ister gerçek olup zorunlulukla uyum içinde olsun, ister salt farazi olup zorunlulukla çelişsin, kendini karakter olarak ifade eder. Karakterse tragedyada da komedyada da bir postülattır, çünkü mutlaktır; kendisi daha fazla gerekçelendirilecek [motivieren] bir şey değildir. Fakat absürdlüğün ve saçmalığın tam da en yüksek potanslarında, anlaşılabilirliğin [die Anschaulichkeit] âdeta yok olması, şayet başka türlü ortaya koyulmadıysa, zorunludur. (Romanda durum farklıdır, çünkü o epiktir.) Bu ancak, kişinin ondan bağımsız etmenler, bir tür dışsal zorunluluk ile belli bir karakter takınmak ve bu karakteri aleni olarak taşımak için önceden belirlenmesiyle mümkündür. Öyleyse komedyanın en yüksek görüngüsü, zorunlu olarak *kamuya mâl olmuş* karakterler gerektirir ve en yüksek anlaşılabilirliğe ulaşmak için komedyada tasvir edilecek kişilerin kamuya mâl olmuş bir karaktere sahip *gerçek* kişiler olması zorunludur. Şaire sırf bu durumda peşinen o kadar çok imkân verilmiştir ki, şair büyük bir cüretkârlıkla bu kişilerin özelliklerini matrak bi-

çimde zenginleştirebilir, çünkü kendi dramatik şiirinin dışında bağımsızca var olan kişinin karakteri de onu mütemadiyen gerçekleyerek ona eşlik eder. Devletteki kamusal yaşam, şair için bir mitoloji haline gelir. Bu sınırlar dâhilinde kendinden esirgeyeceği hiçbir şey yoktur ve şiirsel haklarını kullanmakta ne denli gözüpek davranırsa sınırları da o denli aşar, çünkü kişi, işlenişinde âdeta kişisel karakterinden soyunup evrensel anlam ve öneme sahip ve sembolik hale gelir.

Komedya'nın yegâne yüksek türü, gerçek kişilerin kamusal karakterlerinden yola çıkıp bunları yaratımını sokacağı formlar olarak kullanmasıyla *Antik* Yunan ya da Aristophanes komedyasıdır.

Tıpkı yetkinliğindeki Yunan tragedyasının, en yüksek töreliliği ilân etmesi ve dile getirmesi gibi, Antik Yunan komedyası da devlette düşünülebilecek en büyük özgürlüğü, *kendisi* başlı başına en yüksek törelilik olan ve içsel olarak bu törelilikle bir olan özgürlüğü ilân eder ve dile getirir. Yunanlıların dramatik eserlerinden *Aristophanes*'in komedyaları dışında günümüze hiçbir şey kalmamış olsaydı bile, yalnızca bunlara bakarak da Yunanlıların, belli bir kültür düzeyine ve modern dünyaya yabancı olmakla kalmayıp bu dünya için bütünüyle kavranılmaz olan törel zihniyete sahip oldukları sonucuna varabilirdik. Aristophanes, Sophokles'le tinsel olarak gerçek anlamda birdir ve başka kılıkta da olsa Sophokles'in *kendisidir* ve bu kılıkta o, Atina'nın altın çağı sona ermiş ve töreliliğin altın çağı dizginsizlik ve şatafatlı bir sefahat hayatına dönüşmüşken, hâlâ tek başına varlığını sürdürebilmiştir. Her ikisi de farklı bedenlerdeki iki özdeş ruh gibidir; Aristophanes'i anlamayan törel ve poetik hamlık, Sophokles'i anlamaya da muktedir değildir.

Aristophanes komedyaları hakkındaki genel kanı, bunların ya fars ve kaba komedi ya da ahlâka aykırı oyunlar olduğudur, bunun sebebi kısmen Aristophanes'in oyunlarında gerçek kişileri lanse etmesi, kısmen de diğer cüretkârlıklarıdır. İlk hususla ilgili olarak, Aristophanes'in demagog halk önderlerini ve hat-

tâ Sokrates'i sahneye taşıdığı oldukça bilindik bir şeydir. Tek soru, bunu ne şekilde yaptığıdır.

Aristophanes *Kleon*'u liyakatsiz bir halk lideri, bir kamu fonu hırsızı ve israfçısı olarak sahnelediğinde, yaptığı yalnızca her bir vatandaşın kamusal ve genel meselelerle ilgili fikrini beyan edebilme hakkına sahip olduğu yetkin özgür bir devlette, sahip olduğu hakkını kullanmaktı. Zaten Kleon tam da bu sebeple Aristophanes'in vatandaşlık hakkını tartışmaya açmaktan başka hiçbir kanunu onun aleyhinde kullanamamıştı. Aristophanes'in bir vatandaş olarak kullanmış olduğu bu hak, onun için aslında yalnızca sanatsal başarının aracıdır ve komedyası Kleon'a karşı salt bir iddianame olarak anlaşıldığı takdirde de, onda ahlâksız bir şey olduğu söylenemez, bu onu yalnızca poetik olmaktan çıkarır. Aynısı Sokrates'in temsil edildiği *Bulutlar* için de geçerlidir. Bir filozof olarak Sokrates kamuya mâl olmuş bir karakterdi. Fakat hiçbir Atinalı Aristophanes'in tasvir ettiği o Sokrates'in gerçek Sokrates olduğunu düşünmezdi; muhtemelen satirin önüne geçebilecek olan kişisel karakteri hesaba katılmasa bile, Sokrates'in kendisi pekâlâ *Bulutlar* oyununda izleyici de olabilirdi. Sevgili Alman taklitçilerimizin aklına bir kez olsun Aristophanes'i taklit etmek gelmiş olsaydı, ortaya çıkacak şey bir yergiden [das Pasquill]* başka bir şey olmazdı. Aristophanes tekil bir kişiyi tasvir etmez, evrenselliğe yükselmiş kişiyi, dolayısıyla gerçeğinden oldukça farklı bir kişiyi tasvir eder. Sokrates, Aristophanes için bir *isimdir* ve o bu **isim**den *öcünü alır*, elbette çünkü Sokrates, Aristophanes'in haklı olarak eleştiriye boğduğu Euripides'in dostu olarak bilinir. Fakat hiçbir şekilde Sokrates'in şahsından öç almamıştır. Onun tasvir ettiği sembolik bir Sokrates'tir. Aristophanes, Sokrates'i çarpıtmak ve ona onun karakterine hiç uymayan özellikler ve ey-

* Das Pasquill'i satirden ayıran kişilere çamur atmak için kaleme alınmış aşağılayıcı ve küçük düşürücü yazı olmasıdır. Satirden ayırmak için yergi terimi seçilmiştir. (ç.n.)

lemler yazmakla itham edilse de, onun şiirini şiirsel yapan tam da bu özelliğidir, aksi durumda ise bu şiir ancak bayağı, kaba ya da yergi olurdu.

Aristophanes yaratımlarının inanırlığını, anlaşılırlığını ve erişirliğini sağlamak için alay konusu yapıp gülünç duruma düşürebileceği ünlü bir isme ihtiyaç duydu. Bu ismin sahip olduğu popülerliğin dışında, onun Sokrates ismini seçmesinin ardında yatan en önemli faktörlerden birisi hiç şüphesiz buydu.

Aristophanes komedyaları, hakiki komedyanın, bütünüyle yüksek kültürün bir ürünü olduğunu ve ancak özgür bir devlette var olabileceğini, evrensel herhangi bir kavrama bile başvurmaksızın kanıtlamak için yeterlidir. Eski komedyaya ait Aristophanesçi ilk dramalarının ortaya çıkmasından hemen sonra Atina'da Otuz Tiran yönetimi başlamış, bu yönetim komedya şairlerini sahnede gerçek kişilerin isimlerini kullanmaktan kanunen men etmiştir. Bu yasak üzerine, en azından belli bir süre, komedya şairleri kişilerine kamuya mâl olmuş karakterlerin isimlerini vermeyi bıraktılar. (Ortaya çıkan küstah alegorilerdir). Atina yeniden özgür olur olmaz,isim kullanımı da yeniden uygulanmaya başlandı. Bu sebeple daha yeni komedyalarda bile gerçek kişi isimlerini bulabiliriz, fakat orta komedya olarak adlandırılan evrenin şairleri, gerçek isimler kullanmasalar da, uydurma isimler kullanarak gerçek insanları ve gerçek olayları tasvir etmişlerdir.

Doğası gereği komedya kamusal yaşama dayanır. Mitolojisi ve –tragedyanın kendine özgü trajik dönemine karşılık gelebilecek– tasvirlerinin sabit bir yörüngesi yoktur. Dolayısıyla komedya, çağın kendisinden ve elbette uygun içeriği sunmakla kalmayıp kullanımına da izin veren politik şartları gerektiren kamusal olaylardan, kendi mitolojisini yaratmak zorundadır. Eski komedyanın mevzubahis kısıtlamalara maruz kalmasıyla birlikte komedya şairleri eski mitlere geri dönmeye mecbur kalmıştır. Fakat bu mitleri ne epik ne de trajik olarak işleyemedikleri için, bunlar üzerinde bir evirtme deneyerek bunları

parodilerle işlemek zorunda kalmışlardır. Bu parodilerde eski mitlerde saygıdeğer ya da dokunaklı olarak tasvir edilenler, aşağılık ve gülünç olana evirtilmiştir. Dolayısıyla komedya gerçekten özgürlükten ve kamusal yaşamın devingenliğinden *beslenir*. Komedya Yunanistan'da mümkün olabildiğince uzun bir süre kamusal ve politik yaşamdan uzaklaşıp ev yaşamına saplanmamak için direnmiştir ki, ev yaşamını işlemekle komedya mitolojik gücünü kaybetmiştir. Bu yeni komedya denilen evrede gerçekleşmiştir, çünkü demokratik anayasanın mazi olduğu İskender döneminin olağan raporlarına göre yeni bir kanunla içeriğin kamusal yaşamdan alınması ve sahnelenmesi bile ne kılıkta olursa olsun yasaklanmıştı.

Daha önce birkaç istisna olduğundan bahsedilmişti. Kamusal yaşam parodisine eğilim ve komedyada tasvir edilen her şeyin kamusal yaşamla ilgisinin olması geleneği öylesine aşılmaz görünüyor olmalıydı ki, yeni komedyanın önderi Menandros, kamusal yaşamı bahis konusu yapmaktan kaçınmak konusundaki titizliğine rağmen, hiçbir kuşkuya yer bırakmamak adına maskeleri hakiki karikatürlere değiştirmiştir. Yeni komedyada ürünlerini yalnızca fragmanlar halinde ve Plautus ile Terentius'un bize kalan çevirilerinden ve taklitlerinden biliyoruz. Fakat bütünüyle uydurma karakterler ve çapraşıklıklarla dolu entrika komedisinin, ilk olarak daha geç dönem komedyayla birlikte ortaya çıktığını ve başlangıçta kamusal özgürlük atmosferinde yaşamış olan komedyanın sonraları ailevi gelenek ve olaylar alanına sıkıştığını hem kendinde ve kendi için hem de tarihsel olarak kanıtlamak gerekir.

Roma komedyasından hiç bahsetmemiş olmamın sebebi, Yunan komedyasının kamusallığına hiç sahip olmaması ve en gelişkin döneminde esasen yalnızca Orta ve Yeni Yunan komedyasının fragmanlarından beslenmiş olmasıdır. Sadece ek olarak şunu söylemek isterim: antik komedya formu, yeni komedyanın son döneminde koronun ortadan kalkması dışında, tragedya formuna benzer.

Modern Dramatik Şiir

Modern tragedya ve komedya tanımıyla devam edeceğim. Bu engin denizde bütünüyle kaybolup gitmemek adına modern dramayı antik dramadan ayıran *farklılık*lara, modernin antikle *örtüşme*sine ve modernin karakteristik özelliklerine dair bazı önemli temel noktalara değinmeyi deneyecek ve modern tragedya ve komedyanın en yüksek görüngüleri olarak kabul etmemiz gerekenleri özel olarak incelerken tüm bu ilişkileri esas alacağım. Bu sebeple temel noktaları gözden geçirirken özellikle *Shakespeare*'e değineceğim.

Bu incelemeye başlarken ilk değinmemiz gereken nokta, *karşıtların kombinasyonunun* ve dolayısıyla trajik ve komik olanın kombinasyonunun, modern dramanın temel aldığı prensip olduğudur. Bu kombinasyonun anlam ve önemi, aşağıdaki refleksiyonla anlaşılır kılınacaktır. Trajik ve komik olan, ya bir yetkinlik durumunda, ya da bozulmamış bir ayrımsızlık durumunda tasvir edilebilir; fakat bu durumda şiir ne trajik *ne de* komik görünür, bütünüyle farklı bir tür olur bu şiir, epik şiir olur. Dramada birbirinden ayrık ve birbirine karşıt olan iki öge, epik şiirde birlik içinde olmamakla birlikte zaten henüz ayrışmamıştır da. O halde iki ögenin birbirinden hiçbir suretle ayrık görünmeyecek şekildeki kombinasyonu, modern tragedyanın karakteristik özelliği olamaz. Ona özgü olan daha ziyade öyle bir kombinasyondur ki bu kombinasyonda iki öge birbirinden açıkça ayrışır ve hattâ öyle ayrışır ki şair kendini aynı anda her ikisinin de üstadı olarak gösterir; dramatik gücü her iki kutba doğru da yoğunlaştıran Shakespeare'in yaptığı buna benzerdir ve Shakespeare'in kendini *en sarsıcı* haliyle gösterdiği eserleri Falstaff ve Macbeth'tir.

Ayrıca karşıt ögelerin kombinasyonunu, modern dramanın epiğe dönüşmeksizin epiğe doğru geri çabalayışı olarak da görebiliriz. Buna karşı aynı şiir sanatı, epikte roman üzerinden

dramatik olana doğru çabalar ve dolayısıyla her iki yönden de daha yüksek sanatın saf sınırlamasını aşar.

Bu *kombinasyon*, trajik ve komik olanın yalnızca niceliksel birçoklukla değil nüanslarıyla da şairin kullanımına açık olmasını gerektirir. Shakespeare için durum böyledir; o komik olanda Hamlet'teki gibi hassas, maceracı ve aynı zamanda esprili ve hiçbir zaman bayağı olmaksızın patavatsızdır (Falstaff oyunlarında olduğu gibi), öte yandan trajik olanda da iç paralayıcı (*Lear*'daki gibi), cezalandırıcı (*Macbeth*'teki gibi), ve *Romeo ve Juliet* ile birçok karma oyunda olduğu gibi dokunaklı, etkileyici ve rahatlatıcıdır.

Modern tragedyanın konusuna gelirsek, bu da en azından en mükemmel görüngüsünde mitolojik bir itibara sahip olmak zorundaydı. Dolayısıyla yararlanabileceği üç olası kaynak vardı. İlki, Yunan tragedyasının mitlerine benzer şekilde epik bütünlerde birleşmemiş ve evrensel epiğin geniş halkasının dışında kalmış tekil mitlerdi; bunlar modern dünyada kendilerini *novellalar*la ifade etmiştir. Gerek efsanevi gerekse poetik tarih ise ikinci kaynak olabilirdi. Üçüncüsü ise dinsel mitler, menkıbeler, azizlerin yaşamlarıydı. Shakespeare ilk ikisinden yararlanmıştı, çünkü üçüncü kaynak ne çağı ne de ulusu için uygun bir içerik sunuyordu. Üçüncü kaynaktan en çok yararlananlar ise İspanyollar ve özellikle Cladeŕon'du. Demek ki Shakespeare içeriğini önünde hazır bulmuştu. Bu anlamda Shakespeare *yaratıcı/mucit* değildi. Fakat içeriğini kullanış, düzenleyiş ve içeriğine can veriş tarzıyla *kendi* alanında antikiteye denk olduğunu ve en bilge sanatçı olduğunu gösterir. Shakespeare'in verili içeriğe, özellikle novellaların içeriğine bağlı kaldığı, olayların en küçükleri dâhil tüm detaylarını aldığı ve kullanılmayan hiçbir şey bırakmadığı (bu olay örgüsünde anlaşılmaz görünen bazı unsurların izahını çoğunlukla verebilecek bir yöntemdir) ve verili malzemeyi olabildiğince az değiştirdiği fark edilmiştir ve gerçekten de böyledir.

Bu noktada da antikiteyle benzer olup yalnızca mitleri bile isteye tahrif eden uçarı şair Euripides'e benzemez.

Bir sonraki incelememiz antik tragedyanın *özünün* ne ölçüde modern versiyonda yinelendiği ya da mevcut olup olmadığı ile ilgilidir. Modern tragedyada, hakiki bir yazgıyla, tragedyada özgürlük unsurunu da kuşatan o yüksek yazgıyla karşılaşır mıyız?

Daha önce de gördüğümüz gibi, Aristoteles en yüksek trajik durumu namuslu bir adamın *hata* yüzünden suç işlemesi olarak tanımlamıştı. Biz bu hatanın zorunluluk ya da tanrılar tarafından ve mümkünse özgürlüğe *karşı* olarak dayatılması gerektiğini eklemiştik. Bu ikincisi Hıristiyan dinî kavramlarına göre imkânsız görünmektedir. İstencin kuyusunu kazan ve yalnızca musibet değil *kötülük* getiren bu güçlerin kendisi kötüdür, bunlar şeytani güçlerdir.

Fakat en azından takdiri ilâhinin sebep olduğu hata eğer felaket ve suçun sebebi olabiliyorsa, bunun mümkün olduğu dinde buna karşılık gelecek bir uzlaşının imkânın da bulunması gerekir. Aslında bu, doğası gereği kutsal ve profan olanın kombinasyonu olan, uzlaşımlarında merhametin gücünü kanıtlamak adına günahlar varsayan Katoliklikte vardır. Dolayısıyla Katoliklikte antikiteninkinden farklı da olsa, *gerçekten* trajik bir yazgının imkânı vardı.

Shakespeare bir Protestandı ve bu imkân ona açık değildi. Bu sebeple onun eserlerinde bir *fatum* varsa, ancak ikili doğaya sahip olabilirdi. Felaket, kötü ve şeytani güçlerin ayartmasıyla ortaya çıkartılır, fakat Hıristiyan kavramlarına göre şeytani güçler yenilmez değildir ve onlara direnilebilir *ve* direnil*meli*dir. Öyleyse bu güçler ortaya çıktığı ölçüde, bunların etkisinin zorunluluğu, nihayetinde yeniden karaktere ya da özneye aksedeer. Shakespeare'de de böyledir. Eskiden yazgının sahip olduğu yeri onun eserlerinde karakter almıştır, ama o, bu karakteri öylesine güçlü bir fatumla donatmıştır ki artık bu karakteri özgür

olarak düşünmek imkânsızdır, o daha ziyade aşılması güç bir zorunluluk olarak oradadır.

Macbeth'i şeytani bir aldatmaca, cinayet için ayartmış olsa da, amelin kendisinde hakiki nesnel bir zorunluluk yoktur. Banquo cadıların sesinin onu kandırmasına izin vermemişken, Macbeth vermiştir. Dolayısıyla belirleyici olan karakterdir.

Yaşlı bir adamın çocuksu aptallığı kendisini Lear'da karışık bir Delphi kehaneti gibi gösterir ve uysal Desdemona kıskançlıkla birleşmiş karanlık renge yenik düşmeye mecburdur.

Shakespeare aynı sebeple, suçun zorunluluğunu *karaktere* yerleştirmek zorunda olduğundan, Aristoteles'in kabul *etmediği* ongunluktan bedbahtlığa düşen bir suçlunun durumunu korkutucu bir meşrulukla işlemek zorundaydı. Shakespeare'de gerçek yazgı yerine *nemesis* vardır; İngiliz tarihinde kırmızı ve beyaz güllerin savaşında olduğu gibi nefretin nefretle aşıldığı, kanlı bir dalganın bir diğerini doğurduğu ve lanetlinin lanetinin her daim gerçekleştiği her figürde nemesis devrededir. O halde burada kendini bir barbar olarak göstermek *zorundadır*, çünkü en üst düzey barbarlığı tasvir etmeye girişir, tasvir ettiği, ailelerin birbirlerini zalimce boğazlamalarıdır ki bu noktada tüm sanat sona ermiş ve doğanın çıplak gücü devreye girmiş gibi görünür, tıpkı Lear'da denildiği gibi: "Ormanın kaplanları ya da ummanın canavarları uyansalardı uyuşukluktan, tıpkı böyle görünürlerdi".* Fakat burada, öyle özellikler de bulabiliriz ki, Shakespeare bunlarda sanatın zarafetini, kendileri bizzat

---

* David Simpson, Kral Lear'da böyle bir cümle geçmediğini, Schelling'in burada doğru bir alıntı yapmadığını belirtir. Simpson'a göre bu alıntı Albany'nin IV. Perde, 2. Sahne'de yaptığı konuşmanın özelliklerini taşımaktadır. (ed. David Simpson, *The Origins of Modern Critical Thought: German Aesthetic and Literary Criticism From Lessing to Hegel*, Cambridge: Cambridge U, 1988, s. 429, sonnot 6.) Simpson'ın işaret ettiği bölüm için bkz.: Shakespeare, *Kral Lear*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 111. (ç.n.)

görünmeyen *Furialar*ın arasına yollamıştır. Margaret'ın yasak ve gayrimeşru aşkının başına yaktığı ağıtı ve ona vedası bu özelliktedir.

Shakespeare bu seriyi III. Richard'la bitirir, III. Richard'ı inanılmaz bir enerjiyle hedefinin peşinden koşturur ve hedefine ulaştırır ama öyle bir an gelir ki, III. Richard zirveden çaresizliğin dar boğazına düşer ve kaybetmekte olduğu savaşın kargaşasında kurtuluş umudu olmadan feryat eder:

"Bir at! Bir at verin bana! Bir ata tüm İngiltere feda!"*

Macbeth'te intikam, makam hırsının baştan çıkardığı bu daha soyluca suçlunun içine öylesine ince ince işler ki o, şeytani oyunun ayartmasıyla hâlâ intikamın ondan uzakta olduğuna inanır.

Daha uysal, hattâ en mutedil nemesis ise Julius Caesar'dadır. Cezalandırıcı güçler Brutus'ü onun kendi güzel ve hassas mizacının hoşgörüsü kadar mahvetmemiştir, öyle ki bu mizaç ona işlediği suçtan sonra yanlış önlemleri aldırtmıştır. Bu eyleminin kurbanını, erdeme feda etmiştir ve feda etmek zorunda olduğuna inanmıştır, keza kendini de erdem uğruna feda etmiştir.

Bu nemesis ile hakiki *yazgı* arasındaki fark ise oldukça önemlidir. Nemesis reel dünya kökenlidir ve *realite*ye aittir. Tarihte hüküm süren de nemesistir ve Shakespeare tüm içeriği gibi *bunu* da tarihte bulmuştur. Onu kışkırtansa *özgürlükle çatışan özgürlük*tür. Bu bir *ardıllık* meselesidir ve intikam suçla doğrudan bir değildir.

Yunan tasvirleri döngüsünde de nemesis aynı şekilde hüküm sürmüştür, fakat burada zorunluluk kendini doğrudan zorunlulukla kısıtlamış ve cezalandırmıştır ve her katman kendi için ele alındığında kendine kapalı bir olay dizisidir.

---

* Shakespeare, *Richard III*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 173. Çevirinin aslı "Bir at! Bir at verin bana! Bir ata, krallığım feda!" şeklindedir. Fakat Schelling alıntısında krallık yerine tüm İngiltere demeyi tercih etmiştir. (ç.n.)

Yunanlıların tüm trajik mitleri en başından beri daha çok sanata aittir, tanrılar, insanlar ve aynı zamanda yazgı arasındaki daimi trafik ve dolayısıyla karşı konulmaz nüfuz kavramı da onlara özgüdür. Belki Shakespeare'in en akıl sır ermez oyununda (Hamlet) rastlantının da belli bir rolü vardır, fakat Shakespeare *rastlantıyı* tüm sonuçlarıyla birlikte tanımıştır ve bu sebeple rastlantı onda yeniden amaç ve en yüksek anlama gücü haline dönüşür.

Shakespeare'in antik dönem tragedyasının yüceliği ile ilişkisinde ne olduğunu tüm bu söylediklerimizin ışığında tek kelimeyle özetlemek istersek, Shakespeare'i en büyük *karakter* yaratıcısı olarak nitelendirmemiz gerekir. O, yüksek, kendini yazgıyla yüzleşmesinde kanıtlayan, âdeta arınmış ve başkalaşıp nurlanmış güzelliği, törel iyilikle bir haline gelmiş güzelliği tasvir edemez. O tasvir ettiği güzelliği, bütüne yayılmış görünecek şekilde ve her eser *bütününde* bu güzelliğin imgesini taşıyacak şekilde tasvir etmez. O en yüksek güzelliği ancak tekil karakter olarak *bilir*. O, herşeyi güzelliğe tâbi kılamaz, çünkü bir modern olarak, ebedî olanı sınırlamada değil, sınırsızlıkta kavrayan biri *olarak*, fazlasıyla evrenselliğe açılıp yayılmıştır. Antikite ise derişik bir evrenselliğe sahipti ve tümlüğü çeşitlilikte değil, birlikte kavrıyordu.

Shakespeare'in insana ilişkin değinmediği *hiçbir şey* yoktur, fakat o bunlara münferit olarak değinirken, antikite bunları bütünsel olarak ele alır. En yücesinden en aşağılık olanına insani doğanın tüm ögeleri onda dağınık biçimde bulunur. O *hepsini* bilir, her tutkuyu, her mizacı, gençlik kadar yaşlılığı, kralı ve çobanı. Dünyamız bir gün kaybolup giderse, onun eserlerinin dizisinden yeniden yaratılabilir. Antik lir tüm dünyayı *dört* telle baştan çıkarmışken, yeni enstrümanın bin teli vardır; evrenin harmonisini böler ki onu yaratabilsin ve bu sebeple ruh için daha az teskin edicidir. O yalın, her daim yatışturan güzellik ancak sadelikte ve sadelikle var olabilir.

Modern komedya romantik prensibe uygun olarak eylemi safi eylem olarak, yalnız başına ve antik dönem tragedyasının plastik sınırlamalarına bağlı kalarak sunmaz, daha ziyade ona eşlik eden tüm şeylerle birlikte sunar. Fakat Shakespeare buna karşılık tragedyasının her parçasına en yoğun dolgunluğu ve özlülüğü, derinliğiyle birlikte, keyfî gereksiz unsurlar kullanmaksızın bahşetmiştir öyle ki tragedyası, doğanın sanatsal bir zorunlulukla kavranan zenginliği gibi görünür. *Bütünün* niyeti açıklığını ve netliğini korumakla birlikte yeniden tüm bakış açılarının kendisini kaptırıp dalıp gidebileceği bitmez tükenmez bir derinliğe iner.

Shakespeare'in böylesi bir evrensellikle sınırlı bir dünyaya sahip olmadığı sonucu doğrudan çıkar; kaldı ki ideal dünyanın kendisi sınırlı, kendine kapalı bir dünya olduğu ölçüde, Shakespeare'in ideal bir dünyası da yoktur, ama öte yandan doğrudan ideal dünyaya karşıt bir dünyaya da sahip değildir, Fransızların sefil beğenisi ise böylesi bir dünyayı –uzlaşımcı olanla– ideal dünya ile ikame eder.

O halde Shakespeare ne ideal ne de uzlaşımcı bir dünya tasvir eder, onun tasvir ettiği daima *reel* dünyadır. İdeal unsur onda oyunlarının yapısından ileri gelir. Dahası, o kolaylıkla her milliyete ve her çağa âdeta kendisinin milliyeti ve çağıymışçasına geçiş yapabilir; yani bunları bir *bütün* olarak, en az önemli özelliklerin üzerine pek eğilmeden, resmeder.

İnsanların neye yeltendiğini, bu yeltendikleri şeyi neden ve nasıl yapabileceklerini, Shakespeare bunların hepsini bilirdi. Dolayısıyla, o her yerde evindedir. Ona hiçbir şey yabancı değildir ya da hiçbir şey onu şaşırtmaz. Onun oyunlarının tarzı nesnenin kendisine göre şekillenir ve oyundan oyuna (sadece kronolojik olarak değil) çeşitlilik gösterir; sert, incelikli, kurallı ya da serbest dizelerden, kısa ve kesik ya da uzun cümlelere uzanan bir çeşitliliktedir.

Modern tragedyanın dışsal kurulumuyla ilgili diğer özelliklerden bahsetmek ve üç birliğin terk edilmesi, bütünün sahne-

lere ayrılması vb. gibi bu kurulumda daha önce sözü edilmiş olan farklılıkların zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkan değişimleri uzun uzadıya inceleyerek vakit kaybetmemek için, ayrıca karakterlerin kendilerini haklı olarak düzyazıda ifade ettiği burjuva ağlatısı olarak adlandırılandan ya da daha alt düzey ağlatılardan da söz etmemek adına, modern dramada düzyazı ve klasik dizenin *kombinasyonu*nun, modern dramanın epik-dramatik karışımı içsel doğasının salt dışsal ifadesi olduğunu ve bu kombinasyonun *değişken* kullanımının, ikincil karakterlerde ortaya çıkan dramatik yoğunluk sebebiyle zorunlu olduğunu belirtmekte fayda vardır. Bunun dışında gerek bu kombinasyonuyla, gerekse yalnızca ayrıntılarda değil, bir eserin bütününde de uygun bir dil düzeyini gözetmesiyle Shakespeare üstün yetenekli bir sanatçı olduğunu göstermiştir. Nitekim Hamlet'te cümle yapısı karmaşık, kesik ve tıpkı kahraman gibi bulanıktır. Daha eski ve daha yeni İngiliz ve Roma tarihini konu alan tarihsel oyunlarda biçim ve saflık açısından oldukça farklı bir ton hâkimdir. Roma oyunlarında neredeyse hiç kafiye bulunmaz, İngiliz oyunlarında ve daha eski tarihi konu alanlarda ise pek çok kafiye vardır, üstelik bunlar ziyadesiyle de pikaresktir.

Shakespeare'de hata, çarpıklık ya da belki hamlık olarak görülen şeyler çoğunlukla böyle değildir ve ancak dar ve kifayetsiz bir beğeni böyle bir değerlendirme yapabilir. Ayrıca onun büyüklüğünü ve asli önemini kendi hemşehrileri, *İngiliz* yorumcular ve hayranları kadar takdir edememiş kimse yoktur. Bu insanlar daima, tek başına tutkunun, tekil bir karakterin tasvirlerine, psikolojiye, sahnelere, kelimelere, bütün için ya da Shakespeare'in sanatı için hiçbir mânâsı olmayan şeylere yoğunlaşırlar. İngiliz yorumculara bir göz atmak, der Tieck oldukça isabetli bir yorumla, güzel bir manzarada seyahat ederken, önünde sarhoş çiftçilerin birbiriyle dalaştığı bir meyhanenin önünden geçmeye benzer.

Shakespeare'in yalnızca şans eseri bir ilhamla ve bilinçsiz bir mükemmellikle yazmış olduğunu düşünmek oldukça yay-

gın bir hatadır ve İngiltere'de papayla birlikte başlayan büsbütün kültür yoksunu bir çağdan kalma efsanedir. Almanlar ise, sadece kuralsız bir çevirisi üzerinden onu tanıdıklarında değil, sanata olan tüm inanç da kaybolup gitmiş olduğundan elbette onu çoğunlukla yanlış anlamışlardır.

Shakespeare'in erken dönem şiirleri, *Soneler*, *Adonis*, *Lucretia*, hepsi oldukça sempatik bir karakterin ve oldukça *içsel, öznel* bir duyarlığın kanıtı niteliğindedir, bilinçsiz bir fırtına ve coşku [Sturm und Drang] dehasının değil. Shakespeare daha sonra bir süre çevresi izin verdiği ölçüde bütünüyle dünyayla birlikte yaşamış, fakat bir noktadan sonra kendi varoluşunu daha sınırsız bir dünyada açığa vurmaya, gerçekten de sanatın ve doğanın sonsuzluğunu tasvir eden sanat eserleri dizisinde yazıya dökmeye başlamıştır.

Shakespeare'in dehası öylesine geniş kapsamlıdır ki, o da tıpkı Homeros gibi rahatlıkla kolektif bir isim olarak sayılabilir ve eserleri farklı yazarlara atfedilebilir, bu zaten olmuştur. (Burada birey kolektifken, antikitede eserin kendisi kolektiftir.)

Fakat eğer Shakespeare'i drama alanında mutlak anlamda romantik sanatın zirvesi olarak görmek zorunda olsaydık, onun sanatını daima ancak bir tür umutsuzluk ve kederle ele alabilirdik, zira ondaki yüceliği ve hattâ ilâhiliği takdir edebilmek için onda evvela barbarlık olduğu da kabul edilmek zorundadır. Shakespeare sınırsızlığında hiçbir antik dönem tragedya yazarıyla karşılaştırılamaz, fakat gene de ayrışmış bir dünyanın Sophokles'ini, *günahlı* sanat olarak adlandırabileceğimiz sanat dâhilinde bir uzlaşıyı umutla beklemeye da hakkımız vardır. En azından bu beklentinin tam anlamıyla gerçekleşmesinin imkânı, daha önceleri az bilinen bir köşeden kendini hissettirmiş görünmektedir.

İspanya öyle bir ruh var etmiştir ki, bu ruh içeriği ve konusu bakımından bizim için mazi halini almış olsa da, formu ve sanatı açısından ebedîdir ve teorinin ancak geleceğin sanatının görevi olarak öngörebileceğini halihazırda gerçekleştirmiştir.

Calderón'dan bahsediyorum ve tıpkı Sophokles'in tek eserinden onun tüm ruhunun sezilebilmesi gibi, Calderón'dan da bildiğim tek tragedyası temelinde bahsediyorum. Yalnızca bize ilk doğru Shakespeare tercümesini kazandırdığı için değil, aynı zamanda Calderón'u da Alman diline kazandırdığı için çok müteşekkir olduğumuz August Wilhelm Schlegel tarafından tercüme edilmiş bu eser,* *Spanisches Theater*'de bulunabilir. Dolayısıyla Calderón hakkında söyleyebileceklerim ancak bu esere atıfladır. Bu tek eserden onun yüce ruhunun tüm sanatına dair kesin bir yargıya varmak kendini bilmezlik olacaktır. Bu eserde açıkça var olanlar ise aşağıda verilmiştir.

İlk bakışta Calderón'dan Güneyli ve muhtemelen Katolik Shakespeare olarak bahsetmeye yeltenilebilir, ama bu iki şairi birbirinden ayıran çok daha fazlası vardır. Calderón'un sanatının tüm yapısı temelini ve asli özelliğini tabii ki Katolik dininden almıştır ve Katolik dininin dünya görüşü ve şeylerin ilâhi düzeni anlayışı özsel olarak günah ve günahkârlar olmasını gerektirir, zira böylelikle Tanrı inayetini kilise aracılığıyla kanıtlayabilir. Bununla birlikte günahın zorunluluğu tesis edilir ve Calderón'un sözü edilen oyununda tüm yazgı bir tür takdiri ilâhiden ileri gelir. Eusebio, tragedyanın kahramanı, bir Curtio'nun bilinmeyen ve tanınmayan oğludur, Curtio'nun kızı Julia ise Eusebio ile aynı anneden aynı zamanda, Curtio'nun haksız bir şüphe yüzünden anneyi öldürmeye çalıştığı ormandaki mucizevi bir haçın altında doğmuştur. Haçın kerametiyle anne ormandan evine geri gönderilir ve anneyi öldürdüğünü düşünerek eve geri dönen Curtio ise onu sevgili kızı Julia ile birlikte canlı olarak karşısında bulur. Oğul Eusebio ise haçın orada kalmıştır ve burada onu yetiştiren mert bir adamın eline düşer. Anne ise hayal meyal iki çocuk doğurduğunu hatırlar. Hikâyenin zemini budur, fakat tragedyanın kendisinde bu yal-

* *La Devoción de la Cruz*'dan bahsedilmektedir. (ç.n.)

nızca tarihsel bir rol, herşeye kaynaklık eden ilk sentez rolünü oynar.

Babasını ve kardeşini tanımayan Eusebio (bu süre zarfında anne ölür) Julia'ya âşık olur, bu ikisinin tüm yazgısı buradan gelişir. İkisinin bu yazgısına ve takip eden hatalı davranışlarına Eusebio'nun doğumdan sonra haçın orada kalmasını isteyen *ilâhi* düzen sebep olmuştur. Aynı zamanda Hıristiyan dinine mahsus olmamakla birlikte, Hıristiyanlık içinde de geçerli olan, babaların suçunun intikamının üçüncü ve dördüncü nesle kadar (çünkü tıpkı ataların nefretinin Pelops'un soyunun peşini bırakmaması gibi, babanın laneti de Oidipus'un soyunun peşindedir) çocuklardan alınması yazgısı da eserde işlenmiştir. Bu da suçun sorumluluğunu öznel bir unsur olarak kahramana ait olmaktan çıkarıp zorunluluğa devreder.

Eusebio'nun Julia'ya duyduğu aşkın ilk sonucu, yaşça büyük bir kardeş olan Lisardo'nun Eusebio'dan zararın telafisini* istemesidir, çünkü soyadı ve ana-babası olmamasına rağmen, Julia'yla bir aşk ilişkisi kurmaya cüret etmiştir. Lisardo ölür; bu tragedyanın başlangıcıdır, bundan sonraki ilk gelişme ise çeşitli olaylar sonucunda Julia'nın kendini manastıra kapatmasıdır, ardı arkası kesilmeyen suçlarla çektiği sonsuz acıların intikamını almak isteyen Eusebio ise bir haydut çetesinin elebaşı olur. Tüm bu yıkımın ortasında Tanrı ona ruhunun gelecekteki kurtarıcısını, hayatını kurtardığı rahip Alberto von Trident'i gönderir, rahip Alberto hayatını kurtarmasının karşılığında ölürken onun yanında olacağının sözünü verip ona günah çıkarabileceğini söyler.

Eusebio da, Julia da mucizevi haçın özel koruması altındadır ve doğa bu haçın şeklini her ikisinin de göğsüne kazımıştır. Eusebio bu izin ve haça ibadetin etkisini bilir, zira onu vahşi tehlikelerden kurtarmıştır. Şimdi her ikisinin yazgısını yeniden belirleyen ikisinde de bulunan bu haç izi olur. Eusebio gecele-

* Kasıt, Lisardo'nun Eusebio'yu düelloya davet etmesidir. (ç.n.)

yin Julia'nın manastırına sızar, kemerli yoldan geçip hücresine kadar gelir. Fakat onu Julia'nın anlam veremediği bir korkuyla irkilmiş, arkadaşlarının onu beklediği manastır duvarına aceleyle geri dönerken görürüz. Kendindekine benzer bir haç işaretinin Julia'nın göğsünde de olduğunu fark etmiştir, bu haç ikisini ayırmış, Julia'yı da en büyük suç olan ensest ilişkiden kurtarmış ve yeminini bozmasını engellemiştir. Fakat aynı işaret Julia'yı başka bir yazgının içine sürükler. Eusebio'nun panik içinde ayrılışı sırasında merdiven duvara dayalı bırakılmıştır ve Julia kabaran tutkuların yarattığı kafa karışıklığı ile onu takip eder ve merdivenden aşağı iner. Biraz uzaklaşmıştır ki aklı başına gelir ve manastıra geri dönmek ister, fakat bu sırada Eusebio'nun arkadaşları merdiveni alıp ortadan kaldırmıştır. Şimdi üzerindeki rahibe kıyafetleriyle koca dünyada kalakalan narin Julia, Eusebio'nun yolundan gider ve birbirini takip eden cinayetler ve suçlarla çektiği acının ve çaresizliğinin intikamını alır ta ki bir dizi böyle eylem sonrasında nihayet Eusebio'yu bulana dek. Bu sırada Curtio haydutlara karşı harekete geçer; dalga dalga büyüyen kıran kırana bir çarpışmanın sonunda, Eusebio ölümcül bir yara alır. Bu çarpışmada bir erkek kıyafeti giymiş olan Julia, sevdiceğini savunur. Ölüm sancısı çekerken rahip Alberto'yu çağırır, Alberto ise tam da o sırada, takdiri ilâhi bu ya, oradan geçmektedir ve Eusebio'nun günah çıkarışını duyar, ardından Eusebio huzur içinde ölür. Bu da, ormandaki kuytu köşede, onu doğumunda koruyan, kaderine karar veren ve şimdi de sonunu kutsal kılan İsa'lı haç önünde vuku bulur. Bu olanlara tanık olan Curtio, mekânı tanır, Eusebio'yu oğlu olarak ve kılık değiştirmiş kızı Julia'yı tanır. Julia babasına manastırdan kaçtıktan sonraki kısa kariyerinin cinayet ve zalimliklerle dolu olduğunu itiraf eder. Baba oğlunu kutsar ama kızını lanetleyip yok etmek isteyince Julia haça sarılır ve suçunun kefaretini manastırda ödeyeceğine söz verip yardım için yakarır, bunun üzerine haç yükselir ve Julia'yı da birlikte havaya kaldırır.

Tragedyanın içeriği özetle budur ve şu açıktır ki bu tragedyada olanların birçoğu takdiri ilâhi eliyle olmakta ve ilâhi lütfun gücünü açığa çıkarabilmesi için günahkârların olması gerektiğini öne süren Hıristiyan yazgısı tarafından düzenlenmektedir. Ne ayartma için şeytani güçlere ne de cezalandırma için salt dışsal nemesise ihtiyaç duyan bu tragedyanın *özselliğini* bu Hıristiyan yazgısı belirler.

O halde eğer Shakespeare'de hayran kaldığımız şey, sonsuz olmasıyla akıl olarak görünen salt sonsuz *anlama yetisiyse*, Calderón'da farkına vardığımız şey bizzat *akıl* olmak zorundadır. Calderón'daki, akıl sır ermez bir anlama yetisinin mutlak bir dünyanın yansımasını salt reel ilişkilerde ortaya koyması değildir, Calderón'da ortaya konan mutlak ilişkilerin kendisi, mutlak dünyanın kendisidir.

Calderón'un karakterlerinin özellikleri büyük büyük ve alışılmadık bir keskinlik ve kesinlikte işlenmiş olsa da, onun böyle karakteristiklere pek de ihtiyacı yoktur, zira onda söz konusu olan çok daha gerçek bir yazgıdır.

Calderón'u kompozisyonunun içsel formu bakımından da aynı şekilde göklere çıkarmak durumundayız. Eğer bu eseri en yüksek ölçütlere göre, yani sanatçının niyetinin bizzat eserin kendisine dönüşmesi, onunla tamamıyla bir olması ve dolayısıyla mutlak farkedilebilirliğinden dolayı farkedilemez olması bakımından değerlendirirsek, Calderón bu açıdan ancak Sophokles'le karşılaştırılabilir.

Shakespeare'deki nesnelleştirme ve şairin niyetinin farkedilemezliği yalnızca akıl sır ermezliğe dayanır. Calderón ise tamamıyla şeffaf ve anlaşılabilirdir, başından sonuna niyeti görülebilir, hattâ o da tıpkı Sophokles gibi sıklıkla niyetini dile getirir, fakat nesneyle öylesine kaynaşmıştır ki onu niyet *olarak* görmek imkânsızdır, mükemmel bir desenin bir kristale desen olduğu farkedilmeyecek şekilde işlenmesine benzer. Çağdaş yazarlar arasında yalnızca Calderón, bu en yüksek ve mutlak basirete, niyet ve zorunluluğun nihai ayrımsızlığına nail ol-

muştur. Böylesi bir şeffaflık zaten fuzuli yan unsurların Shakespeare'deki gibi işlenememesini gerektirir. Tüm form daha derişiktir ve burada da trajik pasajları takip eden komik pasajlar olmasına rağmen, bir açıdan bunların Shakespeare'deki gibi bir ağırlığı yoktur ve diğer açıdan da trajik olanlarla bir kalıptan çıkmışçasına ayrışmaz biçimde kaynaşmıştır.

Calderón'un eserinden mütedeyyin ve kutsal bir anlatım beklemek büyük hata olur ve birçokları cahilliklerinden böylesi eserlerden bunu beklerler. Fakat bu, Katolikliğin kasten mütedeyyin ve oldukça müphem ve kasvetli bir tarzda ele alındığı *Genoveva*[*] değildir. Bu eserde, daha ziyade bütünüyle şiirsel ve sönmez bir neşe buluruz, ondaki her şey en yüksek stilde profandır, sanatı haricinde; sanatı bütünüyle kutsaldır.

Modern şiir sanatının karakteri salt Shakespeare'den genelleştirildiği takdirde, bu eserin bütünün yapısı modern şiir sanatından muhtemelen beklenmeyecek ölçüde rasyonel kalır. Calderón romantik türün dağınık prensiplerini hakiki güzelliğe yaklaşan daha katı bir birlikte biraraya getirmiştir. Eski kuralları gözetmeden eylemi yoğunlaştırmıştır; draması daha dramatiktir ve dolayısıyla daha saftır. Onun sanatı bu form dâhilinde biçimleri en yüksek renkle birlikte belirlemiştir, öyle ki en önemli unsurdan en küçük detaya kadar, şiirsel ölçünün seçimine varana dek, form ve içerik her yerde içli dışlı olup birbirlerinin içine nüfuz etmiştir. Motivasyon da ihmal edilmemiş fakat zorlamayla dâhil edilip öne çıkarılmamıştır; bütünün organizasyonunun gerçek anlamda tamamlayıcı ögesidir ve bu bütüne ne bir şey eklenebilir ne de bu bütünden bir şey çıkartılabilir. Bütün dâhilinde bu motivasyon daima tanrının inayetine dayanır, tekil durumlarda ise kendini, (a) Julia'nın merdiveni bulamamasında olduğu gibi *rastlantı* olarak, (b) göğsünde yükselen isyanın onu suça sürüklemesindeki gibi *ahlâki* bir unsur

[*] Ludwick Tieck'in, *Leben und Tod der heiligen Genoveva* adlı oyunu. (ç.n.)

olarak ve (c) rahibin görünmesi ve tekrar görünmesinde olduğu gibi *mutlak* olarak gösterebilir.

Son olarak şiirinin dayanağı olan daha üst dünya sayesinde Calderón, günahla birlikte uzlaşının ve ayrımla birlikte doğrudan zorunluluğun hazır olması açısından daha avantajlıdır. Dininin mucizelerini su götürmez bir mitoloji ve imanı da mizacın yenilmez ilâhiliği olarak ele almıştır. Eusebio ve Julia bunlar aracılığıyla kurtulur ve Calderón, uzlaşıyı, babayı Eusebio hakkında hakiki antik dönem yalınlığına sahip kelimelerle konuşturarak sağlar:

> Hayır, talihsizliğin kurbanı değilsin,
> Sen, benim sevgili oğlum,
> Trajik sonunda,
> Böylesi bir şerefe nail oldun.–

Bu uzlaşı, tıpkı Oidipus'un sonu ya da Antigone'nin nihai yazgısı gibi teskin edicidir.

Çağdaş tragedyadan komedyaya geçişte hiç şüphesiz Almanların en muazzam şiirinden, Goethe'nin *Faust*'undan bahsetmek yerinde olacaktır. Fakat bütünün ruhuna dair bir yargıyı yeteri kadar tatmin edici bir şekilde gerekçelendirmek, şu anda elimizde bulunanlardan hareketle zordur.* Nitekim bu şiire dair

---

* Douglas W. Stott'ın açıklamasına göre, Schelling'in buradaki eleştirisi 1790 tarihli *Fragment* ile 1800 tarihli *Helena* fragmanına dayanmaktadır. Goethe 1773 ile 1775 yılları arasında günümüzde *Faust* adıyla bilinen eserinin ilk bölümünün daha kısa bir hali olan Urfaust'u yazmış fakat yayımlamamıştır. 1886'da Erich Schmidt eseri keşfedene kadar varlığı bilinmez. 1790'da ise Goethe günümüzdeki *Faust*'un ilk bölümünden ufak farklılıklar gösteren *Faust Fragment*'i ve 1800'de ise günümüzdeki *Faust*'un ikinci bölümü olan *Helena* fragmanını yayımlar. (Schelling, *Philosophy of Art*, çev. Douglas W. Stott, Minneapolis: University of Minnesota, 1989, s. 300.)

klasik görüşü benimsemiş biri için, bu şiirin niyeti bakımından trajik değil de Aristophanesçi olduğu iddiası tuhaf görünebilir.

Bu sebeple bu şiire dair anladığımı düşündüğüm kadarıyla en genel bakış açısını sunmakla yetineceğim.

Eylem için sadece bir yazgı yoktur; aynı zamanda birey olarak bireyin *bilgisinin* karşısında yenilmez zorunluluk olarak evrenin ve doğanın özsel doğası durur. Özne, özne olmasıyla sonsuzluğu sonsuzluk olarak tüketemez, fakat bu öznenin zorunlu eğilimidir. Yani burada ebedî bir çelişki vardır. Bu âdeta yazgının daha ideal bir potansıdır ve bu yazgı burada da en az eylemde olduğu kadar özneyle karşıtlık ve çatışkı içindedir. Bozulmuş harmoni kendini iki yönde ifade edebilir ve çatışkı ikili bir çözülmeyi amaçlayabilir. Hareket noktası, özne olarak, şeylerin içsel özünü görmeye ve bunları tüketip bunların keyfini sürmeye duyulan doyumsuz bir açlıktır; ilk yol bu doyumsuz arzuyu, aklın amaçları ve sınırlarının dışında esrime ile dindirmektir, bu *Faust*'tan bir pasajda şöyle dile getirilir:

Alay et sen akıl ve bilimle,
İnsanın en üstün gücüyle
Bırak da göz alıcı, büyü kokan yapıtlardan
Güçlü kılsın seni yalancı ruh.
O zaman elimdesin işte.–*

Tinin tatmin olmaz arzusunu dindirmenin diğer yolu ise, dünyaya atılmak ve hem acılarını hem de sevinçlerini kucaklamaktır. Bu yolun sonu da bellidir. Burada da sonlu olan bir şeyin sonsuz olana katılması ya da sonsuz olanda pay sahibi olması ebedî olarak imkânsızdır, o da şöyle dile getirilmiştir:

Kader ona bir akıl verdi,
Zaptedilemeden hep ileriye atılan,
Ve aceleci arayışları yüzünden
Yeryüzünün sevinçlerini kaçırdı gözünden.

* Goethe, *Faust*, çev. Genç Osman Yavaş, İstanbul: İthaki, 2016, s. 82. (ç.n.)

Çekeyim onu vahşi hayatın içinden,
Sığ anlamsızlıklara,
Çırpınmalı o, donakalmalı, yapışmalı,
Ve doyumsuzluğu karşısında
Yiyecek ve içecekler doymak bilmeyen dudaklar önünde uçuşmalı;
Boşuna yalvaracaktır can bulmak için.[21]

Goethe'nin *Faust*'unda bu iki yön de tasvir edilir ya da daha doğrusu öylesine doğrudan birleştirilmiştir ki biri diğerinden eşzamanlı olarak ortaya çıkar.

Dramatik kaygılar sebebiyle diğer yön, yani böylesi bir tinin dünyayla karşılaşması mecburen daha fazla vurgulanmıştır. Buraya dek bu şiire dair genel değerlendirmemize dayanarak açıkça diyebiliriz ki *Faust* bu yönde, en üst düzey trajikliği bir uçtan bir uca katetmek durumundadır.

Bütünün huzurlu tasarımı hemen ilk hamlesinde, yanlış yola saptırılmış gayretin hakikati ve en yüksek yaşama duyulan özlemin otantikliği, zaten insanı çatışmanın daha üst bir mercide *çözümleneceği* ve *Faust*'un daha üst seviyelere yükselmesiyle tamamlanacağı beklentisi içine sokar.

Bu bağlamda bu şiir, bu ne kadar tuhaf görünürse görünsün, gerçekten de Danteci bir anlam ve öneme sahiptir, fakat aynı zamanda bu şiir Dante'nin eseriyle kıyaslandığında rütbece daha üst bir komedyadır ve poetik anlamda da çok daha ilâhidir.

Faust'un atıldığı vahşi yaşam onun için zorunlu bir sonuç gereğince bir cehennem halini alır. Bilginin ve sahte imgelemin azabından ilk arınma, bütünün huzurlu gayesi doğrultusunda, şeytanlığın prensiplerini basiretli bir dünya görüşünün gerçek temeli olarak keşfetmeye ve aynı şekilde buradaki tamamlanma da onun kendini ve özsel olmayanı aşarak özsel olanı görmesine ve bunu tüketip bunun keyfini sürebilmeyi öğrenmesine dayanmak zorundadır.

---

[21] *Age.*, s. 82.

Bu şiirin doğasına dair bilgiden ziyade daha çok sezgi üretmemize izin veren bu birkaç özellik, bu eserin her bakımdan tamamıyla orijinal olduğunu, yalnızca kendiyle karşılaştırma kabul edebileceğini ve kendine kapalı olduğunu gösterir. Bu yazgı türü *biriciktir* ve Alman tarzında yorumlanmış olmasaydı ve dolayısıyla asli olarak mitolojik Faust karakterince temsil edilmiş olmasaydı, yeni bir buluş olarak bile adlandırılabilirdi.

Bilgide başlayan bu kendine mahsus çatışma ile şiir, bilimsel bir yön kazanır öyle ki eğer bir şiire felsefi denilebilecekse, bu ancak Goethe'nin *Faust*'unun hak ettiği bir sıfat olabilir. Bu muhteşem tin, sıradışı bir şairin enerjisi ve bir filozofun hikmetiyle harmanlanarak bu şiirde ebedî taze bir bilim kaynağı açmıştır ve bu kaynak tek başına, çağın bilimini tazeleyip gençleştirmeye ve onu yeni yaşamın tazeliğinde yıkamaya muktedirdir. Kim doğanın hakiki tapınağına sızmak isterse, üst dünyadan gelen bu seslere kulak versin ve buradan yayılan, yoğun bir ışık huzmesiymiş gibi bu şiirden çıkıp dünyanın en gizli derinliklerini âdeta yerinden oynatan enerjiyi erken yaşta içine çeksin.

Goethe'nin *Faust*'unun yüksek stilde, çağın tüm içeriği kullanılarak oluşturulmuş modern bir komedya olduğu söylenebilir. Tıpkı tragedyanın kamusal törelilik atmosferinde yaşaması gibi, komedya da kamusal özgürlük atmosferinde yaşar. Kamusal yaşam yeni dünyayla birlikte kaybolmuştur. Devletin yerine kilise ve genel mânâda reelin yerine de ideal olan geçmiştir. Kamusal yaşam artık yalnızca kilisededir ve komedya tıpkı bir mitolojiden ortaya çıkmışçasına ancak kilise ve kilisenin geleneklerinden, ritüellerinden ve kamusal etkinliklerinden ortaya çıkabilir. İlk komedyalar bu sebeple İncil'de geçen hikâyelerin temsilleriydi ve bu temsillerde şeytan, genelde komik karakteri canlandırırdı; muhtemelen bu eserlerin anavatanı olan İspanya'da bunlar geçen yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür ve

bunlara *autos sacramentales* denilirdi. Bu tür komedya, tragedyada olduğu kadar komedyada da usta olan ve özellikle bu konudan beslenen Calderón'un ilham kaynağıdır. İlkinden ikinci bir tür daha gelişmiştir; azizler komedyası; bunların pek azı sahnelenmemiştir. Bu türün de ustası Calderón'dur.

Bu ideal dünyadan, kamusal, reel dünyaya ilk geçişi İspanya'daki pastoral oyunlar [çoban oyunları] gerçekleştirmiştir. Doğumu ve dönemi onu böylesi yüksek bir temelden yoksun bıraksa da, Shakespeare komedya için bütünüyle eşsiz, romantik ve bir bakıma da pastoral bir dünya yaratmıştır fakat yarattığı bu dünya daha zengin renklere sahip, daha enerjik ve daha tamdır. Burada da birey araç ve kaynaklara müdahil olmak ve ona aslında verilmemiş olan dünyayı kendisi yaratmak zorundadır. Daha eşsiz olan ve geleneksel olanın bir adım ötesinde olan *Nasıl Hoşunuza Giderse*'deki, *Siz Nasıl İsterseniz* [*On İkinci Gece*]'deki vb. dünyadır. *Yanlışlıklar Komedyası*'nda ise Shakespeare eski bir konuyu, fakat daha yüksek bir potansta ve karmaşayı çoğaltarak işler. Calderón da komedyasının içeriğini ne zaman buluşa dayandırsa tıpkı Shakespeare gibi romantik bir dünyayı temel alırdı, fakat o ulus ve gerçeklik bakımından daha avantajlıydı, çünkü İspanya'da Calderón'un çağında hâlâ sürmekte olan bir tür kamusal yaşam vardı –en azından romantik alanda– ve kahramanları olabilecekleri kadar romantikti ve en azından arka planda sahip oldukları çağın gelenekleri ve o dünyanın yaşantısı vardı.

Nasıl ki evirtilmiş ideal dünyayı –geleneksel dünyayı– erişemedikleri ideal dünya yerine koyan ilkin Fransızlarsa, komedyada da aynısı geçerlidir; onların etkisi, kamusal yaşama dayanan hakiki, mutlak komedyanın yerini almıştır. Fakat bununla kast edilen İspanyolların karakter oyunları ve entrika piyesleriyle tanışık olmadıkları değildir; onlar daha ziyade tam da böylesi oyunların yaratıcısıdır, fakat onlarınki romantik bir yaşama dayanır. Fransızlarınki ise ortak, sosyal ya da do-

mestik yaşama dayanır ki onlar *comédie larmoyante*'ın* yaratıcısıdır. Almanya da dinden ortaya çıkana benzer bir komedya türünün ilksel, gene de hakiki ve kaba heyecanını deneyimlemiştir; Hans Sachs'ın birçok oyununda görülebileceği gibi, bu oyunlarda din, alay edilmeksizin ama paradoksal bir tarzda ele alınmış, İncil'de geçen mitlerse komik biçimde işlenmiştir. Bu ilk heyecanın ardındansa Protestanlık dinin kamusal yaşama zarar vermesiyle Almanya neredeyse sadece yabancı eserlerden beslenmiştir; Almanların kitlesel olarak tek eşsiz icadı aile şiirlerinde filistinizmin ve evcilliğin bam teline basmış olmaları ve klasik komedyalardaki baskın törel kavramların kötü şöhretini ve hain yüce gönüllüğü doğal bir beceriyle belgelendirmiş olmalarıdır. Alman tiyatrosunun bu utancına tek teselli belki de Almanların fırlatıp attığını başka ulusların istekle yakalıyor oluşudur.

Dramanın iki formunda en yüksek bütünselliğe eriştikten sonra, sözlü sanatlar ancak biçimlendirici sanatlara geri dönebilir, ama kendilerini daha ileriye geliştiremezler.

Şiir, şarkılarda müziğe, kâh bale, kâh pandomim olmasıyla dansta resme ve plastik sanatların canlı formu olan sahne sanatlarında ise hakiki plastik sanatlara geri döner.

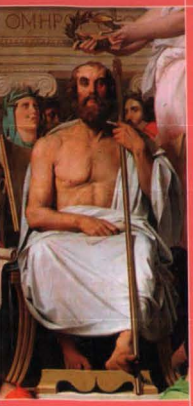
Bu sanatlar, daha önce de belirtildiği gibi, geriye doğru bir yönelimle sözlüden biçimlendirici sanatlara doğru ortaya çıktığından, kendilerine mahsus ikincil sanatlar alanı oluştururlar. Mevcut kurgumuzun sınırları dâhilinde bu sanatları yalnızca *yad etmenin* yeterli olacağına inanıyorum, zira bileşik sanatlar olarak bunların yasaları, bunların meydana geldiği sanatların yasalarından çıkmaktadır ve bu bakımdan bunlarda kavranılmaz olan şey ancak empirik ya da teknik kurallara dayanır ki bu da en başından beri bizim kurgumuzun kapsamı dışındadır.

---

* Hissi komedya. (ç.n.)

Yalnızca tüm sanatların en mükemmel bileşiminin, şiirin müzikle şarkıda, şiirin resimle dansta bir bütün haline gelişi ve bu ikisinin birlikte yeniden sentezlenmesiyle ortaya çıkan en komplike tiyatro gösterisi olduğunu belirtmek isterim. Antik dönem draması böylesi bir tiyatro gösterisiydi ve bundan geriye yalnızca bir karikatür kaldı bize: *opera.* Opera, yüksek ve soylu bir stilde hem şiir sanatı açısından hem de rekabet halindeki diğer sanatlar açısından bizi yeniden müzik ve şarkıyla birleştirilmiş antik drama performanslarına geri götürebilir.

Müzik, şarkı, dans, diğer tüm drama türleri gibi yalnızca kamusal yaşamda varolabilir ve ancak böyle bir yaşamda birleşebilir. Kamusal yaşam yok olduğunda ise, tüm halkın politik ya da törel bir bütünsellik olarak tüm formlarına iştirak ettiği reel dışsal drama yerine, yalnızca *içsel*, ideal bir drama halkı birleştirebilir. Bu ideal drama dinî âyin ya da ibadettir; çağdaş dünyaya kalan tek *hakiki* kamusal eylem türü budur ve böyle olmasına rağmen sonraları değerden düşmüş ve alanı daralmıştır.



Sanatta gördüğümüz, duyduğumuz, okuduğumuz mutlağın ışığı, mutlağın sesi, mutlağın hikâyesidir, tersinden de söylenebilir; yıldızlı bir gecede gökyüzüne bakan Tanrı, Van Gogh'un Yıldızlı Gece'sini görür ve bu yüzden Yıldızlı Gece'ye bakan biz değilizdir, Yıldızlı Gece bize bakar, o mutlağın yıldızlı gece olarak görünmesi ve görmesidir; Truva Savaşı Tanrının gözünden *İlyada Destanı*'dır, Tanrı bize *İlyada*'da hikâyemizi böyle anlatır, çünkü onun hikâyesi mutlak anlamda böyle vuku bulmuştur; Beethoven'ın *Yedinci Senfoni*'sinde duyduğu evrenin hareketidir, Tanrı hareket etmekte ve bize hareketini böyle duyurmaktadır. Sanatta görünen ve görenin, duyulan ve duyanın, anlatılan ve anlatanın birbirine karışması bundan kaynaklıdır, bunlar sanatta özdeş hale gelirler.

"Evren Tanrıda mutlak sanat eseri olarak ve ebedi güzellikte kurulmuştur. Benzer şekilde kendilerinde ya da Tanrıda oldukları haliyle tüm şeyler, mutlak olarak hakiki oldukları gibi, mutlak olarak güzeldir."

Schelling

THG
0215522
HVF

ISBN: 978-605-2133-07-1

9 786052 133071

FELSEFE