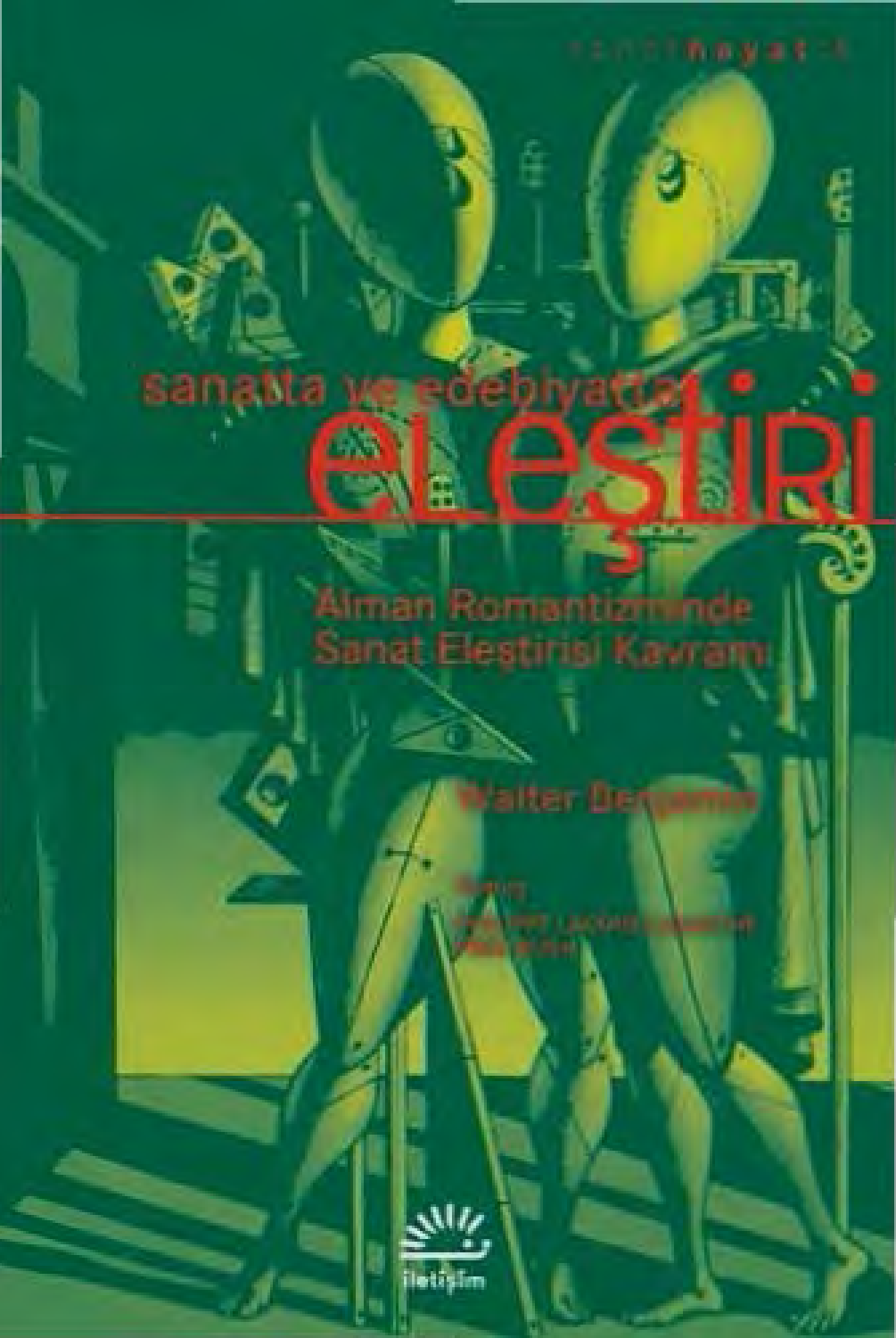

sanatta ve edebiyatta
eleştiri
Alman Romantizminde
Sanat Eleştirisi Kavramı
Walter Benjamin
iletişim

WALTER BENJAMIN

Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri

WALTER BENJAMIN (1892-1940) Berlin'de varlıklı bir Yahudi ailede doğdu. Felsefe eğitimini tamamladıktan sonra Bern Üniversitesi'ne devam etti ve 1919'da "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı" başlıklı doktora tezini sundu. 1920'li yıllarda, Baudelaire ve Proust çevirilerinin yanı sıra, Hölderlin, Dostoyevski ve Goethe üzerine çalışmalarını yayımladı. Aynı dönemde Adorno, Horkheimer, Marcuse gibi Frankfurt Okulu kurucuları ile birlikte "eleştirel kuram"ın temellerini attı. 1920'lerin ortasından itibaren, düşüncesinde, başta Georg Lukács ve Bertolt Brecht olmak üzere Marksist edebiyat kuramcılarının etkisi hissedilmeye başladı. "Tek Yönlü Yol", "Üretici Olarak Yazar" gibi metinler, bu dönemin ürünüydü. 1929'da "Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" başlıklı metnini yazdı. Marksizm kadar sürrealistler de Benjamin'i derinden etkiledi. 1927'de başlayıp ömrünün geri kalanını vakfettiği, fragmanlardan oluşan *Passagenwerk*'i (Pasajlar Yapıtı) "sürrealizmin felsefede uygulanması" olarak tanımlayacaktı. Ağır ekonomik sıkıntılarına ve Nazilerin Avrupa'da artan tehdidine rağmen, *Pasajlar Yapıtı* çalışmasına ara vermek istemediğinden Paris'ten zamanında ayrılmadı ve geçici olarak bir toplama kampına götürüldü. Çıktıktan sonra, Frankfurt Okulu'ndan arkadaşlarının kaçtığı New York'a gitmek üzere İspanya'ya ulaşmaya çalışırken sınır kontrolü sırasında alıkonulunca hayatına son verdi. "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler", ölümünden kısa bir süre önce yazdığı son metniydi.

PHILIPPE LACOUE-LABARTHE (1940-2007) Fransız felsefeci, edebiyat eleştirmeni ve çevirmen. Heidegger, Derrida, Lacan ve Alman romantizmi üzerine çalışmaları; Nietzsche, Hölderlin ve Benjamin'den yaptığı çevirileri bulunuyor. Strasbourg Üniversitesi'nde felsefe ve estetik dersleri veren Philippe Lacoue-Labarthe'ın, *Deneyim Olarak Şiir* (1986), *Heidegger, Sanat ve Siyaset* (1988), Jean-Luc Nancy'yle birlikte kaleme aldığı *Edebî Mutlak: Alman Romantizminde Edebiyat Kuramı* (1978) ve *Faşizmin Mekanizmaları* (1981) gibi eserleri var.

FRED RUSH Indiana Notre Dame Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde doçent. Kant, Hegel, Heidegger ve Frankfurt Okulu üzerine çalışmaları bulunuyor. *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus* [Uluslararası Alman İdealizmi Yıllığı] adlı derginin editörlüğünü yürüten Rush'ın, Kant sonrası Alman felsefesinde ironi kavramını konu alan kitabı yakında yayımlanacak.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Sanat, tinselliği hep yeni baştan, hep yeni biçimlerde, günümüzdeki ve geçmişteki hayatta olup bitenlerle birleştirir. Sanat, tarihin tek tek olaylarına değil, onların bütünlüğüne bağlanır; kendini sonrasızca yetkinleştiren insanlığın görüş açısından, olaylar bütününü birleştirerek ve somutlaştırarak özetler. Eleştiri, insanlık idealini ayakta tutmaya çalışır.

Friedrich SCHLEGEL

WALTER BENJAMIN

Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri

ALMAN ROMANTİZMİNDE SANAT ELEŞTİRİSİ KAVRAMI

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik

ÇEVİRENLER
Elçin Gen - Mustafa Tüzel

iletişim

Der Bregriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik
© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008
Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe Band 3
ed. Uwe Steiner

•

İletişim Yayınları 1458 • sanat**hayat** dizisi 18
ISBN-13: 978-975-05-0746-5
© 2010 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2010, İstanbul
2. BASKI 2012, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
ALMANCA REDAKSİYON Elif Daldeniz
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Elçin Gen
DİZİN Asude Ekinci
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

•

sanat**hayat**

Theodor Adorno
KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ - KÜLTÜR YÖNETİMİ

•

Charles Baudelaire
MODERN HAYATIN RESSAMI

•

George Simmel
MODERN KÜLTÜRDE ÇATIŞMA

İletişim Yayınları
SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ / **Walter Benjamin'in "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı"**
PHILIPPE LACOUE-LABARTHE **7**

SUNUŞ / **Jena Romantizmi ve Benjamin'in Eleştirel Epistemolojisi**
FRED RUSH **27**

WALTER BENJAMIN
Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı **59**

GİRİŞ / **Sorunun Ortaya Konuluşundaki Sınırlamalar** **61**
- **Kaynaklar** **64**

BİRİNCİ BÖLÜM / **Düşünseme** **71**
- **Fichte'de Düşünseme ve Koyma [*Setzung*]** **71**
- **Erken Romantiklerde Düşünsemenin Önemi** **79**
- **Sistem ve Kavram** **94**
- **Erken Romantizmin Doğa Bilgisi Teorisi** **107**

İKİNCİ BÖLÜM / **Sanat Eleştirisi** **121**
- **Erken Romantizmin Sanat Bilgisi Teorisi** **121**
- **Sanat Yapıtı** **131**
- **Sanat İdeası** **146**

SONSÖZ / **Erken Romantizmin Sanat Teorisi ve Goethe** **175**

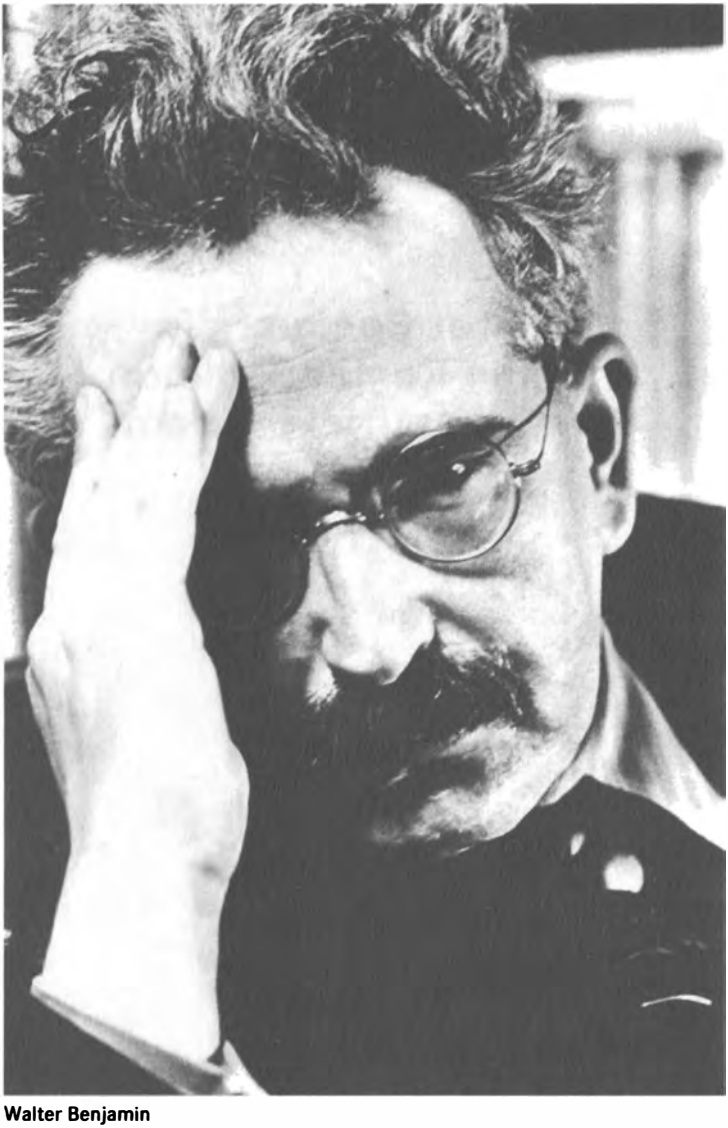
Alıntılanan Yazılar Listesi **187**
Dizin **191**

SUNUŞ

•

Walter Benjamin'in "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı"

PHILIPPE LACOUE-LABARTHE



Walter Benjamin

Walter Benjamin'in "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı"*

Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı, Benjamin'in doktora tezidir. Haziran 1919'da (27 yaşındayken), Bern Üniversitesi'nin felsefe bölümü jürisi karşısında bu tezi başarıyla savunmuş ve *summa cum laude* [en yüksek onur] derecesine layık görülmüştü; Benjamin'e, doçent olup üniversitede kadro alabilmek için çalışmalarına devam etmesini tavsiye eden tez danışmanı Richard Herbertz, Bern'deki Francke yayınları için hazırladığı eserlere Benjamin'in makalesini de dahil etmişti. Kitap Berlin'de, sahaf Arthur Scholem (Benjamin'in en yakın dostu Gershom Scholem'in babası) tarafından basıldı; böylece 1920'de Bern'de ve Berlin'de, başlığında ufak değişikliklerle, aynı anda yayımlanmış oldu:[1]

1. Dr. Walter Benjamin: *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. Bern: Francke, 1920. (Felsefe ve Felsefe Tarihi Üzerine Yeni Bern Makaleleri. Derleyen Richard Herbertz. No. 5.)

---

* *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* içinde, (Paris: Flammarion, 1986) s. 7-23. İngilizce'ye çeviren David Ferris, *Walter Benjamin and Romanticism*, (ed.) Beatrice Hanssen ve Andrew Benjamin (Londra, New York: Continuum, 2002).

2. *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. Bern Üniversitesi Felsefe Bölümü doktora tezi. Berlin'de Walter Benjamin tarafından sunuldu. Berlin: Arthur Scholem, 1920.

Bu, Benjamin'in üniversitede görüp göreceği son başarıydı. Maddî sıkıntıları yüzünden memleketi Berlin'den ayrılmak zorunda kalmış, beş yıl sonra doçentliği için Alman tragedyası üzerine yaptığı çalışmayı sunmuştu. Fakat jüri, kitabı, özellikle biçiminden ötürü kabul etmedi ve "okunmaz" olduğu yargısına vardı. Bunun üzerine Benjamin üniversite kariyerine kesin olarak veda etti.[2]

1920'de yayımlanan tez, Benjamin'in gerçek anlamdaki tek akademik eseridir. Benjamin'in, üniversitenin disiplinine (taleplerine demeye dili varmazdı) boyun eğmeyi kabullenmekte zorlandığını, içten içe derin tereddütler yaşadığını teslim etmek gerekir. Aslında çoktandır bambaşka bir yolda ilerlediğini bilmesine rağmen, bu disipline geçici olarak boyun eğdi; onun için, yerleşik geleneği, yani uymaya zorlandığı formu kandırmak için her türlü araç mübahtı. Açmaz, bir tez yazmakla bir kitap (eser) yazmak arasındaydı. *Romantizmde Sanat Eleştirisi Kavramı*, (hâlâ) bir uzlaşmanın ürünüydü. Alman trajik tiyatrosunu konu alan kitabındaysa, birkaç küçük taviz dışında, uzlaşmadan eser olmayacaktı.

Benjamin'i bu tip yazma biçiminden soğutan ve bu çalışmayı kişisel eserlerinden bilhassa ayrı tutmaya sevk eden, böyle bir çalışmanın gerektirdiği "zahmet" değildi; tam tersine, her şeyden önce, uzlaşımlardı. Ernst Schoen'e yazdığı Kasım 1918 tarihli mektubuna, şaşmaz bir hakkaniyeti de barındıran şu mahçup ifadelerle başlamıştı: "İnsan ne zaman bir uzlaşıma teslim olsa, bu taviz göza batar, yakın dostlarını rahatsız eder, hele ki söz konusu uzlaşım salt bir uzlaşım olarak algılanıyorsa. İşte hazırlanmakta olduğum doktora sınavı için de durum bu."[3] Konu üniversite olduğu için,

burada uzlaşımlar ifadesi kuşkusuz yapılması gereken çalışmanın akademik niteliğine işaret ediyor. Benjamin, tez savunmasından önce Schoen'e yazdığı satırlarda da bunu kastetmektedir: "Şimdilik sana eserimden bahsetmem imkânsız, çünkü sınav yüzünden ona ara verdim. Şu an sadece olabilecek en akademik tarzda çalışmam gerekiyor, jüriyle ne kadar az ilişkin olursa senden talepleri de o kadar fazla oluyor" (*Briefe* 1: 210). Bu ifadeler ilk bakışta gayet sıradan görünüyor, ama altlarında bambaşka bir gerçek yatıyor. Benjamin'in üniversiteye yönelik hasmane yaklaşımı sebepsiz değildi, zaten böyle bir yaklaşımın kendisi de o dönem için âdettendi; Benjamin'in "sıradışı"lığından, bağımsızlığına düşkünlüğünden, inatçı ya da alıngan mizacından da kaynaklanmıyordu. Bu, felsefî bir tavırdı ve bu açıdan, Nietzsche ile Heidegger'in tavrına koşuttu: Bilginin özüyle ilgili bir tavırdı bu, Benjamin'in tinin ürünlerine ve düşünce eserlerine (tabii ki aynı zamanda sanat eserlerine) atfettiği yüksek değerle ilgiliydi. Bu konuda, Benjamin'in yirmi iki yaşındayken yazdığı ve felsefe geleneğinin üniversite üzerine miras bıraktığı belki de son birkaç büyük metinden biri olan "Öğrencilerin Hayatı" adlı metni yeniden okumak gerekiyor.[4]

Benjamin'in tezini yazdığı sıralarda beslediği bu düşmanlık, üniversitenin içinde bulunduğu ciddi acze, dilin haysiyetini hakkıyla teslim edemeyen edebiyat incelemelerinin durumuna yoğunlaşıyordu; Benjamin'i en çok yaralayan, dile yönelik bu küçümsemeydi. Aynı dostuna yazdığı Haziran 1918 tarihli mektubunda şöyle diyordu:

> Bugün, tezim için birşeyler okurken, Louise Zurlinden adlı bir kadının yazdığı *Gedanken Platons in der deutschen Romantik* (Alman Romantizminde Platoncu Düşünce, [Leipzig, 1910]) adlı esere rastladım. Kadınlar böyle hayatî me-

selelerle ilgili tartışmalara katılmaya çalıştıklarında ortaya tarif edilemeyecek kadar dehşet verici sonuçlar çıkıyor. Kitap bayağılığın daniskası. Üstelik, başta Schlegel kardeşler, özellikle de (Friedrich kadar önemli olmadığı bariz olan) Wilhelm olmak üzere genel olarak romantikler hakkında yapılan değerlendirme, akademik edebiyat incelemelerinin şaşmaz ilkesi haline gelmiş kepazeliğin göstergesi. Kısır bilimsel çalışmalar bizim dönemimize özgü değil, bu açıdan bizimkinden çok daha beter dönemler de olmuştur; gelgelelim, bilimsel çalışmanın arsızlığı modern bir olgudur. Bu arsızlıktan ötürüdür ki bizim âlimlerimiz, çeviriyi, ilke gereği daha düşük bir üretim biçimi olarak görürler (çünkü, haliyle, her şeyi en kaba saba ölçütlere uygun başlıklar altında tasnif etmedikçe içleri rahat etmez) ve bu durumda Wilhelm Schlegel'in bir çevirmen olarak başarısından söz ederken, "duygu yoluyla özdeşleşme"den dem vurmaya cüret edebilirler. Bu çok alışıldık bir yaklaşım. (*Briefe* 1: 199).

Buradaki bariz kadın düşmanlığına takılmayalım (bu Benjamin'in mutat bir tavrı değildir), gerçi modern akademik çalışmalardan bahsederken "arsız" sıfatını kullanmasına neden olan da bu kadın düşmanlığıdır. Burada asıl üzerinde durulması gereken itham, Nietzsche'deki gibi, şöyle özetlenebilir: Filoloji, filoloji diye anılmayı bile hak etmiyor. Bu satırları yazan Benjamin, birkaç yıl sonra Baudelaire'in *Tableaux parisiens*'inin çevirisine yazdığı önsözde, "çevirmenin görevi"ni,[5] o sırada henüz yayımlanmamış olan "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine" makalesindeki ilk felsefî sezgilerine dayanarak açıklayacaktır.[6] Sırrına yalnız kendisinin vâkıf olduğu o gizemli ve etkileyici satırlarda, çevirmenin görevini, "yabancı dilde sürgüne yollanmış saf dili kendi dilinde yeniden kazanmak" ve "bir eseri başka bir dile aktarmak suretiyle, içinde hapsolmuş dili serbest bırakmak" diye

tanımlar. Bu tanımla anlatmaya çalışıp da başaramadığı şey ne olursa olsun (bu satırları yorumlamak bu metnin bağlamını aşıyor), tanımın "saf dil" kavramına dayandığı aşikârdır. Hatta, dilin haysiyetinden veya özünde dilden bahsederken Benjamin'in daima aklında olan tam da bu saf dil kavramıdır. "Saf dil", bir iletişim aracı olmadığı için, Tekvin'de dünyayı yaratan ve adlandıran Tanrı kelamı gibi (veya, örneğin Hölderlin'de, cennetin diline erişmeye çalışan en yüksek şiirin dili gibi) bir dil olabilir: Saf dil, tamamen geçirimsiz bir dildir.[7] Bu dil anlayışı (Benjamin bunu ezoterik veya mistik diye tarif eder ve temelde Heidegger'in de aynı yıllarda geliştirdiği dil anlayışına çok yakındır), Benjamin'in kendi yazma pratiğinin de temelinde yatar; üniversitenin (ya da kendini dille ilgili gerçeklerin veya sözümona gerçeklerin temelden sorgulanması üzerine kurmayı başaramayan bir tinsel iddiası olan herhangi bir kurumun) dayattığı "şeffaf olma mecburiyeti"ni kabul edilemez bulmasının sebebi de budur. Benjamin'in, Martin Buber'in yönetimindeki *Der Jude* isimli dergiye yazma önerisini neden geri çevirdiğini açıklarken sarf ettiği sözler, belki de bu konuyla ilgili en net ifadeleridir. Benjamin'in cevabını uzun uzun aktarmak istiyorum:

> Hemen hemen her yerde sorgusuz sualsiz kabul edilen, yaygın ve hâkim bir kanaat var: edebiyatın hem etik alanında hem de insan eylemleri alanında, bu eylemleri sebeplerle donatmak suretiyle etkili olabileceği kanaati. Bu çerçevede, dil sadece, eylemde bulunan insanı ruhunun derinliklerinden yönlendiren sebepleri az veya çok imalı biçimde *hazırlayan* bir araçtır. Bu bakış açısının ayırt edici özelliği, dil ile eylem arasında, dilin eylem için bir ortam [*medium*] olmayacağı herhangi bir ilişki biçimini tümden yok saymasıdır. Bu ilişki dili güçsüz görür, salt araca indirger; yazmayı,

kaynağı kendi içinde değil, söze ve ifadeye dökülebilen güdülerde yatan sefil ve aciz bir eylem olarak görür...

Etkisi her ne olursa olsun, ister şiirsel, ister kâhince, isterse nesnel, ben edebiyatı genel olarak sadece *büyülü*, yani araçlaştırılamaz [un*media*table] olarak kavrayabiliyorum. Evet, insana esenlik veren, en derinlerdeki doğası itibariyle felaketvari olmayan her yazma eyleminin kökeninde gizem vardır (bir kelimenin, bir dilin gizemi). Dil, sayısız form içerisinde etkili görünebilir, ama içerdiklerinin dolayımlanması yoluyla etkili olamaz; haysiyetinin ve özünün en saf biçimde açılması yoluyla etkili olabilir. Şiir ve kehanet gibi, dilin etkililiğinin başka formlarını dikkate almıyorsam, dilde söylenemez olanın dil billur saflığına erişene dek bertaraf edilmesinin, dil içerisinde ve böylece dilin içinden bir etki yaratmak için bize verilmiş ve en rahat ulaşabileceğimiz form olduğunu her defasında görmemdendir. Söylenemez olanın bertaraf edilmesi, bence, gerçek anlamda nesnel, ayık* bir yazma üslubuyla örtüşmektedir ve dil ile eylem arasındaki ilişkinin göstergesidir. Aynı zamanda hem nesnel hem de hat safhada politik bir üslup ve yazma biçiminden anladığım şu: sözden esirgenmiş olana götürmek. Ancak sözsüzlüğün ifade edilemez saf gücünde bu alanın açıldığı yerde, söz ile güdülenmiş eylem arasındaki büyülü kıvılcım sıçrayabilir. Orada, ikisinin birliği eşit derecede etkilidir. Ancak bir sözün en derindeki sessizlik nüvesine doğru şiddetli yönelimi, hakiki anlamda etkililiğe nüfuz edebilir. Sözün, tanrısal olana, "etkili" insan eylemlerinden daha uzak olduğuna inanmıyorum; buna bağlı

* Alm. *Nüchtern*, İng. *sober*: Bu kavram Hölderlin'e aittir; romantiklerin yanı sıra, Nietzsche ve Heidegger'de de geçer. Dar anlamda sarhoşluğun karşıtını ifade etmektedir; daha genel olarak, bir tür uyanıklık hali, hatta nesnellik kastedilir. Kaan Ökten, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ında bu kavramı "apayık" olarak çevirmiştir. Biz de "uyanık" kelimesinin farklı çağrışımlarından ötürü "ayık" kelimesini tercih ettik – ç.n.

> olarak, kendisi ve kendi saflığı dışında, tanrısal olana götürebileceği herhangi bir yol olduğuna da inanmıyorum. Söz, bir araç olarak, çoğalır. (*Briefe* I: 126-127)

Bu satırlar Benjamin'in şiir sanatını barındırıyor. Benjamin yazdığı her şeyde bu sanata sadık kalmıştır – her ne kadar, yazma uğraşı (düşünceyle bir olduğundan, söyleşi veya mektup biçiminde de olsa onun için en değerli uğraştır) için kendisine bahşedilen çeyrek asır süresince, dil anlayışı "evrilmiş" olsa bile. Şiirselliğin eksik olduğu bir eserini muhakkak arayacaksak, en azından Benjamin'in kendi ifadelerine bakılırsa, 1920'de verdiği doktora tezidir. Benjamin bu sanatı asıl olarak romantiklerden devşirmiştir, ama başka etkiler de vardır. Her halükârda, eleştirinin, edebiyatın (Benjamin buna ısrarla *Dichtung* der) aslî bir parçası olduğunu, ya da en saf talepleri itibariyle, edebiyatın başarısı olduğunu romantiklerden öğrendiğine şüphe yoktur. Martin Buber'e yazdığı mektupta bunu açıkça ifade eder:

> Bir dergi, ne şairlerin, kâhinlerin, hatta despotların dilini kaale alır, ne de şiirleri, ilahileri veya emirleri. Bunların her biri, söylenemez olanla hayli farklı bir ilişkiyi barındırabilir ve hayli farklı bir büyünün kaynağı olabilir. Sadece nesnel olan bir yazı kaale alınabilir; bir derginin buna nail olup olmadığını söylemek, insan bakış açısından, hakikaten zordur, nitekim bunu başaramayan dergiler çoktur. Ama ben, *Athenäum* için böyle düşünüyorum. (*Briefe* I: 127)

Şayet Benjamin'in yazmak zorunda olduğu tez (form), tanımı gereği onun yazma ilkelerine ters düşüyorsa, bu tezin (kitabın), eleştiri kavramını,[8] daha doğrusu romantiklerin eleştiri kavramını konu edinmesi belki de tesadüf değildir. Ayrıca tezin son kısmının (hayli farklı karakterdeki ek kısmını saymazsak), Benjamin'in yazıyı ve sanatı kavrayışının

kilit unsuru olan, romantizmden çok Hölderlin'den devşirilmiş nesnellik (ayıklık) kavramını tanımlama çabasına ayrılmış olması da tesadüf değildir.[9] Benjamin'in, bu tezi sanat yoksunluğundan, akademinin yüzeyselliğinden korumak için başvurabileceği yegâne araç, tezi, kendisinin de dediği gibi, yorumlamanın bir sanat eserinin haysiyetine eriştiği doktrin mertebesine yükseltmekti. Kendi içinde "ezoterik" olan bir yazı üretemeyen bu proje, en azından Benjamin'in nesnellik, ayıklık olarak tarif ettiği ezoterik olanın gerekliliğine işaret edebilecekti.

Gelgelelim, durum bu kadar basit değildi. Benjamin, sürekli, çalışmasında romantizmin ezoterik yönüne ulaşamadığından, yani romantik "mesihçilik" dediği şeyi yakalayamadığından yakınıyordu.

7 Nisan 1919'da Ernst Schoen'e yazdığı mektupta şöyle diyordu:

> Birkaç gün önce tezimin taslağını bitirdim. Ne olması gerekiyorsa o ortaya çıktı: romantizmin, edebiyat incelemelerinin tamamen bihaber olduğu hakiki doğasının açıklanması. Ne ki, romantizmin esasına, mesihçiliğine, ve en çok değer verdiğim başka pek çok yönüne bakamadığım için (sadece sanat anlayışını ele alabildim), bu açıklama ancak dolaylı olarak iletilebiliyor – bu tez için benden beklenen o karmaşık ve uzlaşımsal akademik bakış açısından, hakiki bir bakış açısından ayrı tuttuğum o bakıştan kendimi sıyırmadıkça bunu yapmam imkânsızdı. Yine de, bu çalışmadan, ortaya koymayı çok isteyeceğim olguların çıkarsanması pekâlâ mümkün. (*Briefe* 1: 208)

Sonuç olarak, tez, Benjamin'in romantizmin "esası"nı, mesihçiliğini yakalamak için söylemesi, yani değinmesi gereken şeylere teğet geçiyordu. Bu mesihçilik, Benjamin'in romantizmin "tarihsel özü" dediği şeydir. Tezin girişinde,

"Sorunun Sınırlandırılması" bölümünde yazdıkları, bu açıdan gayet açıktır:

> Burada, çoğu kez yetersiz araçlarla girişilen bir çabaya, romantizmin tarihsel özünü gösterme çabasına girilmeyecektir; başka bir deyişle, sorunun tarih felsefesi açısından ortaya konuluşu konumuzun dışında kalıyor. Yine de aşağıda söylenenler, özellikle Friedrich Schlegel düşüncesinin kendine özgü sistematiği ve erken romantik dönemdeki sanat düşüncesi açısından, romantizmin özünü tanımlamaya yönelik –bakış açısını olmasa da– malzemeleri ortaya koyacaktır.

Benjamin, sadece bir dipnotta, "Bu bakış açısı romantik mesihçilikte aranabilir" diye yazar: "Tanrı'nın krallığını gerçekleştirmeye yönelik devrim arzusunda," veya *Athenäum*'dan bir alıntıda söylendiği gibi, bir din kurma arzusunda.

Tez formu, bu konuların ele alınmasını engelliyordu: Ne de olsa mistisizm, bilimin (üniversitenin) talepleriyle pek bağdaşmamaktadır. Mistisizm, akademik bir konu gibi ele alınamaz. En iyi ihtimalle, Benjamin "dolaylı" ipuçları aracılığıyla "kıvrak zekâlı okurların" (*Briefe* 1: 202-203) bu "nesnel unsurun" ayırdına varabileceklerini ümit eder.

Ama, mesihçiliği romantizmin tarihsel özü olarak gören bir bakış açısı, ("tarih felsefesi"nden, felsefenin akademik çalışmayla tanımlanan alanlarından bir tanesini anlarsak) yalnızca felsefeye uygun sorgulama tarzını değil, özünde felsefeyi de bir kenara koyar. Benjamin'e göre, felsefe her zaman tarihin düşünülmesi olmuştur ve her zaman öyle olacaktır. Bu açıdan, Benjamin'in tezi, onun gözünde bir engele tanıklık eder.

Benjamin'in mektuplarından (özellikle Scholem'e yazdıklarından), tez projesinin oluşumundaki adımları takip etti-

ğimizde, başlangıçta her şeyin Kant'ın adı etrafında döndüğünü görürüz. Benjamin'in felsefî tasarısının tamamı bir tür tekrar (henüz 1917'de olduğumuz için, Heidegger'den önce Heideggerci bir tekrar), Kant'ın "tekrarlanması" ve "devam ettirilmesi" üzerine oturur; ayrıca, Benjamin'in de, Scholem'in aynı sıralarda yaptığı çalışmayla hiç tereddütsüz hemfikir olduğunu hissettiği nokta budur. Tasarı hâlâ tanımlanmamış, daha doğrusu boştur:

> Bu noktaya kadar sunabileceğim hiçbir kanıt olmasa da, kesinlikle inandığım bir şey var ki, Kant'ın sisteminin dahil olduğu, hatta belki de oluşturduğu felsefe ve doktrini anlamında, mesele asla Kant'ın sistemini sarsmak, yıkmak olamaz; tam tersine, mesele bu sistemi kaya gibi sağlam kılmak ve evrensel olarak geliştirmektir. [...] Felsefe ancak, Kant'ın ve Platon'un verdikleri anlamda, ve Kant'ın gözden geçirilip daha da geliştirilmesi yoluyla, bir doktrin olabilir veya en azından doktrine massedilebilir.

Kant'ın bu şekilde tekrar edilmesi fikri o kadar temeldir ki, Benjamin şunu da ekler: "Beni bekleyen görev bütün berraklığıyla karşımda duruyor: Kant'ın düşüncesindeki aslî unsurları korumak." Bu aslî unsurların neler olduğunu Benjamin tam olarak bilmemektedir. Ama kani olduğu bir şey vardır: "Her kim Kant'ta, *bizatihi doktrin düşüncesine* ulaşma çabasını hissetmez ve onu büyük bir hürmetle, elden ele aktarılacak bir gelenek [*tradendum*] olarak harfiyen yakalamaz, felsefeyi zerre kadar bilmiyor demektir." (*Briefe* 1: 150) Sonuç olarak, Kant, felsefe tasarısının kendisinin genel adı haline gelir: O, felsefe yapma iradesinin ve bir *tradendum*'un güçlü anlamıyla bir geleneği korumanın yegâne olanağının adıdır. Düşüncenin buyruğunu temsil eder. Dahası, bu, Kant'ın "felsefî üslubuna" da yabancı değildir – Benjamin'de, bu üslup nesnel veya ayık yazı-

nın başat örneğidir. Benjamin'in Kant'ı, temelde romantik bir Kant'tır:

> onun felsefî üslubuna yönelik her eleştiri [...] salt dar kafalılığın ürünü, lafü güzaftan ibaret. Şurası mutlak bir doğrudur ki her büyük bilimsel yaratımda sanat, her büyük sanatsal yaratımda da bilim olmalıdır [bu cümle romantizmin tamamını tarif ediyor, özellikle virgülden sonraki kısımda Benjamin'in ezoterik diye tanımladığı ne varsa bir hamlede özetlenmiş]; bu nedenle Kant'ın nesrinin, büyük bir nesir sanatının eşiğini temsil ettiğine inanıyorum. Öyle olmasa, *Saf Aklın Eleştirisi*, Kleist'ı benliğinin derinliklerine kadar sarsar mıydı?[10]

"Ezoterik" veya "mesihçi" bir Kant (Benjamin'in ilk tez tasarısı Kant'ın tarih felsefesiyle ilgiliydi, fakat sonradan bu konuya hiç dönmedi) – onun adıyla "gerçekten kanonik olmak isteyen bir sezginin en yüksek metafizik haysiyeti, daima, tarihle tartışmasında en açık biçimde görünür kılınacaktır". Benjamin ekler: "Tarih felsefesinde, felsefenin hakiki doktrinle özel akrabalığı olabilecek en açık biçimde gösterilmelidir; bu noktada, doktrinin tamamına erdirdiği bilginin tarihsel gelişiminin konusu belirmek zorunda kalacaktır." (*Briefe* 1: 151-152)

"Doktrin", başlangıçta peşine düşülen şeydir. Doktrin: felsefenin, düşüncenin gizli nüvesi – ve bunun sonucu olarak, düşüncenin kendi tarihsel oluşunu soruşturduğu yer. Benjamin'in 1917'deki ilk tez tasarısını buradan hareketle açıklayabiliriz. Benjamin bu tezle ilgili olarak Scholem'e şöyle yazmıştı: "Bu kış Kant ve tarih üzerine çalışmaya başlayacağım. Fakat tarihsel Kant'ta, bu ilişki için gereken pozitif içeriği bulup bulamayacağımdan emin değilim. Çalışmamın gelişip doktora tezine dönüşmesi buna bağlı." (*Briefe* 1: 151)

Hiç kuşku yok ki Benjamin, "Kant'ın felsefesinin böyle bir

bağ bakımından hiç gelişmemiş olabileceği" ihtimalini göz ardı etmiyordu. Scholem'e yazdığı aynı mektupta şöyle der: "[Kant'ın] tarih felsefesine hâkim olan sessizliği düşününce, insan buna (ya da tam tersine) inanmalı." (*Briefe* 1: 152) Fakat Benjamin hayal kırıklığına uğramakta gecikmedi. Sadece üç ay sonra, Scholem'e şöyle yazacaktı:

> Kant'ın [tarih] üzerine düşünsemeleri, kendi başına bir çalışmanın hareket noktası veya sahih nesnesi olmaya elverişli değil. [...] Kant'ta [bu düşünsemeler], tarihten ziyade, etik açıdan dikkat gösterilen belirli tarihsel konstelasyonlarla ilgili. Ayrıca, özgül bir düşünme konusu olarak tarihin etik yönü nüfuz edilemeyecek biçimde sunulmuş. (*Briefe* 1: 161)

Bu, Benjamin'in Kant'tan yüz çevirdiği anlamına gelmiyor. Tam tersine, aynı dönemde Kant'ın önemini bir kez daha teslim eder ("Kant'ın felsefesini harfiyen takip etme zorunluluğu"), dahası, tam bu sıralarda, Kant'taki "sonsuz görev" kavramıyla ilgili bir tez yazmayı aklından geçirir (*Briefe* 1: 158-159 [krş. 10. dipnot]). Fakat ilk tez tasarısına bir daha dönmeyecektir.[11]

Bu noktada, kafasını (daha önceleri) meşgul eden başka bir konu yeniden ortaya çıkar: romantikler. Hatta, yaklaşık bir yıl öncesinde yaşanan bir olayın tekrarlandığını görürüz: Haziran 1917'de, ve yine Scholem'e yazdığı mektupta, romantiklerin yeniden ortaya çıkmasını, zaman darlığı yüzünden Kant'tan "vazgeçmek" zorunda kalmasına bağlar. Sonuç olarak, yine romantiklere döneceğini belirtir:

> İlk önce romantizmin erken safhalarına yöneleceğim, başta Friedrich Schlegel'e, sonra Novalis, August Wilhelm ve Tieck, ardından da, mümkün olursa, Schleiermacher'e. Friedrich Schlegel'in, *sistematik* açıdan temel olan fikirlerine gö-

re düzenlenmiş fragmanlarından işe başlayacağım; bu uzun zamandır girişmeyi düşündüğüm bir çalışma. Haliyle, tamamen yorumlayıcı olacak ve ne kadar nesnel değeri olacağını bitince göreceğiz... (*Briefe* 1: 137).

Bu noktadan itibaren Benjamin'in amacı kesindir: Ulaşılması gereken, bizatihi "doktrin"den, veya mesihçilikten başka bir şey değildir – yani tarih ile dinin kesiştiği yer:

> Erken romantizmde esas mesele din ve tarihtir. Romantizmin geç safhalarının tamamıyla kıyaslandığında, erken romantizmin sonsuz derinliği ve güzelliği, tarihsel ve dinsel olgulara bu iki alanın içsel bağından ötürü başvurmak yerine, bu yüksek alanı, her ikisinin kesişmesi gereken kendi *düşüncesinde* ve hayatında üretmeye çalışmasından kaynaklanır. Bu çabadan, din değil, dinden yoksun olan ve dine öykünen her şeyin kül olup gittiği bir atmosfer doğmuştur. Friedrich Schlegel, Hıristiyanlık için böyle sessiz bir dağılış düşünüyorduysa, bu, Hıristiyanlığın dogmatizmini sorgulamasından değil, Hıristiyan ahlakının romantik olmamasından ileri geliyordu, yani sessiz değildi, yeterince canlı değildi ve Schlegel'e taşkın, (kelimenin en geniş anlamıyla) erkekçe ve nihayetinde tarihdışı görünüyordu. Bunları Schlegel'de kelimesi kelimesine bulamayız, bu bir yorum; insan romantikleri (anlaşılır bir biçimde) yorumlamaya *mecburdur*. Friedrich Schlegel bu tinsel ateşi diğer hepsinden uzun süre solumuştur. [...] Romantizm, hiç kuşkusuz, bir kez daha geleneği kurtaran en son harekettir. Bu dönemdeki ve alandaki olgunlaşmamış girişimleri, tüm insanlığa yolundan sapmadan akması gereken geleneğin bütün gizli kaynaklarının anlamsızca ve savurganca teşhirini hedef alır. (*Briefe* 1: 138)

Gelenekle (dinle) ilgili böyle bir görüşün veya "teşhisin" haklılığı bir yana,[12] burada tezin "gizli nüvesini" görebili-

riz. Özellikle, Kant da bu meseleye uzak olmadığı için: "Romantizm, önce derinliğinin açılması gereken bir anlamda, Kant'ın kuramsal nesnelerle yaptığını, yani onların formunu gözler önüne sermeyi, dinle yapmaya çalışır. İyi de, dinin bir *formu* var mıdır? Her halükârda, erken romantizm, tarihte buna benzer bir şey olduğuna inanır." (*Briefe* 1: 138)

Bu koşullar altında, her şeyi romantizm etrafında düzenlemek mümkündür; tek eksik, bir hareket noktasıdır. Benjamin Mart 1918'de Scholem'e "aklına bir fikir geldiğini" yazar. Hareket noktası, Kant estetiğini açıkça öngerektirdiği ölçüde romantizmde sanat eseri sorunsalı olacaktır:

> Romantizmden sonra, bir sanat *eserinin* kuramdan veya ahlaktan bağımsız olarak kendi içinde ve kendi için ele alınabileceği ve bu şekilde ele alınmakla yeterli bir varlık kazanabileceği fikri ilk kez yaygınlık kazandı. Bir sanat *eserinin* sanat üzerinde ve sanata karşı göreli özerkliği, daha doğrusu onun sanata tamamen aşkınsal olan bağımlılığı, romantik sanat eleştirisinin koşulu olmuştur. Yapılması gereken iş, Kant estetiğinin bu anlamda romantik sanat eleştirisinin temel varsayımı olduğunu göstermektir. (*Briefe* 1: 179-180)

Bu hareket noktası da yine son çare olarak bulunmuştur. Benjamin aynı mektupta tezin ne kadar usandırıcı olduğunu anlatır, kendi felsefe çalışmalarını, örneğin matematikle ilgili çalışmalarını veya "Kant ve Cohen'le daha geniş bir tartışma"yı engellediğini söyler.

> Felsefî düşüncemin gelişimi merkezî bir noktaya ulaştı. Benim için ne kadar zor olsa da, şu an bunu bir kenara bırakmak zorundayım ki doktora sınavım bittikten sonra tüm zamanımı serbestçe ona vakfedebileyim. Tezimi bitirmemin önüne engeller çıkacak olursa, bunu kendi düşünce-

mi takip etmek için bir işaret olarak kabul edeceğim. (*Briefe* 1: 180).

Tabii ki engeller kendini göstermekte gecikmez. Benjamin, Ernst Schoen'e konunun "hiçbir şekilde umut vaat edici" olmadığını; özellikle kaynakların "zar zor bulunabildiğini" anlatır: Sanki her şey, romantiklerle Kant arasında "temel bir tarihsel kesişme" olduğunu ortaya koymayı zorlaştırmak için el ele vermiş gibidir (*Briefe* 1: 188). (Benjamin de bu zorluğu aşabilmek için, "romantik estetik eleştirinin felsefî temellerini" açığa çıkarmak üzere Fichte'ye dönecektir.) Fakat tezde, Benjamin'i temelden ilgilendiren bir şeyler olmalıdır ki, bu zorluk karşısında pes etmek yerine durmaksızın "romantizmin özü" üzerinde çalışmaya devam etmiş, hatta bu çalışmanın "tamamen vakit kaybı olmadığını" söyleyebilmiştir. Ezoterik olan, yani "hakikatin tarihle ilişkisi", asla ufkundan çıkmamıştır. Benjamin, Kasım 1918'de Ernst Schoen'e şöyle yazar:

> Romantik eleştiri kavramından, modern eleştiri kavramı doğmuştur; ancak, romantikler için "eleştiri" hayli ezoterik bir kavramdır [böyle pek çok kavramları vardır ama pek azı bu kadar gizlidir] – bilgiyle ilgili her şeyde mistik varsayımlara dayanan, sanatla ilgili her şeyde kendi zamanlarının ve geleceğin şairlerinin en iyi sezgilerini yeni bir sanat kavramına masseden bir kavram. Bu, pek çok açıdan, *bizim* sanat kavramımızdır. (*Briefe* 1: 203)

Bu satırlar, Benjamin'in neden her şeye rağmen bu tezi yazmak için o kadar emek ve zaman harcadığını açıklayabilir. Tezin başlarında, olanca iyi niyetiyle, akademik söylemin kurallarına uymaya çalıştığı açıkça fark edilmektedir; ancak işler hızla değişecektir ve daha romantik sanat felsefesinin ele alınışında (tezin ikinci kısmında) Benjamin'in ken-

di üslubu ve tonu su yüzüne çıkacaktır. Bu metin, modern Alman dilinde makale türünde kaleme alınmış en zor metinlerden biridir – kısa ve vurucu, eksiltili, veya Adorno'nun Hölderlin için dediği gibi, parataktiktir.* O kadar ki, bu üslup metnin kompozisyonu üzerinde de etkili olur, hatta bazı bölümler Benjamin için daima bir kitap ideali veya ütopyası olarak kalacak tasarıyı gerçekleştirmeye hiç de uzak değildir: alıntıların hesaplanmış bir şekilde "montajlanmasından" oluşan bir kitap. Benjamin de bunu pekâlâ bilmektedir. Tezini yazmayı bitirdiği ve Ernst Schoen'e "olabilecek en akademik tarzda çalışmak" zorunda olmaktan ötürü yakındığı sırada (Mayıs 1919), "bu çalışmanın kompozisyonu da, neredeyse nesri kadar özen gerektiriyor" diye yazar (*Briefe* 1: 210). Üstelik Benjamin, son anda, danışmanına haber bile vermeden, yaklaşık on sayfadan oluşan bir Sonsöz'ü veya Ek'i de tezinin sonuna ilave eder ("Erken Romantizmin Sanat Teorisi ve Goethe"); burada, aslî olan hususları bir hamleyle özetler. Ernst Schoen'e şöyle yazmıştır: "Tezime ezoterik bir sonsöz yazdım, onu *eserim* olarak sunacağım kişiler için." (*Briefe* 1: 210) Kısa bir süre sonra *Kantstudien* için tezinin özetini yazması gerektiğinde, neredeyse sadece bu "ezoterik" sonsöze odaklanacaktır. Biliyordur ki bu sonsözle tezi bir kitap, yani bir eser haline gelmiştir.

İNGİLİZCE'DEN ÇEVİREN **Elçin Gen**

Notlar

1 1974'ten itibaren Suhrkamp tarafından yayımlanan *Gesammelte Schriften* için tezin editörlüğünü üstlenen Herman Schweppenhäuser'in editör notuyla karşılaştırın.

* Eksiltili (*ellipsis*): Cümlenin gramatik açıdan tam olması için gereken, ama bağlamdan anlaşılabilen bazı öğelerini eksik bırakma. Parataks (*parataxis*): Cümleleri, birbirine bağlamaksızın, yan yana sıralama – ç.n.

2 Friedrich Podkus'un yazdığı biyografik değerlendirmeye de bakılabilir, Fransızca'ya çeviren Maurice de Gandillac (*Mythe et Violence* [Denoël/Lettres nouvelles, 1971]) veya Guy Petitdemange'ın Benjamin'in mektuplarının Fransızca çevirisine yazdığı kronolojiye (*Correspondance* [Paris: Aubier Montaigne, 1979]).

3 Walter Benjamin, *Briefe*, ed. Gershom Scholem ve Theodor Adorno, 2 cilt (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978), 1: 201. İlerde bu kitaptan yapılacak alıntıların referansı metin içinde verilmiştir.

4 "Das Leben der Studenten", *Gesammalte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974) 2.1: 75-87.

5 "The Task of the Translator", çev. Harry Zohn, *Illuminations* içinde, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken, 1969) s. 69-82.

6 "On Language as Such and on the Lanuage of Man", çev. Edmund Jephcott, *Reflections* içinde, ed. Peter Demetz (New York: Harcourt, 1978) s. 314-332. [Türkçesi: "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine", çev. Haluk Barışcan, *Son Bakışta Aşk* içinde (İstanbul: Metis, 1995).]

7 Bu konuda bkz. Irving Wohlfarth, "Sur quelques motifs juifs chez Benjamin", *Revue d'esthétique*, nouvelle séries, no 1 (Privat, 1981).

8 Burada "estetik eleştiri (sanat eleştirisi)"yle (*Kunstkritik*) esasen "edebiyat eleştirisi" kastedilir.

9 Krş. "Sanat İdeası", bu kitapta s. 146.

10 *Briefe* 1: 150. Bu motifi, 7 Aralık 1917'de Scholem'e yazdığı mektupta Kant'ın terminolojisi hakkında söylenenlerle ilişkilendirmek gerek (ayrıca Benjamin, tezde romantiklerin "mistik terminolojisi"ne de büyük yer verir). Bu konuda Benjamin, daha sonra yarım bırakacağı bir tez taslağı oluşturur:

> Kuşkusuz felsefede sadece tamamlanmış olan değil bu şekilde yaratılmış olan tek terminoloji olan Kant'ın terminolojisi incelendiğinde, onun bilgi üzerindeki olağanüstü gücü ortaya çıkıyor ve bu inceleme nasıl olursa olsun, insan onun içkin gelişmesinden ve tanımından çok şey öğreniyor. Bu anlamda, yakınlarda, sonunda benim açımdan tez için kabul edilebilir olacak bir konuya rastladım: Kant'taki "sonsuz görev" kavramı (*Briefe* 1: 159).

11 1 Şubat 1918'de Scholem'e yazdığı mektupla karşılaştırın. Benjamin aynı olanaksızlığı bir kez daha kabul eder.

> Kant'ın tarih hakkında yazdıklarından, tarih felsefesine erişmek mutlak surette imkânsız. Bir seçenek, etik olanla işe başlamak olurdu: Ama, bunun da belirli sınırları var ve Kant kendisi de bu yoldan gitmemiş. İkna olmak istiyorsan, "Kozmopolitan Bir Bakış Açısından Bir Evrensel Tarih Fikri" metnini oku. (*Briefe* 1: 179)

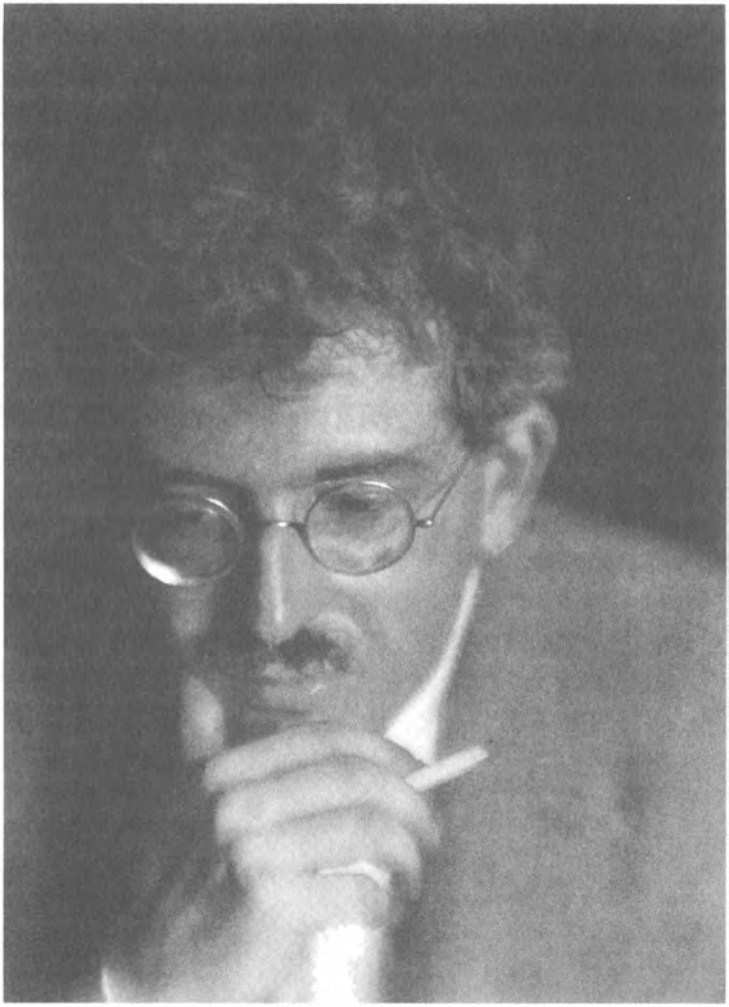
12 Bu konuda, Hannah Arendt'in Fransızca'da *Vies politique*'te yayımlanan takdire şayan makalesine atıfta bulunabiliriz (Paris: Gallimard, 1974) s. 244 vd.

SUNUŞ

•

Jena Romantizmi ve Benjamin'in Eleştirel Epistemolojisi

FRED RUSH



Walter Benjamin

Jena Romantizmi ve Benjamin'in Eleştirel Epistemolojisi*

Babil Tüneli kazıyoruz.
Kafka, *Nachgelassene Fragmente*

Benjamin ile Adorno arasındaki pek çok ortak noktadan biri de, akademik başarısızlıklarıdır. İkisi de, heterodoks Kantçı Hans Cornelius'un danışmanlığında Frankfurt Üniversitesi'ne doçentlik tezlerini sunar, ikisi de reddedilir. Adorno'nun tezi pek umut vaat etmeyen bir konuyu ele almaktadır: Kant'ın yetilere dayalı psikolojisiyle, Freud'un bilinçdışı kuramını ilişkilendirmeye çalışır.[1] Benjamin'in çalışması ise, başarı olasılığı çok daha düşük bir konuyu ele alır: Alman Barok tiyatrosunda alegorinin işlevi, *Alman Trajik Tiyatrosunun Kökeni*. İkisi de jüriden onay alamamış olsalar da, Benjamin'in Adorno'dan daha talihsiz olduğu söylenebilir: Tez kurulu, reddedilmenin utancına maruz kalmasın diye doçentlik adaylığını ve kitabını geri çekmesini tavsiye eder, Benjamin de bu tavsiyeye uyar.

Kant ve Freud'la ilgili doçentlik tezi, Adorno'nun düşüncelerinin gelişiminde önemli bir yer tutmaz. Zaman için-

* "Jena Romanticism and Benjamin's Critical Epistemology", *Walter Benjamin and Romanticism* içinde, (ed.) Beatrice Hanssen ve Andrew Benjamin (Londra, New York: Continuum, 2002). Continuum International Publishing Group'un izniyle yayımlanmıştır – e.n.

de tezin reddedilmeyi hak ettiğini düşünmüş olsa gerektir ki, bu konuya bir daha dönmez. Ancak Benjamin için durum farklıdır. Uğradığı hayal kırıklığını metanetle göğüsleyip yoluna devam etmiş olsa da, her zaman, genel düşüncesinde bu kitabın çok önemli bir yeri olduğunu savunmuştur. Dahası, bu kitaptaki görüşleri genç Adorno üzerinde de muazzam bir etki yaratmıştır. Çünkü Benjamin, *Alman Trajik Tiyatrosu* çalışmasında, eleştirel kuramın ilk safhalarındaki gelişiminde kilit yer tutan bazı kavramları ortaya atar veya mevcut kavramları geliştirir. Kavram konstelasyonu, fragmanlara dayalı felsefî anlatım tarzının önemi ve dilin doğasıyla ilgili çok özgün bir görüş, bunlardan birkaçıdır.

Bu metinde, Benjamin'i, ilk dönemlerdeki düşüncesinin bütünlüğünü öne çıkaran bir bakış açısıyla ele alacağım; ilk dönemler derken, *Alman Trajik Tiyatrosu* çalışmasıyla noktalanan dönemi kastediyorum. Özellikle, bu çalışmanın "Önsöz" kısmında yer alan epistemolojik kuram açısından romantizmin önemi ve Benjamin'in bu bağlamdaki çalışmaları üzerinde duracağım. Romantik gelenek içinde, Benjamin'in eleştirerek benimsediği, benim de burada vurguladığım bir yaklaşımda, sanatın düzenlenişiyle ilgili Kant'a dayanan bir düşünce tarzı daha genel epistemik bağlamları da kapsayacak şekilde genişletilir. Romantiklerin Benjamin üzerindeki etkisini bu şekilde ortaya koyduktan sonra, "Mutlak" kavramının onun düşüncesindeki rolünü irdeleyeceğim. Bu bağlamda, *Alman Trajik Tiyatrosu* çalışmasına ek olarak, Marx'a yönelmeden önce kaleme aldığı iki eser üzerinde duracağım: "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine" (1916) adlı kısa makale ile "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı" (1919) başlıklı doktora tezi.

1

Bilindiği gibi, ilk dönemindekiler başta olmak üzere Benjamin'in görüşleri, sonraları Frankfurt Okulu olarak anılacak düşünce okulunun erken safhaları üzerinde çok etkili olmuştur.[2] Fakat, eleştirel kuramı oluşturan pek çok düşünürden farklı olarak Benjamin Hegel'den etkilenmemiş, onun düşünce tarzını "itici" bulmuştur.[3] Hegel'in kurduğu programa uzak duran Benjamin, böylelikle sanatın ve bilginin yapısına dair son derece özgün bir açıklama geliştirebilmiştir – Hegelci ve Marksist düşünce tarzlarının bu konulardaki klasik ve bütünselleştirici yaklaşımına deva olabilecek, alternatif bir açıklamadır bu. Elbette bu açıklama gökten zembille inmemiştir. Tarihsel kökleri, Jena çevresi olarak anılan romantiklere dayanmaktadır; bu çevre ise, felsefî olarak, tam da Hegel'in görüşlerini yerinden ettiği Kant'tan beslenmiştir.

Kant'ın sanat eserlerinin yapısına ve içeriğine dair görüşleri, romantizmde, dolayısıyla Benjamin'de çok önemli bir yer tutar. Bu görüşler, Kant'ın sanat üretimiyle ilgili genel görüşlerinin, yani deha kuramının oluşturduğu daha geniş bağlamın parçasıdır. Kant'a göre deha, "estetik fikirler" dediği şeyleri yaratan yetidir.[4] Ussal fikirler gibi, estetik fikirler de duyusal deneyimin ötesindeki bir bütünlüğü temsil etmeye çalışır. Fakat ussal fikirlerden farklı olarak, estetik fikirler duyusal form altında tikelleşir ve somutlaşır.[5] Bir estetik fikir, belirli kavramlar altında tamamen kapsanması mümkün olmayan çok katmanlı bir sezgidir – estetik fikirler kavramları resmederler, ama katmanlı bir sezginin tikel kavramlar altında nasıl yorumlanacağını yönetmezler. Estetik fikirler bir eserin yapısında Kant'ın "estetik sıfatlar" dediği şey sayesinde mevcuttur. Kant'ın örneğini ele alırsak: Şair, ihtişam fikrini Jüpiter'in kartalının sözel veya görsel imgesi aracılığıyla ifade eder. Eserde duyusal olarak mev-

cut olan, "ihtişam" fikri değil, ihtişamın genellikle özdeşleştirildiği bazı sıfatlardır.[6] Farklı sıfatların aynı estetik fikri ifade edebileceğini düşünmek makûl görünebilir (ihtişam farklı şekillerde ifade edilebilir), keza belirli bir sıfata işaret eden duyusal imlerin farklı estetik fikirleri ifade etmesi de mümkün görünebilir (Jüpiter'in kartalı ihtişam dışında başka bir sıfatı da ifade edebilir). Fakat bunun gerçekten mümkün olup olmadığına karar vermek için, Kant'ın estetik fikir ile sıfatlar arasında nasıl bir birlik kurduğunu düşünmemiz gerekir. Kant'ın, bu ikisini ayrılmaz bir birlik olarak gördüğünü, bunu organik bir birliğe benzettiğini düşünmek için yeterli gerekçemiz vardır. Demek ki, "ihtişam", estetik fikri kapsamaz veya adlandırmaz, daha ziyade "bu sıfatlarda ifade edildiği haliyle *bu* ihtişam"dan söz edilebilir.[7] Dahası, sıfatlar fikirleri *belirsiz biçimde* ifade ederler. Sıfatı oluşturan çoğul katmanların yorumlanabileceği çeşit çeşit yoldan birini sunarlar. Estetik sıfatlar fikirlerini belirsiz biçimde ifade ettiklerinden, fikrin nasıl ifade edildiğiyle ilgili yorumlar, hatta bizatihi fikrin içeriği sonsuz olacaktır.

Kant'ın görüşü, estetik nesneye birlik içinde çokluk olarak bakan 18. yüzyıl düşüncesinin çok gelişkin bir çeşitlemesidir;[8] bu düşünceye göre, çoğul unsurların karşıt bileşenleri ile eserin birliği denge halindedir. Kant'ın yetilerin uyumu doktrini, form açısından bakıldığında, estetik kuramın yönünü temelden değiştirir: Nesnel uyumun yerine öznel uyumun analizini geçirir. Ancak, fikirlerin eserin içeriğiyle olan ilişkisine dair görüşleri de en az bunun kadar çığır açıcıdır. Standart ampirist yorumlara göre sanat eserlerinde fikirlerin birbirleriyle ilişkilenmesi sadece kendi aralarındaki çekim güçleri aracılığıyla gerçekleşir. Oysa Kant'a göre eser hayal gücünün çağrışımlarını kışkırtmaktan çok daha fazlasını yapar. Fikirler eserin yapısal bileşenleridir, varlıklarını sıfatlarına borçludurlar. Dolayısıyla, eserin yapısı-

na, açık bir yorumlama dokusu nakşederler; bu da, eserin duyusal karakteriyle ilişkisinde kavramsallaştırmanın belirsizliğinden kaynaklanır.

2

Bu gelişme sanat ontolojisinin tarihinde çok önemli olsa da, Kant, sanat eserinin yapısının genel bir metafizik ve epistemolojik model sağladığını düşünmez. Ne var ki, Kant estetiğinin Jena romantikleri açısından taşıdığı değer tam da buradan ileri gelir; bu, Benjamin'in gelişiminde hayatî yer tutmaktadır.[9] Bu Kant okumasının en önemli temsilcileri Friedrich von Harderberg (Novalis) ile Friedrich Schlegel'dir. Bu iki isim, Kant'ın felsefesindeki kaynaklardan yola çıkarak, klasik Alman idealizminin büyük felsefe sistemlerine özgü olan indirgemeci temelciliğe karşı güçlü alternatifler geliştirirler.[10] Jena romantiklerinin düşüncesindeki kilit unsurlardan biri, öznelliğin nihai zemininin düşünseme* deneyiminin ötesinde olduğu savıdır; bu savı ilk olarak Novalis, 1795-1796'da Fichte'nin felsefesi üzerine kaleme aldığı ve *Fichte-Studien* adıyla bilinen defterlerinde geliştirmiştir. Bu sav doğruysa, öznellik kuramındaki temelcilik bir hayaldir, çünkü her türlü temelin, temel olmasını sağlayacak kesinliği haiz olmak için, düşünsemeyle kavranabilir olması gerekir. Kabaca özetlersek, Novalis, özne ile nesne arasındaki ayrımın kaynağındaki nihai temelle bilişsel temasın mümkün olmadığı sonucuna varır, Fichte'nin bu zemin hakkında söylediklerinin tutarsız olduğunu göstermiştir. Fichte, söz konusu zeminin, "zihinsel sezgi" (*intellektuelle Anschaung*) dediği eylem aracılığıyla kavranabilir olduğunu ve bu eylemle oluşturulduğunu varsayar. Fakat, Ben'in

---

* *Reflection*: Kavramın çevirisi hakkında açıklama için Mustafa Tüzel'in ana metindeki notuna bakınız – ç.n.

kendisine dair dolayımsız, düşünseme öncesi bilinci olması gereken bu zihinsel sezgi kavramına, Ben'in bilen öz-ilişkisi fikrini de dahil eder. Fichte'nin arzu ettiği düşünseme öncesi, bilinçli dolayımsızlık imkânsızdır.[11] Öznelliğin nihai zeminine bilişsel olarak erişmenin imkânsızlığı, Novalis'i bu zeminin varlığından kuşku duymaya sevk etmez, tıpkı Kant'ı da böyle bir kuşkuya düşürmediği gibi. Novalis, bu imkânsızlık karşısında, Hegel gibi, bu Mutlak'a nüfuz edebilecek, düşünsemeli olmayıp kavramsal olan özel bir düşünce formu tasarlamanın cazibesine de kapılmaz.[12] O, ifade edilemez (*das Unsagbare*), söylenemez olan fikrinin, deneyim imkânının anlatılmasında hayatî bir rolü olduğunda ısrar ederek, Mutlak'ın yüceliğine izin verir. Koşulsuz olana ulaşmak için elimizde olmadan çırpınıp dururuz, ama bütün umabileceğimiz, onun koşullandırdığını keşfetmektir.[13]

Kant, sanatın birçok kavramsal belirlenimi ima ettiğini, tek bir tanesinde tüketilmediğini savunur; bu görüşü benimseyen Schlegel de, felsefenin kendi düşünseme sınırlarına tosladığı noktada bayrağı sanatın devralabileceğini öne sürer. Novalis'in Mutlak konusundaki düşüncelerini temel alıp geliştiren Schlegel, sanatın, derin düşüncenin paradigmatik örneği olduğunu savunur. Ancak, Schlegel de Novalis de, sanattan, Fichte'nin zihinsel sezgi kavramının yerine getiremediği şeyi beklemenin yanlış olacağını düşünürler: Mutlak'a hem dolaysız, hem de düşünsemeli olmayan bilişsel bir süreçle ulaşmak.[14] Sanat, Mutlak'ın ele avuca gelmezliğini gösterebilir, bunu da kendi eksiltili tarzı sayesinde yapar. Sanatın içeriği belirlenemezdir, bu da demektir ki, anlamına yönelik sayısız yoruma ilke olarak dayanak oluşturabilir. Eser, sınırları belirlenebilen bir içeriği sunduğu ölçüde, bu aynı zamanda yalnızca o içeriğin tüketici olamayacağını gösterir. Bunu başka türlü de ifade edebiliriz, ki Benjamin için önemli olan nokta da budur: Sanat kırılgan bir uyum

sunar – unsurların aynı anda hem çoğul, hem de bütünle tutarlı olduğu birleşmiş bir yapı. İşte sanat, bu yapısıyla, eserin nihai içeriğini anlamaktaki aczimizi, tam da onu anlamaya çalışma edimimizde gösterir. Bu durum, özümüz itibariyle düşünen varlıklar olmamıza rağmen, temel doğamızı nihai olarak kavramaktaki aczimize koşuttur.

Her sanat, Mutlak'ı temsil etmekteki aczimizi yansıtan bu belirlenemezlik veya "sonsuzluk" niteliğini haiz olsa da, her sanat bunu kasıtlı olarak yapmaz. Schlegel için ironinin önemi de buradan ileri gelir, çünkü ironik eserler geçici doğalarına tam da bu şekilde işaret ederler, dünyaya yönelik olarak tamamen genel ve felsefî bir duruş veya yönelim yansıtarak. İronik eser, bütün sanat eserlerinde örtük olarak bulunan hakikati açığa vurur. İçeriğini olumlama ile ona yönelik mesafe arasında kurduğu denge aracılığıyla, Mutlak'ın erişilmezliğini gösterir. Bir sanat eseri, Mutlak'a bakılan bir perspektif sunarak kendini olumlar. Ama *bu perspektifin içerisine*, bir perspektif olduğu için kısmî olduğu, başka deyişle bir "fragman" olduğu gerçeğini de nakşeder.[15] O, Mutlak'ı ifade etmenin binbir yolundan sadece biridir. Dolayısıyla ironi, insanın kendi perspektifinin salt bir perspektif olduğu konusunda keskin bir bilinci içerir.[16]

Şimdi, Kant'ın mirası olan romantik ironiyi ele alabileceğimiz bir noktaya geldik. Bunun için, önce sanat eserinin belirlenemezliği ve yorum çeşitliliğine açık olması fikirleri ile, düşünsemenin Mutlak'la ilişkisi fikri arasında bağ kurmamız gerekiyor. Burada kilit mesele, Kant'a göre eserin, ideal bir içeriği ifade etmeye çalıştığı için belirlenemez olduğunu hatırlamaktır; bu ideal içerik, onu bütünüyle ve tüketici biçimde ortaya koyma çabalarını boşa çıkarır. Bu, romantiklere, her türlü deneyimi aşan şeyin ele avuca gelmezliğini *gösterecekleri* –dikkat, ifade edecekleri değil– bir model sunar. Kuşkusuz Kant'ın düşündüğü tam olarak bu değildir. Kant

estetiğinden çıkarılacak önemli bir ders varsa o da şudur: Sanat eserinin kavramsal belirlenemezliği ve bir fikri temel alması, unsurlarının tikelliğinin (dolayısıyla "güzelliğin") içinden "ışımasına" imkân verir; ama Kant sanatın bu gerçeği kendi bilincinde olarak göstermesi gerektiğini düşünmez. Kant'ın tam anlamıyla ne kastettiğinden bağımsız olarak, düşüncesinin bu şekilde geliştirilmesi, Hegelci hikâyeyi tümden ters çevirir: Sanatın, kendisinden daha üstün bir aygıt olan felsefeye yer açması gerektiği hikâyesidir bu. Burada asıl öncü sanattır, ve bu öncülüğü, kendi araçlarıyla yerine getirir: ironi, fragman ve şiirle.

3

Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı, esasen Jena çevresinin edebiyat yorumu ve eleştirisi konusundaki görüşlerine yoğunlaşır, Novalis ve Schlegel açısından önemli olduğunu belirttiğim epistemolojik ve metafizik temaları ele almaz. Zaten alması da mümkün değildir, zira Novalis'in *Fichte-Studien*'i (ki Jena romantizminin epistemolojk anahtarıdır), ancak 1928'de yayımlanmıştır, yani Benjamin tezini yazdıktan epey sonra. Fakat Benjamin'in, Jena çevresinin eleştiri kuramına ilgi duymasının tek sebebi, bu kuramın eleştiri pratiği açısından taşıdığı önem değildir. Benjamin bu kuramda, daha epistemolojik temalar açısından da önemli olduğunu düşündüğü, genel bir yorumlama modeli keşfeder.

Benjamin'in, Jena çevresinin eleştiri pratiğinde ilgisini çeken, eleştirel yorumlamanın sanat eserinin "oluşturulmasındaki" veya "tamamlanmasındaki" rolü ve buna bağlı olarak eleştirel yargı meselesinin yerini eleştirel kavramanın almasıdır (*GS* 1.1: 69/*SW* 1: 153-154). Bu eleştirel işlev, Jena çevresinin Mutlak'la ilgili olarak yukarda ele aldığımız görüşle-

rindeki üç unsura dayanır. İlki, eserin özü gereği perspektifsel olması ve ironik konumudur. İkincisi, henüz vurgulamadığımız, felsefenin *düşünsemeli* olması çağrısıdır. Jena çevresi bu çağrıyı farklı şekillerde ifade etmiştir, örneğin bir "felsefe felsefesi" veya bir "şiir şiiri" olması gerektiğini söylemişlerdir (*GS* 1.1: 85/*SW* 1: 164). Üçüncü unsur, Benjamin açısından çok önemlidir: Jena çevresi, Kant'ın sanatsal içeriğe ilişkin analizinde mevcut olduğunu da gösterdiğimiz bir fikre benzersiz bir yorum getirmiştir – eserin hakikatinin veya içeriğinin, parçalarında gömülü olduğu fikridir bu. Bu düşüncenin Benjamin üzerindeki etkilerini 5. Bölüm'de inceleyeceğim.

(Hakiki) yorumların birer sanat eseri oluşturduğu savı, kuşkusuz, Jena edebiyat eleştirisi kuramındaki kilit iddialardan biridir. Eserin perspektifsel karakteri daha fazla yorumlamaya davetiye çıkarır, çünkü eser perspektifini yapısının parçası olarak sergiler. Bir eseri anlamak, ona, tamamlanmamış olduğu için yorum yoluyla tamamlanabilecek bir şey olarak bakmaktır. Aslında Jena yazarlarının tipik savı daha da ileri gider: Onlara göre sanat sadece tamamlanmamış olmakla kalmaz, aynı zamanda tamamlanamazdır – hiç bitmeyen bir diyalog veya diyalektiktir. Çünkü, Schlegel'e göre her yorum aynı zamanda "şiir" olmalıdır, dolayısıyla yorumun kendisi de kısmîdir ve tamamlanmayı bekler ve süreç bu şekilde devam eder.[17] Benjamin, yorum ile eser arasındaki ilişkiyle ilgili bu anlayıştan yararlanır. Bu durumun en bariz şekilde görüleceği yer, felsefî fragmanlar ve bunların ironiyle bağı konusundaki görüşleridir.[18]

Schlegel'e göre, fragman kavramının (kabaca) Leibnizci bir temeli vardır. Leibniz'in mirasının bu bağlamdaki en önemli göstergelerinden biri, fragmanlar ile monadlar arasında kurulan benzerliktir. Bunun sonucu olarak Schlegel, bütün fragmanların birbiriyle bağlantılı olduğunu ve frag-

manlar arasındaki ilişkilerin, kendi kendini etkileyen parçalarından oluşan bir sistemin bir özelliği olarak analiz edileceğini düşünür. Leibniz de romantikler de, parça-bütün ilişkisine organik bir ilişki olarak bakarlar.[19] Bu nedenle, bir sistemin parçalarına ve parçaların birbiriyle ilişkisine dair bir analizin, yeterli olmak için, bunların birer *parça olarak* doğalarına bakması gerektiğini düşünürler – yani, sadece o sistem içerisindeki işlevleri bakımından taşıdıkları özelliklere. Mecaz-ı mürseli metafizik bir ilke seviyesine çıkaran Leibniz'e göre, monadlar, dışsal olarak hiçbir şeyle ilişkisi olmayan, kendi kendine yeten perspektifsel tözlerdir. Tek bir dünya içinde biraraya gelmeleri, tek tek monadların birbiriyle ilişkili algılama durumlarının bir sonucudur. Monadların birbirleriyle ilişkileri, sistemin, önceden kurulu uyum özelliğinde oluşur. Bu karşılıklı ilişki, tamamen, monadların senkronize olmuş bağımsız ve içsel değişimlerinde bulunduğu için, sistemin bu özelliği monadın tözsel bütünlüğünü tehdit etmez. Monadlar, sentetik bir birlik içinde biraraya geldikleri için değil, farklılıklarını koruyarak biraraya geldikleri için birliktedirler. Romantik fragmanlar da, monadlar gibi, perspektifseldir. Bütün sonlu monadlar, yani Tanrı dışındaki bütün monadlar, öteki monadlarla içsel karşılıklı bağlarını bilinçli olarak sadece kısmî bir biçimde, algılama yetilerine orantılı olarak temsil edebilirler. Sonlu tözler olarak insanlar, sınırlı algıya sahiptirler; bunun sonucu olarak, şeyler arasındaki bağ, büyük ölçüde, bilinçaltı düzeyinde kaydedilir ve bilinç düzeyinde sadece belli belirsiz duygu biçiminde erişilebilirdir. Schlegel de tek tek fragmanların, diğer olası fragmanlarla ilişkilerini az çok açık biçimde temsil edebildiklerini, ama bu karşılıklı ilişkinin büyük ölçüde çağrışımsal veya duygulanımsal olduğunu söyler.[20] O halde, gerek tek tek fragmanlar gerekse bunların toplamı, bilişsel olarak ancak yaklaşılabilecek ama asla ulaşılamaya-

cak, persektifsel olmayan bir bütüne yönelik perspektiflerdir. Bu tabloya ironiyi dahil ettiğimizde, fragman sistemleri, bu tamamlanmamışlığı yapısal olarak kabul ettikleri için "daha hakiki" olurlar.

Romantik eleştiri kuramında Benjamin'in vurguladığı ikinci unsur, düşünsemelilik talebidir (*GS* 1. 1: 26-40/*SW* 1: 126-135). Jena romantikleri Fichte'den, bilginin, hatta tasavvurun, nihai olarak Benlikle ilişkiye dayalı olması halinde olanaklı olduğu fikrini miras almışlardır. Novalis ve Schlegel bu noktayı farklı yollarla ifade ederler. Novalis'e göre bu, Mutlak'a ve Mutlak'ın *ordo inversus* dediği şeyle ve "romantikleştirme" adını verdiği felsefî süreçle bağına dair açıklamalarında duygunun (*Gefühl*) oynadığı rolle bağlantılıdır.[21] Temsil etme, ancak kavramlar yoluyla mümkün olduğu için, kavramsal düşünceyle idrak edilemeyen bir Mutlak'ın temsili kavramsal bir iz taşır. Gerçekte, Mutlak sadece duyumsanabilir ve bu duygu da epistemik olarak ancak inancın (*Glauben*) statüsünde olabilir. Ters düzen, öncelik sırasının düşünseme lehine ters çevrilmesidir ve düşünsemeli olmayan kategorisinin düşünsemeli olarak düşünülmesinin sonucudur. Bu, Fichte'deki sorunsalla sonuçlanır – kendinin farkında olmanın, insan doğasını tükettiği fikri. Duygu Novalis için kullanışlı bir kategoridir çünkü ters çevirmeyi ters çevirir. Schlegel içinse, düşünsemelilik ironiye kopmaz biçimde bağlıdır. İroni, karakteri itibariyle düşünsemelidir, daha doğrusu, düşünsemeliliğin bir ürünüdür. Çünkü ironi, insanın dünyaya dair perspektifine yönelik takındığı doğru bilişsel tutumdur, o perspektifin nihai temelinin ne olduğu sorusunu içerir. Jena çevresi perspektifleri temsil çerçevesinde ayırt etme eğiliminde olduğundan, düşünsemelilik şartı ile düşünseme arasında çok güçlü bir bağ mevcuttur. Çünkü, düşünseme üzerine düşünsersek, bilgiyi temsilde bulan varlıklar olarak doğamızın bizi Mutlak'ın

bilgisine asla erişemeyeceğimiz bir biçimde belirlediğini anlarız. Düşünsemeliliği olabilecek en üst düzeye çıkarırsak, ancak kendimize düşünsemenin sınırlarını göstererek Mutlak'a işaret edebileceğimizi keşfederiz.

Benjamin'in Jena çevresinin eleştiri kavramında önemli bulduğu ve daha sonra kendi kuramsal amaçları doğrultusunda kullandığı doktrinler bir yana, onun romantiklere karşı bazen eleştirel yaklaştığını görmemek imkânsızdır. İtirazları çok yoğunlaştırılmıştır, romantik eleştirinin "kavramsallığına" odaklanır (*GS* 1. 1, 218, *OT* 38; krş. *GS* 1. 1, 47-48, *SW* 1, 140-141). Jena romantizmi hakkında buraya kadar söylediklerimizin ışığında, Benjamin'in itirazını yeniden inşa edebiliriz. Novalis ile Schlegel, ikisi de kendine özgü yollarla, temelci olmayan *öznellik* kuramları ortaya koymayı hedeflemişlerdir. Onların açıklamalarında Mutlak, öznelliğin kökeni olarak işlev görür ve ona bilişsel açıdan anlamlı bir şekilde erişmek asla söz konusu olmadan koyulması [*posit*] gerekir. Bu demektir ki Mutlak, bir özne olmanın erişilmez kökenidir ve erişilmezliği, Fichte'nin bu öznellik temelinde sistemli bir kuramın zeminini bulma çabasını engeller. Benjamin'i rahatsız eden, kendi içinde Mutlak kavramı değildir; hatta Mutlak onun için kilit bir kavramdır. Sorun, Jena yazarlarını hâlâ öznelliğe dair bir açıklama geliştirme tasarısına kilitleyen kendine özgü yolların sonucu olarak, çizdikleri tabloda dolayımsızlık kavramının hem varlığını alttan alta sürdürmesi hem de yasak bir bölge olmasıdır.

İmdi, burada şaibeli olan fikrin duygu olduğu düşünülebilir. Novalis'in duyguya atfettiği rol ile Ficte'deki zihinsel sezginin rolü arasında fark olduğu doğrudur (yani, Fichte dolayımsızlığın bilginin zeminine dolayımsız erişim sağladığını varsayarken, Novalis'te böyle bir varsayım yoktur); ama şu da iddia edilebilir: İnsanın Mutlak'la *herhangi bir şekilde* dolayımsız ilişki içinde olması başlı başına şaibelidir.

Fakat Benjamin'in eleştirisi bu değildir. Benjamin, romantiklerin, her ne kadar Fichte'yle birlikte bilmenin düşünsemeli bir zemini olduğunu reddetmişlerse de, sanatın değerinin dolayımsız biçimde düşünsemeye bağlı olduğunu düşündüklerini öne sürer – Novalis için de Schlegel için de sanat, Mutlak'ın düşünsemeli eklemleniminin gerçekleştiği bitimsiz ve belirlenmemiş bir süreçtir. Burada birbiriyle bağlantılı olan ve ikisi de romantik perspektivizmle ilgili iki sorun vardır. Romantikler, her ne kadar Mutlak'a erişemesek de, Mutlak'a yönelik birer perspektif olarak sanat eserlerinin birikimsel ve tedrici biçimde kapsayıcı bir karaktere sahip olduğu fikrine sıcak bakıyor olabilirler. Mutlak'ı, içinden sayısız görünümün fışkırdığı bir kaynak gibi düşünürsek, veya bu kadar metafiziğe kaymadan, sonsuzca çoğalan tasavvurları desteklediğini düşünürsek, ortaya belli bir tablo çıkar. O zaman denilebilir ki, insan ne kadar çok perspektif icat eder ve ne kadar çok sayıda perspektife sahip olursa, sırf daha çok perspektiften bakmak Mutlak'ın ele avuca gelmezliğini daha iyi görmeyi sağladığı için, bu durum insanı Mutlak karşısında o kadar kifayetli kılar. Benjamin, bilhassa Schlegel'in, sanat Mutlak için kifayetli *olabilse*, bütün eserlerin (olanaksız) toplamı *olacak* ideal bir bütünsel sanat eserinden bahsetme eğiliminde olduğuna işaret etmekte haklıdır. Burada vurgulanan şart kipine dikkat etmek gerekiyor, çünkü Jena romantizminde *Gesamtkunstwerk* kavramının ideal rolü burada yatıyor. Benjamin'in karşı çıktığı, çoğul perspektiflere sahip olmanın Mutlak'a yakınsadığı fikridir – her ne kadar mutlak bir yakınsama noktası sadece ideal olsa da. Onu rahatsız eden, artan dolayımsızlık dereceleri fikridir. Benjamin'e göre, sonluluğun damgasını vurduğu dünyevî âlem, Mutlak'ın âleminden tamamen farklıdır, bu yüzden dünyevî âlemin Mutlak'a "sonsuz *yaklaşımı*" imkânsızdır. Dahası, Benjamin, perspektifleri iradî olarak artır-

manın Mutlak'la ilgili yeni görüşler doğuracağı fikrini reddeder, bunun nedenlerini daha sonra ele alacağız. "Yeni", Benjamin'e göre kendi içinde iyi değildir, özellikle insanlık ile Mutlak arasındaki ilişkiyi en isabetli şekilde açıklamak söz konusu olduğunda. Bu iki eleştirinin –yani çok sayıda perspektife sahip olarak Mutlak'a yaklaşma fikri ile yeni perspektifler icat etmenin bu yakınsamaya katkıda bulunacağı fikrine yönelik eleştirilerin– temelinde, düşünsemenin Benjamin için dünyevî ve "düşmüş" bir zihinsel iş haline gelme tehlikesi taşıması yatmaktadır. İnsanın kendini düşünsemenin çeşitliliğine bırakması, onun düşmüşlüğünü tam anlamıyla hesaba katmaması anlamına gelir.

4

Romantizmin eleştirisinin Benjamin'in erken dönem düşüncesinde kilit yer teşkil eden –idealar ve konstelasyonlar gibi– bazı epistemolojik kavramlar açısından önemine geçmeden önce, Benjamin'in düşüncesinin arka planını oluşturan bir noktayı daha ele almak gerekiyor. Önce Benjamin'in dil felsefesine genel hatlarıyla bakmalıyız.[22]

Benjamin'in dil kuramında en çok etkilendiği isimlerin başında J. G. Hamann gelmektedir. Benjamin 1916 tarihli "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine" adlı metninde (*GS* 2. 1: 147/*SW* 1: 67), onayladığını gösteren bir üslupla Hamann'dan alıntılar aktarır. Hamann, Alman karşı-Aydınlanma hareketindeki önde gelen isimlerdendir; son derece nev-i şahsına münhasır ve nüfuz edilmesi zor yazılarında dilin felsefî önemiyle ilgili yorumlar geliştirmiştir.[23] Herder'le birlikte o da, Kant'ın, dilin düşünce üzerindeki kurucu rolünü göz ardı ettiğini savunur. Fakat Benjamin'e hitap eden, bu "dilsel dönemeç"ten* ziyade, Hamann'ın dilin doğasıy-

* *Linguistic turn*: Felsefede, özellikle dünyayı ve düşünceyi anlamada dilin mer-

la ilgili görüşlerinin esasıdır. Benjamin de Hamann da, insan dilinin, sadece yeğin özel isimlerden, yani biricik ve keyfî olmayan bir biçimde sadece ve sadece tek bir şeyi ifade eden isimlerden oluşan, tanrısal bir ilksel dilin parçalanmış bir kalıntısı olduğu fikrine kapılmışlardır (*GS* 2.1: 143/ *SW* 1: 64-65).

Hamann'a göre Tanrı doğayı tanrısal söz aracılığıyla yaratmıştır, dolayısıyla dil de şeylerin doğasına içkindir. Hamann her şeyin bir kelime olduğunu düşünür, kendilerini dilde dışavuramayan şeyler sessizdirler (krş. *GS* 2.1: 142; 149-152/ *SW* 1: 63-64, 69-71). İnsana, kelimeleri söyleme ve şeyleri adlandırma yetisi verilmiştir – Adem, şeyleri adlandırarak (onları çağırarak), onlarla bir dünya elde eder (onları varlığa getirir). Ama bu adlandırma bir dilsel özerklik meselesi değildir; adlar insana, şeyleri sözle yaratan yaratıcı tarafından verilmiştir. Cennetten kovuluştan sonra, insan dili çoğullaşmıştır; farklı diller, sırf insanlar artık şeylerin tanrısal adlarına erişemedikleri için ortaya çıkmıştır (*GS* 2.1: 154-155/*SW* 1: 172-173). Dilleri ayıran unsur, şeylere verdikleri keyfî ve birden fazla isimde, hatta bundan da fazla, genel soyutlayıcı terimlere, yani kavramlara dayanmalarında yatmaktadır. Kavramsal düşünce, her şeye tikel, kendi içinde anlamlı olan o şey olarak bakmak yerine, her şeyi yabancı ve başka şeylerle paylaştığı özelliklerden ötürü araçsal bakımdan anlamlı bir şey olarak yorumlayarak şeylerin doğasını çözmeye girişir. Gidimli*

---

keze alındığı dönüm noktası. Kimilerine göre bu konuda kırılma noktasını Ludwig Wittgenstein'ın *Tractatus* (1922) kitabı, kimilerine göreyse Gottlob Frege'nin "Anlam ve Gönderim Üzerine" (1892) yazısı oluşturur (*Felsefe Sözlüğü*, [Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları], 2003) – ç.n.

* *Discursive*/Gidimli (düşünme): Sezgisel ve *a priori* düşünme yollarının karşıtı olarak, başka deyişle doğrudan ya da aracı kullanmaksızın düşünce kuran değil de, önermelerden başka önermelere yönelerek, mantıksal yolla çıkarımlar yaparak ilkelerden sonuca ulaşan düşünme yolu. Sezgisel düşünme yolu dolaysız bir kavrayıştan geçerken, gidimli düşünme adım adım ilerleyen akıl yürütmelerle varılan düşüncelerden oluşur (*Felsefe Sözlüğü*, s. 600) – ç.n.

bir varlık olmak, cennetten kovulmuş olmak demektir. Fakat bu ilk halden tam anlamıyla kopmuş da değilizdir. Benjamin ve Hamann, dünyevî dilin (ve dünyevî tarihin), değişik dillere dağılmış halde, cennetten kovulmadan önceki "saf" dilin izlerini taşıdığını düşünürler. Nitekim Benjamin bu nedenle çevirinin, çevirisi olduğu metinden daha "özgün" olduğunu söyler. Eğer dünyevî kelimeler, dilin, dilleri farklılaştıran ve dünyevîleştiren çoğul dillere bölünmesi yoluyla onları doğuran saf dilin eşik-altı izlerini taşıyorsa, bir dildeki kelimeleri başka bir dile çevirmek, dili (bir nebze de olsa) yeniden bütünleştirmesinden ötürü karanlığın içindeki daha aydınlık bir anlamı yakalayabilir. Çeviri anlamın kurtarılmasıdır ve bunu, kelimeler arasında ortak olan anlam izlerini yeniden birleştirerek gerçekleştirir.[24]

Hamann ile Benjamin, kuşkusuz, dilin temel doğasına ilişkin olarak, gidimliliği sorunsuz, hatta temel kabul eden çoğunluğun görüşüyle kesin biçimde çatışan bir anlayış önermektedirler. Fakat burada gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta var: Dilin betimleyici özelliklerinin temel olmadığı yönündeki kilit iddia, dinî anlatının doğruluğuna dayanmamaktadır.[25] Bu görüş ile çağdaş düşünce arasında daha yakın bağ kurmanın bir yolu, bu görüşü metaforun bilişsel statüsü sorunu ışığında değerlendirmektir. Gidimliliğe havale edilmiş şeyler açısından bakıldığında, metafor, kökensel adlandırmaya en çok yaklaşabileceğimiz yerdir. Figüratif dil, bir şeyin anlamını, lafzî [*literal*] anlamın önkoşulunda olduğu gibi bir kavramın (veya bir kavram dizisinin) belirlediği anlama indirgemez, bu nedenle daha 'doğru'dur. Şiirsel dilin, adlandırma ve ifade etme noktasında "düzanlamlı" [*literal*] dilden daha üstün olduğu ortaya çıkar. Tersi biçimde, genelde düzanlamlı diye düşündüğümüz ve "şeyleri doğru anlamanın" en iyi araçlarına sahip olduğunu varsaydığımız dil, tutsak edilmiş şi-

ir olarak yeniden tasavvur edilir. O halde, özetle, buradaki yönlendirici fikir şudur: Kökensel, her şeye mutlak biçimde tekabül eden özgül anlamlar, mevcut durumda, genel terimlerin kapsam alanı içerisinde dağılmıştır ve şiir bu alanı vurguladığı ölçüde, kökensel anlamı tutsaklıktan "kurtarır" veya geri getirir.[26]

Benjamin'in dil konusundaki görüşleri, mimesis anlayışı ışığında bakıldığında başka bir boyut daha kazanır. Gerçi Benjamin mimesisle ilgili görüşlerini 1930'lara kadar tüm yönleriyle geliştirmez, ama bunlar, dil üzerine yazdığı metinle, erken dönemlerinde benzerliğin doğasına ilişkin yazdığı kısa metinlerle[27] ve *Trauerspiel* kitabının önsözünde geliştirdiği "ilk-algı" (*Urvernehmen*) fikriyle tutarlılık içindedir (*GS* 1. 1: 216/*OT*, s. 36).[28] Benjamin, şeyler arasındaki benzerlikleri yakalama kabiliyetinin, başka bir şey gibi davranma itkisinin sonucu olduğunu öne sürer. Bu itki, temsilî kabiliyetlerden önce gelir; doğayla, onun gibi davranmak suretiyle baş etmeye çalışan bir davranıştır. Bu kontrol, değiş tokuş edilebilen dilsel göstergeler veya anlatımsal dil aracılığıyla kazanılan bir hâkimiyetten ziyade, sesin şeyin doğasına uyarlanması gibi algılanabilir bir hissi içerir. Şeyler arasında bu şekilde "görülen" benzerlikler, şeylerin içsel doğasına saygı gösterir, onları genel betimlemeler aracılığıyla insanın kullanımı için düzenleyen eklemlenmiş önkavramları içermez. Benjamin, bu mimetik kabiliyetin hem mantıksal hem de tarihsel bakımdan dili önceledi̇ğini, adlandırma biçiminde çok önceden dile "göç etmiş" olduğunu (*hineingewandert*) iddia eder. Burada Benjamin, yansılamanın* temel mimetik karakterini vurgulamaktadır. Dil, özünde iletişimsel veya betimleyici değildir; doğanın karakterine bü-

* *Onomatopoeia*: Doğadaki canlı ve cansız varlıkların çıkardığı sesleri yansıtan sözler veya bunlardan türetilmiş fiiller: vız(ıldamak), küt(ürdemek), hır(lamak) vb. – ç.n.

rünme, sonik ve fonik edimler aracılığıyla ona müdahalede bulunma girişimidir. Ama bu ilksel yansıma dili bile, doğru tanrısal adlandırmadan uzaktır Benjamin'e göre, çünkü unsurları, dilsel unsurlar olduğunda, birer gösterge olarak bir nebze özerkliğe sahip olmalıdır.

5

Kant ve Jena romantikleri, olanaklı bütün düşünceyi aşan şeyler (veya şeylerin bazı yönleri) olduğu konusunda hemfikirdirler, her ne kadar "aşkın"ın ne olduğu ve aşkın şeyler üzerine ne kadar konuşulabileceği konusunda ayrılsalar da. Deneyim imkânının (yani, bilinebilir olanın), kavramlar altında ifade edilebilecek sezgiyle birarada var olduğu konusunda da hemfikirdirler. Düşünceyi aşan şeylere veya şeylerin düşünceyi aşan yönlerine dair bilişsel içeriği haiz bir deneyimimiz olamaz. Yani, Kant ve Jena romantikleri, düşünceyi aşan şeylere veya şeylerin düşünceyi aşan yönlerine, kavramsal olmayan özel bir yolla bilişsel içeriği olacak şekilde erişebileceğimizi reddederler. Benjamin'in düşüncesindeki mesihçi ütopyacı unsura mesafeli yaklaşılabilir, ama onun bu konuda romantiklerle benzer bir çizgide olduğunu düşünmemizi haklılaştıracak çok güçlü savlar mevcut. Klages, George ve çevresi ve muhtemelen Heidegger için öne sürülebilecek gidimli olmayan arkaizm tanımlaması, burada uygun değildir.[29]

Benjamin'in *Trauerspiel* kitabının "Epistemolojik-Eleştirel Önsöz"ü, estetik görüşlerinin epistemolojik ve metafizik dayanaklarını en kapsamlı biçimde sunduğu ve romantiklerin Mutlak kavramını temel alıp geliştirdiğini düşündüğü pozitif Mutlak yorumunun yer aldığı metnidir.[30] Bu metne baktığımızda, Platon, Leibniz ve bahis konusu edilen romantizmin dengesiz bir karışımıyla karşılaşırız. Benjamin'in "Önsöz"deki görüşlerini yeniden inşa edip değerlendirme-

nin anahtarı, Benjamin'in idea anlayışıdır. Benjamin genelde idealarla ilgili iki düşünme biçiminden kaçınmak ister; ikisinde de idealar kavramlarla karıştırılır ve ideaların doğası hakkında, kavramların ne olduğu konusundaki karşıt görüşlerine tekabül eden farklı açıklamalar geliştirilir. Benjamin ideaların zamandışı "üst-kavramlar" olduklarını, veya idealara önce duyusal olmayan özel yollarla ulaştığımızı ve sonra onlardan devşirdiğimiz bilgilerin ışığında dünyanın yapısını kavramaya geçtiğimizi düşünmez. Öte yandan, ideaların, ampirik bir soyutlama süreciyle ulaşılan en genel kavramlar oldukları görüşünü de reddeder. Bu, ideaları, zihinsel olmayan kendilikler olarak özsel gerçekliklerinden mahrum bırakırdı. Benjamin ideaların "gerçek" kendilikler olduklarını, "tamamen anlaşılabilir bir dünya"da yer aldıklarını, ampirik dünyada "verilmiş olmadıklarını" (*GS* 1. 1: 216/*OT*, s. 36), hatta "önceden verilmiş" olduklarını (*GS* 1. 1: 210/*OT*, s. 30) söyler. Fakat, idealar ancak tikelleri aracılığıyla görünür olurlar – burada "aracılığıyla görünme", evrensellerin tikellere katıldığı yolundaki neo-Platoncu anlayışa benzer bir şeyi gerektirir: Bir idea, tikellerine nüfuz eden ve onları ideallikle donatan bir tür kuvvet gibi düşünülür (*GS* 1.1: 214-215/*OT*, s. 34-35). İdealliğe erişmenin tek yolu fenomenlerdir, fenomenler de ancak ideallikleri sayesinde deneyimlendikleri halleriyle fenomendirler.

Konstelasyonlar (*Sternbilder/Konstellationen*) ideaların içinde birbirine bağlanmış tikellerdir; ideanın tikellerle ilişkisini açıklamak, konstelasyonların doğasını açıklarken bilhassa zordur, çünkü tam da bu noktada insan haliyle "içinde"nin buradaki anlamını anlamak üzere genel temsilin tikelle ilişkisine dikkat yöneltir. İşte Benjamin'in her ne pahasına olursa olsun kaçınmak istediği hamle budur. Bu amaçla, konstelasyonların, kavramsal belirlenimin devreye soktuğu hegemonyayı taşımayan "sadık" fenomen gruplaşmaları olduğunu ya-

zar. İdeaların tikelleri kapsaması ve bizim de bu kapsama aracılığıyla tikelleri bilmemiz söz konusu değildir; dolayısıyla konstelasyonlar, kapsanmış tikel toplamları değildir. Bu nedenle Benjamin "fenomenler ideaların içine ilave edilmiş veya massedilmiş (*einverleibt*) değildir" diye yazar; fenomenler ideaların içinde kapsanmaz da. İdealar, fenomenlerin fiilî düzenlenişi (*virtuelle Anordnung*) veya "nesnel yorum"larıdır (*GS* 1. 1: 214/*OT*, s. 34). Hatta Benjamin bundan da güçlü bir iddiada bulunur: İdeaların bilgiyle hiçbir ilgisi olmadığını söyler (*GS* 1. 1: 214/*OT*, s. 34). Bunu söylemekle, Benjamin'in az önce belirttiğim savın yanı sıra ve bundan önce, idealarla ilgili en az iki şerh daha koyduğunu söylemiş oluyorum: İlkin, idealar parçaları bilgi bütünleri halinde düzene sokmaz – idealar ne "kuramsal"dırlar, ne de "kuram"dırlar. İkincisi, idealar kuram inşasına kılavuzluk eden düzenleyici gereksinimler değildirler. Kavramsallaştırma ve bilgi konusundaki bu iddiaların ışığında, bir konstelasyonun ne olduğu ve bir ideayla nasıl bir ilişki içinde olduğu sorularını cevaplamak için, idealarla konstelasyonların hangi anlamda "kavramsal olmadıklarını" ve bunun neden iyi bir şey olduğunu daha net biçimde belirlemekle işe başlayabiliriz.[31]

Benjamin'in dil konusundaki görüşlerini ele alırken gördük ki, Benjamin kavramsal deneyimde tikelin evrenselle ilişkisini, tikelin evrensele tâbi kılındığı bir ilişki olarak görüyor.[32] Ona göre, insanın dünyaya bu şekilde yönelmesi, özne ile nesne arasındaki yabancılaştırıcı bir ayrımdan kaynaklanıyor ve özne, bu ayrımı telafi etmek için dünyayı kontrol etmeye kalkışıyor. Benjamin'de, *bu haliyle* kavramsal düşünmenin araçsal, zararlı ve tahrip edici kabul edildiği bazı pasajlar var (örneğin bkz. *GS* 1. 1: 215/*OT*, s. 35). Bu bağlamda Benjamin, *Begriff*'in kelime anlamına odaklanan, kelimenin kökenindeki kavrama veya ele geçirme anlamını vurgulayan bir anlayış üzerinde durur sıklıkla (*GS* 1. 1: 209/*OT*, s.

29: "Erkenntnis ist ein Haben"). Peki, *her türlü* kavram geliştirme, tikelliğe haksızlık mı eder? Asgarî bir anlamda, evet, çünkü herhangi bir kavramı kullanmak demek, bir şeyin bazı seçilmiş özelliklerini, geçici bir süre için de olsa, diğer özellikleri pahasına öne çıkarmak demektir. Bu seçilmiş özelliklerin, söz konusu kavramın diğer (potansiyel) tezahürleriyle ortak olmaları bakımından anlamlı oldukları da doğrudur. Fakat tikelliğe yönelik tehdit çok da büyük görünmemektedir, çünkü bir şeyin bazı ortak özelliklerinin belirli amaçlarla seçilmesi, o şeyin bu özelliklere indirgendiği çıkarımına varmak için yeterli değildir. Anlamlılığı *çoğu durumda* ortak özelliklere bağlamak, bilhassa Adorno'da rastladığımız, nesnelere böylelikle "aynı" hatta "özdeş" muamelesi edildiği yolundaki abartılı iddiaya bir nebze inandırıcılık bile kazandırır.[33] Fakat bu, yüklemeyi [*predication*] "özdeş düşünme"ye indirgemek için haklı bir gerekçe oluşturmaz. "Özdeşleştirme" tehlikesi, ancak ortak yüklemlerin sayısıyla ve kültürel önemiyle orantılı olarak ortaya çıkabilir, salt yüklemenin sonucu olarak değil. Nihayetinde nesneler pek çok bakımdan "aynı", pek çok başka bakımdan da farklı olabilirler, birinin ötekini örtmesi için bir neden yoktur.

Kavramsallaştırmanın önyargı ve indirgeyici kavramsal tahakküm içerdiği görüşü, *özellikle* denetleyici olan yüksek düzeyde eklemlenmiş ve sistemli kavramsal düşünmeyi, genel olarak kavram kullanımından ayırırsak daha makûl görünebilir. Bu ayrım yapıldığında, şöyle bir şey öne sürülebilir: Öyle kavramsal düşünme biçimleri vardır ki, genelleştirme veya soyutlama işlemlerini, bunların temel doğasını hat safhada indirgeyici ve araçsal olacak kadar geliştirdikleri için zararlıdırlar – mesela, evrensellik iddiasındaki kuramlarda olduğu gibi. Bu tarz indirgeyici düşünmenin gündelik söyleme gizliden nüfuz etmesinde, ideoloji kavramına benzer bir şey bulunmalıdır. Benjamin'in, kavramları, kavram sistemlerini ve genel

olarak sistemliliği reddedişinin, büyük ölçüde, bu çerçevede yorumlanabileceğini öne süreceğim. Örneğin, Benjamin'in sistemli düşünmeye yönelik yaklaşımı, aslında genelde sanıldığından daha karmaşıktır. Doğru, kavram şemalarını "örümcek ağları"na benzetir (*GS* 1. 1: 207/*OT*, s. 28); felsefe sistemlerinin, yanlış biçimde, matematik modellere uyduğunu söyler (*GS* 1. 1: 208/*OT*, s. 28-29). Ama, asıl sorunun sistemlerin kendisi olmadığını da söyler, yeter ki kavramlarla değil "ideaların dünyasıyla" belirlenmiş olsunlar (*GS* 1. 1: 214/*OT*, s. 33-34). Hatta, sistemlilik ölçütü yeterince çeşitlendirilirse, bir konstelasyon da bir "sistem" sayılabilir. Benjamin, kavramsal düşünmenin indirgeyici eğilimine karşı temkinli olmasına rağmen, şeyler arasındaki farlılıkları görmeyi sağlayan kavramsal yetiye, yani karmaşık yapıları unsurlarına ayırarak tahlil etme yetisine değer verir (*GS* 1. 1: 213/*OT*, s. 32-34). Ancak bu şekilde, şeyler üzerine düşünmenin sıradan indirgeyici yollarını paramparça edebiliriz. Bu, daha baştan, özgül bilişsel taahhütleri gerektirir; çünkü tahlil, unsurları göze çarpan özellikler çerçevesinde yalıtır ve böylece şeylerin diğer özelliklerini ya öne çıkarır ya da göz ardı eder. Dahası, unsurların konstelasyonlar içinde toplanması (*Einsammlung*) kavramları da içerir. Benjamin, unsurları tahlil edip ayrıştırmakla bir konstelasyonda toplamanın, inşa sürecinin iki ayrı aşaması olduğunu düşünmez – bunlar aynı anda meydana gelir (*GS* 1. 1: 214/*OT*, s. 34). Kavramlar, tikellere tikelden öte muamele etmek için gereklidir, bu nedenle konstelasyonları da "kavramsal olmayan" olarak değil, kavramları kullanmanın "yolları" olarak düşünmek gerekir.

Bir konstelasyon inşa etmek, kavramsal bir işi de içerdiği halde, konstelasyonun içinde var olduğu bağlantılar fenomeni tüketen düzenlemeler değildir. Burada denetleyici fikir, mümkün olduğunca çok tikelliğe izin vermektir, çünkü şeyleri karşılaştırma çerçevesinde ve yakınlıklarına dik-

kat göstererek düzenlemek zorundayızdır.[34] Kuramlar, (anlamı, genel yasalar çerçevesinde sabitleyen, özü gereği yasabağımlı [nomolojik] bir soruşturma biçimi olan) açıklamanın ürünüyken ve açıklamaya başvururken, dolayısıyla şeyin değil, kavramın kılavuzluğundayken, konstelasyon yorumlamanın ürünüdür. Benjamin, fenomenlere yönelik aşırı sistemli yaklaşımların yok ettiği gizli yakınlıkları görünür kılmak ve konstelasyonların kavramsal indirgemeye nasıl direndiğini göstermek için, her türlü yorumlama rejimine alışılmışın çok ötesinde geniş bir imkân tanır. Yapısal açıdan konstelasyonlar, birbiriyle aşırı gerilim (hatta çelişki) halinde olan unsurlardan oluşur. Bu unsurlar, söz konusu ideanın uç noktalarını, yani sınırlarını belirleme işlevi görür.

Şimdi, analizin izlediği hatları birleştirelim. Konstelasyonlar, tikellerin yorumlanması aracılığıyla ortaya çıkar, bu da karmaşık yapıda içkin olan idealarn kısmen görünür olmasını sağlar. Benjamin'in, konstelasyonların ideaları "temsil" ettiğini söylerken kastettiği özel anlam budur. Bununla ilişkili bir mefhum da, "yeniden-sunum"dur (*re-presentation/ Wiedervergegenwärtigung*) – yani, standart temsilî bilgi kuramlarında kullanıldığı anlamıyla temsil değil, bir şeyi yeniden mevcut kılmak (*GS* 1. 1: 214/*OT*, s. 34). İdealar, dünyevî dile ve düşünceye dağılmış (Benjamince) adlardır. Benjamin idealara monad da der (*GS* 1. 1: 228/*OT*, s. 47-48), "Önsöz"de "fenomenler" terimini de Leibniz'in verdiği anlamda, epifenomenal* tekleri ifade etmek üzere kullanmış olması muhtemeldir. Monadlar gibi idealar da kendi içlerin-

* Gölgegörüngücülük: Zihin-beden ilişkisi sorununu çözmek üzere ortaya atılmış bir zihin felsefesi kuramı. Buna göre zihinsel olaylar fiziksel olayların yan ürünüdür, doğadaki olayların oluşumunda hiçbir etkileri yoktur. Fakat zihinsel fenomenler [görüngüler] tümüyle fiziksel fenomenlere indirgenemeyeceği için, bu görüş, zihinsel fenomenleri doğal süreçlerde etkin olmayan, bu süreçlere eşlik eden "gölgegörüngüler" olarak niteler. Fiziksel dünya, yalnızca maddî güçlerin etkili olduğu kapalı bir sistemdir, zihinsel olaylar da bu maddî güçlerin yansımaları, fiziksel olayların "gölge"leridir (*Felsefe Sözlüğü*, 2003) – ç.n.

de dünyanın bütününü barındırırlar, ama sadece karanlık bir biçimde ve sadece bir bakış açısından (*GS* 1. 1: 208/*OT*, s. 28). Tamamlanmamışlık veya ele avuca gelmezlik, iki düzeyde söz konusudur. Bir idea asla tüketici biçimde yorumlanamaz. Çünkü gidimli olarak sınırlanmışızdır. Bir ideaya dünyevî olmayan (yani, kavramsal olmayan, sinoptik) bir erişimimiz olabilseydi, Mutlak'ın yapısını yansıtışının o zaman apaçık olacak görüntüsüne ulaşabilirdik. Ama o zaman bile, idea hâlâ Mutlak'ın bütünlüğünü kendi bakış açısından gösterirdi. İki düzeyde de, şeyler arasındaki tanrısal bağlantı, zaten olduğu ve olması gerektiği gibi, gizlenmiştir.

6

3. Bölüm'ün sonunda Benjamin'in romantiklere dair yorumuna odaklanırken, Jena çevresinin Mutlak kavramsallaştırması ile bunun Benjamin açısından önemi arasındaki farkla ilgili bir açıklama önerdim. Tekrar edelim: Benjamin'e göre, Jena çevresinin kavramı potansiyel olarak şaibelidir, çünkü Mutlak'ın şeylerde etkili olma biçimi, aynı derecede şaibeli bir düşünseme kuramı çerçevesinde ortaya konur. Romantiklerin, Mutlak'ın ele avuca gelmezliği konusundaki temkinliliklerini Benjamin de kesinlikle paylaşır, ama bambaşka bir koşulla. Romantiklerde ele avuca gelmezlik, Mutlak'a kavramsal veya temsilî olarak erişmenin elden kaçması çerçevesinde tanımlanır. Romantizmde, en azından bir düşünce çizgisi vardır ki, biriken temsillerin, daima elden kaçan Mutlak'ı bir nebze de olsa yakalanabilir kıldığını kabul eder. Benjamin, Mutlak'a bu şekilde, sanatla veya başka bir yolla, ilerleyici düşünseme yoluyla yaklaşma fikrinin, Mutlak'ın aşkın doğasını yanlış anladığını düşünür. Romantizm, Mutlak'ın kendi yorumlarını nasıl sınırlandırabildiğini açıklamakta büyük güçlük çeker. Bu, yeniye ken-

di içinde değer verme eğilimleriyle bağlantılıdır. Benjamin'e göre bu, doğanın, potansiyel olarak düşmüş bir anlama tarzı olan düşünseme karşısındaki önceliğini ters çevirir. Jena romantizmini, Mutlak'a yönelik, yeni perspektif icatlarının ve neolojizmlerin kavrayışta büyük rol oynadığı "ilerlemeci" bir açıklama olarak tarif edebilirsek, Benjamin'in görüşünü de "gerilemeci" diye tarif edebiliriz. Şu anlamda "gerilemeci"dir: Monadlar olarak idealar *zaten* mevcutturlar ve bizim yapmamız gereken, onların bizi keşfetmeye çağırdığı adları bulup çıkarmaktır; Benjamin bu çıkarma sürecine, Klages'te rastladığımız bir düşünceyi benimseyerek, "Platoncu unutuş" (*anamnesis*) adını verir. İnsan "geriye giderek", kuşkusuz eseri yeniden inşa etmeye girişmez; eserin, her zaman bir enkaz olduğunu ve hep öyle olacağını göstermesine izin verir. Eserler, enkaz *altından* değil, enkaz *halinde* kurtarılırlar. Bu yüzden, yapılması gereken, sırf yeni olmalarından ötürü çoğaltılan Mutlak temsilleri icat etmek değildir. Bilakis, perspektiflerin çoğaltılması Benjamin'e göre tehlikelidir, bizi aslî hermeneutik görevden uzaklaştırır ve dünyevîliği artırır.

Benjamin'in adlar ve idealarla ilgili açıklamaları hakkında, burada sormadığımız pek çok önemli soru daha vardır. Örneğin, bunların nostaljik unsuru, ütopyacılığı, veya bir geri dönüş kavramının bu kuramdaki rolü sorgulanabilir. İdealarla ilgili bu açıklamanın, Benjamin'in daha sonraki düşüncelerine hangi oranda ve hangi biçim altında taşındığı da önemli bir sorudur. Bu soruların cevabı ne olursa olsun, bunlara ilişkin herhangi bir değerlendirmede muhakkak hesaba katılması gereken iki nokta vardır: Bunlar Benjamin'in Jena romantizmine ve bu romantizmin Kant felsefesini aktarma biçimine yönelik karmaşık tepkisinin bir parçasıdır.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

Notlar

Benjamin'in eserlerine atıflarda, cilt ve sayfa numaralarının peş peşe verildiği Almanca eser ve İngilizce çevirisi sırasıyla şöyledir: *Gesammelte Schriften* [GS], ed. R. Tiedemann ve H. Schweppenäuser (Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1991); *Selected Writings* [SW], ed. M. Bullock ve M. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996-1999). *Trauerspiel* kitabında, atıflar önce *GS*'deki, ardından kitabın İngilizce çevirisi *Origin of the German Tragic Play*'deki [OT], (çev. John Osborne [Londra: Verso, 1997]) cilt ve sayfa numaralarıyla verilmiştir. Novalis'e atıflar, önce *Novalis Schriften* [NS] (ed. R. Samuel, H.-J. Mähl ve G. Schutz [Stuttgart: Kohlhammer, 1960-1988]) eserindeki, ardından varsa *Philosophical Writings* [PW] (çev. M. M. Stoljar [Albany, NY: SUNY Press, 1977]) eserindeki cilt ve sayfa numaralarıyla verilmiştir. Friedrich Schlegel'e atıflar, önce *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*'deki [KFSA] (ed. E. Behler, J.-J. Anstett, H. Eichner et al. [Paderborn: Schöningh, 1958-]), ardından *Philosophical Fragments*'daki [PF] (çev. P. Firchow [Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991]) cilt ve sayfa numaralarıyla verilmiştir.

Bu makaleye katkılarından ötürü Beatrice Hanssen'e teşekkür ederim.

1 *Der Begriff des Unbewußten in der transcendentalen Seelehre* (1927). Horkheimer, iki yıl önce (Benjamin'in reddedildiği yıl) Cornelius'un danışmanlığında, Kant'ta aklın birliği konulu doçentlik tezini vermiştir. Adorno 1931'de, Paul Tillich'in danışmanlığında Kierkegaard üzerine yazdığı tezle doçentlik için tekrar başvurmuş, bu kez kabul edilmiştir. Benjamin'in büyük etkisinin olduğu *Kierkegaard: Konstruktien des Ästhetischen* başlıklı bu çalışma, Adorno'nun, başta sanatın bilişsel rolü olmak üzere pek çok konudaki görüşleri açısından büyük önem taşır.

2 Benjamin'in Adorno üzerindeki etkisinin değerlendirilmesi için bkz. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectis: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (New York: Macmillan Free Press, 1977).

3 Scholem'e mektup, 31 Ocak 1918, Walter Benjamin, *Briefe*, ed. G. Sholem ve T. W. Adorno (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978), 1: 169; *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, çev. M. Jacobson ve E. Jacobson (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994), s. 112-113.

4 *Kritik der Urteilskraft* [KU], *Kants gesammalte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin: de Gruyter, 1902-), 5: 313. Kitabın İngilizce çevirisinde, akademinin sayfalandırması sayfa kenarlarında not edilmiş, *Critique of the Power of Judgment*, çev. ve ed. P. Guyer ve E. Matthews (Cambridge ve New York: Cambridge University Press, 2000).

5 Kant, bir estetik fikrin, kendisi için hiçbir yeterli kavramın bulunamayacağı bir sezgi olduğunu söyler. *KU*, s. 342-343 (Açıklama 1). Bir estetik fikri sezgi olarak adlandırırken niyeti, bu fikrin duyusal niteliğinin altını çizmektir. Estetik fikir eserin bir temsili, eserin *içindeki* bir fikir değildir. Krş. *Critique of Pure Reason* A567-571/B596-599; burada Kant bir "imgelem ideali" dediği şeyi tartışır. Bunu, bir bütünün bir tikeldeki temsili olarak açıklar ve bunun bir kuralı değil, sadece arketipsel bir örneği verdiğini söyler.

6 "Verili bir kavramın kendisinin tasavvurunu oluşturmayan, ama imgelemin ikincil tasavvurları olarak onunla bağlantılı türevleri (*Folgen*) ve onun öteki kavramlarla akrabalığını dışa vuran (*ausdrücken*) formlara (estetik) sıfatlar denir", *KU*, s. 3115.

7 Fikir ile sıfat arasındaki ilişkinin organik olmayan bir bakışla yorumlandığı bir yazı için bkz. Fred Rush, "Kant and Schlegel", *Kant und die Berliner Aufklärung: Akten des 9. Internationalen Kant-Kongresses*, ed. V. Gerhardt, R.-P. Horstmann ve R. Schumacher (Berlin: de Gruyter, 2001) 3: 618-625. Artık bu yorumun yanlış olduğunu düşünüyorum.

8 Bu görüşlerin ele alındığı mükemmel bir çalışma: Samuel Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (Ann Arbor: MI: University of Michigan Press, 1962).

9 Burada sadece Friedrich Schlegel ile Novalis'in Benjamin açısından önemine odaklanacağım. Bu iki isim, Benjamin'in tezinin baş kahramanlarıdır ve düşüncesinin gelişiminde çok önemli bir yere sahiptirler. Benjamin bu dönemde Hölderlin'e de çok kafa yorar ve bazı açılardan Hölderlin'in öznelcilik karşıtlığının Benjamin'in görüşlerine daha uygun olduğu söylenebilir. Hölderlin'in Benjamin açısından önemi konusunda bkz. Beatrice Hanssen, " 'Dichtermut' and 'Blödigkeit': Two Poems by Hölderlin; Interpreted by Walter Benjamin", *Walter Benjamin and Romanticism* içinde, ed. Beatrice Hanssen ve Andrew E. Benjamin (New York ve Londra: Continuum, 2002).

10 Manfred Frank, (benim de burada yaptığım gibi) Mutlak'a düşünseme yoluyla erişimin eksikliği meselesine odaklanarak, romantizm ile idealizm arasında keskin bir karşıtlık olduğunu vurgular. *Unendiche Annäherung: Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997) s. 831-861; ayrıca bkz. Einführun in die frühromantische Ästhetik (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989) s. 222-223, 248-272. Dieter Henrich Hölderlin'de benzer temalar keşfeder: *Der Grund im Bewrußtein: Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1992). Karl Ameriks, *Kant and the Fate of Autonomy* (New York: Cambridge University Press, 2000), Jena romantikleri açısından da önem taşıyan Jacobi ve Reinhold gibi bazı isimlere odaklanarak, Kant'a yönelik dolaysız tepkileri değerlendiren çok parlak bir çalışma.

11 *Fichte-Studien* 1: 16/*NS* 2: 114. Novalis'in en önemli felsefe metni *Fichte-Studien* İngilizce'de yayımlanmadı, ancak *Cambridge Texts in the History of Philosophy* dizisi Jane Kneller'in çevirisini ve editörlüğünü üstlendiği bir metni yakında yayımlayacak.

12 Romantiklerin, kavramsal düşüncenin tasavvurla (veya düşünsemeyle) sınırlı olmadığı yolundaki Hegelci sava cevapları, muhtemelen, Hegel'in "spekülasyon" dediği şeye Kant'ın "salt spekülasyon" diyeceği olurdu – özünde, aşılamaz olabilme ihtimali üzerinde düşünmeden zorluğu aşmak üzere tasarlanmış özel bir savunma biçimidir bu.

13 *Blüthenstaub* 1, *NS* 2: 413/PW, s. 23: "her yerde koşulsuz olanı arıyoruz, ama hep şeyleri buluyoruz" (*wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer*

nur Dinge). Novalis burada iki kelimede ortak olan "Ding" (şey) köküyle kelime oyunu yapıyor. Koşulsuz olan (*Unbedingte*) hiçbir şey değildir, yani "şeyleştirilemez" – bireyselleştirilemez. Her zaman sadece koşullu olanlarla karşılaşırız.

14 Bu, örneğin Schelling'in *System of Transcendental Idealism* kitabının son bölümlerinde öne sürdüğü bir savdır (Tübingen: Cotta, 1800).

15 Fragmanları 3. Bölümde daha ayrıntılı ele alacağım. Karl Heinz Bohrer, romantizmde ironi ile fragmanlara dayalı söylem arasındaki bağın, Benjamin'in tezine kadar göz ardı edildiğini söylerken biraz abartılı bir sav ileri sürmüş olabilir. Bkz. "Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes: das Problem", Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes, ed. K. H. Bohrer (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000) s. 11-12. Rudolf Haym, daha 1870'te bu bağı kaydetmiştir. *Die romantische Schule* (Berlin, 1870; yeniden basım Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961) s. 262. Ancak, Benjamin'in bu bağlantıyı ilk kez yeterince vurguladığı söylenirse, bunda hemfikir olurum.

16 Schlegel, ironideki içsel gerilimi en az üç farklı biçimde ifade eder. Bunlar arasında belki de en çok bilineni, ironistin, kendini yaratma (*Selbstschöpfung*) ile kendini yok etme (*Selbstvernichtung*) arasında gidip geldiği fikrini içerir (Ath. frg. 51, *KFSA* 2: 172/*PF*, s. 24; krş. *Krit.* frg. 48, *KFSA* 2: 153/*PF*, s. 6 [paradoks olarak ironi]). Fichte'ye daha yakın olan küçük bir değişiklikte, kendini sınırlandırmanın (*Selbstbescränkung*) orta terim olarak eklendiği üç unsur tanımlanır (*Krit.* frg. 28, *KFSA* 2: 150/*PF*, s. 3). Schlegel, bu noktayı anlatmak için seçtiği, işin metafizik boyutunu öne çıkaran ikinci yolda, ironinin Mutlak'a yönelik dolaysız bir imaya, hatta "net bilinç"e (*klares Bewusstsein*) izin verdiğini söyler (*Ideen* 69, *KFSA* 2: 263/PF s. 100). Karşıtlığı ifade etmenin üçüncü yolu da, Schlegel'i yakından ilgilendiren, antik şiir-modern arasındaki ilişkidir.

17 *Ath.* frg. 238, KFSA 2: 204/PF, s. 50-51; *Krit.* frg. 117, *KFSA* 2: 162/*PF*, s. 14-15.

18 Benjamin'de, romantik ironi ile çevirinin temel yorumlayıcı niteliği arasındaki yakın bağla karşılaştırın. "The Task of the Translator", *GS* 4: 15/*SW* 1: 258.

19 Schlegel sıklıkla fragmanları monadlarla karşılaştırır. Örneğin bkz. *Philosophische Lehrjahre* (1798), *KFSA* 18: 42-53.

20 Fakat Leibniz sonsuz algı derinliğine sahip (dolayısıyla dünyanın geçmişteki, bugünkü ve gelecekti bütün hallerinin bilgisine ve bütün monadların birbirleriyle bağlantısına sahip) bir monadın (Tanrı) varlığını kabul ederken, Jena romantizminde bu fikrin olumlu bir metafizik yeri yoktur. Çünkü bir fragmanın böylesi bir kapsayıcılığa ulaşabileceğini söylemek, Mutlak'ı yeterli biçimde temsil edebilecek veya yansıtabilecek bir fragman olabileceğini söylemek demektir ki bu da böyle bir fragmanın aslında fragman olmadığı anlamına gelir.

21 *Ordo inversus* kavramına Novalis'in bütün yazılarında rastlanır. Örneğin bkz. *Fichte-Studien* 1: 32, *NS* 2: 127; 1: 36, *NS* 2: 128; 1: 41, *NS* 1: 131; ve 1: 44, *NS* 2: 133. Bu doktrinle ilgili en iyi analizi Manfred Frank yapmıştır, *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989), Vorlesung (konuşma) 15.

22 Julian Roberts, *Walter Benjamin* (Londra: Macmillan, 1982), s. 111-115'te Benjamin'in dil kuramı hakkında çok açık bir değerlendirme yer alıyor.

23 Hamann'ın dille ilgili görüşlerinin pek çoğu, Herder'in "Über den Ursprung der Sprache" (1772) (J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan [Berlin, 1891] 5: 1-148) metnine yazdığı cevapta yer almaktadır, "Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeinung über den göttlichen and menschlichen Ursprung der Sprache" (1772) (J. G. Hamann, *Sämtliche Werke*, ed. J. Nadler [Viyana: Herder Verlag, 1949] 3: 25-33). Bu görüşleri, 1770'lerin ortalarından 1780'lerin ortalarına kadar yazdığı ezoterik metinlerde de yer alır, ancak düşüncelerinin Kitab-ı Mukaddes'e dayalı arka planı daha erken tarihli bir eserinde oluşmuştur: *Biblische Betrachtungen eines Christen* (1758), *Sämtliche Werke* içinde, 1: 7-249. Jena çevresi, Hamann'la yoğun olarak yazışan ve Hume'a karşı ilgisini paylaşan Jacobi üzerinden kendisine aşina olmalarına rağmen, Hamann'ın onlar üzerinde doğrud'an bir etkisi olmamıştır.

24 *Ideen*, 95; *KFSA* 2: 265/*PF*, s. 102-103.

25 Bu konuda bkz. Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980), s. 16-17.

26 Benjamin'in dil kuramının merkezinde yer alan tikellik anlayışının, modern felsefede geniş bir çerçevede rastlanan "çıplak" tikel biçimindeki atomistik görüşle alakası olmadığını akılda tutmak gerekiyor. Benjamin'e göre tikelliğin, insan deneyiminden bağımsız oluşuyla ele alınan bir şeyle ilgisi yoktur. Hatta tam tersi: Bu tikellik anlayışı, "deneyimin", bilim gibi açıkça kavramsal olan düşünceyle sınırlı olduğu yolundaki yanlış bir görüşe dayanır. Benjamin, tikelliğin, bir şeyin içsel anlamı olarak insan deneyiminin erimi içerisinde anlaşılması gerektiğini savunur – tikellik, bir şeyin, anlamı kontrol etme ve sınıflandırma girişimlerinden önce halihazırda anlamlı olduğu binbir türlü yoldur. Böylesi yüksek düşünme, başka şeylerin yanı sıra, anlam bolluğuna ve verimliliğine yönelik bir tepkidir, anlamın âtıl bir doğa nesnesine yüklenmesi değil.

27 *GS* 2.1: 210-213/*SW* 2: 720-722 ile *GS* 2: 204-209'u karşılaştırın. Benjamin, açıkça, farklılığı yok etmeden benzerliği kaydetme yetisini, astrolojik kavramlara bağlar *GS* 2.1: 207, 209 ve *GS* 2.1: 211/*SW* 2: 721. 1919-1921 yılları arasına ait, analoji ve ilişki kavramları üzerine notları karşılaştırın. *GS* 6: 43-53.

28 "İlk-algı" fikri Goethe'ye aittir. Benjamin bu tür "bakma"yı, Kantçı ve Husserlci algı kuramlarından ayırmak konusunda çok titizdir; ona göre bu kuramlarda, sentez kavramına dayanmalarından kaynaklanan bir zaaf söz konusudur. Göreceğimiz gibi, Benjamin bazı anlarda sentetik düşünceyi gidimlilik, gidimliliği kavramsal indirgeme içinde eritir. Bu çerçevede, çok büyük ihtimalle, söz konusu algının tamamen sinoptik olduğunu düşünüyordur (bkz. *GS* 1.1: 216-217/*OT*, s. 36-37). Bunun bir diğer kanıtı, bu algının "yönelimsel olmadığını" öne sürmesidir (*GS* 1.1: 217/*OT*, s. 37). Benjamin bununla, sadece mimetik düşüncenin bilinçaltı, örtük veya (bilinçli) amaçtan yoksun olduğunu kastediyor olabilir. Ama, bu tür algının yönelimsel (Brentano'nun verdiği anlamda "yönelimsel") bir nesneyi içermediğini kastediyor da olabilir.

29 Benjamin'in *aura*'sız sanatı kabul edişi de aynı doğrultuya işaret etmektedir. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", GS 1.2: 714-736 (Fransızca versiyonu), krş. *a.g.e.*, s. 470-508. [Türkçesi: "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çev. Mustafa Tüzel, *Sanat Siyaset* içinde, ed. Ali Artun (İstabul: İletişim, 2008)]. *Aura*, Weberci büyübozumuyla ve düşüncede artan araçsallaşmayla orantılı olarak azalır. Benjamin'in, kimi yerde *aura*'nın kaybıyla ilgili çekinceleri olduğu doğrudur (öreğin sürrealizm hakkında yazdıkları S 2.1: 295-310), ama genel olarak böyle düşünmektedir – sanat eserinin gizeminden arındırılmasının, ona yeni, açıkça siyasî (örneğin, Brechtçi) bir rol verdiğini düşünür.

30 *Erkenntniskritisch,* Benjamin'e özgü bir kavram değildir. Kendisinin de gayet iyi aşina olduğu üç gelenekte karşımıza çıkar. İlki, burada da ele aldığımız Kutsal Kitap'a dayalı hermeneutik çizgidir. İkincisi, bilim felsefesindeki erken pozitivizmdir (örneğin Ernst Mach). Marburg Kantçıları (Cohen, Natorp, Cassirer) da bu terimi kullamışlardır. İkinci gelenekte de bu kavramın yer aldığını fark etmemi sağladığı için Dan Howard'a teşekkürler.

31 Burada, değerlendirmenin amaçları doğrultusunda, (a) kavramsal düşünce, (b) önermeli düşünce, (c) kavramsal yargıya eşit muamele edeceğim. Benjamin, bir kavrama sahip olmakla onu bir yargıda kullanmak arasında ayrım yapmaz. Önerme tutumlarından da açıkça bahsetmez, ancak ben eleştirilerinin bunun için de geçerli olduğunu varsayıyorum.

32 Benjamin'in özcülük karşıtlığının, "doğal olmayan" nesnelere göndermede bulunan kavramlarla veya terimlerle sınırlı olsa daha tatmin edici olacağı öne sürülebilir; bu nesneler söz konusu olduğunda, kavramın tarihsel olarak konumlanmış değişen hayat tarzlarında oynadığı role daha duyarlı olabilecek açık kapsamına dikkat göstermek anlamlıdır. Bu anlayış temelinde, "kalsiyum" terimi tanımlanabilir ve bu tanımın kesinliği sorun teşkil etmez, ama "merhamet" veya "mahrem" gibi terimlerin tanımında özcülük karşıtı şerhler söz konusu olacaktır. Bana kalırsa, Nietzsche, Wittgenstein ve Foucault da en temelde bu anlamda "özcülük karşıtı" olarak düşünülebilirler. Fakat Benjamin böyle bir ayrım yapmaz.

33 Bkz. *Negative Dialektik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970), muhtelif yerlerde.

34 Adorno, parataksın unsurlar arasında tam da böyle bir bağlantıya imkân verdiğini söyler. Bu konuda bilhassa açık bir ifade için bkz. "Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins", *Noten zur Literatur* içinde (Frankfurt a.M., 1974) s. 447-491; "Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry", *Notes to Literature* içinde, çev. S. W. Nicholson (New York: Columbia University Press, 1992) 2: 109-149.

Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı

WALTER BENJAMIN



Walter Benjamin

GİRİŞ

Sorunun Ortaya Konuluşundaki Sınırlamalar

> Analizcinin her şeyden önce... üzerinde düşünmesi ya da dikkatini vermesi gereken mesele şudur: Gerçekten gizemli bir sentezle mi karşı karşıyadır, yoksa ilgilendiği şey yalnızca gelişigüzel biraraya gelmiş bir yığın mıdır... ayrıca, tüm bunları nasıl bir düzene sokabilecektir?
>
> Goethe, *WA* 2. cilt, s. 72

Bu çalışma, sanat eleştirisi kavramını, geçirdiği değişimler içinde serimleyecek bir sorun tarihi incelemesine katkı olarak düşünülmüştür. Sanat eleştirisi kavramının tarihini ele alan böyle bir incelemenin, sanat eleştirisi tarihinden tamamen farklı bir şey olduğu yadsınamaz. Böyle bir incelemenin üstlendiği görev, felsefenin, daha doğrusu sorun tarihinin alanına girer.[1] Elinizdeki çalışma, bu görevin yerine getirilmesine yalnızca bir katkı sağlayabilir, çünkü sorunun tarihsel bağlamını değil, yalnızca bu bağlamın bir momentini, romantik[2] sanat eleştirisi kavramını serimlemektedir. Bu momentin dahil olduğu ve önemli bir konumda bulunduğu tarihsel bağlama, bu çalışmanın sadece sonunda, kısmen işaret edilecektir.

Sanat eleştirisi kavramı, ne epistemolojik varsayımlar ne de estetik varsayımlar olmadan belirlenemez. Bunun tek nedeni de, estetik varsayımların epistemolojik varsayımları içermesi değildir: Eleştiri, her şeyden önce bir bilme momenti içerir – bunu ister saf bir bilgi olarak, isterse değerlere bağlı bir bilgi olarak kabul edelim. Bu yüzden, sanat eleştiri-

si kavramının romantizmdeki belirlenişi de tamamen epistemolojik varsayımlara dayanır. Elbette romantiklerin bu kavramı söz konusu varsayımlardan bilinçli olarak elde ettiklerini söylemek istemiyoruz. Ancak, böyle tanımlanması gerekçelendirilen her kavram gibi, bu kavram da epistemolojik varsayımlara dayanır. Bu yüzden, aşağıda önce bu varsayımlar gösterilecek ve asla gözden yitirilmeyeceklerdir. Bu çalışmanın amacı, aynı zamanda, romantik düşüncede sistematik olarak kavranabilen momentler olarak bulunan bu varsayımları ele almak ve bu düşüncede genellikle tahmin edildiğinden daha fazla ve daha önemli bir yer teşkil ettiklerini göstermektir.

Bu çalışmanın, sanat eleştirisi kavramına ilişkin salt sistematik bir incelemeye kıyasla, sorunun tarihine odaklanan ve elbette sistematik yönelişli bir inceleme olarak sınırlanmış olduğunu belirtmek gereksiz. Ne var ki, sorunun bir yandan felsefe tarihi, diğer yandan tarih felsefesi çerçevesinde ortaya konması karşısında getirilecek iki sınırlama gerekli olabilir. Bazı tekil örneklerde sınırlar zorunlu olarak ortadan kalkabilir; ama sorun tarihi incelemeleri, ancak çok mecazi bir biçimde, daha dar anlamda felsefe tarihine ilişkin incelemeler olarak adlandırılabilir. Çünkü felsefe tarihinin tamamının aynı zamanda ve *ipso facto* tek bir sorunun gelişiminin tarihi olduğu, en azından metafizik bir hipotezdir. Sorun tarihine ilişkin bir serimlemenin, ele alınan konu açısından bir felsefe tarihi çalışmasıyla çok çeşitli biçimlerde iç içe geçmiş olması doğaldır; yöntemsel açıdan da iç içe geçmiş olduğunu varsaymak ise, sınırların kaydırılması anlamına gelir. Bu çalışma romantizmi ele aldığı için, başka bir sınırlandırma daha kaçınılmaz olmaktadır. Burada, çoğu kez yetersiz araçlarla girişilen bir çabaya, romantizmin tarihsel özünü gösterme çabasına girilmeyecektir; başka bir deyişle, sorunun tarih felsefesi açısından ortaya konuluşu konumuzun dışın-

da kalıyor. Yine de aşağıda söylenenler, özellikle Friedrich Schlegel'in düşüncesinin kendine özgü sistematiği ve erken romantizmin sanat düşüncesi açısından, romantizmin özünü tanımlamaya yönelik –bakış açısını olmasa da– malzemeleri ortaya koyacaktır.[3]

Romantikler "eleştiri" terimini çok çeşitli anlamlarda kullanırlar. Bu çalışmada, epistemolojik yöntem ve felsefî bakış açısı olarak eleştiri değil, sanat eleştirisi anlamındaki eleştiri söz konusudur. Daha ileride gösterileceği gibi, o tarihlerde bu terim, Kant'la bağlantılı olarak yüceltilmişti; eşsiz ve mükemmelliğe erişmiş felsefî bakış açısını ifade eden ezoterik bir terim olarak kullanılıyordu. Yaygın dilde ise, yalnızca temellendirilmiş bir yargı anlamında yerleşmişti. Belki bunda romantizmin de etkisi vardır, çünkü romantizmin en kalıcı başarımlarından birisi, felsefî bir eleştirelliği değil, sanat yapıtlarının eleştirisini temellendirmek olmuştur. Nasıl ki eleştiri kavramı burada sanat teorisiyle bağıntısının gerektirdiği kadarından daha ayrıntılı olarak irdelenmiyorsa, romantik sanat teorisi de ancak eleştiri kavramının serimlenişi[4] açısından taşıdığı önem ölçüsünde ele alınacaktır. Bu da konu alanının büyük ölçüde sınırlandırılması anlamına geliyor: Sanatsal bilince ve sanatsal yaratıma ilişkin teoriler, sanat psikolojisine ilişkin soru sorma biçimleri, bu incelemenin ufku içinde ortadan kalkar ve sanat teorisinden geriye yalnızca sanat ve sanat yapıtı ideası kavramları kalır. Sanat eleştirisi kavramının Friedrich Schlegel'deki nesnel temellendirilişi, yalnızca idea olarak sanatın nesnel yapısıyla ve yapıtlar olarak sanatın ürünleriyle ilgilidir. Ayrıca Schlegel, sanattan söz ettiğinde, özellikle şiir sanatını düşünmektedir; diğer sanatlar burada ele alınan dönem içinde ilgisini hemen hemen yalnızca şiir sanatıyla ilişkileri bakımından çekmiştir. Schlegel, bu sorun onu ilgilendirdiği sürece, şiir sanatının temel yasalarını muhtemelen tüm sanatın yasala-

rı olarak kabul eder. Bu anlamda, bundan sonra "sanat" sözcüğüyle daima sanatlar arasında merkezî konumda bulunan şiir sanatı, "sanat yapıtı" ifadesiyle de tekil şiir anlaşılacaktır. Bu çalışma, kendi çerçevesi içinde bu çift anlamlılığı gidermek isteseydi, ortaya yanlış bir görüntü çıkacaktı; çünkü bu çift anlamlılık romantik şiir teorisinde ya da genel olarak sanat teorisinde temel bir eksikliğe işaret etmektedir. Bu iki kavram [sanat ve şiir], birbirlerine yakın olmanın da ötesinde, aralarındaki fark belli belirsizdir; hatta bu kavramlar birbirlerine göndermede bulunmazlar. Öyle ki, şiirsel ifadenin diğer sanatsal ifadeler karşısındaki özgünlüğüne ve sınırlarına ilişkin bir bilgi oluşamamıştır.

Bu bağlamda, edebiyat tarihi verileri olarak romantiklerin sanata ilişkin yargıları bizi ilgilendirmiyor. Çünkü romantizmin sanat eleştirisi teorisi, pratikten, örneğin Wilhelm Schlegel'in yönteminden çıkarsanmayacak, romantik sanat teorisyenlerinin yaklaşımlarından yararlanılarak, sistematik biçimde ortaya konulacaktır. Wilhelm Schlegel'in eleştirilerinde başvurduğu yöntemin, kardeşi Friedrich'in geliştirdiği ve Wilhelm gibi kıstaslara değil, yönteme ağırlık verdiği eleştiri kavramıyla pek bir ilgisi yoktur. Ne var ki, Friedrich Schlegel'in kendi eleştiri idealine tamamen uygun davrandığı tek çalışması, *Wilhelm Meister*'in eleştirisidir: Bu eser, Goethe'nin romanına dair bir eleştiri olmasının yanı sıra, bir o kadar da eleştiri teorisidir.

Kaynaklar

Aşağıda, romantik sanat eleştirisi teorisi olarak, Friedrich Schlegel'in teorisi anlatılacaktır. Bu teoriyi romantik teori olarak tanımlama hakkını, onun temsil edici karakterinden alıyoruz. Erken romantiklerin tümü bu teoriyi kabul etmedikleri gibi, onu dikkate bile almamış olabilirler: Friedrich

Schlegel, arkadaşları tarafından da çoğu kez anlaşılmamıştır. Ne var ki, Friedrich Schlegel'in sanat eleştirisinin özüne ilişkin görüşü, bu okulun bu konudaki son sözüdür. Friedrich Schlegel bu konuyu sorunsallaştırmış ve felsefî bir konu olarak, kendisinin –elbette biricik olmasa da– asıl konusu yapmıştır. Wilhelm Schlegel içinse sanat eleştirisi felsefî bir sorun değildi. Bu serimleme için dar anlamda kaynak oluşturan yazılar, Friedrich Schlegel'in yazılarına ek olarak yalnızca Novalis'in yazılarıdır; Fichte'nin ilk yazıları ise, romantik sanat eleştirisi kavramının kendisi için değil, yalnızca bu kavramın anlaşılması için vazgeçilmez birer kaynak oluşturur. Novalis'in yazılarının Schlegel'inkilerle[5] karşılaştırılmasının gerekçesi, öncülleri ve sanat eleştirisi teorisinden yaptıkları çıkarımlar bakımından tamamen aynı olmalarıdır. Novalis, sorunun kendisiyle daha az ilgileniyordu; ama Schlegel'in bu sorunu ele aldığı temeli oluşturan epistemolojik varsayımları paylaşmış, bu teoriden sanat adına çıkan sonuçları onunla birlikte savunmuştu. Özgün bir bilgi mistisizmi ve önemli bir düzyazı teorisi biçiminde, ikisini de kimi zaman dostundan daha net ve daha aydınlatıcı bir biçimde formüle etmişti. Bu iki akran, yirmi yaşlarındayken, 1792 yılında tanışmışlar ve 1797'den itibaren yoğun olarak yazışmış, birbirlerine çalışmalarını da iletmişlerdir.[6] Bu yakın çalışma ortaklığı, birbirleri üzerinde bıraktıkları etkileri araştırmayı büyük ölçüde olanaksızlaştırmaktadır; sorunun bu çalışmada ortaya konma biçimi açısından böyle bir araştırma zaten tamamen gereksizdir.

Novalis'in tanıklığının çok değerli olmasının bir nedeni de, Friedrich Schlegel'in anlaşılmasında karşılaşılan zorluklardır. Schlegel'in sanat eleştirisine ve genel olarak sanata ilişkin teorisi, çok belirleyici bir biçimde, epistemolojik önvarsayımlar üzerinde inşa edilmiştir; bu önvarsayımları bilmeden bu teoriyi anlamak mümkün değildir. Friedrich Sch-

legel, 1800 yılında ve öncesinde bu incelemenin ana kaynağını oluşturan çalışmalarını *Athenäum*'da* yayımladığında, özlü bir epistemolojik tartışmayı başlatması beklenebilecek felsefî bir sistem ortaya koymamıştır. *Athenäum*'da yer alan fragman ve makalelerdeki epistemolojik önvarsayımlar, mantık alanına girmeyen, estetik belirlemelerle sıkı sıkıya bağlantılıdır ve bu belirlemelerden ayrılarak serimlenmeleri çok zordur. Schlegel, en azından söz konusu dönemde, düşüncesinin ve fikirlerinin bütününü ağır aksak da olsa harekete geçirmeden hiçbir düşünceyi kaleme alamaz. Genel düşüncesinde epistemolojik görüşlerinin bu kadar yoğun ve diğer düşüncelerle iç içe yer alması, bu görüşlerin paradoksal niteliği ve cesurluğu, onun genel düşüncesini de bu görüşleri de karşılıklı yükseltmiş olmalı. Eleştiri kavramını anlamak için, söz konusu epistemolojinin netleştirilmesi ve yalıtılması, saf olarak gösterilmesi elzemdir. Bu çalışmanın birinci bölümü bu serimlemeye ayrılmıştır. Ne kadar zor olsa da, elde edilen sonucun doğruluğunun sınanacağı merciler mevcuttur. Sanat ve sanat eleştirisi teorisi hakkındaki görüşlerin, söz konusu epistemolojik varsayımlar olmadığında, karanlık ve keyfî görüntülerinden hiçbir şey kaybetmeyeceklerine ilişkin içkin kıstas bir yana bırakılırsa, ikinci kıstas olarak geriye Novalis'in fragmanları kalır. Bu fragmanlarda epistemolojik temel kavram olan düşünseme [*Reflexion*]** kavramı,*** iki düşünür arasındaki genel ve apaçık düşünsel akrabalık uyarınca, Schlegel'in bilgi kuramıyla rahatlıkla iliş-

---

* *Athenäum*: Schlegel kardeşler tarafından Berlin'de 1798-1800 yıllarında yayımlanan altı aylık dergi – ç.n.

** Metinde ve dipnotlarda köşeli parantez içinde verilen tüm terim ve açıklamalar çevirmene ya da editöre, normal parantezler ise yazarın kendisine aittir – ç.n.

*** "Reflexion" kavramı Türkçe'ye ağırlıklı olarak İngilizce ve Fransızca'dan yapılan çevirilerde yaygın bir biçimde "düşünüm" terimiyle karşılanmaktadır. Oysa bu terim, kavramın oluşturulduğu fiili [reflektieren = düşünsemek] karşılayamamakta ve bu fiilin çekimlerinde ['düşünümlemek' gibi] yanlış anlamalara yol açan türetimlere zorlamaktadır – ç.n.

kilendirilebilir – aslında daha yakından bakıldığında, onunla örtüşmektedir. Neyse ki, Schlegel'in epistemolojisine ilişkin araştırma yalnızca ve ilk planda onun fragmanlarıyla sınırlı kalmamakta, daha geniş bir zeminden yararlanmaktadır. Bu zemini, Friedrich Schlegel'in, yayıncısının adıyla anılan Windischmann konferansları oluşturur. 1804-1806 yılları arasında Paris ve Köln'de verilmiş olan bu konferanslar, tamamen Katolik restorasyon felsefesinin fikirlerinin etkisi altında olsa da, yazarın romantik okulun dağılmasından sonra ömrünü vakfettiği çalışmasında kullanmaya devam ettiği düşünce motiflerini kapsar. Bu konferanslardaki düşüncelerin büyük kısmı, özgün olmasa da, Schlegel'de yenidir. Schlegel, insanlık [*Humanität*], etik ve sanat hakkındaki eski görüşlerinin aşıldığını düşünmektedir. Ancak geçmiş yılların epistemolojik tutumu, burada –değiştirilmiş olmakla beraber– ilk kez açıklık kazanır. Schlegel'in bilgi kuramının da temel kavramı olan düşünseme kavramını, 1790'ların ikinci yarısına dek yazılarında izlemek mümkündür; ama bu kavramın tüm tanımlanışlarıyla ilk kez konferanslarda net olarak geliştirildiği görülmektedir. Bu konferanslarda Schlegel'in, epistemolojiden yoksun olmayan bir sistem sunmak istediği aşikârdır. Tam da bu epistemolojik temel görüşlerin, Schlegel'in orta ve geç dönemi arasındaki ilişkinin statik, pozitif bileşeni olduğunu öne sürmek iddialı olmaz – öte yandan, Schlegel'in gelişmesinin iç diyalektiği, dinamik ve negatif bileşen olarak düşünülebilir. Bu görüşler, Schlegel'in kendi gelişmesi için olduğu kadar, genel olarak erken romantizmden geç romantizme geçiş için de önem taşımaktadır.[7] Ayrıca, aşağıda dile getirilenler, Windischmann konferanslarının geneli hakkında bir fikir verme amacını ve iddiasını taşımıyor; bu konferanslardaki düşüncelerden, bu çalışmanın birinci bölümü için önem taşıyan bir tanesini dikkate alıyor. Dolayısıyla konferansların bu serimlemenin bütü-

nüyle ilişkisi, Fichte'nin yazılarının, ele alındıkları bağlamla ilişkisiyle aynıdır. Her ikisi de ikinci dereceden kaynak yazılarıdır, ana kaynakların anlaşılmasına yararlar: Bu ana kaynaklar, Schlegel'in *Lyceum* ve *Athenäum*'daki, *Charakteristiken und Kritiken*'deki çalışmaları, Novalis'in doğrudan doğruya sanat eleştirisi kavramını tanımlayan fragmanlarıdır. Schlegel'in, Yunan ve Roma şiir sanatına ilişkin erken dönem yazılarına, bu bağlamda sadece yeri geldiğinde değinilecektir, çünkü burada onun sanat eleştirisi kavramının oluşumu değil, kavramın kendisi anlatılmaktadır.

Notlar

1 Bir sorunun tarihini ele alan incelemeler, felsefe dışındaki disiplinlerde de yapılabilmektedir. Bu yüzden, her türlü çokanlamlılığı önlemek için "felsefedeki sorun tarihi" [*philosophieproblemgeschichtlich*] ifadesini kullanmak gerekir. Bu ifade eldeki çalışmada bir kısaltma olarak bu anlamda kullanılmıştır.

2 Geç dönem romantizmde teorik olarak belirlenmiş bir sanat eleştirisi kavramı bulunmadığı için, sadece ya da ilk planda daima erken romantizmin konu edildiği bu çalışmanın bağlamında, salt "romantizm" sözcüğü bir çift anlamlılık tehlikesi doğmadan kullanılabilir. Aynı durum bu çalışmadaki "romantizm" ve "romantikler" sözcükleri için de geçerlidir.

3 Bu bakış açısı romantik mesihçilikte aranabilir. "Tanrı'nın krallığını gerçekleştirmeye yönelik devrim arzusu, ilerici kültürün elastik noktasıdır ve modern tarihin başlangıcıdır. Tanrı'nın krallığıyla hiçbir ilişkisi bulunmayan meseleler ise, onun içinde yalnızca ikincil önemdedir." (A222). <Alıntılarda kullanılan kısaltmaların açılımı, "Alıntılanan Yazıların Listesi"nde verilmiştir, Alm. Red.> "Dine gelince, sevgili dostum, şimdi bir din kurmanın tam zamanı oluşu, bizim için kesinlikle bir şaka değil, acı bir gerçektir. En yüce amaç ve odak noktasıdır bu. Yeni çağın muazzam doğumunun şimdi başladığını görüyorum; çok geçmeden Roma İmparatorluğu'nu yutacağı anlaşılamayan Hıristiyanlık gibi, en kalıcı değeri belki de Fransız Devrimi'ni başlatmış olmaya dayanan, ancak devrimi geniş halkalarıyla yutacağa benzeyen o büyük felaket gibi mütevazı... (*Briefe* 421, ayrıca bkz. Schlegel, "Ideen", s. 50, 56, 92; Novalis, *Briefwechsel* s. 82 vd. ve iki yazarda başka birçok yerde.) – "Yetkin insanlığın kendini sonsuzlukta gerçekleştiren ideali düşüncesi reddedilecektir, daha ziyade, şimdi bu zamanda, yeryüzünde 'Tanrının Krallığı' talep edilecektir... Varoluşun her noktasında yetkinlik, yaşamın her aşamasında gerçekleştirilmiş ideal; Schlegel'in yeni dini bu kategorik talepten filizlenir." (Pingoud, s. 52 vd.)

4 Yukarıda anlatılan uyarınca, bağlamdan dolaysız olarak başka bir anlam çıkmadığı sürece, yalın "eleştiri" terimiyle de sanat yapıtlarının eleştirisi anlaşılacaktır.

5 Bundan böyle sadece soyadı verildiğinde, daima Friedrich Schlegel anlaşılacaktır.

6 "Senin defterlerin, iç dünyamda şiddetle canlanıyor" (*Briefwechsel*, s. 37).

7 Elkuß, ölümünden sonra yayımlanan önemli eseri "Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung"da, Friedrich Schlegel'in geç döneminin ve geç romantiklerin teorilerinin, romantizmin genel görüntüsünün ortaya çıkartılması açısından ne kadar önemli olduğunu ilkesel düşünüşlerle kanıtlamıştır: "...şimdiye kadar olduğu gibi, esas olarak bu düşünürlerin yalnızca erken dönemiyle ilgilenip, bu dönemden hangi düşünceleri pozitif dönemlerine de taşıdıkları neredeyse hiç sorgulanmayacaksa... onların tarihsel başarımını anlamanın ve değerlendirmenin elbette olanağı yoktur." (Elkuß, s. 75). Ancak, Elkuß, romantik gençlik fikirlerinin başarımını da ayrıntısıyla pozitif bir başarım olarak tanımlamaya çalışan iddialı ve nafile girişimlere de kuşkuyla bakıyor. Oysa bu çalışma, onların geç dönemini de dikkate alarak, kendi alanında bunun mümkün olduğunu kanıtlayacağını ümit ediyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

Düşünseme

Fichte'de Düşünseme ve Koyma [*Setzung*]*

Özbilinçle kendi kendini düşünseyen düşünme, Friedrich Schlegel'in ve büyük ölçüde Novalis'in epistemolojik düşünüşlerinin çıkış noktasını oluşturan temel olgudur. Düşünsemede düşünce kendi kendisiyle ilişkiye girer ve bu ilişki, düşünceyle genelde en yakın ilişki olarak görülür, diğer tüm ilişkiler bundan yola çıkarak geliştirilir. Schlegel *Lucinde*'de

* Alm. *Setzung*, İng. *posit*: Fichte'ye özgü bu kavramı, koyutlama ya da konumlamayla karıştırmamak gerekir. "Koyma" terimi Fichte'de çok temel bir kavramdır, en genel anlamıyla *bilincin eylemi*'ni ifade eder: İster gerçek ister imgelemsel olsun, ister dışsal bir nesne isterse de Ben'in kendisi olsun, bilincin bütün nesneleri "Ben tarafından koyulur". Tek başına alındığında "koyma", muhakkak bir yaratma veya oluşturma değildir; sadece bilinçli öznenin, özgürce veya değil, bir şeyi kendi bilinç alanının içerisine koyması anlamına gelir. Dolayısıyla bir şeyi "koyma", herhangi bir şekilde "bilinçli olma"nın önkoşuludur. Fakat buradan, bütün koyma edimlerimizin farkında olduğumuz anlamı çıkmaz; tam tersine Fichte bunların çoğunun bir anlamda "bilinçdışı" olduğunu, ancak felsefî düşünseme yoluyla farkına vardığımız edimler olduğunu söyler.

"Setzung"un Türkçe'de "koyma" olarak karşılanması için bkz. Macit Gökberk, *Felsefenin Evrimi* (İstanbul: MEB, 1979), s. 79; Nusret Hızır, "Fichte ve Zamanımızın Düşünüşü", *Felsefe Yazıları* içinde (İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1981) s. 176; Eyüp Ali Kılıçaslan ve Güçlü Ateşoğlu (ed.) "Alman İdealizmi I – Fichte" (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006) s. 25 vd. – ç.n.

şöyle der: "Düşünmenin, kendisinden hemen sonra, sonsuzca düşünebileceği şey üzerinde düşünmeyi tercih etme özelliği vardır."[1] Buradan aynı zamanda şu anlaşılır: Düşünme kendi üzerine düşünürken, bir sona ulaşmaya en uzak haldedir. Düşünseme, erken romantiklerin düşüncesinde en sık rastlanan düşünme tipidir; bu önermeye bir kanıt göstermek için, onların fragmanlarına gönderme yapmak gerekir. Taklit, tavır ve üslup, romantik düşünceye çok iyi uygulanabilen bu üç biçim, düşünseme kavramında belirgin bir biçimde mevcuttur. Bu kavram (özellikle Novalis'in erken döneminde görülen) kâh Fichte'nin taklit dediği şeydir; kâh (Schlegel'in okur kitlesinden "anlamayı anlama" talebinde bulunması gibi)[2] bir tavırdır; ama düşünseme her şeyden önce, erken romantiklerin en derin kavrayışlarını keyfîlikle değil, zorunlulukla dillendirdikleri düşünce üslubudur.[3] Schlegel, Tieck'in *Sternbald*'ı hakkında "romantik tin kendi hakkında güzel güzel hayallere kapılmış görünüyor"[4] der; romantik tin bunu yalnızca erken romantizmin sanat yapıtlarında değil, daha keskin ve daha soyut da olsa, her şeyden önce erken romantik düşüncede de yapmaktadır. Novalis, aslında fantastik olan bir fragmanında, dünyadaki tüm varoluşu [*Erdendasein*] tinlerin kendilerini düşünsemesi olarak, dünyadaki hayatında insanı da "o ilkel düşünsemenin" ortadan kalkması ve "ileri atılması"[5] olarak yorumlamaya çalışır. Schlegel de Windischmann konferanslarında çoktandır bilgisi dahilinde olan o ilkeyi şu sözlerle formüle eder: "Kendine geri dönen etkinlik yetisi, Ben'in Ben'i olma yeteneği, düşüncedir. Bu düşüncenin bizzat kendimizden başka nesnesi yoktur."[6] Böylelikle düşünme ve düşünseme eşit tutulmaktadır. Ancak bu, yalnızca düşünsemede verili olarak görünen ve daha ayrıntılı bir tanımlaması yapılmazsa, düşünmenin kendi üzerine düşünmesi olarak sorgulanmayı hak eden bir değer gibi görünen sonsuzluğu, düşünmeye

garantilemek için gerçekleşmez. Romantikler daha ziyade, düşünmenin düşünseyen doğasını, onun sezgisel niteliğinin bir güvencesi olarak görmüşlerdir. Felsefe tarihinde Kant'ın, ilk kez olmasa da açıkça ve vurgulu bir biçimde, zihinsel bir sezginin [*Anschauung*] düşünülme olanağıyla birlikte deneyim alanındaki olanaksızlığını öne sürmesinden itibaren, bu kavramı felsefeye, en büyük iddialarının güvencesi olarak yeniden kazandırmak uğruna çok yönlü ve adeta hummalı bir çaba da başlamıştır. Bu çabanın ön saflarında Fichte, Schlegel, Novalis ve Schelling yer almıştır.

Fichte, daha "Bilim Öğretisi Kavramı"nın ilk versiyonunda ("Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder sogenannten Philosophie" Weimar 1794) düşünseyen düşünme ile dolaysız bilginin, birbirleri aracılığıyla verili olduklarında ve ortaya çıktıklarında ısrar eder. Bu yazısında, "dolaysız bilgi" ifadesi henüz yer almıyor olsa da, Fichte bu ısrarını açıkça dile getirir. Romantiklerdeki düşünseme kavramı açısından bu çok önemlidir. Burada romantik düşünseme kavramının Fichte'nin kullandığı kavramla ilişkisini ayrıntılı olarak açıklamak gerekiyor: Romantiklerin kavramının, Fichte'ninkine bağlı olduğu kesindir, ancak bunu saptamak çalışmamızın amacı açısından yeterli değildir. Erken romantiklerin Fichte'den hangi noktada ayrıldıklarını açıkça görebilmek için,[7] onu ne ölçüde izlediklerini tam olarak kaydetmek de gerekir. Söz konusu ayrılma noktası felsefî olarak saptanabilir, ancak sanatçının bilimsel düşünürden ve filozoftan uzaklaşması olarak gösterilip temellendirilemez. Çünkü romantiklerde de, bu ayrımın temelinde felsefî, hatta epistemolojik güdüler bulunmaktadır; romantikler sanat ve eleştiri teorilerinin yapısını işte bu güdüler üzerine inşa etmişlerdir.

Dolaysız bilgi meselesinde, erken romantiklerin, Fichte'nin "Bilim Öğretisi Kavramı" makalesindeki görüşüyle tam

bir uyum içinde oldukları saptanabilir. Fichte daha sonra bu görüşü terk etmiştir ve romantik düşünce ile arasında, bir daha hiçbir zaman, bu yazıdaki kadar yakın bir sistematik akrabalık olmamıştır. Fichte bu yazıda düşünsemeyi bir biçimin düşünsenmesi olarak tanımlar ve bu yoldan, düşünsemede verili olan bilginin dolaysızlığını gösterir. Şöyle bir düşünce silsilesi izler: Bilim öğretisi yalnızca içerik değil, aynı zamanda bir biçimdir; "bir şeyin bilimidir ama o şeyin kendisi değildir." Bilim öğretisi, "zihnin zorunlu eylemi"nin bilimidir, her şeyden önce tinde nesne olarak kendini ortaya koyanın saf biçimidir.[8] "Olası bir bilim öğretisinin bütün malzemesi burada mevcuttur, ama bu bilimin kendisi değil. Bu bilimi gerçekleştirmek için insan tininin bütün o eylemleri arasında içerilmeyen bir eylemini, yani onun eylem tarzını bilince çıkartmak gereklidir... İşte bu özgür eylemle, zaten kendinde biçim olan bir şey –zihnin zorunlu eylemi–, bir içerik olarak yeni bir biçime, bilme ya da bilinç biçimine çıkacaktır, bundan dolayı o eylem bir düşünseme eylemidir."[9] Demek ki, düşünseme deyince, bir biçim üzerine yeniden biçimlendirici –ve yalnızca yeniden biçimlendirici– düşünsemek [*reflektieren*] anlaşılmaktadır. Fichte aynı yazının daha önceki bir yerinde, başka bir bağlamda ama tam da aynı anlamda şunları söyler: "Biçimin kendi içeriğinin biçimi olduğu ve kendi kendisine geri döndüğü özgürlük eylemine düşünseme denir."[10] Bu, son derece dikkate değer bir görüştür. Bu görüşte açıkça, dolaysız bilginin belirlenmesine ve meşrulaştırılmasına yönelik bir çaba söz konusudur; bu çaba, Fichte'nin bunları daha sonra zihinsel sezgi yoluyla temellendirmesinden farklıdır. Bu makalede henüz sezgi sözcüğü yer almaz. Dolayısıyla Fichte burada, iç içe geçen ve kendi içlerine geri dönen iki bilinç biçimi (biçim ve biçimin biçimi ya da bilme ve bilmeyi bilme) arasındaki bir bağıntı yoluyla, dolaysız ve emin bir bilginin temellendirilebileceği-

ni düşünmektedir. Özgür eylemin tek referansı olan mutlak özne, bu düşünsemenin merkezidir ve bu yüzden dolaysızca bilinir. Burada bir nesnenin sezgi yoluyla bilinmesi değil, bir yöntemin, biçimsel bir şeyin –mutlak özne başka bir şeyi temsil etmez– kendi kendini bilmesi söz konusudur. Dolaysız bilginin tek nesnesi iç içe geçen bilinç biçimleridir ve bu iç içe geçiş, söz konusu dolaysızlığın temellendirilebilir ve kavranabilir kılınabildiği biricik yöntemdir. Bu epistemoloji, radikal ve mistik biçimciliğiyle, daha sonra görüleceği gibi, erken romantizmin sanat kuramıyla yakın bir akrabalık içindedir. Erken romantikler bu teoriye sıkı sıkıya bağlı kalmışlar ve onu Fichte'nin değinilerinin çok ötesinde geliştirmişlerdir; Fichte de izleyen yazılarında bilginin dolaysızlığını, onun somut doğasına dayandırarak temellendirmiştir.

Romantizmin, epistemolojisini düşünseme kavramı üzerinde temellendirmesinin nedeni, bu kavramın, bilginin dolaysızlığı kadar bilgi sürecinin özgün sonsuzluğunu da güvence altına almasıdır. Düşünseyen düşünce, her önceki düşünsemeyi sonrakinin nesnesi yapan sona ermezliği sayesinde, romantizm için özel sistematik bir anlam kazanmıştır. Fichte de, düşüncenin dikkat çekici bu yapısına sık sık işaret etmiştir. Fichte'nin bu konudaki görüşü, romantik görüşe zıttır. Fichte bir yandan romantik görüşün dolaylı karakteristiği açısından önemlidir; öte yandan bu konudaki görüşü, erken romantik felsefî teorilerin tamamen Fichte'ye bağımlı olduğu anlayışını doğru sınırları içine oturtmak açısından uygundur. Fichte, her yerde Ben'in eyleminin sonsuzluğunu teorik felsefe alanından çıkartıp pratik felsefe alanına havale etmeye çaba göstermiştir; romantiklerse bunu özellikle teorik felsefe için ve böylelikle genel olarak kendi felsefelerinin tamamı için kurucu kılmaya çalışmışlardır. Ayrıca, pratik felsefe Friedrich Schlegel'i pek ilgilendirmez. Fichte, Ben'in bu türden sonsuz iki eylem biçi-

mi olduğunu kabul eder: yani, düşünsemenin yanı sıra koyma [*Setzen*]. Fichte'nin eylemi [*Tathandlung*], biçimsel olarak, Ben'in bu iki sonsuz eylem biçiminin kombinasyonu olarak kavranabilir; bu kombinasyonda iki eylem biçimi de, saf biçimsel doğalarının boşluklarını karşılıklı doldurmaya ve belirlemeye çalışırlar. Pratik eylem, koyan bir düşünseme ya da düşünseyen bir koymadır, "...koyma yoluyla kendini koyma... ama kesinlikle salt bir koyma değil"[11] diye formüle ediyor Fichte. Bu iki terim farklı şeyler söylüyor, ikisi de felsefe tarihi açısından büyük önem taşıyor. Düşünseme kavramı, erken romantik felsefenin temelini oluştururken, koyma kavramı da –düşünseme kavramıyla ilişkisini koruyarak– tam gelişmiş haliyle Hegel'in diyalektiğinde boy gösterir. Koymanın diyalektik karakterinin, tam da düşünseme kavramıyla kombinasyonundan ötürü, Fichte'de henüz Hegel'deki kadar tam ve karakteristik bir anlatıma ulaşamadığını öne sürmek belki de abartılı olmaz.

Fichte'ye göre Ben, kendi özünü sonsuz bir etkinlik olarak görür; bu etkinliği, koyma oluşturur. Bu durum şöyle gerçekleşir: Ben, kendini koyar (A), imgelemde kendi karşısına bir Ben-olmayan (B) koyar. "Akıl ortaya geçer... ve imgelemi, B'yi belirlenmiş olan A'nın (öznenin) içine almaya iter: Ama şimdi belirlenmiş olarak koyulan A'nın, yine imgelemin yukarıda yaptığı gibi, sonsuz bir B'yle sınırlandırılması gerekir; ve bu böyle devam eder, ta ki (burada teorik olan) aklın kendi kendisiyle tam olarak belirlenmesine, aklın dışında imgelemde sınırlayıcı bir B'ye gerek olmayıncaya kadar, yani tasavvur edenin tasavvuruna kadar. Pratik alanda imgelem sonsuza dek gider, ta ki düpedüz belirlenemeyen, yalnızca kendisi de olanaksız olan, tamamlanmış bir sonsuzluktan sonra mümkün olan en üst birlik ideasına varana kadar."[12] Böylelikle, koyma teorik alanda sonsuza gitmez; onun özgünlüğü, sonsuz koymanın önüne set çekilme-

sine dayanır; bu özellik de tasavvurdan kaynaklanır. Ben, tasavvur aracılığıyla ve en sonunda onun en üst düzeyi olan, tasavvur edenin tasavvur edilmesi aracılığıyla teorik olarak tamamlanır ve doldurulur. Bunlar, Ben-olmayan'ın tasavvurlarıdır. Aktarılan cümlelerden de anlaşıldığı gibi Ben-olmayan'ın ikili bir işlevi vardır: bilgide Ben'in birliğine geri götürmek; eylemde ise sonsuza götürmek. Fichte epistemolojisinin erken romantizmin epistemolojisiyle ilişkisi açısından, Ben-olmayan'ın Ben'de oluşturulmasının, Ben'in bilinçdışı bir işlevine dayandığını göstermek önem taşımaktadır. "Bilincin tekil içeriği... kendini bilinçte geçerli kıldığı tüm zorunluluk içinde, bilincin herhangi bir kendinde şeye bağımlılığıyla değil, ancak Ben'in kendisiyle açıklanabilir. İmdi, tüm bilinçli üretim nedenlerle belirlenmiştir ve bu yüzden hep özel bir tasavvur içeriğini varsayar. Ben-olmayan'ın ilk önce Ben içinde elde edildiği başlangıçsal üretim, bilinçli değil ancak bilinçsiz olabilir."[13] Fichte "verili bilinç içeriğinin açıklanışı için biricik çıkış yolu[nu], bu içeriğin yüksek türden bir tasavvur edişten, bilinçdışı ve özgür bir tasavvur edişten kaynaklanıyor oluşunda"[14] görüyor.

Yukarıda anlatılanlardan sonra, düşünsemenin ve koymanın farklı iki edim olduğu açık olmalıdır. Gerçi düşünseme temelde sonsuz koymanın otantik biçimidir: Düşünseme *mutlak* tez içinde bilginin maddesel değil salt biçimsel yanıyla ilgili görünür. Ben, kendini mutlak tez içinde koyarsa, ortaya düşünseme çıkar. Schlegel, Windischmann konferanslarından birinde, tam da Fichte'nin anladığı anlamda, Ben'in içinde bir "çifte katlanma"dan söz eder.[15]

Koyma hakkında özet olarak şu söylenebilir: Koyma kendini tasavvur yoluyla, Ben-olmayan yoluyla, karşısına koyma yoluyla sınırlandırır ve belirler. Kaçınılmaz olarak gerçekleşen bu karşısına koyma nedeniyle koymanın kendi başına sonsuza giden etkinliği,[16] sonunda yeniden mutlak

Ben'e geri götürülür ve düşünsemeyle örtüştüğü yerde, tasavvur edenin tasavvurunda sabitlenir. Demek ki, sonsuz koyma etkinliğinin sınırlandırılması, düşünsemenin olanaklılığının koşuludur. "Ben'in belirlenişi, kendisi üzerinde düşünsemesi... ancak kendisini, kendisine karşı bir Ben koyarak sınırlandırması koşuluyla olanaklıdır..."[17] Böyle sınırlandırılmış olan düşünseme de, koyma gibi, sonsuz bir süreçtir. Bunun karşısında, Fichte'nin yine, düşünsemenin sonsuzluğunu yok ederek felsefî araç yapma çabası görülür. Bu sorun, "Bilim Öğretisini Yeni Bir Serimleme Denemesi" (1797) başlıklı fragmanda ortaya konmuştur. Fichte, bu fragmanda şöyle bir argümantasyonda bulunur: "Sen kendinin bilincinde olduğunu söylüyorsun; sonra düşünen Ben'ini düşünce içindeki düşünülen aynı Ben'den zorunlu olarak ayırıyorsun. Bunu yapabilmen için, yine o düşüncenin içindeki düşünenin, bilincin nesnesi olabilmek için daha yüksek bir düşünmenin nesnesi olması gerekir; ve sen böylece yeni bir özne elde ediyorsun, bu özne daha önce özbilinç olduğunun yeniden bilincine varıyor. Burada yine daha önceki argümantasyona devam ediyorum; bir kez bu ilkeye göre sonuçlar çıkarmaya başladığımızda, bana orada durmamızı gerektiren hiçbir noktanın varlığını gösteremez ve kanıtlayamazsın; bundan sonra sonsuza kadar, her bilinç için nesnesi bir önceki olan yeni bir bilince gerek duyarız ve böylece gerçek bir bilincin varlığını kabul edebileceğimiz noktaya hiçbir zaman gelemeyiz.[18] Fichte, söz konusu fragmanında bu argümantasyonu en az üç kez verir; her defasında bunu, düşünsemenin sonsuzluğu temelinde, böylelikle "bilincin bizim için kavranılamaz"[19] kaldığı sonucuna varmak için yapar. Demek ki Fichte, özbilincin zaten dolaysızca var olduğu ve ilkesel olarak sonsuz bir düşünseme yoluyla ortaya çıkartılmasının gerekmediği bir tinsel durumu aramış ve bulmuştur. Bu tinsel durum, düşünmedir. "Düşünmemin bilin-

ci, düşünmem için tesadüfî, sonradan onun üstüne konmuş ve ona bağlanmış bir şey değildir, ondan ayrılamaz bir şeydir."[20] Düşünmenin dolaysız bilinci, özbilinçle özdeştir. Dolaysızlığından ötürü bir sezgi olarak adlandırılır. Düşünseme, sezginin ve düşüncenin, öznenin ve nesnenin örtüştüğü bu özbilince kapatılmış, orada sabitlenmiş ve sonsuzluğu elinden alınmış, ama yok edilmemiştir.

Mutlak Ben'de düşünsemenin sonsuzluğu, Ben-olmayan'da ise koymanın sonsuzluğu aşılmıştır. Belki Fichte de bu iki etkinliğin ilişkisini tam anlayamamıştır, ancak aralarındaki farkı hissettiği ve bu farkı özel bir biçimde kendi sistemine katmaya çalıştığı açıktır. Bu sistemin, teorik kısmında kesinlikle bir sonsuzluğa tahammülü yoktur. Oysa düşünsemede, gördüğümüz gibi, iki moment bulunur: dolaysızlık ve sonsuzluk. Birincisi, Fichte'nin felsefesi için, tam da o dolaysızlıkta dünyanın kökenini ve açıklanışını bulmanın yoluna işaret eder. İkincisi ise o dolaysızlığı bulanıklaştırır ve felsefî bir süreç sonucunda düşünsemeden bertaraf edilmesi gerekir. Fichte, en üst düzeydeki bilginin dolaysızlığına duyduğu bu ilgiyi erken romantiklerle paylaşıyordu. Erken romantiklerin epistemolojilerinde de şekillendirdikleri sonsuzluk tapınısı, onları Fichte'den ayırdı ve onların düşüncesine son derece özgün bir yön verdi.

Erken Romantiklerde Düşünsemenin Önemi

Romantik epistemolojiyi serimlerken Fichte'nin ortaya koyduğu bilinç paradoksunu temel almakla doğru bir şey yapmış oluruz. Fichte'nin bilinç paradoksu düşünsemeye dayanmaktadır.[21] Romantikler, Fichte'nin reddettiği sonsuzluktan aslında rahatsız olmamışlardır. Böylelikle, düşünsemenin sonsuzluğunu hangi anlamda anladıkları ve hatta vurguladıkları sorusu ortaya çıkmaktadır. Öyle görünüyor

ki, bu vurgulamanın gerçekleşebilmesi için, düşünceyi düşünen düşüncesiyle ve bu zincirle devam eden düşünseme, onların gözünde sonsuz ve boş bir akıştan daha fazla bir şey olmalı. Bu durum ilk bakışta ne kadar tuhaf görünse de, onların düşüncesini anlamak için tek yapılması gereken bu konuda önce onları izlemek, iddialarını hangi anlamda telaffuz ettiklerini deneyimlemek için bunu varsayımsal olarak kabul etmektir. Bu anlamın, onların ortamında kesinlikle çetrefil değil, aksine –sanat teorisi alanında– zengin sonuçları olan, verimli bir anlam olduğu görülecektir. Düşünsemenin sonsuzluğu Schlegel ve Novalis için ilk planda ilerlemenin sonsuzluğu değil, bağlamın sonsuzluğudur. Bu durum, boş bir ilerlemeden farklı olarak anlaşılması gereken ilerleyişin zamandaki sonsuzluğundan ayrı ve ondan önce belirleyicidir. Erken romantiklerle herhangi bir teması olmadığı halde, onların burada göreceğimiz bazı düşünce bağlamlarında nihai ve eşsiz derinlikteki sözü söyleyen Hölderlin, içten ve son derece inandırıcı bir bağlamı dile getirmek istediği bir yerde "sonsuz (tam) bir bağlam içinde olmak"[22] diye yazıyor. Schlegel ve Novalis de, düşünsemenin sonsuzluğunu, bağlamın tam olarak gerçekleşmiş sonsuzluğu olarak anlarken aynı şeyi düşünmüşlerdi. Düşünsemede her şey sonsuzca çok yönlü bir biçimde, bugün bizim sistematik demeyi tercih edeceğimiz, Hölderlin'in ise basit olarak söylediği gibi "tam" bir bağlam içinde bulunur. Bu bağlam, dolaylı olarak, düşünsemenin sonsuz çokluktaki aşamaları içinden kavranabilir – diğer tüm düşünsemeler, bu aşamalardan kademeli olarak tüm yönlere doğru ilerler. Düşünseme yoluyla sağlanmış olması, düşünen kavramanın dolaysızlığıyla ilkesel bir çelişki oluşturmaz; çünkü her düşünseme kendi içinde dolaysızdır.[23] Demek ki burada dolaysızlıklar yoluyla bir dolayımlama söz konusudur; Friedrich Schlegel başka bir dolayımlama tanımaz ve zaman zaman bu anlamda "her

zaman bir sıçrama olması gereken geçiş"ten[24] söz eder. Bağlamın canlılığı, ilkesel olan, ama mutlak olmayan, dolayımlanmış olan bu dolayımsızlığa dayanmaktadır. Elbette, düşünseme bağlamının kavranılışında gücül olarak mutlak bir dolaysızlık da düşünülebilir; bu bağlam, mutlak düşünseme içinde kendi kendisini bu dolaysızlıkla kavrayacaktır. Bu anlatımlarda sadece romantik epistemolojinin bir şeması sunulmuştur; asıl ilgi odağını oluşturan sorular, romantiklerin bu teoriyi ayrıntılı olarak nasıl kurdukları ve sonra nasıl gerçekleştirdikleridir.

Teorinin kuruluşu, çıkış noktasında Fichte'nin "Bilim Öğretisi Kavramı" yazısındaki düşünseme teorisiyle belirli bir akrabalık oluşturur. Düşünülmüş olanla bağlılaşık olan yalın düşünme, düşünsemenin malzemesidir. Gerçi bu, düşünülenin aksine biçimdir, bir şeyin düşünülmesidir ve bu yüzden ona, terminolojik nedenlerle, ilk düşünseme aşaması denilebilir; Schlegel'de ise buna "duyu"[25] [*Sinn*] denilmektedir. Tam anlamıyla asıl düşünseme ise ancak ikinci aşamada, ilk düşünmenin düşünülmesinde ortaya çıkar. Bu iki bilinç biçimi, yani birinci düşünme ile ikinci düşünme arasındaki ilişki tam olarak Fichte'nin adı geçen yazısındaki açıklamalarına uygun bir biçimde tasavvur edilmelidir. İkinci düşünmede, ya da Schlegel'in kullandığı sözcükle "akıl"da,[26] pratikte birinci düşünme daha üst bir aşamaya dönüşmüş olarak yeniden karşımıza çıkar: "İçeriğinin biçiminin biçimi"[27] olmuştur; böylece ikinci aşama birinci aşamadan, dolaysızca sahici bir düşünseme yoluyla doğmuştur. Başka bir deyişle, ikinci aşamadaki düşünme, bizzat birincisinden ve onun özeylemliliğiyle,[28] kendini bilmesiyle ortaya çıkmıştır. Daha *Athenäum*'daki bir yazıda, konferansların sonraki terminolojisiyle uyum içinde, "Kendi kendini gören duyu, tin olur"[29] denilmektedir. Hiç kuşkusuz, ikinci aşamanın bakış açısından, yalın düşünme malzemedir; düşünmenin düşü-

nülmesi onun biçimidir. Düşünmenin bilgi teorisi açısından belirleyici olan biçimi ise mantık değildir – ve bu, erken romantik görüş için temel oluşturur. Mantık daha çok birinci derecenin düşünülmesine, malzeme olan düşünmeye aittir. Bu biçim, düşünmenin düşünülmesidir. Bu düşünmenin düşünülmesi, dolaysızca birinci dereceden kaynaklanması nedeniyle, düşünmenin bilinmesiyle özdeşleştirilir. Erken romantikler için her türlü sezgisel bilginin temel biçimini oluşturur ve böylelikle bir yöntem olarak itibarını korur; düşünmenin bilgisi olarak, başka her türlü, daha düşük bilgiyi kendi altında toplar ve böylece sistemi oluşturur.

Romantiklerin bu düşünseme çıkarımı ile Fichte'nin çıkarımı arasındaki tüm benzerliklere karşın, karakteristik bir fark görmezden gelinmemelidir. Fichte, her türlü bilmeye ilişkin mutlak temel cümlesinde diyor ki: "Descartes, ondan [Kant'tan] önce benzer bir ilke vermiştir: *cogito ergo sum*... o... elbette bunu bilincin dolaysız bir gerçeği olarak görmüş olabilir. O zaman *cogitans sum, ergo sum*... [düşünenim, o halde varım] anlamına da gelebilir. Ama o zaman *cogitans* eki tamamen gereksizdir; insan var olduğunda, zorunlu olarak düşünmez, ama düşündüğünde, var olması zorunludur. Düşünme kesinlikle öz değildir, yalnızca varlığın özel bir belirlenişidir..."[30] Bizi burada, romantik bakış açısının, Descartes'ın bakış açısı olmayışı ilgilendirmiyor; Fichte'nin "Genel Bilim Öğretisinin Temeli"ndeki bu notuyla kendi yöntemini iptal edip etmediği gibi bir soru da ortaya atılmıyor; amaç, sadece ve sadece Fichte'nin Descartes'la arasında gördüğü çelişkinin, kendisiyle romantikler arasında da hüküm sürdüğüne işaret etmektir. Fichte, düşünsemeyi ilk koymanın, ilk varlığın içine oturtabileceğini düşünürken; romantiklerde, koymada bulunan o özel ontolojik belirleme ortadan kalkar. Romantik düşünce, varlığı ve koymayı düşünseme içinde aşarak ortadan kaldırır. Romantik-

ler, bir fenomen olarak yalın olan ve kendi kendini düşünen düşünmeden yola çıkarlar; bu her şeye uygundur, çünkü her şey "Benlik"tir [*Selbst*].* Fichte'ye göre yalnızca Ben'e bir Benlik karşılık düşer;[31] yani bir düşünseme ancak ve ancak bir koymayla bağlılaşık olarak var olur. Fichte'ye göre bilinç "Ben"dir, romantiklere göre ise "Benlik"tir; ya da başka bir deyişle: Fichte'de düşünseme Ben'e ilişkindir, romantiklerde ise yalın düşünmeye ilişkindir ve ileride daha açıkça görüleceği gibi, asıl romantik düşünseme kavramı tam da bu sonuncu ilişki aracılığıyla kurulmuştur. Fichte'nin düşünmesi mutlak tezde yer alır; onun içindeki düşünsemedir ve onun dışında, boşluğa götürdüğü için, bir anlamı olmayacaktır. Düşünseme söz konusu koymanın içinde dolaysız bilinci, yani sezgiyi, ve düşünseme olarak bu sezginin zihinsel sezgisini temellendirir. Fichte'nin felsefesi gerçi bir olgudan [*Tatsache*] değil bir eylemden [*Tathandlung*] yola çıkar, ancak "Tat" [edim] sözcüğü yine de bir alt anlamıyla "Tatsache"ye, "fait accompli"ye işaret eder. Eylemdeki başlangıçsal davranış anlamındaki bu edim ve yalnızca bu edim, düşünsemenin de katkısıyla temellendirilir. Fichte diyor ki, "Cümlenin öznesi[32] mutlak özne, düpedüz özne olduğu için, bu biricik örnekte, cümlenin biçimiyle birlikte aynı zamanda onun içeriği de koyulmuştur".[33] Demek ki Fichte düşünsemenin verimli olarak uygulandığı tek bir örneği, zihinsel sezgideki uygulanışını kabul ediyor. Düşünsemenin zihinsel sezgide yerine getirdiği işlevden doğan ise, mutlak Ben'dir, bir eylemdir [*Tathandlung*] ve buna göre zihinsel sezginin düşünülmesi görece nesnel bir düşünmedir. Başka bir deyişle düşünseme, Fichte felsefesinin yöntemi değildir. Yöntem olarak daha çok diyalektik koymayı görmek gerekir. Burada zihinsel sezgi, nesnesini oluştururken, romantiklerin anlayışındaki düşünseme biçimini oluşturur. Çünkü Fichte'de yalnızca "tek

* Selbst: "Benlik" dışında, "kendi", "öz" gibi anlamları da bulunuyor – ç.n.

bir" örnekte, düşünsemenin zorunlu bir işlevi olarak gerçekleşen ve bu biricik örnekte nispeten nesnel olan bir şey (eylem) için kurucu önem taşıyan şey, yani tinin "içeriği olarak biçimin biçimi" oluşu, romantik görüşe göre durmaksızın gerçekleşir ve ilk önce nesneyi değil biçimi, hakiki düşüncenin sonsuz ve saf yöntemsel karakterini kurar.

Buna göre düşünmenin düşünülmesi, düşünmenin düşünülmesinin düşünülmesi olur (ve bu böyle devam eder); böylelikle düşünsemenin üçüncü aşamasına ulaşılır. Ancak bu aşamanın analiz edilmesiyle, Fichte ile erken romantiklerin düşüncesi arasındaki farkın büyüklüğü tamamen ortaya çıkar. Windischmann konferanslarının Fichte'ye muhalif tavrının hangi felsefî güdülerle ortaya çıktığını anlayabiliriz; ve Schlegel'in, 1808 yılında yazdığı Fichte değerlendirmesinde, elbette tamamen önyargısız olmamakla birlikte, nasıl olup da kendi çevresinin Fichte'yle olan erken temaslarını, her ikisinin de aynı hasma karşı aynı zorunlulukla aldıkları polemik tavra dayanan bir yanlış anlama olarak tanımlayabildiği anlaşılırlık kazanır.[34] Düşünsemenin üçüncü aşaması, ikincisiyle karşılaştırıldığında, ilkesel olarak yeni bir şey anlamına gelir. İkinci aşama, düşünmenin düşünülmesi, düşünsemenin ilk biçimi, kanonik biçimidir: Fichte de bunu "biçimin kendi içeriği olarak biçimi"nde böyle kabul etmiştir. Düşünsemenin bunu izleyen üçüncü ve sonraki aşamalarında, bu ilk biçimde, özgün bir çift anlamlılıkla dile gelen bir parçalanma ortaya çıkar. Sonrasında gelen analizin görünüşteki sofist yönü, bu inceleme için bir engel oluşturmamaktadır; çünkü bağlamın gerektirdiği gibi, düşünseme sorununun tartışmasına girildiğinde elbette titiz ayrımlar yapmaktan kaçınılamayacaktır; bu ayrımların içinde aşağıda vereceğimiz ayrım büyük bir önem taşımaktadır. Düşünmenin düşünülmesinin düşünülmesi, ikili bir tarzda kavranabilir ve gerçekleştirilebilir. "Düşünmenin düşünülmesi" de-

yişinden yola çıkıldığında, üçüncü aşamada bu ya düşünülen nesnedir, yani (düşünmenin düşünülmesini) düşünmedir, ya da (düşünmenin düşünülmesini) düşünmeyi düşünen öznedir. İkinci derecedeki düşünmenin kesin ilk biçimi, üçüncü derecenin çift anlamlılığıyla sarsılır ve etkilenir. Bu aşama, sonra gelen her aşamada giderek daha çok katlanan bir çokanlamlılık halinde açılacaktır. Romantiklerin, düşünsemenin sonsuzluğuna ilişkin iddialarının asıl özgün yanı, yani asıl düşünseme biçiminin Mutlak karşısında ortadan kalkışı, bu nesne durumuna dayanır. Düşünseme hiçbir engelle karşılaşmadan genişler ve düşünsemede biçimlendirilen düşünme, Mutlak'a yönelen biçimsiz düşünmeye dönüşür. Katı düşünseme biçiminin, dolaysızlığının azalışıyla özdeş olan bu ortadan kalkışı, elbette yalnızca sınırlı düşünme için geçerlidir. Yukarıda, Mutlak'ın kendini düşünsemeli olarak, kapalı düşünsemede dolaysızca kavradığına, daha düşük aşamadaki düşünsemelerin ise en üst düşünsemeye ancak dolaysızlık aracılığıyla dolayımlanarak yakınlaşabileceklerine işaret etmiştik; bu dolayımlanmış olan da yine mutlak düşünsemeye ulaştığında, tam dolaysızlıktan uzaklaşmak zorundadır. Schlegel'in bu düşünce sürecindeki önvarsayımı bilindiğinde, teorisinin görünürdeki çetrefilliği ortadan kalkar. Bu ilk aksiyomatik varsayım, düşünsemenin boş bir sonsuzluğa akıp gitmediği, kendi içinde tözsel ve tamamlanmış olduğudur. Basit mutlak düşünseme, ancak bu sezgi sayesinde, karşı kutbundan, basit ilk düşünsemeden ayrılabilir. Mutlak'tan değil kendilerinden bakıldığında, bu iki düşünseme kutbu tamamen basitken, ötekilerin tümü yalnızca görelidir. Bunları birbirinden ayırmak maksadıyla, mutlak düşünsemenin gerçekliği azami düzeyde, ilk düşünsemenin ise asgari düzeyde kapsadığı ve her ikisinde de azami düzeyde gerçekliğin ve düşünmenin bütün içeriğinin kapsandığı, ancak birincisinde bunlar en üst anlaşılırlık seviyesin-

de açığa çıkarken, diğerlerinde açığa çıkmadığı ve anlaşılmaz olduğu kabul edilmiştir. Anlaşılırlık aşamaları arasında yapılan bu ayrım, tamamlanmış düşünseme teorisinin aksine, romantiklerin tamamen açıklıkla enine boyuna düşünmedikleri bir düşünce akışının konumlandırılması için yalnızca bir yardımcı kurgudur. Nasıl ki Fichte gerçek olanın tümünü – elbette yalnızca bu gerçekliğe yerleştirdiği bir *telos* sayesinde– koyma edimleri altına yerleştirdiyse, Schlegel de dolaysızca ve bir kanıt gerektirdiğini düşünmeden, gerçek olanın tümünün düşünsemelerde tam içeriğiyle, artan bir anlaşılırlıkla, Mutlak'taki en üst berraklığa kadar kendini ortaya çıkardığını görüyor. Schlegel'in, bu gerçek olanın tözünü nasıl belirlediğini ise ayrıca göstermek gerekiyor.

Schlegel'in Fichte'yle çelişkisi, Windischman konferanslarında, Fichte'nin zihinsel sezgi kavramına karşı sık sık enerjik bir polemik yürütmesine neden olmuştur. Fichte'ye göre Ben'in sezgisinin olanaklılığı, düşünsemeyi mutlak teze kapatmanın ve orada sabitlemenin olanaklılığına dayanır. Tam da bu yüzden Schlegel sezgiyi reddeder. Schlegel, Ben'le ilişkili olarak "onun sezgide güvenli bir şekilde yakalanmasının" büyük "zorluğu"ndan, "hatta... olanaksız"lığından söz eder;[35] ve "sabitlenmiş özsezginin, bilginin kaynağı olarak ortaya konduğu yerde her türlü görüşün yanlışlığı"nı saptar.[36] "Belki de onun[37] seçtiği yoldan kaynaklanıyordur bu, özsezgi'den yola çıkarak... sonunda gerçekçiliği[38] yine de tam olarak yenemeyişinden."[39] "Biz kendimize bakamayız,* bu sırada Ben daima görüş alanımızdan kaybolur. Elbette kendimizi düşünebiliriz. Sonra, kendimizi normal hayatta tamamen sonlu hissettiğimiz için, kendimizi de şaşırtarak, kendimize sonsuz görünürüz."[40] Düşünseme bakmak değil-

* Bu metinde "sezgi" olarak çevrilen Almanca "Anschaung" sözcüğü, "anschauen" [bakmak] fiilini çağrıştırır. Metinde "intuition" karşılığında "sezgi" kullanıldığında, köşeli parantez içinde ilgili Almanca sözcük yazılacaktır –e.n.

dir, mutlak sistematik bir düşünmedir, bir kavramdır. Yine de Schlegel'e göre elbette bilginin dolaysızlığının kurtarılması gerekir; ancak, bunun için Kant'ın öğretisinden kopmak gerekir; Kant'a göre dolaysız bilgiyi yalnız sezgiler sağlar. Fichte genel olarak hâlâ Kant'ın öğretisine bağlıdır;[41] elbette Fichte'ye göre buradan paradoksal bir sonuç çıkıyor: "kavramın, yalnızca sezgi yoluyla... gerçekleşebilmesine rağmen" "ortak bilinçte... kesinlikle sezgilerin değil... yalnızca kavramların" var olduğu[42] sonucu. Buna karşılık Schlegel diyor ki: "düşünmenin... sadece dolaylı ve yalnızca sezginin dolaysız olduğunu kabul etmek, zihinsel bir sezginin varlığını öne süren felsefecilerin tamamen keyfî bir yöntemidir. Gerçi asıl dolaysız olan duygudur, ama yine de dolaysız bir düşünme vardır."[43]

Romantikler düşünsemenin bu dolaysız düşünmesiyle, Mutlak'a nüfuz ederler. Orada Fichte'den tamamen başka bir şeyi arayıp bulurlar. Gerçi onlara göre düşünseme, Fichte'nin öne sürdüğünün aksine tamamlanmıştır; ama yine de, en azından aşağıda ele alınan dönemde, sıradan olanla, bilimin içeriğiyle tamamlanmış bir yöntem değildir. Bilim öğretisinde türetilmesi gereken, pozitif bilimlerin dünya imgesidir ve öyle kalır. Erken romantikler, bu dünya imgesini kendi yöntemleri sayesinde tamamen Mutlak'ın içinde yok ederler ve Mutlak'ta, bilimde aradıklarından başka bir içerik ararlar. Böylece, şemanın kurulmasına ilişkin soru yanıtlandıktan sonra, onun gerçekleştirilmesi, yöntemin oluşturulması sorusu, sistem sorusu ortaya çıkar. Schlegel'in felsefî görüşlerinin bağlamı için biricik kaynağı oluşturan konferansların sistemi, burada esas olarak ele aldığımız *Athenäum* döneminin sisteminden farklıdır. Yine de, giriş bölümünde açıklandığı gibi, Windischmann konferanslarının analiz edilmesi, Schlegel'in 1800'deki sanat felsefesinin anlaşılması için zorunlu bir koşul olmaya devam eder. Bu ana-

liz, Schlegel'in 1800 döneminden hangi epistemolojik momentleri altı yıl sonrasına aktarıp bu konferansların temeline yerleştirdiğini, ve bu momentleri ancak ve ancak böylelikle geleneğe teslim ettikten sonra, erken dönem düşüncesinde henüz söz konusu olmayan hangi yeni unsurların konferanslarda ortaya çıktığını göstermelidir. Bu konferansların tümüne yayılan bakış açısı, genç Schlegel'in fikirler açısından zengin düşüncesi ile, Metternich'in sekreteri olacak Schlegel'in daha o zamanlar kendini belli eden restorasyon felsefesi arasında bir uzlaşma oluşturmaktadır. Erken dönemde var olan düşünce silsilesi, pratik ve estetik düşünce alanında adeta yok olmuşken, teorik alanda hâlâ yaşamaktadır. Yeni ile eskiyi birbirinden ayırmak hiç zor değildir. Konferansların sistemi hakkında aşağıda yer alan incelemenin amacı, hem düşünseme kavramının yöntemsel önemi hakkında neler söylendiğini ortaya koymak, hem bu sistemin Schlegel'in gençlik dönemi açısından önem taşıyan bazı ayrıntılarını göstermek, hem de nihayet erken dönemdeki niyetini orta döneminden ayıran yönlerini göstermektir.

İkinci amacı ilk sıraya koymak gerekiyor: Friedrich Schlegel Mutlak'ın tam sonsuzluğunu nasıl düşünüyordu? Konferanslarda deniliyor ki: "Sonsuz olmamızın gerektiği, bizi hiçbir biçimde ikna etmeyecektir; aynı zamanda her şeyin haznesi olarak Ben'in, ancak ve ancak sonsuz olabileceğini de kendimize itiraf etmemiz gerekir... Dikkatle düşündüğümüzde, her şeyin içimizde olduğunu yadsıyamıyorsak, sınırlanmışlık duygusunu açıklamanın tek yolu da... yalnızca kendimizin bir parçası olduğumuzu kabul etmektir. Bu da doğrudan doğruya... bir Sen'e inanmaya vardırır – ama (yaşamdaki gibi) Ben'in karşısına konmuş, onun benzeri olarak Sen değil... genelde bir karşı-Ben olarak bir Sen. Ve böylelikle, bu inanç zorunlu olarak bir ilk-Ben'e bağlanır."[44] Bu ilk-Ben, Mutlak'tır, sonsuzca tamamlanmış düşünsemenin tim-

salidir. Düşünsemenin tamamlanmışlığı, daha önce değinildiği gibi, Schlegel'in düşünseme kavramını Fichte'ninkinden ayıran belirleyici bir farktır. Fichte'ye karşı gayet açık olarak şunlar söylenmiştir: "Ben'in düşüncesinin dünyanın kavramıyla bir olmadığı yerde, Ben'in düşüncesine ilişkin bu saf düşünmenin, yeni bir şeye değil, hep aynı şeyi içeren sonsuz bir kendini yansıtmaya, sonu gelmeyen bir ayna görüntüleri dizisine götürdüğü söylenebilir."[45] Schleiermacher'in düşünceye ilişkin isabetli ifadeleri, aynı erken romantik düşünceye dahildir: "özsezgi ve evren sezgisi dönüşümlü kavramlardır; bu yüzden her düşünseme sonsuzdur."[46] Novalis de, tam da Fichte'ninkine karşıtlığı nedeniyle, bu fikirle hararetli bir biçimde ilgilenmiştir. Daha 1797 yılında Friedrich Schlegel'e "Sen, Fichte'nin büyüsüne karşı bağımsız düşünürleri korumak için seçildin"[47] diye yazıyor. Onun Fichte'de, başka birçok şeyin yanı sıra neye karşı çıktığına, aşağıdaki sözlerde değiniliyor: "Fichte, 'Ben kendini sınırlayamaz' derken tutarsız davranmış olabilir mi? Kendini sınırlamanın olanaklılığı, her türlü sentezin, her türlü mucizenin olanaklılığıdır. Dünya da bir mucizeyle başladı."[48] Bilindiği gibi Fichte'de Ben, kendini Ben-olmayan aracılığıyla –ancak bilinçsizce– sınırlar. Novalis'in bu notu, "Fichte'nin anladığı anlamda bir harekete geçirme, bir Ben-olmayan olmadan" hakiki bir "Fichteizm"[49] talebi gibi, ancak Ben'in sınırlandırılmasının bilinçsiz değil, bilinçli ve böylelikle göreli bir sınırlandırılma olabileceği anlamına gelir. Aslında Windischmann konferanslarında hâlâ görülebilen erken romantik itirazın eğilimi budur. "İlk-Ben, ilk-Ben'de her şeyi kapsayan, her şeydir; onun dışında hiçbir şey yoktur; Ben-olmaktan başka hiçbir şeyin varlığını kabul edemeyiz. Sınırlanmışlık, Ben'in mat bir yansımasından ibaret değildir, gerçek bir Ben'dir; Ben-olmayan değildir, bir karşı-Ben'dir, bir Sen'dir.[50] Her şey, sonsuz Ben-olmanın yalnızca bir parçasıdır."[51] Ya da, düşünsemeyle da-

ha açık bir ilişki kurularak: "Kendine geri dönen etkinlikte bulunma yetisi, Ben'in Ben'i olma yeteneği, düşünmedir. Bu düşünmenin bizden başka nesnesi yoktur."[52] Romantikler, bilinçdışı aracılığıyla sınırlandırmadan nefret ederler, bunun göreli bir sınırlandırma olması ve bilinçli düşünsemenin içinde yapılması gerekir. Schlegel konferanslarda bu konuda da, daha önceki bakış açısına oranla zayıflatılmış bir uzlaşma çözümü sunar: Düşünsemenin sınırlandırılması onun içinde gerçekleşmez, yani aslında göreli değildir, bilinçli irade yoluyla gerçekleştirilir. Schlegel, "düşünsemeyi durdurma ve sezgiyi gelişigüzel bir şekilde herhangi bir belirli nesneye yöneltme"ye,[53] irade adını verir.

Schlegel'in Mutlak kavramı, yukarıdaki kavramla birlikte, Fichte'ninki karşısında yeterince belirlenmiştir. Bu Mutlak'ı, kendi başına, en doğru biçimde düşünseme ortamı[54] [*Medium*] olarak tanımlamak uygundur. Schlegel'in teorik felsefesinin tamamı bu terimle özetlenerek tanımlanabilir ve aşağıda bu terimle ilgili daha çok alıntı yapılacaktır. Bu yüzden bu terimi daha ayrıntılı olarak açıklamak ve kesinleştirmek gerekir. Düşünseme Mutlak'ı kurar ve onu bir ortam olarak kurar. Schlegel "ortam" terimini kullanmasa da, Mutlak'ta ya da sistemde sürekli bulunan eşbiçimli bağlama büyük değer verir; Mutlak'ı ve sistemi, gerçekliğin bağlamı olarak, gerçekliğin (her yerde aynı olan) tözüyle değil, kendini açığa çıkarmasının dereceleriyle yorumlar. Schlegel şöyle diyor: "İrade, ...Ben'in kendi kendini[55] mutlak bir azami düzeye kadar çoğaltma ya da asgari bir düzeye kadar azaltma yetisidir; bu yeti serbest olduğu için, sınırları yoktur."[56] Bu ilişki için çok net bir imge sunuyor: "Kendi içine geri dönmek, Ben'in üssünü artırmaktır; kendi içinden dışarıya çıkmak[57] ise matematikte karekök almaktır."[58] Novalis de, düşünseme ortamındaki bu hareketi tamamen benzer bir biçimde betimlemiştir. Bu hareket, Novalis'e, roman-

tizmin özüyle o kadar yakın bir ilişki içinde görünmektedir ki, ona "romantikleştirme" der. "Romantikleştirme, niteliksel açıdan üssünü artırmaktan başka bir şey değildir. Bu işlemde, düşük düzeydeki Benlik daha iyi bir Benlik'le özdeşleştirilir. Tıpkı kendimizin de böyle bir niteliksel üsler dizisi olmamız gibi... romantik felsefe... dönüşümlü bir yükseltme ve alçaltmadır."[59] Schlegel, Mutlak'ın dolayımsal doğası hakkındaki düşüncesini tam bir açıklıkla dillendirebilmek için, ışık benzetmesine başvuruyor: "Ben'in düşüncesine... tüm düşüncelerin iç ışığı olarak bakmak gerekir. Tüm düşünceler bu iç ışığın birer kırılmış renkli görüntüsünden ibarettir. Ben, her düşüncede gizli ışıktır, her düşüncede bulunur; kişi sürekli kendini ya da Ben'i düşünür, elbette sıradan, türetilmiş kendini değil – daha üst bir anlamda [kendini]."[60] Novalis, Mutlak'ın dolayımsallığı düşüncesini yazılarında adeta coşkuyla müjdelemiştir. Düşünseme ile dolayımsallığın birliği için "kendine nüfuz etme" gibi olağanüstü bir ifade bulmuş, böyle bir tinsel durumu hep önceden bildirmiş ve desteklemiştir. "Her türlü felsefenin olanağını oluşturan, zihnin kendine dokunmak yoluyla kendine, yasalarını kendi belirlediği bir hareket, yani kendi etkinlik biçimini vermesi",[61] yani düşünseme, aynı zamanda "tinin, kendine asla sona ermeyen hakiki nüfuz edişinin başlangıcıdır".[62] Novalis "kendi kendine nüfuz eden kaos"u[63] gelecekteki dünya olarak adlandırıyor. "Kendi kendine nüfuz eden ilk deha, burada uçsuz bucaksız bir dünyanın tipik nüvesini buldu. Dünya tarihindeki en dikkate değer keşif olması gereken bir keşif yaptı, çünkü bununla birlikte insanlığın yepyeni bir dönemi başladı – ve her türden hakiki tarih ancak bu aşamada mümkün olacaktır, çünkü şimdiye kadar kat edilen yol, artık tamamen açıklanabilir, özgün bir bütün oluşturuyor."[64]

Windischmann konferansları sisteminin yukarıda anlatılan temel görüşleri, belirleyici bir noktada, Schlegel'in *At-*

henäum dönemindeki görüşlerinden ayrılır. Başka bir deyişle: Schlegel'in bu geç dönem düşüncesinin tüm sisteminde ve yönteminde, daha önceki düşüncesine ait epistemolojik güdüler ilk kez yer bulup korunmuştur, ama Schlegel'in düşünceleri, başka bir ilişki içinde, erken dönemine ait düşüncelerinden tamamen uzaklaşır. Genelde büyük bir örtüşmenin hâkim olduğu düşüncelerde böyle bir sapmanın mümkün olması, düşünseme sisteminin belirli bir özgünlüğünden kaynaklanır. Bu, Fichte'de şöyle karakterize edilmiştir: "Ben'in kendine geri döndüğü öne sürülüyor. Peki o zaman Ben, bu geri dönmeden önce ve ondan bağımsız olarak, kendi başına var mıdır, kendini bir eylemin hedefi kılabilmek için zaten kendi başına var olması gerekmez mi..? Asla. Ancak bu edim yoluyla... öncesinde başka bir eylemin bulunmadığı belirli bir eylemin üzerinde yapılan eylem yoluyla, Ben, başlangıçsal olarak kendi başına olur. Ben, bir olgu olarak yalnızca filozof için önceden vardır, çünkü filozof tüm bu deneyimi[65] zaten yaşamıştır."[66] Windelband, Fichte'nin felsefesini serimlerken, bu düşünceyi özellikle açıkça anlatıyor: "Genelde etkinliklerin bir varlığı öngerektirdiği düşünülse de, Fichte için tüm varlık yalnızca ilksel edimin bir ürünüdür. İşlev gören bir varlık olmadan işlev, Fichte'ye göre metafizik ilk ilkedir. Düşünen tin önce 'var'dır da ancak sonradan herhangi bir vesileyle özbilincine varıyor değildir; aksine, [düşünen tin] ancak türetilemeyen, açıklanamayan özbilinç eylemiyle ortaya çıkar."[67] Friedrich Schlegel, 1800 tarihli "Şiir Sanatı Üzerine Söyleşi" yazısında, idealizmin "adeta hiçten ortaya çıktığı"[68] gibi sözlerle aynı şeyi söylüyorsa,[69] bu düşünce akışı, önceki tüm serimleme de dikkate alınarak, şöyle özetlenebilir: Düşünseme, mantıksal olarak birincidir. Çünkü düşünseme, düşünmenin bir biçimi olduğu için, düşünseme düşünme üzerinde düşünsediği halde, mantıksal olarak düşünseme olmadan düşünme müm-

kün değildir. Üzerinde düşünsenen düşünme, ancak düşünsemeyle birlikte ortaya çıkar. Bu yüzden, her basit düşünsemenin, mutlak olarak bir etkisizlik noktasından doğduğu söylenebilir. Düşünsemenin bu etkisizlik noktasına nasıl bir metafizik nitelik atfedileceği, belli değildir. Schlegel'in söz konusu iki düşünce dizisi bu noktada birbirinden ayrılır. Windischmann konferanslarında bu orta nokta, bu Mutlak, Fichte'yle bağlantılı olarak Ben diye tanımlanıyor. Schlegel'in *Athenäum* dönemindeki yazılarında ise bu kavram, sadece Fichte'dekinden değil, Novalis'tekinden de daha önemsiz bir yer tutuyor. Erken romantiklerin anladığı anlamda düşünsemenin orta noktası artık Ben değil, sanattır. Schlegel'in konferanslarda, mutlak Ben'in sistemi olarak ortaya koyduğu sistemin temel tanımlarının, daha önceki düşünce akışlarındaki nesnesi sanattır. Farklı düşünülen bu Mutlak'ta, başka bir düşünseme gerçekleşir. Romantik sanat görüşü, düşünmenin düşünmesinde bir Ben-bilincinin anlaşılmamasına dayanır. Ben içermeyen düşünseme, sanatın mutlaklığında bir düşünsemedir. Çalışmanın ikinci bölümünü, bu Mutlak'ın burada gösterilen ilkelere göre incelenmesine ayırdık. Bu ikinci bölümde, sanat ortamında [*medium*] düşünseme olarak sanat eleştirisi ele alınıyor. Düşünseme şeması, yukarıda Ben kavramı üzerinden değil, düşünme kavramı üzerinden açıklandı; çünkü Schlegel'in bizi burada ilgilendiren döneminde Ben kavramı rol oynamamaktadır. Buna karşılık, her türlü düşünsemenin ilk şeması olarak düşünmenin düşünülmesi, Schlegel'in eleştiri kavramının temelinde yatar. Fichte bunu daha önceden, belirleyici bir şekilde, biçim olarak tanımlamıştır. Fichte bu biçimi zihinsel dünya kavramının ilk hücresi olarak, Ben olarak yorumlamıştı. Romantik Friedrich Schlegel ise, 1800'de bu biçimi, estetik biçim olarak, sanat fikrinin ilk hücresi olarak yorumladı.

Sistem ve Kavram

Erken romantiklerin düşüncesinin altına, düşünseme ortamı kavramı açısından sorunlara buldukları çözümlerin ya da genel olarak sistematik görüşlerinin resmedileceği yöntemsel bir koordinat sistemi yerleştirilmek istendiğinde, iki soruyla karşılaşılacaktır. İlki, romantiklerin genel olarak sistematik bir biçimde düşünüp düşünmedikleri, ya da düşüncelerinde sistematik ilgiye yönelip yönelmedikleri sorusudur; bu soru edebiyatta kuşkucu, hatta olumsuzlayıcı retorik bir tonda tekrar tekrar sorulmuştur. Bu sistematik düşüncenin varlığı kabul edildiğinde, dikkat çekici ölçüde karanlık, hatta mistik bir söylemde neden yer aldığını sorgulayan ikinci soru ortaya çıkar. Birinci soru açısından, burada neyin kanıtlanmak istendiğinin baştan belirlenmesi gerekir. Friedrich Schlegel misali, "bir sistemden tamamen farklı bir şey olan, sistemin ruhu"ndan[70] söz ederek, sorunun yanıtlanışını kolaylaştırmasak da, bu sözler yine de belirleyici olana götürmektedir. Aslında burada, Schlegel ve Novalis'in 1800'lerde ortak bir sisteme mi sahip oldukları, yoksa her birinin kendine özgü bir sisteminin mi bulunduğu sorusu gibi, düşünsel açıdan çürütülebilecek hiçbir şeyi kanıtlama yoluna gidilmeyecektir. Ancak, onların düşüncesinin, onlarda bile ancak kısmen açıklık kazanmış ve olgunlaşmış bulunan sistematik eğilimler ve bağlamlar yoluyla belirlendiği, kuşkuya yer bırakmayacak şekilde gösterilebilir. Ya da, kesin ve karşı çıkılamaz biçimde dile getirecek olursak: Romantiklerin düşüncesi, onların bu sistemi net olarak vermiş olup olmamalarına bakmaksızın, pratikte doğru seçilmiş bir koordinat sistemine aktarılabilen sistematik düşünce akışlarıyla *ilişkilendirilebilir*. Önümüzdeki pragmatik, felsefe-tarihsel değil soruntarihsel görevde, tamamen bu sınırlı iddiayı kanıtlamakla yetinebiliriz. Bu ilişkilendirme olanağını göstermek ise, erken

romantik düşünceyi sistematik olarak yorumlamanın haklı ve mümkün olduğunu pratikte göstermek demektir. Romantizmin tarihsel kavranışında karşılaşılan olağanüstü zorluklara rağmen, kısa süre önce yayımlanan bir yazı bu haklılığı savunmuştur: Elkuß'un "Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung" [Romantizmin Değerlendirilmesi ve Romantizm Araştırmalarının Eleştirisi Üzerine] başlıklı yazısı, bu soruna, elinizdeki tarihsel incelemeye kıyasla çok daha özenle yaklaşması gereken bir bilimin bakış açısıyla, bir edebiyat tarihçisi tarafından kaleme alınmış bir yazıdır. Elkuß, romantik yazıların sistematik yönelimli yorumlamalar temelinde analiz edilmesini, diğerlerinin yanı sıra şu cümlelerle savunuyor: "Bu[71] meseleye teoloji, din tarihi, geçerli hukuk veya günümüzün tarihsel düşüncesi yönünden yaklaşılabilir. Bir düşünce oluşumu hakkında bilgi edinmek için, bu yaklaşımların her biri, ...o düşünce oluşumuna sözcüğün uğursuz anlamıyla koşulsuzca yaklaşılmasından, yani erken romantik teorilerde ortaya atılan soruların maddi çekirdeğinin artık kontrol edilemeyip, çoğu kez belirli bir anlamda kendi kendinin amacı olabilecek bir ifadeyle 'edebiyat' olarak ele alınmasından daha elverişli olacaktır."[72] "Burada[73] uygulanacak analiz, haliyle, bir yazarın söylediğinin ve ifade etmek istediğinin ya da sadece ifade edebileceğinin 'edebî' anlamının çoğu kez çok ötesine nüfuz eder. Bu analiz, yönelimsel edimlerin neyi başarmaları gerektiğini gördüğünde, bu edimleri yakalar."[74] "Edebiyat tarihi için, çoğu kez yazarın düşünsemesinin varsayımları olmasalar da, varsayımlara kadar geri giden bir inceleme gerekçelendirilmiş olur."[75] Sorun tarihi için böyle bir inceleme adeta zorunludur. Elkuß'un bir edebiyat tarihi incelemesi hakkında söylemek zorunda kaldığı şeyler, yani bu incelemenin bir yazarın karşısında "onun tinsel dünyasını karakterize ederken, yazarın kendisi için bilinç içeriği olan antitezlerde" takılıp kalma-

sı, "tinsel güçleri yalnızca onlara kendisinin verdiği stilizasyon içinde" yargılaması ve "kendisi de analiz gerektiren bir başarım olarak... artık bu stilizasyona nüfuz etmemesi", sorunun tarihini ele alan bir inceleme hakkında söylendiğinde daha mutlak bir kusur olur.[76] Elbette, Friedrich Schlegel'in yüzyıl dönümündeki düşüncesinde bulunan kesin sistematik eğilimi algılamak için, telaffuz edilmiş olanın çok daha gerisine gitmek hiç de gerekli değildir. Schlegel'in sistematik düşünceyle ilişkisi hakkındaki yaygın yorumdan, onun sözüne harfiyen kulak verildiği değil, sözünün pek dikkate alınmadığı anlaşılıyor. Bir yazarın kendini aforizmalarda dile getirmesi olgusunu, hiç kimse, onun sistematik yönelimine karşı bir kanıt olarak göremez. Örneğin Nietzsche aforizmalar halinde yazmıştır, üstelik kendini sistem karşıtı olarak tanımlamıştır, ama yine de kendini yönlendiren fikirler gereği felsefesini kapsamlı ve bütünlüklü olarak enine boyuna düşünmüş, sonunda kendi sistemini yazmaya başlamıştır. Buna karşılık, Schlegel kendini hiçbir zaman tamamen sistem karşıtı olarak göstermemiştir. Çarpıcı bir biçimde, görünüşteki tüm kinizme karşın, olgunluk döneminde kendi sözleriyle de hiçbir zaman kuşkucu olmamıştır. "Kuşkuculuk, geçici bir durum olarak, mantıksal isyandır; bir sistem olarak, anarşidir. Kuşkucu yöntem yaklaşık olarak isyancı bir hükümet gibi bir şey olurdu,"[77] deniliyor *Athenäum* fragmanlarında. Schlegel, mantığı da aynı yerde, "pozitif hakikat talebinden ve bir sistemin olanaklılığı varsayımından yola çıkan bir bilim"[78] olarak tanımlıyor. Windischmann'ın yayımladığı fragmanlarda,[79] Schlegel'in 1796 yılından itibaren sistemin özü ve temellendirilmesinin olanaklılığı üzerinde gayretle kafa yorduğuna tanıklık edebilecek birçok yer var; bu düşünce gelişimi konferanslardaki sistemle sonuçlanmıştı. Schlegel, o zamanlar sistemi döngüsel felsefe[80] başlığı altında düşünüyordu. Schlegel'in bu felsefe hakkında verdiği az sayı-

daki tanımdan en önemlisi, bu felsefenin adının temellendirildiği tanımdır. "Felsefenin temelinde yalnızca dönüşümlü bir kanıt değil, dönüşümlü bir kavram da bulunmalıdır. Her kavramda ve her kanıtta, yeniden onun bir kavramı ve kanıtı sorulabilir. Bu yüzden felsefe de, epik şiir gibi ortadan başlamalıdır; birincinin kendi başına tamamen temellendirilmiş ve açıklanmış olacağı biçimde felsefeyi sunmak ve teker teker ekleyerek saymak mümkün değildir. Bu bir bütündür, dolayısıyla onu tanımanın yolu düz bir çizgi değil, bir çemberdir. Temel bilimin bütünü... başka hiçbir malzeme olmadan... iki fikirden, cümleden, kavramdan türetilmiş olmalıdır."[81] Sonra bu dönüşümlü kavramlar, konferanslarda düşünsemenin iki kutbunu, nihayetinde basit ilk düşünseme ile mutlak düşünsemeyi bir çember halinde yeniden birleştirirler. Felsefe ortada başlar demek, felsefe nesnelerinden hiçbirini ilk düşünsemeyle özdeşleştirmez, onlarda ortamın içinde bir orta görür, demektir. Schlegel'de aynı dönemde bir başka motif olarak, epistemolojik gerçekçilik ve idealizm sorusu ortaya çıkar; bu soru konferanslarda kendiliğinden yanıtlanmıştır. Demek ki Kircher'in, Schlegel'in 1796'dan sonraki fragmanlarını dikkate alarak "Friedrich döngüsel felsefenin sistemini ortaya koymamıştır, bu fragmanlarda bize kalanlar, daha çok öncalışmalardır, varsayımlardır, sistemin öznel temelleridir, onun felsefî ruhunun kavramlarda şekillendirilmiş itici güçleri ve gereksinimleridir"[82] demiş olması, ancak Windischmann konferanslarını görmezden gelişiyle açıklanabilir.

Oysa Schlegel'in *Athenäum* döneminde kendi sistematik yönelimi hakkında tam bir netlik kazanmış olduğuna dair birçok neden gösterilebilir. O sıralar sistematik düşünceler Schlegel'in zihninde henüz üstünlük kazanmamıştı; bunun bir yandan, bu düşünceleri henüz zengin ve tutkulu bir düşünce halinde geliştirecek yeterli mantıksal güce sahip olmayışıyla, bir yandan da etiğin sistem değerine dair bir anlayışa

sahip olmayışıyla ilişkisi vardı. Estetik ilgisi hepsine ağır basıyordu. "Friedrich Schlegel bir sanatçı-filozoftu, ya da felsefe yapan bir sanatçıydı; böyle birisi olarak felsefe zanaatçılarının izinden yürüyor ve kendi döneminin felsefesiyle bağlantı kurmaya çalışıyordu; diğer yandan salt sistematik olanda takılıp kalmayacak kadar fazla sanatçıydı."[83] Yukarıdaki karşılaştırmaya dönecek olursak, Schlegel'de düşüncelerinin oluşturduğu koordinat sistemi, onu örten görüntünün altından hemen hemen hiç öne çıkmıyor. Sanat, mutlak düşünseme ortamı olarak *Athenäum* döneminin temel kavramıysa da, bu kavram düşüncesinin kafa karıştırıcı bir çeşitlilikte olduğu izlenimini doğuran başka alanlarla sürekli ikame edilmiştir. Mutlak, kâh yetişim [*Bildung*]* olarak, kâh uyum, deha ya da ironi olarak, kâh din, örgüt ya da tarih olarak görünür. Başka bağlamlarda, başka alanlardan birinin –yani sanatın değil, örneğin tarihin– Mutlak'ı, düşünseme ortamı karakterini koruyarak işaret ettiğini düşünmek pekâlâ mümkündür. Bu alanların çoğunda, sanat eleştirisi kavramının analizinde olduğu gibi düşünseme ortamının sanat olarak gösterildiği o felsefî verimliliğin yokluğu tartışmasız hissedilir. *Athenäum* döneminde sanat kavramı Friedrich Schlegel'in sistematik yöneliminin bir –ve tarih kavramı dışında belki de yegâne– meşru gerçekleşmesidir.[84] Schlegel'in tipik kaydırmalarından ve örtmelerinden birine burada, biraz erken de olsa, yer verebiliriz: "Çabalayan tinselliğin itkisiyle şekillendirici olan sanat, tinselliği hep yeni baştan, hep yeni biçimlerde, günümüzdeki ve geçmişteki hayatta olup bitenlerle birleştirir. Sanat, tarihin tek tek olaylarına değil, onların bütünlüğüne bağlanır; kendini sonrasızca yetkinleştiren insanlığın görüş açısından, olaylar bütününü birleştirerek ve somutlaştırarak özet-

* *Bildung*: Kültür anlamına da gelir; ancak kişinin kültür ve eğitim yoluyla yetişmesi gibi bir anlamı da var. "Bildung Romanı'nda" bu son anlamda kullanılır. Dolayısıyla ben burada Oruç Aruoba'nın önerdiği 'yetişim' karşılığını kullanmayı tercih ediyorum – ç.n.

ler. Eleştiri... insanlık idealini ayakta tutmaya çalışır... bunu da... daha eski yasalara dayanarak, ebedî insanlık idealine yaklaşmayı güvenceleyen o yasadan yola çıkarak yapar."[85] Bu, Schlegel'in erken döneminde yazdığı (1795) Condorçet eleştirisindeki düşüncenin bir açımlanışıdır. 1800 yılındaki yazılarda, ileride görüleceği gibi, Mutlak'a ilişkin birden fazla kavramın bu tarzda alaşımlanması ve böyle bir karışımda verimliliklerini elbette yitirerek birbirlerini muğlaklaştırması ağırlık kazanır. Bu gibi cümlelere bakarak, Schlegel'in sanat kavrayışının derin özüne ilişkin bir fikir edinmek isteyenlerin kafası mecburen karışacaktır.

Schlegel'in Mutlak'ı tanımlamaya yönelik çok yönlü denemeleri yalnızca bir eksiklikten, bir bulanıklıktan kaynaklanmaz. Bu denemelerin temelinde, daha ziyade düşüncesine özgü pozitif bir eğilim yatar. Yukarıda sorulan, Schlegel'in çok sayıdaki fragmanının neden karanlık olduğu ve bu fragmanların sistematik yönelimlerinin ne olduğu sorusu, yanıtını bu eğilimde bulur. Mutlak, *Athenäum* döneminde Friedrich Schlegel'e göre elbette sanat biçimindeki sistemdi. Ancak Schlegel, Mutlak'ı sistematik olarak aramaz, tersine, sistemi mutlak olarak kavramaya çalışır. Schlegel'in mistisizminin özü budur ve Mutlak'ı temelde olumladığı halde, bu denemenin uğursuz yönünün de farkındadır. Jacobi hakkında –Schlegel'in açıkça kendi hatalarını eleştirmek için sık sık Jacobi'ye başvurduğunu, Enders göstermiştir– Windischmann fragmanlarında şöyle denilmektedir: "Jacobi mutlak felsefe ile sistematik felsefenin arasına düştü, tini orada ezilip paramparça oldu."[86] Biraz daha muzip bir vurguyla, bu değiniye *Athenäum* fragmanlarında[87] da yer verilmiştir. Schlegel de sistemin mutlak kavranılışının mistik itkisini, "eski mistisizm eğilimini"[88] kendinden uzak tutamamıştır. Bunun tam tersini, Kant'a suçlama olarak yöneltir: "Kant... kesinlikle transandantal aklın değil, mutlak aklın ya da elbette siste-

matik aklın polemiğini yapıyor."[89] Sistemin mutlak kavranılışı fikrini, benzersiz bir biçimde şu soruyla karakterize eder: "Tüm sistemler birey değil midir..?"[90] Elbette, bu doğruysa, o zaman sistemlerin bütünlüğüne de bir bireye olduğu gibi, sezgisel olarak nüfuz edilebileceği düşünülebilir. Schlegel, mistisizmin mantıksal olarak vardırılacağı aşırı sonucun da farkındadır. "Tutarlı bir mistik, her türlü bilginin iletilebilirliğini bir kenara bırakmakla kalmamalı, bunu doğrudan doğruya yadsımalıdır; bu noktanın, sıradan mantığın erişebildiğinden daha derinde kanıtlanması gerekir."[91] Schlegel'in kendini daha çok erkenden ne kadar bilinçli bir biçimde bir mistik olarak hissettiğini görmek için, 1796 yılına ait bu önerme, aynı döneme ait "hakiki sistemin iletilebilirliği ancak sınırlı olabilir; bu *a priori* olarak kanıtlanabilir"[92] önermesiyle birleştirilebilir. Bu düşünce daha sonra konferanslarda en açık anlatımını bulmuştur: "Bilgi yalnızca içe doğru gider, kendinde ve kendi başına iletilemezdir, bildik anlatıma göre düşünen kişi kendini kendinde yitirir... Ancak serimleme yoluyla... ortaklaşma gelir... Elbette, her türlü serimlemenin öncesinde ya da ötesinde içsel bir bilginin var olduğu kabul edilebilir; ama bu... serimlenmediği gibi, anlaşılmazdır."[93] Novalis bu noktada Schlegel'le hemfikirdir: felsefe "mistik, ...nüfuz eden bir fikirdir, bizi durmaksızın her yöne doğru sürükler."[94] Friedrich Schlegel'in felsefesindeki bu mistik eğilim, en çok, terminolojisinde belirginleşir. 1798 yılında, Wilhelm Schlegel, Schleiermacher'e şöyle yazıyor: "Kardeşimin kenar notlarını da kazanç sayıyorum; çünkü bunlarda, tüm mektuplarından daha başarılı oluyor, fragmanları makalelerinden daha başarılı ve kendi şekillendirdiği sözcükler fragmanlarından daha başarılı. Sonunda tüm dehası mistik terminolojiyle sınırlanıyor."[95] Gerçekten de, Wilhelm Schlegel'in çok isabetli bir biçimde mistik terminoloji olarak tanımladığı şey, Friedrich Schlegel'in dehasıyla, en önemli kavramlarıyla ve kendine

özgü düşünüş tarzıyla yakından bağıntılıdır. Bu durum onu, gidimli* düşünce ile zihinsel sezgi arasında bir orta bulmaya zorlamıştır, çünkü birisi onun sezgisel [*intuitive*] kavrama niyetine, diğeri ise sistematik ilgisine yeterli olamamıştır. Dolayısıyla, düşüncesi sistematik olarak gelişmemekle beraber sistematik bir yönelim izlediğinden, Schlegel şu sorunla karşı karşıya kalmıştır: Gidimli düşüncenin olağanüstü sınırlılığı ile düşüncelerin maksimum sistematik erimini birleştirmek. Özellikle zihinsel sezgi söz konusu olduğunda, Schlegel'in düşünüş tarzına, birçok mistiğin aksine sezgiselliğe karşı kayıtsızlık damgasını vurur; Schlegel zihinsel sezgilere ve dalgın hallere başvurmaz. Daha ziyade, bir cümleyle özetlenecek olursa, sistemin sezgisel olmayan bir sezgisini [*Intuition*] arar ve bunu dilde bulur. Terminoloji, düşüncesinin gidimselliğin ve sezgiselliğin ötesinde hareket ettiği alandır. Çünkü Schlegel'e göre terim ve kavram sistemin çekirdeğini içerir, aslında bunlar önceden biçimlendirilmiş bir sistemden başka bir şey değildir. Schlegel'in düşüncesi *mutlak kavramsal,* yani dilsel bir düşüncedir. Düşünseme, sistemin mutlak kavranışının yönelimsel bir edimidir ve bu edimin en uygun anlatım biçimi kavramdır. Friedrich Schlegel'in sayısız terminolojik buluşunun ve Mutlak'a dair sürekli yenilediği tanımların altındaki saik, bu sezgidir. Bu düşünme tipi, erken romantizm düşüncesi açısından karakteristiktir; Schlegel'den daha az belirgin olsa da, Novalis'te de bulunur. Schlegel terminolojik düşüncenin sistemle ilişkisini konferanslarda açıkça dile getirmiştir: "dünyanın bir olarak özetlenebildiği ve yeniden bir dünya olarak geliştirilebildiği *o* düşünce... kavram denilen

---

* Gidimli düşünme: Sezgisel ve *a priori* düşünme yollarının karşıtı olarak, başka deyişle doğrudan ya da aracı kullanmaksızın düşünce kuran değil de, önermelerden başka önermelere yönelerek, mantıksal yolla çıkarımlar yaparak ilkelerden sonuca ulaşan düşünme yolu. Sezgisel düşünme yolu dolaysız bir kavrayıştan geçerken, gidimli düşünme adım adım ilerleyen akıl yürütmelerle varılan düşüncelerden oluşur (*Felsefe Sözlüğü*, [Ankara: Bilim ve Sanat, 2003] s. 600) – e.n.

şeydir."[96] "...böylece bir sistem daha ziyade yalnızca kapalı bir kavram olarak tanımlanabilir."[97] *Athenäum*'da "Tin için bir sisteme sahip olmak da, olmamak da ölümcüldür. Dolayısıyla elbette ikisini birleştirmeye karar verecektir"[98] denildiğinde, bu birleştirmenin aracı olarak kavramsal terimden başka bir şey düşünülmüş olamaz. Schlegel'in sistemde bulunduğunu iddia ettiği bireysel doğa da, yalnızca kavramda dile gelebilir. Çok genel olarak, ahlaklı insana dair şöyle deniliyor: "Romantik bir hayal gücüyle ve gramatik[99] bir anlamla birleşerek çok büyüleyici ve çok iyi bir şey olabilen anlatımdaki belli bir mistisizm, çoğu kez onların güzel gizemlerinin simgesi işlevini görür."[100] Novalis de benzer şeyler yazıyor: "Sözcüklerin birçok fikri bir defada dile getirmek için ne kadar yoksul olduğu öyle sık hissediliyor ki."[101] Ve tersi: "Bir fikrin birden fazla isminin bulunması avantajlıdır."[102]

Bu mistik terminoloji, erken romantizmde nükte biçiminde genel bir rol oynamıştır. Friedrich Schlegel'in yanı sıra Novalis ve Schleiermacher da nüktenin teorikleştirilmesiyle ilgilenmişlerdir; Novalis'in fragmanlarında nükte teorisi geniş bir yer kaplar. Aslında bu nükte teorisi, mistik terminoloji teorisinden başka bir şey değildir. Bu, sistemi adıyla anma, yani mistik bir tekil kavramda sistemi, sistematik bağıntılarının içerileceği bir biçimde özetleme denemesidir. Burada, kavramlarda sürekli dolayımlı [*mediale*] bir bağlam, bir düşünseme ortamı bulunduğu varsayımı da vardır. Nükte de, mistik terimde olduğu gibi, söz konusu kavramsal ortam ansızın çakan bir şimşek gibi görünür. "Her nükte evrensel felsefenin ilkesi ve aracıdır, her felsefe de evrenselliğin tininden başka bir şey değildir; bilim de, öncesizce ve sonrasızca birbiriyle karışan ve yeniden ayrılan bilimlerden başka bir şey değildir, mantıksal bir kimyadır; bu yüzden o mutlak, coşkulu, maddesel nüktenin değeri ve saygınlığı sonsuzdur. Bacon ve Leibniz... birincisi bunun ilk ustalarından, ikin-

cisi de en büyük ustalarındandı."[103] Nükte bazen "mantıklı toplumsallık",[104] bazen "kimyasal... tin",[105] bazen "fragmanlar halindeki deha"[106] ya da "kehanet yeteneği"[107] olarak nitelendiğinde; Novalis'te "daha yüksek alanlarda büyülü bir renk oyunu"[108] olarak tanımlandığında, tüm bunlar kavramların nüktede etkili olan ve mistik terimde gösterilen kendi ortamındaki hareketi hakkında söylenmiştir. "Nükte hayal gücünün görünüşü, dışa çakan şimşeğidir. Buradan gelir... mistisizmin nükteye benzer yönü."[109] Schlegel "Ueber die Unverständlichkeit" [Anlaşılmazlık Üzerine] makalesinde şunu göstermek ister: "Sözcükler, kendilerini, çoğu zaman onları kullananların anladığından daha iyi anlarlar... felsefî sözcükler arasında... gizli tarikat bağlantıları bulunuyor olmalıdır; en saf ve en katıksız anlaşılmazlık, tam da anlamaktan ve anlaşılır kılmaktan, felsefe ve filolojiden kaynaklanır."[110] Schlegel bazen, aslında "nükteyi, nükte yapan ve katıksız üsluba esneklik ve elektrik veren... yoğun, ateşli bir akıl"dan söz etmiştir. Schlegel bu aklı "genellikle akıl denilen"[111] şeyin karşısına koymakla, açıkça kendi düşünme tarzını son derece isabetli bir biçimde göstermiştir. Daha önce söylendiği gibi, bu düşünüş tarzı, aklına gelen her fikrin muazzam bir fikirler kütlesini harekete geçirdiği; ağırkanlılığın, tinsel ve bedensel fizyonomisindeki ifadenin ateşiyle birleştiği bir insanın düşünüş tarzıdır. Son olarak, Schlegel'de bu kadar berrak ve belirleyici biçimde öne çıkan o terminolojik eğilimin, tüm mistik düşünme açısından tipik bir anlam taşıyıp taşımadığı sorusu, bu konuyla haşır neşir olurken sorulabilir. Bu öyle bir soru ki, yakından araştırmaya değebilir ve sonunda her düşünürün terminolojisinin temelinde yatan *a priori*'ye götürebilir.

Romantik "sanat dili"[112] polemik ve saf edebî güdülerle değil, daha ziyade yukarıda serimlenen derin eğilimler temelinde oluşturulmuştur; Elkuß bu dilin "aşırı büyüyen oluşu-

mundan"[113] söz eder. Ancak Elkuß şunu da görmezden gelmiyor: "Söz konusu spekülasyonlar, her bireyin bilinci için tamamen gerçek bir işlev üstlenmiştir ve romantik okulun, transandantal şiir sanatından büyülü idealizme kadar tüm o hiyerogliflerde sahip olduğunu düşündüğü gereksinim... ve bilgi timsalini geliştirmek gibi zor bir görev ortaya çıkmaktadır."[114] Gerçekten de o hiyeroglif anlatımlar hayli fazladır; bunlardan transandantal şiir sanatı ve ironi gibi bazıları için, bu incelemenin akışı içinde bir açıklama ortaya çıkacaktır. Romantik ya da arabesk gibi kavramlar ise, burada yalnızca çok kısa ele alınacak, örneğin filoloji gibi başka bazıları ise hiç ele alınmayacaktır. Buna karşılık, romantik eleştiri kavramı mistik terminolojiye bir örnek oluşturmaktadır ve bu nedenle bu çalışma da, romantik bir sanat eleştirisi teorisinin aktarımı değil, onun kavramının analizidir. Bu analiz, kavramın içeriğine değil, yalnızca terminolojik ilişkilerine yönelik olacaktır. Bu ilişkiler, eleştiri sözcüğünün sanat eleştirisi olarak dar anlamından öteye gider; bu yüzden eleştiri kavramının, romantik okulun (ona adını veren terimin yanı sıra) ezoterik ana kavramı olmasını sağlayan dikkat çekici bağlantılara bakmak gerekir.

Erken romantiklerin yazılarında, felsefeye ve estetiğe ait tüm terimler içinde en sık kullanılanları, "eleştiri" ve "eleştirel" terimleridir. Novalis, 1796 yılında kendisine en büyük övgüyü sunmak isteyen dostuna "sen bir eleştiride bulunuyorsun"[115] diye yazıyor; iki yıl sonra Schlegel, kendinin bilincinde olarak, "eleştirinin derinliklerinden" yola çıktığını söylüyor. Bu dostlar arasında "yüksek eleştirellik"[116] ifadesi, tüm teorik uğraşlarını tanımlamak için yaygın olarak kullandıkları bir ifadedir. Kant'ın felsefî yapıtıyla birlikte, eleştiri kavramı genç kuşak için adeta büyülü bir anlama bürünmüştür; bu kavramla, hep söylendiği gibi, yalnızca yargılayan, üretken olmayan bir tinsel durum anlamı ilişkilendiril-

miş değildir; romantikler ve spekülatif felsefe için eleştirel terimi, her halükârda nesnel olarak üretken, derin ve dikkatli bir düşüncenin ürünü olarak yaratıcı olma özelliği taşıyordu. Eleştirel olmak demek, düşünmenin tüm bağların üstüne yükseltilmesi demekti – adeta büyülü bir biçimde bağların yanlışlığının kavranmasıyla, hakikatin bilgisi kendiliğinden fırlayıverene kadar. Eleştirel yöntem, bu pozitif anlamıyla, düşünseyen yöntemle arasında düşünülebilecek en yakın benzerliğe ulaşır ve şu gibi sözlerde ikisi iç içe geçer: "Kendi yöntemini gözlemleyerek,[117] eleştiriyle başlayan her felsefede, başlangıcın daima kendine özgü bir yanı vardır."[118] Schlegel'in tahmini de aynı anlama geliyor: "Soyutlama, özellikle de pratik olan, nihayetinde eleştiriden başka bir şey değildir."[119] Nitekim, Fichte'nin "düşünseme olmadan... soyutlamanın, soyutlama olmadan düşünsemenin mümkün olmadığı"[120] önermesini "hakiki mistisizm"[121] diye tanımlayan kardeşi Wilhelm'i kızdırarak, "her fragman eleştireldir", "eleştirel fragman bir totolojidir"[122] iddiasında bulunan Schlegel'in bu sözleri de artık anlaşılmaz olmaktan çıkar. Çünkü bir fragman –bu da mistik bir terimdir– ona göre, tinsel olan her şey gibi bir düşünseme ortamıdır.[123] Eleştiri kavramının bu pozitif vurgulanışının Kant'ın terminolojisinden uzaklaştığı da söylenemez. Terminolojisindeki mistik tin bakımından hiç de geri kalmayan Kant, reddettiği dogmatik ve kuşkucu duruşun karşısına, sisteminin zirveye ulaşacağı hakiki metafiziği, hem de sistem adına işe koyulan "eleştiri"yi koymakla, bu vurgulamanın yolunu açmıştı. Dolayısıyla denilebilir ki, eleştiri kavramı daha Kant'ta yer aldığı haliyle çift anlamlıdır; bu çift anlamlılık romantiklerde daha da katmerlenmiştir, çünkü onlar eleştiri sözcüğüyle Kant'ın yalnızca eleştiri kavramına değil, aynı zamanda tüm tarihsel başarımına göndermede bulunurlar. Romantikler, sonunda bu kavramın kaçınılmaz negatif momentini

de korumayı ve kullanmayı başarırlar. Zamanla, teorik felsefelerinin iddiası ile başarımı arasında muazzam bir uçurum bulunduğunu görmek zorunda kalırlar. Bu durumda eleştiri kavramı yeniden tam zamanında ortaya çıkar. Çünkü bu kavramda, eleştirel bir yapıtın geçerliliğine ne kadar büyük değer verilse de, bu yapıtın ele aldığı konu hakkında nihai sözü söyleyemeyeceği ifade ediliyor. Bu anlamda romantikler, eleştiri adı altında aynı zamanda çabalarının kaçınılmaz yetersizliğini de itiraf etmişler, bunu zorunlu bir yetersizlik olarak göstermeye çalışmışlar ve sonunda bu kavramda, deyim yerindeyse yanılmazlığın zorunlu olarak tam anlamıyla gerçekleşemeyeceğini ima etmişlerdir.

Eleştiri kavramının, dar sanat teorisindeki anlamında da özel bir terminolojik ilişkisinin bulunduğu, en azından tahminen saptanabilir. "Sanat eleştirmeni" terimi, ancak romantiklerle birlikte, eski sanat yargıcı kavramının yerini nihai olarak almıştır. Lessing ve Winckelmann değilse bile, Gottsched düşünülerek, sanat yapıtları hakkında bir mahkeme kurma tasavvurundan, yazılı ya da yazılmamış yasalara sabitlenmiş yargıdan kaçınılmıştır. Fakat, *Sturm und Drang* [Fırtına ve Atılım]* hareketinin teorileriyle de bir o kadar karşıtlık içinde olunduğu hissedilmiştir.

Gerçek kuşkucu eğilimler yoluyla olmasa da, bu teorilerden, dâhilik hakkına duyulan sınırsız inanç yoluyla, her türlü sabit değerlendirme ilkesinin ve kıstasının kaldırılması sonucu çıkıyordu. Birinci çizgi dogmatik, ikincisi ise sonuçları açısından kuşkucu bir çizgi olarak kavranmıştır; bunun üzerine sanat teorisinde, Kant'ın bilgi teorisindeki çelişkiyi uzlaştırdığı aynı ad altında bu ikisini aşmaya çalışmak akla yatkın gelmiştir. Schlegel'in "Ueber das Studium

* Almanya'da 1760-1885 yılları arasında etkili olan bir edebiyat akımı. Adını Klinger'in bir oyunundan almıştır. Rousseau'dan da etkilenilerek dar, katı rasyonalist bir aydınlanmaya karşı, yaratıcı özgürlük, coşkusallık savunulmuştur. Herder, Lessing ve genç Goethe bu akımın belli başlı isimlerindendir – ç.n.

der Griechischen Poesie" [Yunan Şiir Sanatının İncelenmesi Üzerine] makalesinin başında yer alan, zamanının sanat akımlarını değerlendiren kısım okunursa, sanat teorisine ve epistemolojiye ait sorunların durumu arasındaki benzerliğin az çok bilincinde olduğuna inanılabilir: "O,[124] kâh otoritesinin damgasıyla kutsanmış yapıtları, taklidin ebedî modelleri olarak önerdi; kâh, mutlak orijinalliği sanattaki değerin en yüce ölçütü olarak koydu ve en uzak taklit kuşkusunu bile sonsuz bir utançla örttü. Skolastikle silahlanmış halde, en keyfî, düpedüz budalaca yasalarına bile mutlak itaati acımasızca talep etti; ya da mistik kehanet sözlerinde dehayı tanrılaştırdı, yapay bir yasasızlığı birinci ilke yaptı ve gururlu bir batıl inançla, çoğu kez muğlak olan vahiylere hürmet etti."[125]

Erken Romantizmin Doğa Bilgisi Teorisi

Eleştiri, nesnesinin bilgisini içerir. Bu yüzden erken romantik dönem sanat eleştirisi kavramını serimlemeye çalışmak demek, kavramın temelinde yatan nesne bilgisi teorisinin karakteristik özelliklerini göstermek demektir. Bu karakteristik özellikleri, teorisi yukarıda verilmiş olan sistemin ya da Mutlak'ın bilgisinden ayırmak gerekir. Ancak, karakteristik özelliklerin bilgisi, o bilgilerden türetilecektir; bu bilgi doğal nesneler ile sanat yapıtlarına ilişkindir ve bunların epistemolojik sorunsalları, ilk romantikleri, başka kendiliklerin sorunsallarından daha fazla meşgul etmiştir. Erken romantik sanat bilgisi teorisini, eleştiri başlığı altında hepsinden önce Friedrich Schlegel, doğa bilgisi teorisini de, diğerlerinin yanı sıra Novalis geliştirmiştir. Bu geliştirmelerin bazen birinde genel bir nesne bilgisi teorisinin çeşitli yönlerinden bir tanesi, bir başkasında başka bir tanesi özel bir netlikte öne çıkar; öyle ki bir geliştirmenin esaslı bir biçimde anlaşılması

için, diğerinin de kısaca dikkate alınması gerekir. Sanat eleştirisi kavramını serimlemek için kaçınılmaz olarak doğa bilgisi teorisine bakmak gerekir. İkisi de genel sistematik varsayımlara aynı ölçüde bağlıdırlar ve varılan sonuçlar olarak bu varsayımlarla uyum içindedirler; birbirleriyle de örtüşürler.

Nesne bilgisi teorisi, düşünseme kavramının nesne için önemi bakımından geliştirilmesiyle belirlenmiştir. Gerçek olan her şey gibi nesne de düşünseme ortamında yer alır. Oysa düşünseme ortamı, yöntemsel ya da epistemolojik açıdan bakıldığında, düşünme ortamıdır, çünkü düşünmenin düşünsemesi, kanonik düşünseme şemasına göre oluşturulmuştur. Bu düşünmenin düşünsemesi, kanonik düşünseme olur, çünkü her türlü düşünsemenin iki temel momenti –özetkinlik ve bilmek– en apaçık biçimde şekillenmiş olarak onda bulunur, çünkü onda kendisi düşünseyebilen tek şey –düşünce– düşünsenir, düşünülür. Demek ki kendi kendine etkin olarak düşünülür. Ve o, kendi kendisini düşünseyen olarak düşünüldüğü için, kendi kendini dolaysızca bilen olarak düşünülür. Düşünmenin kendi kendisi yoluyla elde ettiği bu bilgide, yukarıda değinildiği gibi, genel olarak tüm bilgi içerilmiştir. Ancak, o düşünsemenin, düşünmenin düşünmesinin, romantikler tarafından *a priori* düşünmenin bir bilgisi olarak kavranmasının nedeni, onların ilk, başlangıçsal maddî düşünmeyi, duyuyu [*Sinn*] baştan gerçekleşmiş olarak varsaymalarıdır. Bu aksiyom temelinde düşünseme ortamı sistem, yöntemsel Mutlak ontolojik olan olur. Bu, çok çeşitli biçimlerde tanımlanmış olarak düşünülebilir: doğa, sanat, din vb. olarak. Yine de hiçbir zaman düşünme ortamı olma, düşünen ilişkinin bağlamı olma karakterini yitirmeyecektir. Demek ki Mutlak, tüm tanımlanışlarında düşünen olarak kalır ve düşünen bir varlık, yerine getirdiği her şeydir. Böylelikle romantiklerin nesne bilgisi teorisinin temel ilkesi verilmiştir. Mutlak'ta olan her şey, gerçek olan her şey düşü-

nür; bu düşünme, düşünsemenin düşünülmesi olduğu için, yalnızca kendini, daha doğrusu, yalnızca kendi düşünmesini düşünebilir; ve bu kendi düşünmesi yerine getirilmiş tözsel bir düşünme olduğu için, böylece kendini düşünmekle aynı zamanda kendini bilmiş de olur. Mutlak ve onun içinde var olan, ancak son derece özel bir görüş açısından, Ben olarak tanımlanabilir. Schlegel *Athenäum* fragmanlarında değil, Windischmann konferanslarında bunu böyle görüyor; Novalis de çoğu kez bu inceleme tarzını ikinci plana atmış görünüyor. Her türlü bilgi, muhakkak Ben olması gerekmeyen düşünen bir varlığın özbilgisidir. Dahası, Fichte'nin Ben'i, Ben-olmayanın, doğanın karşısına konmuş Ben'i, Schlegel ve Novalis için, Benliğin sonsuz sayıdaki biçiminden yalnızca düşük düzeydeki bir tanesi anlamına gelir. Romantikler için, Mutlak'ın görüş açısından bakıldığında, kendisi olmayan bir varlık anlamında bir Ben-olmayan, bir doğa yoktur. Novalis "Benlik, her türlü bilginin temelidir"[126] der. Her türlü bilginin nüvesi, düşünen bir varlıktaki bir düşünseme sürecidir ve bu süreçle o varlık kendi kendisini bilir. Düşünen bir varlığın her bilinişi, onun özbilgisini öngerektirir. "Üzerine düşünülebilen her şey, kendisi de düşünür,[127] bir düşünme problemidir."[128] Friedrich Schlegel'in, bu cümleyi, merhum dostunun yapıtlarından oluşturduğu edisyonda, fragmanların başına koymuş olması nedensiz değildir.

Novalis, her nesne bilgisinin, nesnenin özbilgisine bağımlı olduğunu öne sürmekten yorulmamıştır. Kısa önermesi "algılanabilirlik, dikkatlilik[tir]",[129] bunu en paradoksal ve aynı zamanda en saydam biçimiyle dile getirmiştir. Nesnenin dikkatliliği üzerine bu cümlede, nesnenin kendi kendisine yönelik dikkatliliğinin ötesinde algılayana yönelik bir dikkatliliğinin de mi kastedildiği, konu açısından önemli değildir; çünkü "fosili gördüğümüz tüm yüklemlerde, o da bizi görür"[130] önermesinde bu düşünceyi açıkça dile getirdiğinde bile, göre-

ne yönelik dikkatlilik, sadece şeyin kendi kendini görme yeteneğinin bir semptomu olarak anlaşılabilir. Demek ki düşünseme ortamının temel yasa oluşu, düşünme ve bilme alanının yanı sıra, algılama ve hatta sonunda etkinlik alanını da kapsar. Bunun bağlı olduğu yasa, "Bir konu, ele alınmak için, kendi kendisini ele almalıdır"[131] şeklindedir. Özellikle bilme ve algılama, adeta düşünsemenin tüm boyutlarıyla ilişkili ve hepsinde temellendirilmiş olmalıdır. "Her cismi, onun kendisini gördüğü kadar ve kişinin kendini gördüğü kadar görüyor olabilir miyiz?"[132] Nasıl ki her bilgi yalnızca Benlik'ten yola çıkarsa, yalnızca yine ona kadar uzanır. "Düşünceler yalnızca düşüncelerle doldurulmuşlardır, yalnızca düşünseme fonksiyonlarıdırlar, tıpkı yüzlerin gözler ve ışık fonksiyonları olmaları gibi. Göz gözden başkasını, düşünme organı düşünme organından ya da ona ait olan unsurdan başkasını görmez."[133] "Nasıl ki göz yalnızca gözleri görüyorsa – anlama yetisi yalnızca anlama yetisini, ruh ruhları, akıl aklı, tin tinleri vb. görür; hayal gücü yalnızca hayal gücünü, duyular duyuları görür; Tanrı, ancak bir Tanrı tarafından bilinebilir."[134] Bu son fragmanda, her varlığın yalnızca kendini bildiği düşüncesi, her varlığın yalnızca kendisine eşit olanı bildiği ve yalnızca kendisine eşit olan varlıklar tarafından bilinebileceği önermesi biçiminde değiştirilmiştir. Böylelikle, romantik kavrayışa göre özbilgi için bir önem taşımayan özne-nesne ilişkisi sorununa değinilmiştir.

Özbilginin dışında bilgi, yani nesne bilgisi nasıl mümkündür? Romantik düşünmenin ilkelerine göre, pratikte mümkün değildir. Özbilginin olmadığı yerde, zaten bilgi yoktur; özbilginin olduğu yerde de, özne-nesne bağlılaşıklığı kalkmıştır; yani nesne-bağlılaşığı olmayan bir özne verilidir. Yine de gerçeklik, kendi içinde tamamlanmış, birbirleriyle gerçek bir ilişkiye giremeyen bir monadlar* yığını oluştur-

* Eski Yunanca'da "bir olan" anlamına gelen "monas"tan türetilen monad, Leibniz'in çokçu varlık kuramının tekil tözlerine verilen addır: Bölünmez bir

maz. Tam tersine, Mutlak'ın kendisi dışında, gerçeklikteki tüm birlikler yalnızca göreli birliklerdir. Kendi içlerinde o kadar az tamamlanmış ve ilişkisizdirler ki, düşünsemelerinin yükseltilmesi (üssünü artırma, romantikleştirme) yoluyla, daha çok öteki varlıkları, düşünseme merkezlerini, giderek daha fazla kendi özbilgilerine dahil edebilirler. Ne ki, bu romantik tasavvur biçimi, yalnızca bireysel insanî düşünseme merkezlerine ilişkin değildir. Kendi bilgilerini yükseltilmiş özbilgi yoluyla düşünsemede genişletebilenler, yalnızca insanlar değildir, doğa nesneleri denenler de bunu aynen yapabilirler. Bunlarda sürecin, genellikle onların bilinmesi olarak adlandırılan şeyle özsel bir ilişkisi vardır. Nesne, düşünsemede yükseltildiği ve başka varlıkları kendi özbilgisine, kendi başlangıçsal özbilgisini de onlara dahil ettiği ölçüde ışıldar. İnsan da başka varlıkların özbilgisine bu yoldan vâkıf olur; bu yol, ilk anılan yolun, iki varlığın birbirleri aracılığıyla elde ettikleri, aslında kendilerinin düşünsemeli olarak üretilmiş sentezlerinin özbilgisi olan bilgide kesişecektir. Buna göre, insanda onun bir varlık hakkındaki bilgisini oluşturan her şey, o varlıktaki düşünmenin özbilgisinin o insandaki yansımasıdır. Demek ki bir şeyin yalın bir bilinişi yoktur, ama o şey ya da varlık da, salt kendisi aracılığıyla bilinebilir olmakla sınırlı değildir. Şeydeki düşünsemenin artırılışı,[135] şeyin kendi kendisi tarafından bilinmesi ile bir başkası tarafından bilinmesi arasındaki sınırı kaldırır ve düşünseme ortamında şey ile bilen varlık iç içe geçer. İkisi de yalnızca göreli düşünseme birimleridir. Demek ki pratikte, bir nesnenin bir özne tarafından bilinmesi diye bir şey yoktur. Her bilgi Mutlak'ta, ya da öznede içkin bir bağıntıdır. Nesne terimi bilgideki bir ilişkiyi değil, bir ilişkisizliği imler ve bir bilgi ilişkisinin ortaya çıktığı her yerde anlamını yitirir. Bil-

birlik olan sonsuz sayıdaki tözlerin her biri. Leibniz, bu tekil tözlerle ilgili kuramını *Monadoloji* adlı eserinde ortaya koymuştur (*Felsefe Sözlüğü*) – e.n.

gi, Novalis'in fragmanlarının ima ettiği gibi, her bir yanından, düşünseme içinde tutunur: Bir varlığın başka bir varlık tarafından bilinmesi, bilinen varlığın özbilgisiyle, bilen varlığın özbilgisiyle ve bilenin bildiği varlık tarafından bilinmesiyle örtüşür. İşte bu, romantik nesne bilgisi teorisinin temel ilkesinin en tam biçimidir. Doğaya ilişkin bilgi teorisi açısından taşıdığı önem, her şeyden önce algılama ve gözlemle ilgili, bu temel ilkeye dayanan ilkelerde yatar.

Birinci ilkenin, eleştiri teorisinde bir etkisi yoktur, bu yüzden burada dikkate alınmayacaktır. Zaten bu bilgi teorisinin, algılama ile bilgi arasında bir ayrım yapmaya götürmeyeceği, esas olarak algılamanın ve bilginin karakteristik yönlerini ortaya koyduğu açıktır. Bu teoriye göre bilgi, algılamanın da olabileceği en yüksek derecede dolaysızdır; algılamanın dolaysızlığına ilişkin en yakın temellendirme, algılayan ile algılananın ortak ortamını çıkış noktası alır – felsefe tarihinin, algılamayı özne ile nesnenin birbirlerine kısmen maddî olarak nüfuz etmesinden türeten Demokritos'ta gösterdiği gibi. Novalis de, "yıldız teleskopta görün[ür] ve ona nüfuz [eder]. Yıldız... spontan, teleskop ya da göz ise alımlayıcı bir ışık varlığıdır"[136] diyor.

Eleştiri kavramının anlaşılması için elzem olan gözlem öğretisi, bilgi ortamı ve algılama ortamı öğretisiyle bağlantılıdır. "Gözlem" ve çok sık olarak onunla eşanlamlı kullanılan "deney", yine mistik terminolojiye ait sözcüklerdir; erken romantizmin, doğa bilgisi ilkesi hakkında açıklamak ve gizlemek istedikleri, bu sözcüklerde doruk noktasına ulaşır. Bilimsel araştırmacı, gerçek olanın bir düşünseme ortamı olduğu varsayımından yola çıkarak doğayı bilmek için hangi yöntemi seçmelidir? İşte bu sorunun yanıtı, gözlem kavramıdır. Araştırmacı, bilmek istediği şeyin özbilgisi olmadan bir bilginin mümkün olmadığını bilir; ayrıca bu bilginin, ancak bir düşünseme merkezi (gözlemci) yoluyla bir diğerinde (nes-

nede), gözlemcinin yinelenen düşünsemeler yoluyla kendini nesneyi kapsayıncaya kadar yükseltmesi sayesinde nesnede uyandırılabileceğini bilir. Bu teoriyi karakteristik olarak önce Fichte, saf felsefe için dile getirmiştir ve böylelikle, onun erken romantik düşüncenin epistemolojik güdüleriyle ne kadar derinden bağıntılı olduğuna dair bir işaret vermiştir. Fichte, bilim öğretisinin öteki felsefelerden farkı hakkında şunları söylüyor: "Düşünmesinin nesnesi yaptığı şey, inceleniyor olma durumuna pasif biçimde maruz kalan cansız bir kavram değildir, ...kendi kendinden yola çıkarak ve kendisi aracılığıyla bilgiler üreten, filozofun yalnızca baktığı canlı ve etkin bir kavramdır. Filozofun bu konudaki işi, o etkin canlı kavramı amaçlı etkinliğin içine yerleştirmekten, onun bu etkinliğini izleyip kavrayarak onu bir olarak kavramaktan ibarettir. Filozof bir deney yapar, ...nesnenin kendini nasıl dile getirdiği... nesnenin... meselesidir... Buna zıt felsefelerde... yalnızca filozofun düşüncelerinden oluşan bir düşünme dizisi vardır; çünkü onun malzemesi düşünen olarak ortaya konmaz."[137] Fichte'de Ben için geçerli olan, Novalis'te doğa nesnesi için geçerlidir ve o dönemin doğa felsefesinin merkezî bir ilkesi haline gelir.[138] Bu yöntemin, daha önce Fichte'nin yaptığı gibi deney olarak tanımlanması, doğa nesnesi karşısında özellikle uygundur. Deney, özbilincin ve özbilginin gözlemde çağrılmasına dayanır. Bir şeyi gözlemlemek, yalnızca onu özbilgiye sevk etmek demektir. Deneyin başarılı olup olmadığı, deneyi yapanın, kendi bilincini, tabiri caizse büyüsel gözlem yoluyla yükselterek nesneye yaklaşmayı ve sonunda onu kendine katmayı ne kadar başardığına bağlıdır. Bu anlamda Novalis hakiki bir deneyci hakkında şöyle diyor: "Onun bünyesi doğayla ne kadar uyumluysa, doğa da kendini onun aracılığıyla o kadar yetkin bir biçimde açığa çıkarır."[139] Deneyin de "nesnenin salt genişletilmesi, parçalanması, çoğaltılması ve güçlendirilmesi"[140] olduğunu söylüyor.

Bu yüzden, Goethe'nin görüşünü alıntılıyor: "Her töz, demirin mıknatısla bağı gibi, kendisiyle kendi (sic!) yakın bağına sahiptir."[141] Novalis bu bağda nesnenin düşünsemesini görüyor; bu bakımdan Novalis'le Goethe'nin görüşünün ne kadar örtüştüğünü burada sorgulamayacağız. Romantiklerde düşünsemenin, bilmenin ve algılamanın ortamı örtüşmektedir. Gözlem terimi, bunların özdeşliğine işaret eder; olağan deneyde algılama ve deney sürecinin planlı düzenlenişi olarak ayrılmış olan, büyüsel gözlemde birleştirilmiştir; bu gözlemin de kendisi bir deneydir, hatta bu teoriye göre mümkün olan biricik deneydir. Bir romantiğin bakışıyla, bu büyüsel gözleme ironik bir gözlem de denilebilir. Çünkü o, kendi nesnesinde tekil, belirli bir şeyi gözlemliyor değildir. Bu deneyin temelinde, doğaya sorulan bir soru yatmaz. Gözlem daha ziyade nesnedeki filizlenen özbilgiyi görür, ya da daha ziyade, gözlem filizlenen nesne bilincinin kendisidir. Dolayısıyla, haklı olarak buna ironik bir gözlem denilebilir, çünkü bilmeyişte –seyredişte– daha iyi bilir, nesneyle özdeştir. Dolayısıyla, bu bağlılaşımı genel olarak devre dışı bırakmak, bilgide nesnel ve öznel tarafın örtüşmesinden söz etmek meşrudur, belki de daha doğrudur. Bir nesneye ilişkin her bilgi, eşzamanlı olarak, bizzat bu nesnenin asıl oluşumudur. Çünkü bilgi, nesne bilgisinin temel ilkesine göre, bilinmesi gerekeni ancak bilindiği şey yapan bir süreçtir. Bu yüzden Novalis diyor ki: "Gözlem süreci aynı anda hem öznel hem de nesnel bir süreçtir, aynı anda hem ideal hem de gerçek bir deneydir. Önerme ile ürün, aynı anda tamamlanmak zorundadırlar. Gözlemlenen nesne bir önerme olduğunda ve süreç tamamen düşüncedeyse, ortaya çıkan... aynı önermenin daha üst bir derecesi olacaktır."[142] Novalis bu son notuyla, doğa gözlemi teorisinden, tinsel yapıtların teorisine geçiyor. Onun anladığı anlamda "önerme", bir sanat yapıtı olabilir.

Notlar

1 *Lucinde*, s. 83.

2 *Jugendschriften* II, s. 426.

3 Üslup teriminin romantiklerle ilişkili olarak kullanılışı için bkz. Elkuß s. 45.

4 A 418.

5 *Schriften* II.

6 *Vorlesungen*, s. 23.

7 Haym, Fichte ve Friedrich Schlegel'le ilişkili olarak şunları söylüyor: "fikirler açısından zengin bu dönemde, tek tek düşüncelerin köken ilişkilerini ve tinlerin mülkiyet hakkını kim kılı kırk yararcasına belirlemek ister?" (264) Bu çalışmanın bağlamında, zaten açıkça ortada olan köken ilişkisinin daha yakından belirlenmesi değil, iki düşünce çevresi arasındaki, üzerinde daha az düşünülmüş olan büyük farklılıkların gösterilmesi söz konusudur.

8 Bkz. Fichte, s. 70 vd.

9 Fichte, s. 71 vd.

10 Fichte, s. 67.

11 Fichte, s. 528.

12 Fichte, s. 217.

13 Windelband II, s. 223.

14 Windelband II, s. 224.

15 *Vorlesungen*, 109.

16 Bkz. Fichte, s. 216.

17 Fichte, s. 218.

18 Fichte, s. 526.

19 Fichte, s. 527.

20 Aynı yerde.

21 Bkz. yukarıda.

22 *Untreue der Weisheit*, s. 309.

23 Bkz. yukarıda.

24 *Jugendschriften* II, s. 176.

25 *Vorlesungen*, s. 6.

26 Aynı yerde.

27 Fichte, s. 67.

28 "Daha sonra özenli bir bakımla sonsuz şekillendirilmiş tinsel bir evrene kendiliğinden genişleyen o canlı düşünseme burada (felsefede) ortaya çıkar – her şeyi kapsayan bir organizasyonun çekirdeği ve nüvesidir bu." (*Schriften* 58.)

29 A 339.

30 Fichte, s. 99 vd.

31 "Benlik... Ben kavramını önvarsayar; ve Mutlak hakkında düşünülen herşey bu kavramdan ödünç alınmıştır." (Fichte, 530, dipn.)

32 "Ben benim" [Ich bin Ich] cümlesi kastediliyor.

33 Fichte, s. 69.

34 Bkz. Kürschner 315.

35 *Vorlesungen*, s. 11.

36 Aynı yerde.

37 Fichte kastediliyor.

38 Schlegel'in koymada görmek zorunda olduğu gerçekçiliği.

39 *Vorlesungen*, s. 26.

40 *Vorlesungen*, s. 13.

41 Fichte'ye göre de, dolaysız bilgi yalnızca sezgide önceden bulunabilir. Yukarıda zaten değinilmişti: Mutlak Ben, kendinin dolaysızca bilincinde olduğu için, Fichte mutlak Ben'in kendine göründüğü kipe sezgi [*Anschauung*] diyor ve kendi bilincine düşünsemede vardığı için bu sezgiye zihinsel deniliyor. Bu düşünce akışının etkili güdüsü düşünsemede yer alır; düşünseme bilginin dolaysızlığının hakiki nedenidir ve ancak sonradan –Kant'ın terminolojisine benzetilerek– sezgi olarak tanımlanır. Aslında Fichte, yine daha önce işaret edildiği gibi, 1794 yılına ait "Begriff der Wissenschaftslehre" [Bilim Öğretisi Kavramı] yazısında, dolaysız bilgiden henüz sezgisel bir bilgi olarak söz etmemiştir. Bu yüzden Fichte'nin zihinsel sezgisinin Kant'ın sezgisiyle bir ilişkisi yoktur. Bu terimle "Kant, kendi 'Bilgi Metafiziği'nin en üst sınır kavramını: kendi düşünmesinin biçimleriyle, aynı zamanda onların içeriğini, numenlerini, kendinde şeyi de üreten yaratıcı bir tinin kabul edilmesi olarak tanımlamıştır. Fichte'ye göre kavramın bu anlamı, kendinde şey kavramıyla birlikte nesnesizleşmiş ve gereksizleşmiştir. Fichte zihinsel sezgiden esas olarak, zihnin kendi kendini ve etkinliklerini seyreden işlevini anlıyordu." (Windelband II, 230) – Schlegel'in düşünsemenin içinden çıktığı ilk hücre olarak bilinç kavramını, Kant'ın ve Fichte'nin zihinsel sezgi kavramlarıyla karşılaştıracak olursak, daha ayrıntılı bir yorumlama koşuluyla, Pulver'in söylediği gibi yapılabilir: "Fichte'ye göre, zihinsel sezgi transandantal düşünmenin organıysa, Friedrich... dünyayı kavrayışının aracının Kant'ın ve Fichte'nin zihinsel sezgi tanımı arasında bir orta olarak muallakta kalmasına izin verir" (Pulver, s. 2). Ne var ki bu orta, bu yüzden Pulver'in sözleriyle vardığını düşündüğü sonuç gibi, belirlenmemiş bir şey değildir: duyu [Sinn] Kant'ın *intellectus archetypus*'undan yaratıcılık yetisini, Fichte'nin zihinsel sezgisinden de düşünseyen hareketi almıştır.

42 Fichte, s. 553.

43 *Vorlesungen*, s. 43.

44 *Vorlesungen*, 19.

45 *Vorlesungen*, s. 38.

46 Leben Schleiermachers, Denkmale der innern Entwicklung Schleiermachers, s. 118.

47 *Briefwechsel*, s. 38 vd.

48 *Schriften*, s. 570. Novalis'in karşı değinmeleri için bkz. Simon "Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis", s. 14 vd. Novalis'in düşüncelerinin tamamlanmamış olması ve kafasından geçen hemen hemen her şeyin yazılı olarak korunmuş olması gibi istisnaî bir durum yüzünden, anlatımları arasında çok sayıda karşıt anlatım da bulunabilmektedir. Ancak burada, sorun tarihine ilişkin, Novalis'in anılan anlamda alıntılanabileceği ve alıntılanması gereken bir bağlam bulunmaktadır.

49 *Schriften*, Minor edisyonu III, s. 332.

50 Eklememize izin verilirse, o bir düşünseme ürünüdür.

51 *Vorlesungen*, s. 21 (dipnotta).

52 *Vorlesungen*, s. 23.

53 *Vorlesungen*, s. 6.

54 Bu tanımlamanın çifte anlamı, bu örnekte bir belirsizlik doğurmuyor. Çünkü bir yandan düşünsemenin kendisi –sürekli bağıntısı sayesinde– bir ortamdır, öte yandan söz konusu ortam, içinde düşünsemenin hareket ettiği ortamdır – çünkü düşünseme, mutlak olarak, kendi içinde hareket eder.

55 Yani, düşünseme içinde.

56 *Vorlesungen*, s. 35.

57 Yani, düşünseme derecesini düşürmek.

58 *Vorlesungen*, s. 35.

59 *Schriften*, s. 394 vd.

60 *Vorlesungen*, s. 37 vd.

61 *Schriften*, s. 63.

62 *Schriften*, s. 8.

63 *Novalis' Schriften* Minor edisyonu II, s. 309.

64 *Schriften*, s. 26.

65 Transandantal Ben'e katılması temelinde.

66 Fichte 458, vd.

67 Windelband II, s. 221 vd.

68 *Jugendschriften* II, 359.

69 Daha sonraki konferanslarda düşüncesi belirsizleşiyor. Gerçi orada da bir Varlık'tan yola çıkmıyor, ama bir düşünce ediminden de değil, saf istemeden ya da sevgiden yola çıkıyor. (*Vorlesungen*, s. 64 vd.)

70 *Briefe* III.

71 Yani "romantiklerin formülasyonlarında kastedilen".

72 Elkuß, s. 31.

73 Yani "konuya ilişkin sorun temelinde".

74 Elkuß, s. 74.

75 Elkuß, s. 75.

76 Elkuß, s. 33.

77 A 97.

78 A 91.

79 *Vorlesungen*, s. 405 vd.

80 Bkz. *Vorlesungen*, s. 421.

81 *Vorlesungen*, s. 407.

82 Kircher, s. 147.

83 Pingoud, s. 44.

84 Düşünseme ortamının sanat olarak belirlenişinden, mutlak Ben olarak belirlenişine geçişin yavaş yavaş nasıl hazırlandığını izlemek çok ilginçtir. Bu geçiş insanlık ideası üzerinden gerçekleşir (I, s. 45, 49). Bu kavram da ortam olarak düşünülmüştür. (Ayrıca bkz. *Theorie des Mittlers*, A, s. 234; *Novalis' Schriften*, s. 18 vd.)

85 Pingoud, s. 32 vd.

86 *Vorlesungen*, s. 419.

87 A 346.

88 *Jugendschriften* II, s. 387.

89 *Vorlesungen* 416 vd.

90 A 242.

91 *Vorlesungen*, s. 405.

92 *Vorlesungen*, s. 408.

93 *Vorlesungen*, s. 57.

94 *Schriften*, s. 54.

95 Aus Schleiermachers Leben III, s. 71.

96 *Vorlesungen*, s. 50.

97 *Vorlesungen*, s. 55.

98 A 53.

99 Yani, etimolojik; mistiklerin γράμμα, 'harf' sözcüğüne yaptıkları mistik gönderme. Bkz. Schlegel: "Harf [Buchstab] gerçek büyü değneğidir [Zauberstab]." (Novalis, *Briefwechsel*, s. 90.)

100 A 414.

101 *Schriften*, s. 18.

102 *Schriften*, s. 10.

103 A 220, aynı yerde daha sonrasına da bakın.

104 L 56.

105 A 366.

106 L 9.

107 L 126.

108 *Schriften*, s. 9.

109 I 26.

110 *Jugendschriften* II, s. 387.

111 L 104.

112 Elkuß, s. 44.

113 Aynı yerde.

114 Elkuß, s. 40.

115 *Briefwechsel*, s. 17.

116 *Schriften*, s. 428, ayrıca "yüksek" (A 121) ya da "mutlak" eleştiri.

117 Yani, bilinçli, düşünseyici gözlemle.

118 *Vorlesungen*, s. 123.

119 *Vorlesungen*, s. 421.

120 Fichte, s. 67.

121 Aus Schleiermachers Leben III, s. 71.

122 *Briefe*, s. 344.

123 Ayrıca bkz. A 22, A 206.

124 Yani, sanat.

125 *Jugendschriften* I, s. 90.

126 *Schriften*, s. 579.

127 Yani, kendi kendisini.

128 *Schriften*, s. 285.

129 *Schriften*, s. 293.

130 *Schriften*, s. 285.

131 *Schriften herausgegeben von Minor* III, s. 166.

132 *Schriften*, s. 285.

133 *Schriften*, s. 355.

134 *Schriften*, s. 190.

135 Aslında bilmek ancak düşünsemenin artırılışı, üssünün yükseltilişi olarak söz konusu olabilir; Schlegel'in ve Novalis'in bu açıdan yanlış şematize eden açıklamalarına karşın, ne düşünseme ne de düşünseme yoluyla elde edilen bilgiye ilişkin düşünce şemasında geriye yönelik bir hareketin düşünülmesi mümkün değildir. Onlar tarafından hiçbir zaman tekil örneklerde de öne sürülmüş değildir. Çünkü düşünseme elbette yükseltilebilir, ama yeniden azaltılamaz. Ne

bir sentez, ne de bir analiz azaltmayla sonuçlanır. Düşünsemenin yükseltilişlerinde bir azalma değil, ancak bir kopma düşünülebilir. Düşünseme merkezlerinin mutlak olanla ilişkileri bir yana, birbirleriyle olan ilişkilerinin tümü, yalnızca düşünsemenin artırılışına dayanabilir. Bu itiraz, yine de kesinlikle netleştirilmesi zor olan iç deneyim yoluyla, akla yatkın görünmektedir. Bu ender eleştirel not vesilesiyle düşünseme ortamı teorisinin, bu çalışmada romantiklerin geliştirdiği kadarının ötesinde izlenmeyeceğini söyleyelim, çünkü romantiklerin sanat eleştirisi kavramının sistematik serimlenişi açısından, bu kadarı yeterlidir. Gerçi salt eleştirel mantıksal bir ilgiyle, bu teorinin romantiklerin karanlık bıraktıkları sınırlarına varıncaya kadar geliştirilmesi arzu edilirdi; ama böyle bir geliştirmenin de pratikte yalnızca karanlığa vardıracağından korkulur. Sınırlı metafizik bir ilgiyle oluşturulan ve bazı ilkeleri sanat teorisinde özgün bir verimliliğe ulaşmış bulunan teori, bütünde salt mantıksal, çözülemez çelişkilere yol açmaktadır; özellikle de ilk düşünseme probleminde.

136 *Schriften*, s. 563.

137 Fichte, s. 454.

138 Bu görüş, Goethe'ye de yakındır. Elbette, Goethe'nin doğa incelemesinin nihai yönelimi, Goethe'nin uzak durduğu tartışmalı romantik teorinin yönelişiyle kesinlikle örtüşmez; yine de Goethe'de başka perspektiflerden dolayı, romantik gözlem kavramına çok yakın duran bir empiri kavramı vardır: "Nesneyle çok içtenlikle özdeşleşen ve böylelikle asıl teori olan narin bir empiri vardır. Tinsel yetinin bu yükseltilişi ise, yüksek kültürlü bir döneme aittir." (*WA*, II. Bölüm; II. Cilt, s. 128 vd.) Bu empiri, nesnedeki özsel olanı kavradığı için Goethe şöyle diyor: "En üstünü; olgusal olan her şeyin zaten teori olduğunu kavramaktır. Gökyüzünün maviliği bize renk bilgisinin [kromatik] temel yasasını vahyeder. Fenomenlerin ardında bir şey aramamalı; onlar öğretinin kendisidirler." (*WA*, II. Bölüm, II. Cilt, s. 131) Romantiklere göre de fenomen özbilgisi sayesinde, öğretinin kendisidir.

139 *Schriften*, s. 500.

140 *Schriften*, s. 447.

141 *Schriften*, s. 355.

142 *Schriften*, s. 453.

İKİNCİ BÖLÜM

Sanat Eleştirisi

Erken Romantizmin Sanat Bilgisi Teorisi

Sanat, düşünseme ortamının bir tanımıdır, muhtemelen ona verilmiş en verimli tanımdır. Sanat eleştirisi, bu düşünseme ortamındaki nesne bilgisidir. Bu incelemenin amacı, sanatın bir düşünseme ortamı olarak kavranışının, sanat ideası ile sanat yapıtının bilgisi için ve bu bilginin teorisi için taşıdığı önemi göstermektir. Son soruyu, daha önce anlatılanların tümü öylesine hazırlamıştır ki, incelemeyi romantik sanat eleştirisinin yönteminin incelenmesinden, onun nesnel başarımına kaydırmak için yalnızca bir özet vermek yeterli olacaktır. Elbette romantiklerin, sanatı düşünseme ortamı olarak görmeleri için özel bir neden aramak yanlış olur. Onlara göre gerçek olan her şeyin, dolayısıyla sanatın da yorumu metafizik bir amentüydü. Bu amentü, giriş bölümünde değinildiği gibi, onların dünya görüşünün merkezî metafizik ilkesi olmamıştır; çünkü özgül metafizik ağırlığı büyük ölçüde yetersiz kalmaktadır. Bu bağlam bu önermeyi bilimsel bir hipoteze benzeterek ele alma-

ya, onu yalnızca kendisine içkin olanla ortaya koymaya ve nesnelerin kavranışındaki başarımı üzerinden açığa çıkarmaya bağlıdır; ancak şunu da unutmamak gerekir: Epistemolojik kapsamı ağır basan sanat teorisine kıyasla, romantik metafiziğe ya da romantik tarih kavramına ilişkin bir incelemede, gerçek olan her şeyin düşünen bir varlık olarak sezildiği bu metafizik sezginin daha başka yönleri de ortaya çıkacaktır. Buna karşılık, bu makalede onun metafizik önemi aslında ele alınmayacak, ona yalnızca romantik sanat teorisinde değinilecektir; bu teori de elbette dolaysızca ve olağanüstü büyük bir kesinlikle, romantik düşüncenin metafizik derinliğine ulaşmaktadır.

Windischmann konferanslarının bir paragrafında, Schlegel'i *Athenäum* döneminde güçlü bir biçimde etkilemiş ve sanat teorisini belirlemiş olan düşüncenin zayıf bir yansıması bulunabilir. "Bir şeyler üreten ve bu yüzden, doğanın Ben'ine ve dünya Ben'ine atfettiğimiz yaratıcı yetenekle büyük bir biçimsel benzerlik içinde olan bir düşünme türü vardır. Şiir yazmaktır bu; bir ölçüde kendi malzemesini kendisi yaratır."[1] Bu paragrafta artık düşüncenin bir önemi yoktur. Yine de bu paragrafta, Schlegel'in eski görüş açısının net bir anlatımı yer almaktadır: Yani daha önce sanat olarak düşündüğü düşünsemenin, mutlak biçimde yaratıcı, içerik açısından tamamlanmış olduğu net olarak ifade edilir. Böylece Schlegel, bu incelemede ele alınan dönemde, düşünseme kavramındaki ılımlılığı henüz bilmiyordu; bu nedenle konferanslarda düşünsemeyi onu sınırlayan iradenin karşısına koyar. Schlegel, daha önce düşünsemenin yalnızca kendi kendisiyle göreli, özerk bir sınırlanışını biliyordu; bu sınırlanış da, daha sonra görüleceği gibi, sanat teorisinde önemli bir rol oynamaktadır. Schlegel'in geç dönem yapıtının zayıflığı ve temkinliliği, düşünsemenin Schlegel için bir zamanlar en belirgin şekliyle sanatta açığa çıkan yaratıcı mutlak gücünün sı-

nırlandırılmasına dayanıyor. Schlegel erken döneminde sanatı, konferanslardaki paragrafa benzer bir açıklıkta, yalnızca *Athenäum*'daki ünlü 116. fragmanda tanımlamıştır; bu fragmanda romantik şiir sanatı hakkında şöyle der: "en çok da, her türlü... ilgiden bağımsız olarak, şiirsel düşünsemenin kanatları üstünde, anlatılan ile anlatanın ortasında[2] süzülebilir, bu düşünsemeyi her zaman yeniden katlayabilir ve sonsuz bir aynalar dizisinin içindeymiş gibi çoğaltabilir." Schlegel, sanatla kurulan üretken ve alımlayıcı ilişki hakkında, "şiirsel duyunun özü, belki de, kişinin tamamen kendinden yola çıkarak etkili... olabilmesinde yatıyordur"[3] diyor. Bu demektir ki: düşünsemenin hiçten doğduğu kayıtsızlık noktası, şiirsel duygudur. Bu ifade ile Kant'ın, duygu yeteneğinin özgür oyunu teorisi arasında bir ilişki bulunup bulunmadığına karar vermek zor olacaktır – Kant orada, nesnenin yalnızca tinin kendiliğinden oluşan içsel bir ruh haline fırsat oluşturmak için, bir hiç olarak geri döndüğünü söylüyordu. Ayrıca, erken romantik sanat teorisinin, Kant'ın sanat teorisiyle ilişkisinin araştırılması, romantizmdeki sanat eleştirisi kavramına ilişkin bu çalışmanın çerçevesine girmiyor; çünkü o ilişki, bu çerçeve içinde ele alınamaz. Novalis de, birçok deyişinde, sanatın temel yapısının düşünseme ortamı olduğunu ima etmiştir. "Şiir sanatı organlarımızın keyfî, üretken kullanılışıdır –belki düşünme de pek farklı bir şey değildir– dolayısıyla düşünmek ve şiir yazmak aynı şeydir"[4] cümlesi, Schlegel'in yukarıda konferanslardan alıntılanan cümlesine çok benziyor ve aynı yöne işaret ediyor. Novalis, gayet açık bir biçimde, sanatı düşünseme ortamı olarak, κατ' ἐξοχήν [kat ekhoken] olarak kavrıyor; sanat sözcüğünü adeta aynı şeyin teknik terimi olarak kullanıyor. "Ben'in başlangıcı salt idealdir... başlangıç Ben'den sonra ortaya çıkar; bu yüzden Ben, başlayamaz. Böylelikle, burada sanat alanında olduğumuzu görüyoruz."[5] Novalis'in sorduğu "verisiz bir buluş sanatı var mı-

dır?"[6] sorusu, bir yandan düşünsemenin mutlak nötr başlangıcına ilişkin bir sorudur; ancak diğer yandan, kendisi yazılarında sıklıkla şiir sanatını, verisiz mutlak buluş sanatı olarak nitelendirmiştir. Novalis, Schlegel kardeşlerin, Shakespeare'in sanatsallığı teorisine itiraz etmekte ve onlara sanatın "adeta kendi kendini seyreden, kendi kendini taklit eden, kendi kendini oluşturan doğa"[7] olduğunu anımsatmaktadır. Burada, doğanın düşünseme ve sanatın temeli olduğu görüşünden çok, düşünseme ortamının bütünlük ve birliğinin korunması gerektiği görüşü vardır. Novalis'e göre bunun için doğa bu noktada sanattan daha iyi bir anlatım olarak görünmektedir ve ona göre şiir sanatının görünüşleri için de, aslında yalnızca Mutlak için var olan bu tanımda kalınmalıdır. Ama çoğu kez Novalis, Schlegel'le tamamen uyum içinde, sanatı düşünseme ortamının prototipi olarak kabul ediyor ve diyor ki: "Doğa döller, tin yapar. Il est beacoup plus commode d'être fait que de se faire lui-même (sic!)"[8] [Kendi kendini yapmaktansa, yapılmış olmak çok daha kolaydır]. Demek ki düşünseme, sanatta ve tinsel olan her şeyde başlangıçsal olan ve inşa edendir. Din de "kalbin... kendi kendini hissetmesiyle"[9] doğar ve şiir sanatının "kendi kendini oluşturan bir varlık olduğu"[10] kabul edilir.

Sanatın düşünseme ortamı içindeki bilgiye ulaşmak, sanat eleştirisinin görevidir. Genel olarak düşünseme ortamındaki nesne bilgisi için var olan bütün yasalar, sanat eleştirisi için de geçerlidir. Demek ki eleştirinin sanat yapıtı karşısındaki konumu, gözlemin doğa nesnesi karşısındaki konumuyla aynıdır; bunlar farklı nesneler üzerinde değişik şekiller alan aynı yasalardır. Novalis: "Aynı zamanda düşünce ve gözlem olan, eleştirel bir... çekirdektir"[11] dediğinde (gerçi totoloji yapmaktadır, çünkü gözlem bir düşünme sürecidir) eleştiri ile gözlem arasındaki yakın akrabalıktan söz ediyor. Demek ki eleştiri adeta sanat yapıtı üzerinde uygulanan bir deney-

dir, bu deneyle sanat yapıtının düşünsemesi canlandırılır, kendi bilincine ve bilgisine varması sağlanır. "Gerçek eleştiri... filolojik bir deneyin ve ebedî bir incelemenin sonucu ve serimlenmesi olmalıdır."[12] Schlegel de böyle bir "incelemenin... tarihsel bir deney"[13] olduğunu söylüyor ve 1800'de sürdürdüğü eleştiri faaliyetine geri dönüp bakarak "şiir sanatı ve felsefe sanatının yapıtlarıyla, şimdiye kadar olduğu gibi ileride de kendim için ve bilim için deney yapmaktan asla vazgeçmeyeceğim"[14] diyor. Düşünsemenin öznesi, temelde sanat ürününün kendisidir ve deney bir ürün *üzerinde* romantik sanat eleştirisinin düşündüğü gibi, bu ürünü değiştiremeyecek bir düşünsemeden oluşmaz; aksine özne düşünsemenin, yani romantiklere göre tinin, bir ürünün *içinde* gelişiminde oluşur.

Eleştiri, sanat yapıtının bilgisi olduğu sürece, onun özbilgisidir; onu değerlendirdiği ölçüde, bu onun kendini değerlendirmesi olarak gerçekleşir. Eleştiri, bu son şekillenişinde gözlemin ötesine geçer, bu son şekillenişte sanat nesnesinin değerlendirmeye izin vermeyen doğa nesnesinden farklılığı kendini gösterir. Düşünseme temelinde kendini değerlendirme düşüncesi, romantikler için, sanat alanının dışında da geçerlidir. Örneğin Novalis'te şunları okuyoruz: "Bilimlerin felsefesinin... üç periyodu vardır. Bilimin özdüşünsemesinin tezsel periyodu; bilimin bunun karşısındaki öteki, çatışkılı özdeğerlendirme periyodu ve aynı zamanda özdüşünseme ve özdeğerlendirme olan sentez periyodu."[15] Sanatta özdeğerlendirme hakkında, Schlegel'in eleştiri teorisini karakterize eden *Wilhelm Meister* değerlendirme yazısında [*Rezension*] şöyle deniliyor: "Ne mutlu ki, kendi kendini değerlendiren kitaplardan birisidir bu."[16] Novalis de: "Değerlendirme yazısı, kitabın tamamlayıcısıdır. Kimi kitaplar için değerlendirme yazısı gerekmez, yalnızca bir bildirim yeterlidir; onlar değerlendirmeyi zaten içerir."[17]

Düşünsemedeki özdeğerlendirme yalnızca mecazî anlamda bir değerlendirme olarak adlandırılabilir. Düşünsemede her türlü değerlendirmenin zorunlu momenti olan olumsuzluk momenti, tamamen körelmiştir. Gerçi tin her düşünsemede önceki tüm düşünseme aşamalarının üstüne çıkar ve böylelikle onları olumsuzlamış olur –düşünsemeye eleştirellik rengini veren tam da budur– ama bu bilinç yükseltilişinin olumlu momenti, olumsuz momente büyük ölçüde ağır basar. Düşünseme sürecinin bu değerlendirilişini Novalis şöyle ifade ediyor: "Kendi kendinin üstüne sıçrama edimi, her yerde en üstündür, yaşamın ilk noktası, doğuşudur... Bu nedenle her felsefe, felsefe yapanın, kendisi hakkında felsefe yaptığı, yani aynı zamanda kendini tükettiği... ve tekrar yenilediği... yerde başlar. Bundan ötürü her canlı ahlaksallık, erdemden ötürü erdeme karşı eylememle başlar; böylelikle erdemin yaşamı başlar, belki de onun sayesinde kapasite sonsuzca artar."[18] Romantikler, sanat yapıtındaki düşünsemeyi bu denli olumlu değerlendirirler. Schlegel, sanat yapıtının bilincinin eleştiriyle yükseltilmesini ifade etmeye yarayan son derece uygun bir tanımı, bir nükte yaparak dile getirmiştir. Schleiermacher'a yazdığı bir mektupta, *Athenäum*'da yayımlanan "Über Goethe's *Meister*" [Goethe'nin *Meister*'ı Üzerine] makalesini kısaca "Übermeister"* olarak tanımlar.[19] Bu ifade, Schlegel'in sanat eleştirisi kavramının en net örneği olan bu eleştiri yazısının nihai yönelimini mükemmel bir biçimde ifade ediyor. Schlegel başka yerlerde de benzer ifadeler kullanıyor; ama tek bir sözcükle yazılı olmadıkları için onlarda da temelde aynı ruh halinin mi bulunduğuna karar veremiyoruz.[20] Demek ki, düşünsemedeki olası olumsuzlama, kendini yok etme momenti, tamamen olumlu olan, düşünseyende bi-

* Goethe'nin kahramanının soyadı "Meister", Türkçe'de "usta" anlamına geliyor. Schlegel'in yaptığı sözcük oyununda "Übermeister" Türkçe'de "ustaların ustası" gibi bir anlama karşılık düşüyor – ç.n.

lincin yükseltilmesi momenti karşısında ağır başamaz. Böylece, romantik eleştiri kavramının analizi, analiz ilerledikçe kendini daha net belli edecek ve çok yönlü temellendirilecek olan özelliğe bürünür: Romantik eleştiri tamamen olumludur, böylece eleştiride olumsuz bir merci gören modern eleştiri kavramından radikal bir biçimde ayrılır.

Bir yapıta ilişkin her eleştirel bilgi, onun içindeki düşünseme olarak, onun kendiliğinden daha yükseğe sıçramış olan bilinç düzeyinden başka bir şey değildir. Eleştirideki bu bilinç yükseltimi, ilkesel olarak sonsuzdur; demek ki eleştiri, tekil yapıtın sınırlılığının yöntemsel olarak sanatın sonsuzluğuyla ilişkilendirildiği ve sonunda bu sonsuzluğa taşındığı ortamdır; çünkü sanat, kendiliğinden anlaşıldığında, bir düşünseme ortamı olarak sonsuzdur. Novalis dolayımsal düşünsemeyi, yukarıda gösterildiği gibi, genel olarak romantikleştirme diye tanımlamış ve elbette bu sırada sadece sanatı düşünmemiştir. Ancak, onun böyle tanımladığı, tam da sanat eleştirisi yöntemidir. "Mutlaklaştırma, evrenselleştirme, bireysel momentin sınıflandırılması... romantikleştirmenin asıl özüdür."[21] "Ben... sonlu olana sonsuzluk görüntüsü vererek, onu romantikleştiriyorum."[22] Novalis, eleştirmen açısından da –çünkü aşağıdaki notta yer alan "hakiki okur"u eleştirmen olarak düşünmek gerekir– eleştiri görevini şöyle tanımlıyor: "Hakiki okur, genişletilmiş yazar olmalıdır. Konuyu, düşük merci tarafından hazırlanmış olarak devralan yüksek mercidir o. Duygu... okuma sırasında, kitabın ham ve işlenmiş yanlarını ayırır ve okur kitabı kendi fikrine göre işleyecek olursa, ikinci bir okur onu daha da süzecektir ve böylelikle.... kütle sonunda... etkin tinin bir parçası olacaktır."[23] Bu demektir ki, tekil sanat yapıtının sanat ortamında ortadan kaldırılması gerekir, ama bu süreç ancak birbirini ortadan kaldıran çok sayıda eleştirmenin, empirik zihinler değil ancak kişileştirilmiş düşünseme aşamaları olmaları duru-

munda, anlamına uygun olarak oluşturulabilir. Yapıttaki düşünsemenin üssünün artırılmasının, yapıtın sonsuz aşaması bulunan eleştirisinin üssünün artırılması olarak da anlaşılabileceği ortadadır. Bu anlamda Schlegel şöyle diyor: "Her felsefî[24] değerlendirme yazısı, aynı zamanda değerlendirme yazılarının felsefesi olmalıdır."[25] Bu eleştirel işlem, sanat yapıtının başlangıçtaki salt duygusal alımlanışıyla asla çelişkiye düşmez, çünkü o yapıtın kendisinin yükseltilişi gibi, aynı zamanda onun kavranışının ve alımlanışının da yükseltilişidir. Schlegel *Wilhelm Meister*'in eleştirisinde şöyle diyor: "Kendini tek bir şiirin etkisine tamamen vermek... ve yalnızca tekil olanda duyguyu düşünsemeyle onaylamak, düşünceye yükseltmek ve... bütünlemek... güzel ve zorunludur... Ama her tekilden soyutlama yapabilmek, genel olanı kavramak da bir o kadar zorunludur."[26] Genel olanın bu kavranılışına, 'muallakta' denilmektedir, çünkü o, Schlegel'in *Athenäum*'daki 116. fragmanda ima ettiği gibi, sonsuzca yükselen, hiçbir incelemede kalıcı olarak durmayan düşünsemenin nesnesidir. Böylece düşünseme yapıtın tam da merkezî, yani genel momentlerini kavrar ve *Wilhelm Meister*'in eleştirisinde belirginleşeceği gibi, onları sanat ortamına indirir. Daha yakından bakıldığında, Schlegel orada, kahramanın yetişiminde değişik sanat türlerinin oynadığı rolde bir sistematiğin gizlice ima edildiğini görecektir; bu sistematiğin sarih bir biçimde açığa çıkartılması ve sanatın bütününe yerleştirilmesi ise, yapıtın eleştirisinin görevi olacaktır. Bu sırada eleştiri, yapıtın gizli eğilimlerini açığa çıkartmaktan, saklı niyetlerini yerine getirmekten başka bir şey yapmalıdır. Yapıtın kendi niyeti, yani düşünsemesi izinde, bunun da ötesine gitmesi, yapıtı mutlak kılması gerekir. Açıktır ki romantikler için eleştiri, bir yapıtın değerlendirilmesinden ziyade, tamamlanmasının yöntemidir. Bu anlamda şiirsel eleştiriyi teşvik etmiş, eleştiri ile şiir sanatı arasındaki farkı kaldırmış ve şöyle demişlerdir:

"Şiir sanatı, ancak şiir sanatıyla eleştirilebilir. Sanata ilişkin kendisi de bir sanat yapıtı olmayan bir yargının... oluşumundaki zorunlu izlenimin serimlenişi olarak,[27] ...sanat ülkesinde vatandaş olma hakkı yoktur."[28] "O şiirsel eleştiri... serimlemeyi yeniden serimleyerek, üretilmiş olanı yeniden üretmek isteyecektir... yapıtı bütünleyecek, gençleştirecek, yeniden biçimlendirecektir."[29] Çünkü yapıt tamamlanmamıştır: "Yalnızca tamamlanmamış olan kavranabilir, bizi daha ileriye götürebilir. Tam olanın yalnızca tadına varılabilir. Doğayı kavramak istiyorsak, onu tamamlanmamış olarak koymalıyız."[30] Bu durum sanat yapıtı için de geçerlidir, ancak sanat yapıtı kurgu olarak değil, hakikat olarak kabul edilir. Her yapıt, sanatın mutlaklığı karşısında zorunlu olarak eksiktir, ya da –aynı anlama gelecek şekilde– kendi mutlak ideası karşısında eksiktir. "Bu yüzden, yazarların yalnızca hastalığı keşfedip hunharca ilan etmek yerine, sanata uygun olarak tıbbi ve cerrahi müdahalelerde bulundukları eleştiri dergileri olmalıdır... Gerçek polis... hastalıklı eğilimi düzeltmeye çalışır."[31] Novalis, mitsel dediği bir çeviri türü hakkında şu sözleri söylerken, aklında böyle tamamlayan, olumlu eleştiri örnekleri vardır: "Onlar, bireysel sanat yapıtının saf, tamamlanmış karakterini oluştururlar. Bize gerçek sanat yapıtını değil, onun idealini verirler. Sanırım, bunun tamamlanmış bir modeli henüz mevcut değil. Gerçi kimi eleştirilerin ve sanat yapıtı betimlemelerinin tininde, parlak izlere rastlanıyor. Şiirsel tinin ve felsefî tinin birbirlerine tamamen nüfuz ettikleri bir kafa gerekli."[32] Novalis belki, eleştiriyi ve çeviriyi birbirlerine yakınlaştırarak, yapıtın bir dilden diğerine sürekli dolayımlı [*mediale*] bir aktarımını düşünüyor; çevirinin sonsuz gizemli doğasında, baştan itibaren, bir başkası kadar caiz olan bir kavrayıştır bu.

"Modern eleştirel tinin ayırt edici niteliğinin, her türlü dogmatizmi yadsıması, sanatçının ve düşünürün üretken ya-

ratıcı gücünün biricik özerkliği olduğu kabul edilmek isteniyorsa ve kabul edilmesi gerekiyorsa, Schlegel kardeşler bu modern tini uyandırdılar ve onu ilkesel olarak en üst açınlamaya vardırdılar."[33] Enders, bu satırlarda edebiyatçı Schlegel ailesinin tamamını düşünüyor. Estetik dogmatizmin ilkesel olarak aşılmasını, ailenin diğer tüm üyeleri içinde Friedrich Schlegel'e borçluyuz ve üstelik –Enders burada söz etmese de– yaratıcının salt anlatım gücü olarak anlaşılan sınırsız yaratıcı enerjisine tapınmadan kaynaklanan kuşkucu hoşgörüye karşı sanat eleştirisinin güvence altına alınmasını da ona borçluyuz. Friedrich Schlegel, bir bakımdan rasyonalizmin eğilimlerini, başka bir bakımdan da *Sturm und Drang*'cıların teorisinde var olan tahrip edici momentleri aşmıştır ve bu ikinci bakımdan, 19. ve 20. yüzyıldaki eleştiri etkinliği onun bakış açısının tamamen gerisine düşmüştür. Schlegel, kendi düşüncelerinin yollarını izleyerek çoğu kez onu yanlış anlayan modern yazarların sandığı gibi, sanat yapıtını öznelliğin bir yan ürünü yapmamış, bunun yerine tinin yasalarını bizzat sanat yapıtının içine yerleştirmiştir. Yukarıda anlatılanlar doğrultusunda, bu bakış açısının güvence altına alınması için nasıl bir tinsel canlılık ve dayanıklılık gerektiğini tahmin etmek mümkün; bu anlayış, dogmatizmin aşılması olarak, kısmen modern eleştirinin kolayca devraldığı bir miras olmuştur. Modern eleştirinin, bir teoriyle değil, bozulmuş bir pratikle belirlenen perspektifinden, rasyonalist dogmaların olumsuzlanışına hangi pozitif varsayımların katıldığını tam olarak ölçmek mümkün değildir. Bu olumsuzlama, bu varsayımların özgürleştirici başarımlarının yanı sıra, teorik olarak daha önce kesinlik içinde ortaya konamayacak olan temel bir kavramın, yapıt kavramının da güvence altına alındığını görmüyor. Çünkü Schlegel'in eleştiri kavramı, heterojen estetik doktrinler karşısında özgürlüğe ulaşmakla kalmamıştır – sanat yapıtı için başka bir kriter ortaya koyarak, yani ya-

pıtın kendisine özgü bir içkin yapının kriterini ortaya koyarak, bu özgürlüğü ilk başta olanaklı kılmıştır. Bunu, Herder ya da Moritz'te bir sanat eleştirisinin kurulmasına yol açamamış olan, uyum ve organizasyon gibi genel kavramlarla değil, kavramlar içinde soğurulmuş olsa da, özgün bir sanat teorisiyle yapmıştır – bir düşünseme ve yapıt ortamı olarak sanat ve bir düşünseme merkezi olarak yapıt teorisiyle. Böylelikle Kant'ın eleştirisinde yargı gücüne tanıdığı özerkliği, nesne ya da ürün açısından sanat alanında güvencelemiştir. Romantizmden bu yana eleştirel etkinliğin en temel ilkesini oluşturan, yapıtları kendi içkin kıstaslarına göre değerlendirme ilkesi, romantik teoriler temelinde elde edilmiştir; ne ki bu teoriler saf halleriyle elbette bugün hiçbir düşünürü tamamen tatmin edemez. Schlegel tamamen yeni eleştiri ilkesinin odağını *Wilhelm Meister*'e aktarmış ve bu kitabı, tamamen yeni ve "ancak kendi kendisinden yola çıkılarak anlaşılabilecek biricik kitap"[34] olarak tanımlamıştır. Novalis bu ilke bakımından da Schlegel'le hemfikirdir. "Sanat bireyleri için, en asıl anlamlarıyla anlaşılmalarını sağlayacak formüller bulmak, sanatsal bir eleştirmenin işini oluşturur, onun çalışmaları sanat tarihini hazırlar."[35] Salt tarihsel bir zemine yaslanmayan ve rasyonalizmin kendi kuralı ilan ettiği beğeni hakkında ise, Schlegel "tek başına beğeni yalnızca olumsuz değerlendirme yapar"[36] diyor.

Demek ki daha ayrıntılı belirlenmiş bir yapıt kavramı, bu romantik teori sayesinde eleştiri kavramıyla bağlılaşık bir kavram olur.

Sanat Yapıtı

Romantik sanat yapıtı teorisi, sanat yapıtının biçiminin teorisidir. Erken romantikler biçimin sınırlı doğasını sonlu düşünsemenin sınırlanmışlığıyla özdeşleştirmişler ve sanat ya-

pıtı kavramı, ağır basan bu tek kanı doğrultusunda romantiklerin görüş dünyaları içinde belirlenmiştir. Fichte'nin bilim öğretisi hakkındaki ilk yazısında, bilginin yalın biçiminde düşünsemenin kendini gösterdiğini kabul eden düşüncesiyle tamamen benzerlik içinde, romantikler de düşünsemenin saf özünün sanat yapıtının saf biçimsel görünüşünde kendini gösterdiğini kabul ediyorlar. Demek ki biçim, yapıta özgü, onun özünü oluşturan düşünsemenin nesnel anlatımıdır. Biçim yapıttaki düşünseme olanağıdır, demek ki *a priori* bir varoluş ilkesi olarak onun temelinde vardır; sanat yapıtı biçimi aracılığıyla canlı bir düşünseme merkezidir. Düşünseme ortamında, sanatta her zaman yeni düşünseme merkezleri oluşur. Bu merkezler tinsel çekirdeklerine göre, büyük ya da küçük bağlamları düşünseyerek kapsarlar. Sanatın sonsuzluğu, önce yalnızca düşünsemeye bir sınır değer olarak böyle bir merkezde kendi kendini kavrar ve böylelikle genel olarak kavranır hale gelir. Bu sınır değeri tekil yapıtın anlatım biçimidir. Yapıt, sanat ortamında göreli bir birliğe ve tamamlanmışlığa böyle bir değer sayesinde kavuşabilir. Ancak, bu ortamdaki her tekil düşünseme, yalnızca tek, rastlantısal bir düşünseme olabileceği için, yapıtın sanat karşısındaki birliği de yalnızca göreli bir birliktir; yapıt bir rastlantısallık momenti barındırır. Bu özel rastlantısallığın ilkesel olarak zorunlu, yani kaçınılmaz olduğunu itiraf etmek, onu düşünsemenin kesin sınırlandırılışı yoluyla kabul etmek, biçimin işlevidir. Pratik, yani belirli düşünseme, kendini sınırlandırma, sanat yapıtının bireyselliğini ve biçimini oluşturur. Çünkü yukarıda gösterildiği gibi, eleştirinin her türlü sınırlandırmanın kaldırılışı olabilmesi için, yapıtın sınırlandırmalara dayanması gerekir. Düşünseme ne kadar kapalı, yapıtın biçimi ne kadar kesin ise, eleştiri bunları bir o kadar çok ve yoğun bir biçimde kendinden uzaklaştırarak, başlangıçtaki düşünsemeyi bir üst aşamadakinin içinde orta-

dan kaldırır ve bu işlemi sürdürerek görevini yerine getirir. Bu çalışmada eleştirmenin görevi, düşünsemenin çekirdek hücrelerini, yapıtın pozitif biçimsel momentlerini, evrensel biçimsel momentlerin içinde ortadan kaldırmasına dayanır. Böylece tekil yapıtın sanat ideasıyla bağlantısını ve böylelikle tekil yapıtın kendi ideasını da gösterir.

Gerçi Friedrich Schlegel, özellikle 1800'lerde, gerçek sanat yapıtının içeriği hakkında da tanımlar veriyor; ne var ki bu tanımlar, daha önce sözü edilen, düşünseme ortamı temel kavramının yöntemsel gücünü yitirdiği o örtme ve bulanıklaştırmalara dayanıyor. Schlegel, mutlak ortamı artık sanat değil de din olarak belirlediği yerde, sanat yapıtının içeriğine yönelik kavrayışı belirsizleşiyor, uygun bir içerik konusundaki tahminini, tüm çabalarına karşın netleştiremiyor ve bu bir eğilim olarak kalıyor. Schlegel, bu içerikte[37] kendi dinsel kozmosunun kendine özgü yönlerini yeniden bulmak istiyor, öte yandan söz konusu belirsizliğin sonucu olarak, onun biçim ideası bir yere varmıyor.[38] Schlegel dünya imgesindeki bu değişiklikten önce ve eski öğretilerin etkisi altında, Novalis'le birlikte, düşünseme felsefesine dayanan biçim kavramıyla bağlantılı kesin bir yapıt kavramını, romantik okul adına yeni bir kazanım olarak savunmuştur: "Felsefe kitaplarında sanat ve biçim hakkında bulacaklarınız, olsa olsa saatçilik zanaatını açıklamaya yeter. Daha yüksek sanat ve biçim hakkında ise, hiçbir yerde en küçük bir sezgiye bile rastlayamazsınız."[39] Daha yüksek biçim, düşünsemenin kendini sınırlandırmasıdır. *Lyceum* dergisindeki 37. fragmanda bu anlamda, "Sanatçı ve insanlar için... en gerekli ve en yüksek olan... kendini sınırlandırmanın değerinden ve... erdeminden" söz edilir. "En gereklidir, çünkü kişinin kendini sınırlandırmadığı her yerde, dünya onu sınırlandırır; böylelikle bir köle olunur. En yüksektir, çünkü kişi kendini yalnızca sonsuz güç sahibi olduğu[40] nokta-

larda ve yönlerde sınırlayabilir – kendini yaratma ve kendini yok etme. ...söyleyebileceği her şeyi söylemek isteyen ve söyleyen... bir yazar... çok perişan bir haldedir. Yalnızca... hatalardan kendini sakınmak gerekir. Mutlak keyfîlik... olarak görünen ve görünecek olan, yine de temelde düpedüz zorunlu... olmalıdır; yoksa... hoşgörüsüzlük doğar ve kendini sınırlandırma kendini yok etmeye dönüşür." Enders'in haklı olarak "romantik eleştirinin katı bir talebi"[41] olarak adlandırdığı bu "hoşgörülü kendini sınırlandırma", yapıtın anlatım biçimini oluşturur. Bu görüşün özü, en açık biçimde Novalis'in bir fragmanında dile getirilmiştir; bu fragmanda Novalis sanata değil, devlet töresine gönderme yapıyor: "Tin, canlılığının en üst düzeyinde aynı zamanda en etkin olduğu için, tinin etkileri düşünsemeler olduğu için, özü gereği yaratıcı olan düşünseme, en üst canlandırmayla, yani güzel ya da yetkin düşünsemeyle bağlantılı olduğu için, vatandaşın kralın yanındaki anlatımı da en üst düzeyde dinginlenmiş kuvvet doluluğunun anlatımı, saygı dolu temkinlilikle dizginlenen en hareketli heyecanların anlatımı... olacaktır."[42] Burada, sadece vatandaşın yerine sanat yapıtı, kralın yerine de sanatın mutlaklığı koyulduğunda, erken romantizmin görüşünde düşünsemenin yaratıcı gücünün yapıtın biçimini nasıl belirlediğini en açık ifadesiyle görülür. Friedrich Schlegel'de bu şekilde belirlenmiş ürün için "yapıt" terimi vurguyla kullanılmıştır. "Gespräch über die Poesie"nin [Şiir Sanatı Üzerine Konuşma] Lothario'su bağımsız, kendi içinde yetkin olandan söz eder; bunu ifade etmek için "yapıttan [*Werk*] başka sözcük" bulamamakta "ve bu yüzden bu sözcüğü alıkoymak" istemektedir.[43] Aynı bağlamda şu konuşmayı okuyoruz: "Lothario: ...bir yapıt yalnızca bir ve her şey olmakla, yapıt olur. İncelemeden ancak böyle ayrılır. Antonio: Sizin anladığınız anlamda aynı zamanda yapıt olanlara ben inceleme demek isterdim."[44]

Verilen yanıtta, bir düzeltme yapılarak yapıtın ikili doğasına işaret edilmiştir: Yapıt yalnızca göreli bir birliktir, birin ve her şeyin çatışma içinde oldukları bir deneme olarak kalır. Schlegel daha Goethe'nin 1801 yılına ait yapıtlarına işaret ederek şöyle diyor: "...belki de *Wilhelm Meister,* içsel biçimlendirilme zenginliği açısından, şairimizin bütün diğer yapıtlarının önündedir, hiçbirisi bu derecede bir *yapıt* değildir."[45] Schlegel, düşünsemenin yapıt ve biçim için önemini şu sözlerle özetliyor: "Bir yapıt, dört bir yanından kesin sınırlandırılmış, ama sınırları içinde sınırsız... ise, kendine tamamen sadık, her yerde aynı ve yine de kendi üstüne çıkmış ise, biçimlendirilmiştir."[46] Sanat yapıtı biçimi sayesinde düşünsemenin mutlak ortamının bir momentiyse, o zaman Novalis'in şu önermesinde açık olmayan bir taraf yoktur: "Her sanat yapıtının *a priori* bir ideali, var olmak için kendi içinde bir zorunluluğu bulunur."[47] Dogmatik rasyonalizmin ilkesel olarak aşıldığını belki de en açık biçimde bu önermede görüyoruz. Çünkü bu öyle bir görüş açısıdır ki, ne yapıtın kurallara göre değerlendirilişi, ne de yapıtı sadece dâhiyane bir kafanın ürünü olarak gören bir teori, hiçbir zaman bu görüş açısına götürmezdi. Schlegel'de Ludoviko, "geleceğin şiirlerini *a priori* kurmayı olanaksız mı buluyorsunuz?"[48] diye sorarak, bu görüş açısını onaylıyor.

Romantizmin edebiyat alanındaki kalıcı başarımı, Shakespeare çevirilerinin yanı sıra, romantik sanat biçimlerinin Alman edebiyatı için fethedilişi olmuştur. Romantizm, tamamen bilinçli olarak biçimlerin fethedilmesi, geliştirilmesi ve arındırılması için çaba göstermiştir. Ancak biçimlerle kurduğu ilişki, önceki kuşaklarınkinden farklıydı. Romantikler, Aydınlanma'nın tersine, biçimi sanatın bir güzellik kuralı, bu kurala uyulmasını da yapıtın hoşnutluk verici ya da yüceltici etkisinin zorunlu bir önkoşulu olarak kavramadılar. Biçimin ne kural olduğunu ne de kurallara bağlı oldu-

ğunu kabul ettiler. Wilhelm Schlegel'in gerçekten önem taşıyan İtalyanca, İspanyolca ve Portekizce çeviri faaliyeti, bu kavrayıştan bağımsız düşünülemez; kardeşi de felsefî olarak bu kavrayışa yönelmiştir. Her biçim, düşünsemenin sınırlandırılışının kendine özgü değiştirilmesi olarak kabul edilir, başka bir gerekçelendirmeyi gerektirmez. Çünkü biçim, bir içeriğin anlatılması için bir araç değildir. Romantiklerin biçimlerin kullanılışında saflık ve evrenselliğe ulaşma çabası, biçimlerin kesinliğini ve çeşitliliğini eleştirel bir biçimde yok etmek (içindeki düşünseme bağlarını çözmek) yoluyla ortamda oluşturdukları momentlerin bağlamına erişebilme inancında yatar. Ortam olarak sanat ideası, dogmatik olmayan ve özgür bir biçimciliği, romantiklerin söylemeyi tercih edecekleri gibi hoşgörülü bir biçimciliği ilk kez olanaklı kılıyor. Erken romantik teori biçimlerin geçerliliğini, yapıtın idealinden bağımsız olarak temellendiriyor. Bu incelemenin başlıca görevlerinden biri, bu tutumun felsefî etkisini, pozitif ve negatif yanlarını dikkate alarak belirlemektir. Friedrich Schlegel'in, sanat nesneleri hakkında düşünme tarzının, "mutlak hoşgörülülüğü, mutlak katılıkla birleştirerek"[49] içermesi talebi, biçimi açısından sanat yapıtının kendisine de yöneltilebilir. Schlegel böyle bir talebi, "sözcüğün soylu ve başlangıçsal anlamıyla kusursuz" buluyor, "çünkü yapıtın... en derinlerdeki içinin... bütünün tinine göre geliştirilmesi... sanatçının pratik[50] düşünsemesi anlamına geliyor".[51]

Romantiklerin içkin bir eleştiri talep ettikleri, işte yapıtın bu yapısıdır. Bu koyutlama [*postulat*] kendine özgü bir paradoks barındırıyor. Çünkü bir yapıtın kendi eğilimleri üzerinden nasıl eleştirilebileceği kestirilemez; çünkü bu eğilimler kusursuzca saptanabiliyorlarsa, tamamlanmışlardır, tamamlanmamışlarsa kusursuzca saptanamazlar. Bu son olasılık, aşırı durumda, içsel eğilimlerin hiç bulunmaması ve bu yüzden içkin eleştirinin olanaksızlaşması anlamına ge-

lebilir. Romantik sanat eleştirisi kavramı bu iki paradoksun çözülmesini mümkün kılıyor. Yapıtın içkin eğilimi ve dolayısıyla içkin eleştirisinin ölçütü, onun temelinde yatan ve onun biçiminde şekillenmiş olan düşünsemedir. Ne var ki bu düşünseme hakikatte değerlendirme ölçütünü değil, en önce ve ilk planda tamamen farklı, değerlendirici olmayan bir eleştirinin temelini oluşturur; bu eleştirinin ağırlık noktası tekil yapıtın değerlendirilmesi değil, onun tüm diğer yapıtlarla ve nihayetinde sanat ideasıyla ilişkilerinin serimlenmesidir. Friedrich Schlegel, eleştirel yapıtının eğilimini "tekil yapıt üzerinde çoğu kez kılı kırk yaran bir çalışmaya rağmen... yine de bütündeki her şeyi değerlendirerek takdir etmek değil, anlamak ve açıklamak"[52] olarak tanımlıyor. Demek ki eleştiri, özüne ilişkin bugünkü kavrayışın tam tersine, asıl niyetiyle yapıtın değerlendirilmesi değil, bir yandan tamamlanması, bütünleştirilmesi, sistematize edilmesidir, diğer yandan yapıtı Mutlak'ta ortadan kaldırmaktır. En sonunda her iki süreç de, ileride görüleceği gibi, örtüşmektedir. İçkin eleştiri sorunu, bu kavramın romantik tanımlanışında paradoksallığını[53] yitirmektedir; bu tanımlanışa göre eleştiri yapıtın değerlendirilmesi anlamına gelmez; yapıtı kendisine içkin bir ölçütle değerlendirmek anlamsız olacaktır. Yapıtın eleştirisi daha ziyade onun düşünsemesidir, elbette bu düşünseme ancak yapıtın içkin çekirdeğini açığa çıkarabilir.

Bu eleştiri teorisinin çıkarımları, yapıtların değerlendirilmesi teorisine de uzanır. Yukarıda sözü edilen içkin değerlendirme düşüncesinin paradoksuna da doğrudan bir yanıt oluşturan bu çıkarımlar, üç ilkede dile getirilebilir. Sanat yapıtlarının değerlendirilmesine ilişkin romantik teorinin bu üç ilkesi şöyle ifade edilebilir: değerlendirmenin dolaylılığı, pozitif bir değerler skalasının olanaksızlığı ve kötü olanın eleştirilemezliği.

Yukarıda anlatılanların açık bir sonucu olan birinci ilke, bir yapıtın değerlendirilmesinin asla belirtik değil, romantik eleştiri (yani düşünseme) olgusunda daima örtük olması gerektiğidir. Çünkü yapıtın değeri, sadece ve sadece, kendi içkin eleştirisini mümkün kılıp kılmadığına bağlıdır. Bu eleştiri mümkünse, yapıtta açığa çıkarılabilen, mutlaklaştırılabilen ve sanat ortamında ortadan kaldırılabilen bir düşünseme vardır; dolayısıyla bu bir sanat yapıtıdır. Bir yapıtın eleştirilebilir oluşu, onun hakkındaki pozitif değer yargısını oluşturur. Bu yargıya özel bir inceleme sonucunda değil, sadece bizzat eleştiri olgusu sayesinde varılabilir; çünkü bir düşünsemenin mevcut olduğunu saptamak için, onun açığa çıkarılabilme olanağından, yani eleştiri denen olanaktan başka bir ölçüt, başka bir kıstas yoktur. Sanat yapıtlarının romantik eleştiride örtük değerlendirilişini dikkat çekici kılan ikinci nokta da şudur: Bir değerler skalasından yararlanmaz. Bir yapıt eleştirilebiliyor ise, o bir sanat yapıtıdır, aksi halde değildir – bu ikisinin arasında bir orta durum düşünülemez, hakiki sanat yapıtları arasında bir değer farkı kıstası da bulunamaz. Novalis bu durumu şu sözlerle ifade ediyor: "Şiir eleştirisi, bir saçmalıktır. Karar vermesi bile zordur ama verilebilecek tek karar, bir şeyin şiir olup olmadığıdır."[54] Friedrich Schlegel de aynı durumu, eleştirinin malzemesinin "yalnızca klasik ve tamamen ebedî olan"[55] olabileceğini söyleyerek ifade ediyor. Kötü olanın eleştirilemezliği ilkesinde, romantik sanat ve sanat eleştirisi kavrayışına damgasını vuran unsurlardan birisi bulunmaktadır. Schlegel bunu en açık bir biçimde Lessing hakkındaki makalesinin sonunda dile getirmiştir: "hakiki eleştiri, sanatın gelişimine hiçbir katkısı olmayan yapıtları hiç... dikkate alamaz..., buna göre yetişimin ve dehanın organizmasıyla ilişki içinde olmayanın, bütün içinde ve bütün için aslında var olmayanın hakiki bir eleştirisi bile mümkün değildir."[56] Schlegel, 67. *At-*

henäum fragmanında "Her bir filozofun... değerlendirilebilir olduğunu varsaymamak, hoşgörüsüzlük olurdu... Ne ki, bir şaire de aynı şekilde davranmak haksızlık olur; meğer ki tepeden tırnağa şiir, adeta canlı ve eyleyen bir sanat yapıtı olsun" diyor. Yalnızca sanatta değil, tinsel yaşamın tüm alanlarında kötü olanın eleştirilemezliği ilkesine denk düşen tavrın romantizmdeki *terminus technicus*'u, "yok hükmünde ilan etmek"tir. Bu terim, hiç değerinde olanı, onun hakkında susarak, onu ironik bir biçimde överek ya da iyi olanı abartılı bir biçimde överek, dolaylı yoldan çürütmeye işaret eder. İroninin dolaylılığı, Schlegel'in anladığı anlamda, eleştirinin adeta hiç değerinde olanın karşısına çıkabildiği biricik kiptir.

Erken romantiklerin, sanat eleştirisi hakkındaki bu önemli nesnel tanımlamaları bir bağlam içinde vermediklerini, sistematik kesinlikler içeren şekillendirilmiş formüllerden kısmen uzak durduklarını, bu üç ilkeden hiçbirine pratikte katı bir biçimde uymadıklarını tekrar belirtmek gerekir. Burada amacımız, ne onların eleştirel alışkanlıklarını araştırmak, ne de onlarda sanat eleştirisi hakkında şu ya da bu anlamda bulunabilecek olan şeyleri biraraya getirmek; bu kavramı, en kendine özgü felsefî yönelimlerine göre analiz etmekle ilgileniyoruz. Bugünkü kavrayışa göre en öznel uğraş olan eleştiri, romantiklere göre yapıtın oluşumundaki her türlü öznelliğin, tesadüfîliğin ve keyfîliğin düzenleyicisiydi. Bugünkü kavramlara göre eleştiri, yapıtın nesnel bilgisinden ve değerlendirilmesinden oluşur; romantik eleştiri kavramının ayırt edici özelliği ise, yapıtın beğeniye bağlı bir yargıyla özellikle öznel değerlendirilmesini kabul etmemesidir. Değerlendirme, nesnel incelemeye ve yapıtın bilgisine içkindir. Yargıya varan, eleştirmen değil sanatın kendisidir; sanat ya eleştiri dolayımıyla yapıtı içine alır ya da kendinden uzaklaştırır ve böylelikle onun her türlü eleştirinin altında olduğu-

na karar verir. Sanat eleştirisi, ele aldıklarıyla, yapıtlar arasında bir seçilim oluşturacaktır. Eleştirinin nesnel yönelimi yalnızca teorisinde dile gelmez. En azından, estetik konularda, değerlendirmenin tarihsel geçerlilik süresi onun nesnelliği denilebilecek şeyin bir işaretiyse, romantizmin eleştirel yargısının geçerliliği onaylanmış olmaktadır. Romantikler, Dante'nin, Boccaccio'nun, Shakespeare'in, Cervantes'in, Calderon'un tarihsel yapıtlarının yanı sıra, çağdaşları Goethe fenomeninin temel değerlendirilişinde de günümüze kadar belirleyici olmuşlardır.[57]

Erken romantizmdeki nesnel yönelimlerin gücü, yazarların çoğu tarafından azımsanmıştır. Friedrich Schlegel'in kendisi de, kendi "devrimci nesnellik düşkünlüğü" döneminden, Yunan sanat ruhuna mutlak tapınmadan bilinçli olarak yüz çevirdiği için, olgun dönemine ait yazılarında özellikle bu gençlik fikirlerine yönelik tepkilerinin kanıtları aranmış ve bol miktarda bulunmuştur. Yazılarında coşkun bir öznelliğe ilişkin ne kadar bol kanıt bulunsa da, bu yazarın aşırı klasikçi ilk dönemleri ve katı Katolik son dönemi dikkate alındığında, 1796 ile 1800 arasındaki döneme ait öznelci formüllerin ya da formüllendirmelerin vurgulanmasında ölçülü davranmak gerekir. Çünkü aslında en öznelci ifadeleri, kısmen sadece formüllendirmelerden ibarettir; bu ifadelere her zaman gözü kapalı inanmamak gerekir. Friedrich Schlegel'in *Athenäum* dönemindeki felsefî bakış açısı, genellikle onun ironi teorisiyle karakterize edilmiştir. Bu teori, öncelikle bu başlık altında, Schlegel düşüncesinin nesnel momentlerinin vurgulanmasına ilkesel olarak itiraz edilebileceği için ele alınmalı; ama söz konusu teori, belirli açılardan bu momentlerle çelişmek şöyle dursun, onlarla sıkı bir bağ içinde olduğu için de burada ele alınmalıdır.

İroni hakkındaki değişik beyanlarda çok sayıda unsuru birbirinden ayırmak gerekiyor; hatta bu çok farklı unsurla-

rı çelişkiye düşmeden tek bir kavramda birleştirmek de kısmen olanaksız olabilir. İroni kavramı, yalnızca teorik bir anlamda belirli nesne durumlarıyla olan ilişkisinden dolayı değil, bundan da çok, salt yönelimsel bir tutum olduğu için Schlegel'de merkezî bir önem kazanmıştır. Bu tutum, belirli bir nesne durumuna yönelik değildir, egemen fikirlere karşı sürekli canlı bir muhalefetin anlatımı olarak ve çoğu kez de onlara karşı çaresizliğin bir maskesi olarak var olmuştur. Bu yüzden, Schlegel'in ironi kavramının Schlegel'in bireyselliği değil ama dünya imgesi açısından taşıdığı önem kolaylıkla abartılabilir. Bu kavramın net biçimde kavranmasındaki bir zorluk da, sonunda tartışmasız olarak belirli nesne durumlarını ima ettiği yerde de çok çeşitli ilişkiler içine girdiği için, bu belirli durumda neyi kastettiğini saptamanın her zaman kolay olmamasıdır; ayrıca, daha genel anlamda, belirleyici olanı saptamak da çok zordur. Bu durumlar sanatla değil, bilgi teorisi ve etikle ilgili oldukları sürece, burada dikkate alınmayacaklardır.

Sanat teorisi için ironi kavramının ikili bir anlamı vardır, bu anlamlardan birinde bu kavram saf bir öznelciliğin anlatımıdır. İroni kavramı romantizm hakkındaki literatürde şimdiye kadar yalnızca bu anlamıyla anlaşılmıştır ve tam da bu tek yanlı kavrayış sonucunda sözü geçen öznelciliğin bir kanıtı olarak değeri tamamen abartılmıştır. Görünüşte tamamen net bir biçimde, romantik şiir sanatı "en birinci yasası olarak... şairin keyfî iradesinin, kendi üstünde hiçbir yargı tanımamasını"[58] kabul eder, denilmektedir. Ancak daha yakından bakıldığında, bu cümleyle yaratıcı sanatçının hak alanı hakkında pozitif bir önermenin mi, yoksa yalnızca romantik şiir sanatının şairlerine yönelttiği talebin coşkulu bir anlatımının mı verildiği sorusu ortaya çıkıyor. Her iki durumda da, bu cümleyi yorumlayarak anlamlı ve anlaşılır kılmaya karar vermek gerekecektir. İkinci durum çıkış noktası alındı-

ğında, Schlegel'in başka bir yerde, paradoksal bir ideal olarak inançsızca ortaya koyduğu gibi, romantik şairin "tamamen şiir"[59] olması gerektiği anlaşılacaktır. Sanatçı, şiirin kendisi ise, onun keyfî iradesi kendi üstünde hiçbir yasaya tahammül etmez. Çünkü bu keyfî irade, sanatın özerkliğinin yetersiz bir metaforundan başka bir şey değildir. Böylece cümle boş kalır. Buna karşılık, birinci durumdan yola çıkıldığında, cümle sanatçının güç alanı hakkındaki bir yargı olarak kavranılacak, ama o zaman şair denilince kendisinin şiir dediği şeyi yapan bir varlıktan başka bir şeyi anlamak gerekecektir. Şair deyince de hakiki ilk-örnek oluşturan şairin anlaşılması gerekir; böylece keyfîlik de dolaysızca, hakiki şairin keyfî iradesi olarak anlaşılmalıdır ve bu irade sınırlıdır. Belki bu örnekte ve her halükârda başka birçok yerde, Schlegel'in düşündüğü gibi, müellifi (başka yorumlama örneklerindeki gibi) sanatın salt kişileştirilmiş hali olarak anlamamak gerekir; sahici sanat yapıtlarının müellifi, sanat yapıtının sanatın nesnel yasalarına bağlı olduğu ilişkilerle sınırlandırılmıştır. Sanat yapıtının, sanat aracılığıyla bağlı olduğu nesnel yasalar, gösterdiğimiz gibi, onun biçiminde bulunurlar. Hakiki şairin keyfî iradesi, yalnızca malzemede bir hareket alanına sahiptir; bunu bilinçle ve oyun oynayarak kullandığında, ironiye dönüşür. Bu da öznelci ironidir. İroninin tini, yapıtın maddeselliğini horgörerek, onun üzerine çıkan yazarın tinidir. Ayrıca burada Schlegel'de, malzemenin kendisinin de böyle bir yöntemle "şiirselleştirileceği", ıslah edilebileceği düşüncesi vardır; elbette Schlegel'e göre bunun için daha başka, malzemede gösterilecek pozitif momentler, yaşama sanatı fikirleri de gereklidir. Enders, ironiyi doğru olarak şöyle tanımlıyor: "Buluşta anlatılandan, anlatan merkeze dolaysızca hareket etmek ve oradan anlatılanı gözlemlemek."[60] Ancak, romantik görüş uyarınca bu davranışın yalnızca malzeme karşısında gerçekleşebileceğini dikkate almıyor.

Yine de, erken romantik dönemin şiirsel üretimine bakıldığında görüleceği gibi, yalnızca malzemeye müdahale etmekle kalmayıp, şiirsel biçimin bütünlüğünün ötesine geçen bir ironi de vardır. Sanat yapıtlarının ironikleştirilmesinin, malzemenin ironikleştirilmesinden tamamen farklı olduğu yeterince berraklıkla görülmediği için, romantik bir öznelcilik görüşünü *sans phrase*[61] destekleyen bir ironidir bu. Bu ironi, öznenin bir davranışına dayanır, önceki ise yapıtın içinde nesnel bir moment oluşturur. Öğretileri hakkındaki belirsizliklerin çoğunda olduğu gibi, bunda da romantiklerin payı vardır. Romantikler bu konuda net bir ayrımı asla dile getirmemişlerdir. Biçimin ironikleştirilmesi, romantik üretimlerde ve her halükârda edebiyatta, hatta Tieck'in komedilerinde en aşırı biçimde görüldüğü gibi, onun gönüllü olarak yok edilmesinden oluşur. Dramatik biçim, yanılsama gücünü en üst düzeyde içerdiği ve böylelikle kendisi tamamen ortadan kalkmadan ironiyi de en üst düzeyde içine alabildiği için, tüm biçimlerin içinde en üst düzeyde ve en etkileyici biçimde ironikleştirilebilir. Schlegel, Aristofanesçi komedide yanılsamanın yok edilmesi hakkında şunları söylüyor: "Bu incitme, sakarlık değil temkinli haşarılıktır, taşıp coşan yaşam bereketidir ve çoğu kez hiçbir kötü etkisi yoktur, yanılsamayı zaten yok edemediği için, onu daha ziyade artırır. Yaşamın en büyük canlılığı... yıkmak için değil... tahrik etmek için incitir."[62] Pulver de benzer düşünceleri dile getiriyor: "Friedrich Schlegel'i, yetkin olduğu düşünülen bir komediye en büyük değeri vermeye teşvik eden şeyi özetleyecek olursak, bu [komedinin] kendi kendisiyle oynadığı yaratıcı oyundur, onun yanılsamasının hiçbir saldırısı ve incitmesiyle yok edilemeyen salt estetik görkemidir."[63] Demek ki bu anlatımlara göre biçimin ironikleştirilmesi, biçimi yok etmeden ona müdahale eder ve komedideki yanılsama bozumunun amacı bu tahriktir. Bu iliş-

ki, tekil yapıtı mutlak sanat yapıtına dönüştürmek, onu romantikleştirmek için biçimi geri dönüşsüz olarak ve ciddiyetle yok eden eleştiri ile ironi arasında dikkat çekici bir akrabalık bulunduğunu gösteriyor.

Evet, pahalıya elde edilen eser de,
değerli kalır senin için;
Ama onu seviyorsan, kendin ver ona
ölümü.
Göz önünde tutarak, ölümlüler için
bitmeyen eseri:
Çünkü bireyin ölümüyle çiçeklenir
bütünün eseri.[64]

"Kendimizi, kendi sevgimizin üstüne yükseltmeli ve taptığımız şeyi düşüncemizde yok edebilmeliyiz, yoksa eksik kalır bizde... sonsuzluk duyusu."[65] Schlegel bu sözleriyle, eleştirideki yıkıcı yönü, eleştirinin sanat biçimini yok edişini açıkça dile getirmiştir. Yazarın öznel ve zayıf arzusunu oluşturmaktan çok uzak olan biçimin bu yıkılışı, sanattaki, eleştirideki nesnel merciin görevidir. Öte yandan, Schlegel, ironiyi "her şeyi bir bakışta gören ve koşullu olan her şeyin, hatta kendi sanatının, erdeminin ya da dehasının üzerinde bile sonsuzca yükselen"[66] bir ruh hali olarak tanımlamakla, aynı şeyi şairin ironik anlatımının özü yapmaktadır. Demek ki Mutlak'la ilişkiden kaynaklanan bu ironi türünde, öznelcilik değil, sınırlı yapıtın Mutlak'a benzetilmesi, yok oluşu pahasına tamamen nesnelleştirilmesi söz konusudur. Bu ironi biçimi, sanatçının isteminden değil, sanatın ruhundan kaynaklanır. Eleştiri gibi, bu ironi türünün de kendini ancak düşünsemede serimleyebileceği, kendiliğinden anlaşılmaktadır.[67] Malzemenin ironikleştirilmesi de düşünsemelidir, ancak bu yazarın öznel, oyun gibi bir düşünsemesine dayanır. Malzemenin ironisi onu yok eder; negatif

ve özneldir, biçimin ironisiyse pozitif ve nesneldir. Bu ironinin kendine özgü pozitifliği, aynı zamanda onu, yine nesnel olarak yöneltilmiş eleştiriden ayıran özelliğidir. Sanatın biçiminde yanılsamanın ironiyle yok edilmesi ile, yapıtın eleştiriyle yok edilmesi arasında ne gibi bir ilişki vardır? Eleştiri, kendi bağlamı uğruna, yapıtı tamamen feda eder. Buna karşılık, yapıtı koruyarak, onun sanat ideasıyla tamamen bağlantılı olduğunu somutlaştırabilen yöntem (biçimsel) ironidir. Müdahale ettiği yapıtı yok etmemekle kalmaz, onu yok edilemezliğe de yakınlaştırır. İronide yapıtın belirli bir anlatım biçiminin yok edilmesi yoluyla, tekil yapıtın göreli bütünlüğü, evrensel yapıt olarak sanatın bütünlüğüne daha derinden itilecek, kendisi kaybolmadan tamamen bu bütünle ilişkilenecektir. Çünkü tekil yapıtın bütünlüğü ile, ironi ve eleştirinin onu her zaman içine ittiği sanatın bütünlüğü arasında ancak derece farkı vardır. Romantikler ironiyi yapıtın mutlak yok edilişi olarak görselerdi, onu sanatsal olarak hissetmezlerdi. Bu yüzden, Schlegel sözü geçen notunda yapıtın yok edilemezliğini vurguluyor. Bu ilişkiyi sonunda netleştirmek için, ikili bir biçim kavramını ortaya atmamız gerekiyor. Tekil yapıtın, anlatım biçimi olarak tanımlanabilecek belirlenmiş biçimi, ironik parçalamanın kurbanı olur. Ancak ironi bu biçimin üzerinde mutlak biçim olarak adlandırılabilecek sonsuz bir biçim ufkunu, biçimler ideasını açar ve yalıtılmış düşünsemesinin anlatımı olan empirik biçim, ironi tarafından yok edildikten sonra, bu alandan yok edilemez varlığını alan yapıtın hayatta kaldığını gösterir. Anlatım biçiminin ironikleştirilmesi, aynı zamanda, sanatın transandantal düzeninin önündeki perdeyi kaldıran ve sanatı ve sanatın içindeki dolaysız varlığını bir gizem olarak açığa çıkartan fırtınadır. Yapıt, Herder'in gördüğü gibi, tözün bir gizemi olarak adlandırılabilecek, yaratıcı dehanın bir açınlanışı ve gizemi değildir; yapıt, düzenin bir gizemidir, onun sanat

ideasına mutlak bağımlılığının, sanat ideasına yok edilemeyecek bir biçimde yükseltilmişliğinin açınlanışıdır. Bu anlamda Schlegel "görülebilir yapıtın sınırları"nı,[68] sanat ideasının kendini açtığı görünmez yapıtın sınırlarının ötesinde görüyor. Tieck'in ironik dramlarında, Jean Paul'un parçalanmış romanlarında dile gelen, yapıtın yok edilemezliği inancı, erken romantizmin mistik bir temel inanışıydı. Romantiklerin sanatçının bir zihniyeti olarak ironi talebiyle yetinmeyip, onu yapıtın içinde oluşturulmuş olarak görmek istemeleri, ancak bu inanış bilinirse anlaşılır. İroninin, ne kadar arzulanır olsalar da ancak sanatçı üzerinden talep edilebilen ve yapıtta bağımsız olarak ortaya çıkamayan zihniyetlerden farklı bir işlevi vardır. Biçimsel ironi, çalışkanlık ya da dürüstlük gibi, yazarın yönelimsel bir tavrı değildir. Genellikle yapıldığı gibi, öznel sınırsızlığın bir göstergesi olarak anlaşılamaz, aksine yapıtın içinde nesnel bir moment olarak takdir edilmelidir. Yapıtın içinde hâlâ yıkma yoluyla inşa etme gibi paradoksal bir çabayı, yapıtın içinde onun ideayla olan ilişkisini gösterme çabasını oluşturur.

Sanat İdeası

Romantik sanat teorisinin doruk noktası sanat ideası kavramıdır; romantiklerin tüm diğer öğretilerinin onaylanışını ve nihai yönelimleri hakkındaki bilgiyi bu kavramın analizinde aramak gerekir. Bu kavram sadece eleştiri, yapıt, ironi vb. hakkındaki tek tek teorilerin şematik bir bağlantı noktası olmanın çok ötesinde, nesnel olarak en önemli teori üzerinde şekillendirilmiştir. Romantikleri sanatın özü hakkındaki düşüncelerinde yönlendiren en içsel esin, ancak bu kavramda bulunabilir. Tüm romantik sanat teorisi, yöntemsel açıdan, mutlak düşünseme ortamının sanat olarak, daha doğrusu sanat ideası olarak belirlenmesine dayanır. Sanatsal dü-

şünsemenin organı biçim olduğu için, sanat ideası da biçimlerin düşünseme ortamı olarak tanımlanmıştır. Tüm anlatım biçimleri bu ortamda sürekli birbirleriyle bağlantı içindedirler, birbirleriyle iç içe geçerler ve sanat ideasıyla özdeş olan mutlak sanat biçimi olarak birleşirler. Romantik sanat bütünlüğü ideası, biçimlerin sürekliliği düşüncesine dayanır. Örneğin tragedya, izleyici için sürekli sonatla bağlantılı olacaktır. Bu bağlamda Kant'ın yargı gücü kavramı ile romantik düşünseme kavramı arasındaki bir farkı göstermek hiç de zor değildir: Düşünseme, yargı gücü gibi nesnel olarak düşünseyen bir davranış değildir, yapıtın anlatım biçiminde kapalı olarak yer alır, eleştiride açığa çıkar ve sonunda biçimlerin düzenli sürekliliğinde kendini gerçekleştirir. [Schlegel'in metni] "Herkules Musagetes"de, şair hakkında, yukarıda anlatım biçimi ve mutlak biçim olarak tanımlanan terimler arasındaki farka işaret edilerek şöyle deniliyor: "Her biçim... onundur. Biçimleri daha üst düzeyde, gevşek dokulu bir biçim olarak... anlamlı bir şekilde birleştirebilir."[69] *Athenäum*'daki 116. fragmanda, romantik şiir sanatının tanımı daha ayrıntılı verilmektedir. "Şiir sanatının birbirinden ayrılmış bütün türlerini yeniden birleştirmek... Şiirsel olan, her şeyi kapsar: Yine birden çok sistemi içinde barındıran en büyük sanat sistemlerinden, şiir yazan çocuğun yapmacıksız bir şarkıdaki iç çekmesine, öpücüğüne kadar... Romantik şiir türü, bir türden daha fazlası ve adeta şiir sanatının ta kendisi olan biricik türdür." Sanat biçimlerinin sürekliliği bundan daha açık bir biçimde betimlenemezdi. Schlegel aynı zamanda, sanatın birliğini romantik şiir sanatı ya da şiir türü olarak tanımlayarak, ona belirli nesnel karakteristik özelliklerin karşılık düşmesini de gözetir. Schlegel "Şiir türlerine dair birçok teori var. Henüz şiir türüne dair bir kavram niye yok? Belki o zaman şiir türlerine dair tek bir teori yeterli olacak"[70] derken, romantik şiir türünü düşünmektedir. De-

mek ki romantik şiir sanatı, şiir sanatı ideasının kendisidir; sanat biçimlerinin sürekliliğidir. Schlegel bu ideada var olduğunu düşündüğü kesinliği ve zenginliği dile getirmek için yoğun bir çaba göstermiştir. "İdeallerin düşünürler için, tıpkı Antikçağ tanrılarının sanatçılar için olduğu kadar bireysellikleri yoksa, idealarla ilgilenmek, içi boş formülleri olan can sıkıcı ve meşakkatli bir çabadan ileri gitmez."[71] Özellikle de şöyle diyor: "Şiir sanatını... onu ancak bir birey olarak görenler anlar."[72] Ayrıca: "İçlerinde, birey sistemlerini barındıran bireyler yok mudur?"[73] En azından, biçimlerin düşünseme ortamı olarak şiir sanatının, böyle bir birey olması gerekir. "Sonsuz olarak karakterize edilmiş bir birey, bir sonsuzluğun üyesidir"[74] diyen Novalis'in, sanat yapıtını düşündüğü kesinlikle kabul edilebilir. Novalis, her halükârda felsefe ve sanat için ideaların sürekliliği ilkesini dile getirmektedir; romantik kavrayışa göre, şiir sanatının ideaları anlatım biçimleridir. "Felsefesinde, tüm tekil felsefe ürünlerini tek bir felsefe ürününe dönüştürebilen, tüm bireylerden bir ve aynı bireyi yapabilen filozof, felsefesinde en üst düzeye ulaşır. Tüm felsefeleri tek bir felsefede birleştirdiğinde, bir filozof olarak en üst düzeyine ulaşır... Filozof ve sanatçı, tabiri caizse organik davranırlar... İlkeleri, birleşme ideaları organik bir çekirdektir; bu çekirdek belirlenmemiş bireyleri içeren, sonsuz bireysel, tamamen biçimlendirilebilir bir biçim olarak özgürce gelişir, yetişir – idealar açısından zengin bir ideadır."[75] "Sanat ve bilim her şeyle ilgilenir, birinden diğerine, birinden hepsine, rapsodik ya da sistematik olarak ulaşır; tinsel bilgelik sanatı, kehanet sanatı."[76] Bu bilgelik sanatı, elbette eleştiridir. Friedrich Schlegel bunu "kâhince"[77] diye de adlandırır.

Schlegel, sanatın bütünlüğünün bireyselliğini dile getirmek için kavramlarını fazla zorlamış ve bir paradoksa düşmüştür. Aksi halde, en üst genelden bireysellik olarak söz

edilemezdi. Ancak bu düşünceye neden olan güdü kesinlikle bir saçmalık ya da yalnızca bir yanılgı değildir; Schlegel bu düşüncedeki değerli ve geçerli bir güdüyü yanlış yorumlamıştır. Bu, sanat ideası kavramının yanlış anlaşılmasını önleme çabasıydı: Onun empirik olarak hazır bulunan sanat yapıtlarından elde edilecek bir soyutlama olduğu yanılgısını önleme çabası. Schlegel bu kavramı Platoncu anlamda bir idea, bir πρότερον τῇ φύσει [*proteron te fusei*] olarak, tüm empirik yapıtların gerçek temeli olarak belirlemek istemişti; bu yüzden de onu bireysel bir kavram yapması gerektiğine inanmıştı. Schlegel'in sanatın birliğini, biçimlerin sürekliliğini yeniden ısrarla bir yapıt olarak tanımlamaktaki tek amacı budur. Başka bir yerde sözünü ettiği görünür yapıtı içine alan, bu görünmez yapıttır. Schlegel, Yunan şiirini incelerken bu kavrama varmış, onu oradan genel olarak şiir sanatına aktarmıştır. "Tüm eskileri adeta tek bir yazar gibi okuyan, hepsini bütün olarak gören ve tüm gücünü Yunanlılar üzerinde yoğunlaştıran yaşlı Winckelmann, antik ile modernin birbirinden mutlak farklılığını anlayarak, malzemeye dayalı bir Antikçağ öğretisinin ilk temelini atmıştır. Ancak antik ile modernin geçmişteki, mevcut ya da gelecekte var olacak mutlak özdeşliğinin konumu ve koşulları bulunduğunda, bu bilimin[78] en azından ana hatlarının çizilmiş olduğu ve bundan sonra artık yöntemsel açıklama üzerinde düşünülebileceği söylenebilir."[79] "Antikçağ'ın tüm şiirleri birbirlerine eklenir, ta ki giderek büyüyen kütlelerden ve unsurlardan bir bütün oluşturana dek... Bu yüzden eski şiir sanatının parçalanamaz, tamamlanmış tek bir şiir olduğunu söylemek, gerçekten boş laf değildir. Neden yine, eskiden olduğu gibi olmasın – elbette, başka bir tarzda. Neden daha güzel, daha büyük olmasın?"[80] "Eskilerin tüm klasik şiirleri, kopmaz biçimde birbirleriyle bağıntılıdır, organik bir bütün oluştururlar; doğru bakılırsa tek bir şiirdir, şiir sana-

tının yetkin gördüğü biricik şiirdir bu. Benzer bir biçimde yetkin edebiyatta tüm kitaplar yalnızca tek bir kitap olmalıdır."[81] "Böylece, sanattaki tekil de, dikkatle bakıldığında, sonsuz bütüne götürmelidir. Yoksa, aslında bir şiirin ve bir yapıtın, şiir sanatından başka her şey olabileceğine mi inanıyorsunuz?"[82] Şiir sanatının görünmeyen yapıt olarak oluşum halindeki birliği açısından, biçimlerin denkleştirilmesi ve uzlaştırılması, görünen ve belirleyici olan süreçtir. En sonda da, sanatın bizzat yapıt olduğu tezini ileri süren mistik tezi gelir; Schlegel 1800'de bu tezi özellikle düşüncelerinin ön planına çıkarmıştır. Bu tez, ironide arındırılan yapıtların parçalanamazlığı önermesiyle tam bir bağıntı içindedir. Her iki önerme de, idea ile yapıtın sanatta mutlak karşıtlıklar oluşturmadıklarını açıklar. İdea yapıttır ve yapıt da anlatım biçiminin sınırlanmışlığını aştığında ideadır.[83]

Schlegel, sanat ideasının toplam yapıt içinde gösterilmesini, ilerici evrensel şiir sanatının görevi yapmıştır; şiir sanatının bu tanımlanışı, bu görevden başka bir şeye işaret etmez. "Romantik şiir sanatı, ilerici bir evrensel şiir sanatıdır... Romantik şiir türü henüz oluşum halindedir, ebediyen oluşum halinde oluşu, hiçbir zaman tamamlanamayacak oluşu, onun asıl özelliğidir."[84] Romantik şiir türü hakkında şunları söylüyor: "...bir idea bir önermede kavranamaz. Bir idea sonsuz bir önermeler dizisidir, irrasyonel bir büyüklüktür, koyulamaz,[85] açıklanamaz... Ne var ki, ilerleyişinin yasası ortaya konulabilir."[86] Modernleştirici yanlış anlama, ilerici evrensel şiir sanatı kavramının düşünseme ortamıyla bağıntısını dikkate almazsa, bu kavrama özellikle kolayca bağlanabilir. Bu yanlış anlama, sonsuz ilerlemeyi bir yanda görevin belirsiz sonsuzluğunun, diğer yanda da zamanın boş sonsuzluğunun bir fonksiyonu olarak kavramaya dayanır. Schlegel'in, ilerici evrensel şiir sanatına bu görevi veren ideanın belirlenmişliği ve bireyselliği üzerinde ne kadar uğ-

raştığına daha önce işaret etmiştik. Dolayısıyla, ilerlemenin sonsuzluğu, bakışları onun görevinin belirlenmişliğinden başka yöne çekmemelidir; bu belirlenmişliğin aslında sınırları bulunmuyorsa da, "bu oluşum halindeki şiir sanatı" için "...ilerlemenin, gelişmenin sınırları... yoktur"[87] ifadesi yanıltıcı olmamalıdır. Çünkü bu ifadede vurgu, asıl olan üzerinde değildir. Asıl olan daha ziyade şudur: İlerici evrensel şiir sanatının görevi, bir biçimler ortamında, o ortamın giderek daha tam yönetilmesi ve düzenlenmesi olarak, en belirli biçimde verilmiştir. "...güzellik... sadece, ortaya konması gereken bir şeye ilişkin boş bir düşünce değildir, ...aynı zamanda bir olgudur, yani sonsuz transandantal bir olgudur."[88] Daha Novalis'te, biçimlerin sürekliliği olarak, düzenleyici yönetmenin gerçekleştiği alan olarak kaos yoluyla simgelenen bu ortamla karşılaşılır. Schlegel'in notunda da kaos, mutlak ortamın simgesinden başka bir şey değildir: "Ancak, en üst güzellik, en üst düzen, yalnızca kaosun, yani kendi etrafında uyumlu bir dünya açığa çıkarmak için yalnızca sevginin dokunuşunu bekleyen kaosun düzenidir..."[89] Demek ki burada boşluğa doğru bir ilerleyiş, müphem bir sürekli-daha-iyi-şiir-yazmaya doğru bir çaba değil, şiirsel biçimlerin sürekli daha kapsamlı olarak açığa çıkarılması ve yükseltilmesi söz konusudur. Bu sürecin içinde gerçekleştiği zamansal sonsuzluk, yine dolayımsal ve niteliksel bir sonsuzluktur.[90] Bu yüzden, sürecin ilerleyebilirliği denilince, kesinlikle modern "ilerleme" ifadesinden anlaşılan şey, yani kültür aşamalarının birbirleriyle belirli ve yalnızca göreli bir ilişkisi anlaşılmamaktadır. Bu, salt bir oluşum süreci değil, insanlığın tüm yaşamı gibi sonsuz bir gerçekleşme sürecidir. Bu düşüncelerde gerçi romantik mesihçiliğin tüm gücüyle etkili olmadığı yadsınamaz, ama bunlar Schlegel'in *Lucinde*'de dile getirdiği, ilerleme ideolojisi karşısındaki ilkesel tavrıyla çelişki oluşturmaz: "Dur durak bilmeyen, ortası olmayan bu

koşulsuz çaba ve ilerleme de neyin nesi? Bu fırtına ve atılım [*Sturm und Drang*] sessizce kendiliğinden yetişen ve kendini geliştiren insanlık bitkisine, besleyici usareyi ya da şekli verebilir mi? Bu huzursuz sürükleniş, Kuzeyli bir kabalıktan başka bir şey değildir."[91]

Çok tartışılan transandantal şiir sanatı kavramı, bu bağlamda kolaylıkla hem de tam olarak açıklanabilir. İlerleyici evrensel şiir sanatı kavramı gibi, bu kavram da, sanat ideasının bir tanımlanışıdır. Sanat ideası kavramı, kavramsal yoğunluk içinde, sanatın zamanla ilişkisini gösterirken, transandantal şiir sanatı kavramı, romantik sanat felsefesinin kaynaklandığı sistematik merkeze gönderme yapar. Dolayısıyla bu kavram romantik şiir sanatını mutlak şiirsel düşünseme olarak serimler; transandantal şiir sanatı, Friedrich Schlegel'in *Athenäum* dönemindeki düşünce dünyasında, tam da Windischmann konferanslarındaki ilk-Ben kavramına karşılık düşen şeydir. Bunu kanıtlamak için, transandantal kavramının Schlegel ve Novalis'te yer aldığı bağlamları daha yakından incelemek gerekir. Bu bağlamların her yerde düşünseme kavramına götürdükleri görülecektir. Schlegel mizah hakkında şunları söylüyor: "onun asıl özü düşünsemedir. Transandantal olan her şeyle... akrabalığı buradan gelir."[92] "Yetişimin en büyük görevi, kendi transandantal benliğine hâkim olmak, aynı zamanda kendi Ben'inin Ben'i olmaktır",[93] yani kendine karşı düşünsemeli bir tutum içinde olmaktır. Düşünseme, daha üst bir aşamaya geçmek için, mevcut tinsel aşamayı aşar. Bu yüzden Novalis kendine nüfuz ederken gerçekleşen düşünseme edimiyle ilişkili olarak "dünyanın *dışındaki* o yer hazırdır ve Arşimed şimdi verdiği sözü yerine getirebilir,"[94] diyor. Yüksek şiir sanatının kökeninin düşünseme olduğu, şu fragmanda ima edilmektedir: "İçimizde öyle şiirler vardır ki, ötekilerden tamamen farklı bir karaktere sahip görünürler, çünkü onlara zorun-

luluk duygusu eşlik eder ve onların kesinlikle dışsal bir nedeni yoktur. İnsana, sanki bir sohbet esnasında bilinmeyen tinsel bir varlık, onu mucizevî bir biçimde en apaçık düşünceleri geliştirmeye sevk ediyormuş gibi gelir. Bu varlık daha yüksek bir varlık olsa gerektir, çünkü insanla, bir görünüşe bağlı olan hiçbir varlıkta mümkün olmayan bir tarzda ilişki içinde bulunur, çünkü ona tinsel bir varlık gibi davranır ve onun çok az başvurduğu özetkinliklerini teşvik eder. Bu daha yüksek türdeki Ben'in insanla ilişkisi, insanın doğayla ya da bilgenin çocukla ilişkisi gibidir."[95] Daha yüksek Ben'in etkinliğinden doğan şiirler, transandantal şiir sanatının unsurlarıdır; bu sanatın karakteristik özelliği, mutlak yapıtta şekillendirilmiş olan sanat ideasının özellikleriyle örtüşür. "Şimdiye kadarki şiir sanatları genellikle dinamik etkide bulundular; geleceğin transandantal şiir sanatına ise, organik şiir sanatı denilebilir. Bu sanat bulunduğunda, tüm sahici şairlerin şimdiye kadar farkında olmadan organik şiir yazdıkları görülecektir – ama bu bilinç eksikliği... yapıtlarının bütünü üzerinde son derece etkili olduğundan, büyük ölçüde yalnızca tekil örneklerde gerçekten şiirseldirler, bütünde ise genellikle şiirsel değildirler."[96] Bütün yapıtın şiirselliği, Novalis'e göre, mutlak sanat bütününün özünün bilgisine bağlıdır. "Transandantal şiir sanatı" teriminin bu açık ve basit anlamının kavranılışı, özel bir durum yüzünden olağanüstü zorlaştırılmıştır. Schlegel, temel düşüncesi gereği, irdelenen fikir akışının kesinlikle ana kanıtı olarak görülebilecek aynı fragmandaki bu tartışmada terimi farklı tanımlamıştır[97] ve onu kendisi ile Novalis'in kullandığı dilde aynı anlama gelmesi gereken bir terimden ayırmıştır. "Transandantal şiir sanatı" Novalis'te –ve anlamına uygun olarak Schlegel'de de– şiir sanatının mutlak düşünsemesi anlamına gelir; Schlegel, tartışılan fragmanında "şiirin şiirini" bundan ayırır. "Tek ve bütün özelliği, ideal ile ger-

çek arasındaki ilişki olan ve felsefî sanat diline benzeşimle, transandantal şiir adını alması gereken bir şiir vardır... Nasıl ki, ürünle birlikte üreteni de göstermeyen ve transandantal düşünceler sisteminde aynı zamanda transandantal düşünce karakteristiğini içermeyen bir transandantal felsefeye fazla değer verilmezse; o şiir de, modern şairlerde eleştirel olmayan şiir yeteneğine ilişkin bir şiirsel teorinin eksik olmayan transandantal malzemelerini ve ön-alıştırmalarını, sanatsal düşünsemeyle ve güzel özyansıtmayla... birleştirmeli, serimlemelerinin her birinde kendini de birlikte serimlemeli ve her yerde aynı zamanda hem şiir, hem de şiirin şiiri olmalıdır."[98] Transandantal şiir kavramının, romantik felsefenin serimlenişinin karşısına çıkarttığı tüm zorluk, bağlı göründüğü muğlaklık, şuradan kaynaklanıyor: Yukarıdaki fragmanda bu terim, şiir sanatındaki düşünsemeli momente ilişkin olarak değil, Schlegel'in Yunan şiirinin modern şiirle ilişkisi üzerine ortaya koyduğu eski soru soruş biçimine ilişkin olarak kullanılmıştır. Schlegel, Yunan şiirini gerçek, modern şiiri ise ideal[99] olarak tanımlarken, metafizik idealizm ile gerçekçilik arasındaki tamamen farklı türden bir felsefî tartışmaya ve bu tartışmanın Kant'ta transandantal yöntem yoluyla sonuçlandırılmasına mistik bir göndermede bulunarak, "transandantal şiir" terimini ortaya atıyor. Son tahlilde, burada elbette yine de Schlegel'in terminolojisi, Novalis'in transandantal şiir sanatı, kendisininse şiirin şiiri dediği şeyle örtüşüyor. Çünkü son iki tanımda ima edilen düşünseme, Schlegel'in "transandantal" estetik çıkmazı için çözüm yöntemidir. Sanat yapıtının kendisindeki düşünsemeyle, daha önce gösterildiği gibi, sanat yapıtının göreli kalan (Yunan tipi) katı biçimsel kapalılığı, bir yandan oluşturulur; ama diğer yandan göreliliğinden kurtarılarak (modern tip) eleştiri ve ironi yoluyla sanatın mutlaklığına yükseltilir.[100] "Şiirin şiiri", Mutlak'ın düşünsemeli doğasının özet anlatımı-

dır. Kendi kendinin bilincinde olan şiirdir ve erken romantik öğretiye göre bilinç, yalnızca bilincini oluşturduğu şeyin yükseltilmiş bir biçimi olduğundan, şiirin bilinci de şiirdir. Şiirin şiiridir. Yüksek şiirin "kendisi de doğa ve yaşamdır... ama doğanın doğasıdır, yaşamın yaşamıdır, insandaki insandır; bu farkın, onu algılayan için, sahiden yeterince belirli ve kesin olduğunu düşünüyorum.[101] Bu formüller retorik yükseltmeler değil, transandantal şiirin düşünsemeli doğasının tanımlarıdır. Friedrich Schlegel, kardeşi Wilhelm'e "sanat içindeki sanatın, sende Shakespeare üzerinden de er ya da geç yansıyacağını tahmin ediyorum"[102] diye yazıyor.

Schlegel, Mutlak'ta dünyevî biçimlerin dağılmasından sonra varlığını sürdüren biçim olarak transandantal felsefe organını, simgesel biçim olarak tanımlıyor. 1803 yılında *Europa*'nın girişinde sunduğu literatür değerlendirmesinde *Athenäum* dergisi hakkında şöyle diyor: "Derginin ilk sayılarında başlıca hedef eleştiri ve evrensellik iken, daha sonraki bölümlerde esas olan mistisizm ruhudur. Bu sözcükten ürkmemeli;[103] bu sözcük sanat ve bilimin gizemlerinin ilan edilmesidir, böyle gizemler olmadan, bunlar sanat ve bilim adını hak etmeyeceklerdir; ama bu sözcük özellikle simgesel biçimlerin ve onların zorunluluğunun dünyevî anlam karşısında hararetle savunulmasını anlatır."[104] "Simgesel biçim" ifadesinin iki anlamı vardır: Birincisi, şiirsel Mutlak anlamına gelen değişik kavramları, özellikle de mitolojiyi imler. Örneğin arabesk, mitolojik bir içeriği imleyen simgesel bir biçimdir. Bu anlamıyla simgesel biçim, bu bağlama dahil değildir. İkinci olarak da, salt şiirsel Mutlak'ın biçimde şekillenişidir. Böylece Schlegel, Lessing'e "yapıtlarının simgesel biçiminden ötürü" saygı duyar; "onun yapıtları... bu biçimden ötürü yüksek sanat alanına... aittir ...çünkü ...simgesel biçim bu alanın biricik belirleyici özelliğidir".[105] Schlegel şiir sanatının en büyük görevi hakkında "her yerde sonlu olanın gö-

rüntüsü, sonsuz olanın hakikatiyle ilişkilendirildiği ve onun içinde yok edildiği zaman... yanılsamanın yerini, anlamanın, varoluştaki biricik gerçek olanın aldığı simgeler aracılığıyla bu göreve çoğu kez zaten ulaşılmıştır"[106] derken, genel "simge" ifadesiyle simgesel biçimden başka bir şeyi anlıyor değildir. Simgesel biçim, transandantal şiir sanatı yapıtlarına bu anlamı, yani sanat ideasıyla ilişkiyi, düşünseme aracılığıyla kazandırır. "Simgesel biçim" düşünsemenin sanat yapıtı için eriminin özetlendiği formüldür. "İroni ve düşünseme romantik şiirin simgesel biçiminin özellikleridir";[107] ama düşünseme ironinin de temelinde yer aldığı için ve sanat yapıtında da simgesel biçimle tamamen özdeş olduğu için, bu formül aslında tam olarak şöyle ifade edilmeliydi: Simgesel biçimin temel özellikleri, bir yandan, anlatım biçiminin arılığından oluşur, bu anlatım biçimi düşünsemenin kendini sınırlamasının salt bir ifadesi olacak şekilde arındırılacak ve böylece dünyevî anlatım biçimlerinden[108] ayrılacaktır; simgesel biçimin temel özellikleri, diğer yandan (biçimsel) düşünsemenin kendini Mutlak'a yükselttiği ironiden oluşur. Sanat eleştirisi bu simgesel biçimi saf haliyle gösterir; onu yapıtın içinde bağlı olabileceği tüm yabancı momentlerden kurtarır ve yapıtın ortadan kaldırılışıyla sonlandırır. Tüm kavramsallaştırmalara rağmen, romantik teoriler çerçevesinde dünyevî biçim ile simgesel biçim, simgesel biçim ile eleştiri arasındaki farkın hiçbir zaman tam bir berraklığa ulaşamaması, araştırmacının dikkatini çekmektedir. Sanat teorisinin tüm kavramları, ancak böylesi belirsiz sınırlamalar pahasına, romantiklerin sonunda ulaştıkları gibi, Mutlak'ın alanına dahil edilebilirler.

Tüm anlatım biçimleri içinde bir tanesi vardır ki, romantikler onda düşünseme esnasında gerçekleşen kendini sınırlandırmanın ve kendini genişletmenin sonuna kadar geliştiğini ve ulaşılan doruk noktasında bu iki hal arasında hiç-

bir fark kalmayacak şekilde iç içe geçtiğini görürler. Bu en üst simgesel biçim, romandır. Bu biçimde ilk göze çarpan, dışsal bağımsızlığı ve kuralsızlığıdır. Roman aslında kendisi üzerine istediği kadar düşünseyebilir, her yeni incelemede verili bilinç aşamasını daha yüksek bir konumdan yansıtabilir. Roman, başka biçimlerin ancak ironinin şiddetiyle ulaşabildikleri bu aşamaya biçiminin doğası gereği ulaştığı için, kendi içinde ironiyi nötrleştirir. Ancak, roman kendi biçimini hiçbir zaman aşamadığı için, düşünsemelerinin her birine de yine kendi kendisiyle sınırlanmış gözüyle bakılabilir; çünkü onları sınırlandıran, kurala bağlı bir anlatım biçimi değildir. Bu durum ona katılığıyla değil sadece saflığıyla egemen olan anlatım biçimini nötrleştirir. Dışsal bağlantısızlığı apaçık ortada olduğu için vurgulanmayı gerektirmezken, roman biçimindeki sabitlik ve saf yoğunlaşma romantikler tarafından tekrar tekrar vurgulanmıştır. Schlegel "incelemenin ve kendine geri dönmenin tininin... son derece tinsel olan her şiirin ortak özelliği" olduğunu[109] *Wilhelm Meister* eleştirisi vesilesiyle söylüyor. Tinsel şiir romandır; romanın yavaşlatıcı karakteri, kendi düşünsemesinin anlatımıdır: Aynı yerin *Hamlet*'le ilgili kısmında, "yavaşlatıcı doğası sayesinde bu oyun, özü tam da buna dayayan romana akraba görünebilir"[110] deniliyor. Novalis, "romanın yavaşlatıcı doğası[111] öncelikle üslupta görünür"[112] diyor. Novalis, düşünsemeli olarak kendi içinde kapalı olan bütünlerin, romanı oluşturduklarına ilişkin değerlendirmesinden yola çıkarak şöyle diyor: "Romanın yazılış tarzı bir süreklilik değil, her bölümde parçalı bir yapı göstermelidir. Her küçük parça kopuk, sınırlı, kendi başına bir bütün olmalıdır."[113] Schlegel, *Wilhelm Meister*'de tam da bu yazış tarzını övüyor: "Tekil kümelerin farklılığı sayesinde... bir ve bölünemez bir romanın zorunlu her bölümü kendi içinde bir sistem olur."[114] Schlegel'e göre düşünsemenin serimlenişi

bu romanda Goethe'nin ustalığını üst düzeyde meşrulaştırır. "Sonsuza bakar gibi hep yeniden kendi kendine bakan bir doğanın serimlenişi, bir sanatçının yeteneğinin gizemli derinliği hakkında verebileceği en güzel kanıttır."[115] Roman tüm simgesel biçimler içinde en yüksek olanıdır, romantik şiir ise şiir ideasının kendisidir. Schlegel "romantik" tanımındaki çift anlamlılığı özellikle seçmediyse bile, mutlaka göze almıştır. Bilindiği gibi o dönemin dilinde "romantik" sözcüğü "şövalyelere özgü", "Ortaçağ'a ait" anlamına gelir ve Schlegel sözcüğün etimolojisinden okunması gereken asıl düşüncesini, çok sevdiği bu anlamın ardında gizlemiştir. Demek ki "romantik" terimini, Haym gibi, esas anlamıyla kesinlikle "romana uygun" şeklinde anlamak gerekir. Haym, Schlegel için şöyle diyor: "[O], sahici romanın her türlü şiirselliğin bir *non plus ultra*'sı, bir toplamı olduğu öğretisini savunmuş, ve bu şiirsel ideali, mantıklı olarak 'romantik' şiir adıyla tanımlamıştır."[116] Demek ki Schlegel'in sanat teorisinde ortaya konduğu gibi, her türlü şiirselliğin toplamı olarak roman, şiirsel Mutlak'ın bir tanımıdır: "Bir roman felsefesi" bir şiir sanatı felsefesinin "kilit taşı"[117] olurdu. Çoğu kez, romanın diğerlerinin yanında bir başka tür olmadığı, romantik şiir türünün birçok türden biri olmadığı, bu ikisinin birer idea oldukları sık sık vurgulanır. *Wilhelm Meister* için şöyle deniyor: "Bu kitabı... alışkanlık ve inançtan, tesadüfî deneyimlerden ve keyfî taleplerden biraraya getirilmiş ve oluşmuş bir tür kavramına göre değerlendirmek, bir çocuğun ayı ve yıldızları eliyle tutup küçücük kutusuna koymak istemesine benzer."[118]

Erken romantizm kendi sanat teorisinde romanı en yüksek düşünseme biçimi olarak, şiir sanatı olarak sınıflandırmakla kalmamış, romanı temel kavramı olan sanat ideasıyla bir başka dolaysız ilişkiye sokarak, romanda kendi sanat teorisinin olağanüstü aşkın bir onaylanışını bulmuştur. Bu-

na göre sanat, biçimlerin sürekliliğidir ve erken romantiklerin kavrayışına göre, roman bu sürekliliğin kavranabilir görünüşüdür. Roman, düzyazı olduğu için böyledir. Şiir sanatı ideası, Schlegel'in aradığı bireyselliğini, düzyazı biçiminde bulmuştur; erken romantikler için bu ideanın en derin ve en isabetli tanımı düzyazıdır. Onlar, görünüşte paradoks olan, ama gerçekte çok derin bir anlam taşıyan bu görüşte, sanat felsefesinin yepyeni bir temelini bulurlar. Erken romantizmin tüm sanat felsefesi gibi, özellikle eleştiri kavramı da bu temele dayanır; incelememiz de, sapa görünen yollardan özellikle bu kavram uğruna buraya kadar getirilmiştir. Şiir sanatının ideası düzyazıdır. Bu tanım, sanat ideasının nihai tanımıdır, roman teorisinin de asıl anlamıdır; roman teorisinin derin niyeti ancak bu tanımla anlaşılabilir ve *Wilhelm Meister*'le sadece empirik olan ilişkisinden kopartılabilir. Romantiklerin şiir sanatının ideası olarak düzyazıdan ne anladıkları, Novalis'in 12 Ocak 1798'de Wilhelm Schlegel'e yazdığı mektubun şu satırlarından anlaşılabilir: "Şiir sanatı genişlemek istiyorsa, bunu ancak kendini sınırlayarak yapabilir: küçülerek, barutundan adeta vazgeçerek ve donup kalarak. Bir düzyazı görünümüne bürünür, bileşenleri artık o kadar sıkı bağ içinde olmaz –dolayısıyla katı ritmik yasalara bağlı olmazlar– böylece şiir sanatı, sınırlı olanı anlatmaya daha yatkın olacaktır. Ama yine şiir sanatı olarak kalır – böylelikle şiir doğasının başlıca yasalarına sadık kalır; adeta organik bir varlığa dönüşür, tüm yapısı onun akıcı olandan doğduğunu, başlangıçtaki elastik doğasını, sınırlanmamışlığını, her şeye yeteneği olduğunu ele verir. Organlarının sıralanışı kuralsız olmakla beraber, bunların düzeni ve bütünle ilişkileri aynıdır. Her bir uyarı, bu yapıda dört bir yana yayılır. Burada yalnızca sonsuz dingin olanın, bir bütün olanın etrafındaki organlar hareket eder... Burada da cümlelerin hareketleri ne kadar basit, monoton, dinginse, bütün-

deki sıralanışları ne kadar uyumluysa, bağıntı ne kadar gevşekse, anlatım ne kadar saydam ve renksizse, süslenmiş düzyazıya oranla[119] özensiz, nesnelere bağlı görünen bu şiir de o denli yetkin olacaktır. Burada şiir taleplerinin kesinliğinden vazgeçmiş, daha uslu ve itaatkâr olmuş görünüyor. Ancak, şiir sanatını bu biçimiyle denemeye kalkışan, onu bu şekil içinde tam olarak gerçekleştirmenin ne kadar zor olduğunu çok geçmeden anlayacaktır. Bu genişletilmiş şiir sanatı, şairin en büyük sorunudur – bu sorun ancak yakınlaştırma yoluyla çözülebilir ve aslında yüksek şiir sanatına dahildir... Burada sınırları ölçülemeyen bir alan, tam anlamıyla bir bölge daha vardır. O yüksek şiire, sonsuzun şiiri denilebilir."[120] Şiirsel biçimin düşünseme ortamı düzyazıda belirir, bu yüzden ona şiir ideası denilebilir. Düzyazı, şiir biçimlerinin yaratıcı zeminidir, tüm bu biçimler kanonik yaratılış zeminleri olan düzyazıda iletilmiş ve onda yok edilmişlerdir. Düzyazıda tüm bağlı ritimler iç içe geçer, Novalis'in "romantik ritim" dediği[121] düzyazı ritminde yeni bir bütün halinde birleşirler.[122] "Şiir sanatı, sanatlar içindeki düzyazıdır."[123] Roman teorisi ancak bu görüş açısından bakıldığında, en derin amacıyla anlaşılabilir ve *Wilhelm Meister*'le olan empirik ilişkisinden kopartılabilir. Bir yapıt olarak tüm şiir sanatının bütünlüğünü, düzyazıyla yazılmış bir şiir serimlediği için, roman en yüksek şiirsel biçimdir. "Roman tüm üslup türlerini, ortak tinle farklı farklı bağı olan bir sıralanış aracılığıyla kavramayacak mıdır?"[124] diye soran Novalis, bunu muhtemelen düzyazının birleştirici işlevini ima ederek sormuştur. Friedrich Schlegel, düzyazı unsurunu, Novalis'ten daha az derin yönelimli olmasa da, daha az saf olarak ele almıştır. Bu yüzden bir roman örneği olarak *Lucinde*'de, biçimlerin çok çeşitliliğini (asıl görev bunları birleştirmektir), belki de salt düzyazısal olandan (ki bu görevi yerine getirir) daha çok geliştirmiştir. Romanın ikinci bölümüne çok sayıda şiir

eklemek istemiştir. Ancak, iki eğilimin, biçimlerin çok çeşitliliğinin ve düzyazısal eğilimin ortak yanı, sınırlı biçime ve transandantal olana ulaşma çabasına karşıt olmalarıdır. Ancak bu karşıtlık, Friedrich Schlegel'in düzyazısında yer yer anlatılmaktan çok, koyutlanmıştır. Schlegel'in roman teorisinde de, düzyazı düşüncesi, bu teorinin asıl tinini belirlediği halde, açıkça merkezinde yer almaz. Schlegel bu düşünceyi malzemenin şiirselleştirilmesi öğretisiyle çetrefilleştirmiştir.[125]

Şiir ideasının düzyazı olarak kavranması, tüm romantik sanat felsefesini belirlemiştir. Romantik sanat felsefesi bu belirlenmişliğinden ötürü tarihsel olarak etkili olmuştur. Varsayımlarında ve asıl özünde bilinemez [agnostik] kalmayıp modern eleştiri ruhuyla yaygınlaştığı gibi, az çok daha belirgin bir biçim alarak, yeni başlayan Fransız romantizmi, Alman yeni romantizmi gibi daha sonraki sanat okullarının felsefî temellerine girmiştir. Bu felsefî temel kavrayış, öncelikle geniş romantizm çevresinin içinde özgün bir ilişki başlatmıştır; bu geniş çevrenin ortak yönü de, daha dar okulun ortak yönü gibi, felsefede değil yalnızca şiirde arandığında, genel olarak kabul edildiği gibi, bulunamamaktadır. Bu görüş açısıyla bakıldığında, bu geniş çevrenin içine, aslında ortasına bir tin girer; bu tin, sözcüğün modern anlamıyla (ne kadar yüksek tutulsa da) salt şairliğiyle değerlendirilirse kavranamaz ve romantik okulla özel felsefî birliği dikkate alınmazsa, bu okulla arasında düşünce tarihinden kurulan ilişkisi belirsiz kalır. Bu tin Hölderlin'dir ve onun romantiklerle felsefî ilişkisini kuran tez, sanatın ayıklığı* ilke-

---

* Alm. *Nüchtern*, İng. *sober*: Bu kavram Hölderlin'e aittir; romantiklerin yanı sıra, Nietzsche ve Heidegger'de de geçer. Dar anlamda sarhoşluğun karşıtını ifade etmektedir; daha genel olarak, bir tür uyanıklık hali, hatta nesnellik kastedilir. Kaan Ökten, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ında bu kavramı "apayık" olarak çevirmiştir. Biz de "uyanık" kelimesinin farklı çağrışımlarından ötürü "ayık" kelimesini tercih ettik – e.n.

sidir. Bu ilke, romantik sanat felsefesinin tamamen yeni ve önceden kestirilemeyecek kadar uzun bir süre etkili olmuş temel düşüncesidir; belki de Batı sanat felsefesindeki en büyük dönem bu düşünceyle karakterize olur. Bu ilkenin, felsefenin ilgili yöntemsel işlemiyle, düşünsemeyle ilişkisi ortadadır. Düşünsemenin, sanatın ilkesi olarak en yüksekte şekillendiği düzyazısal biçim, dilde adeta ayıklığın metaforik bir anlatımıdır. Düşünen ve temkinli bir davranış olarak düşünseme, esrimenin, Platon'un μανία'sının [*mania*] tam karşıtıdır. Erken romantiklerde ışığın zaman zaman düşünseme ortamının, sonsuz temkinliliğin simgesi olarak ortaya çıkması gibi, Hölderlin de şöyle diyor:

> *Neredesin, düşüncelere dalmış! Her zaman*
> *Kenara çekilmesi gereken, şu sıralar, neredesin, ışık?*[126]

Hatta, felsefeci olmayan Wilhelm Schlegel, "temkinlilik, yetişim çabasındaki insanın en birinci esin perisidir"[127] diyor ve Novalis bunu "ilk dönem şiir sanatı üzerine düşen bir ışık huzmesi" olarak tanımlıyor.[128] Düşünsemenin sade doğasını son derece özgün, güzel bir imgeyle anlatıyor: "Düşünseme kendi üzerinde... yumuşak uyumla tınlayan doğa değil midir?[129] ...içeriye doğru okunan şarkı: İç dünya. Konuşma-Düzyazı-Eleştiri."[130] Romantik sanat felsefesinin, düşünsemenin kısmen hâlâ geliştirilmeyi bekleyen en üst aşamasıyla ilişkisi, bu sözlerde şematik olarak anlatılmıştır. Hölderlin, sonraki yazılarında, çok sayıdaki derin düşüncede, "kutsal ayıklıktaki"[131] şiir sanatını tanımaya çalışmıştır. Friedrich Schlegel'in ve Novalis'in bu kadar belirgin olmamakla beraber aynı çaba içindeki önermelerini anlamaya yardımcı olmak üzere, Hölderlin'deki harika bir pasaja yer verelim: "Bizde de şairlere burjuva bir yaşamı sağlamak için, bizde de şiir sanatının eskilerin μηχανή'sine [mekhane] yükseltilmesi, zamanlar ve durumlar arasındaki fark dikkate alınmaz-

sa, iyi olacaktır. Öteki sanat yapıtlarında da, Yunanlılarınkiyle kıyaslandığında, güvenilirlik eksiktir; en azından bu yapıtlar şimdiye kadar güzelin ortaya konduğu ilkesel hesaplarına ve başka işleyiş tarzlarına göre değil, daha ziyade bıraktıkları izlenimlere göre değerlendirilmişlerdir. Modern şiirin bilhassa okulu yoktur ve işleyiş tarzı hesaplanıp öğretilemez; öğrenildiğinde de, uygulamada hep güvenle yinelenebilecek bir zanaat olma özelliği yoktur. İnsanlar arasında, her şeyde, özellikle bir şey olmasına, yani bu şeyin görünüşüne aracılık (moyen) edende tanınabilir olmasına, belirlenmiş olduğu türün belirli ve öğretilebilir olmasına bakılır. Bu yüzden ve daha yüksek nedenlerle, şiir sanatına özellikle daha kesin ve daha karakteristik ilkeler ve sınırlar gerekiyor. İlkelere göre hesaplama da bunların arasındadır."[132] Novalis: "Hakiki sanatsal şiir satın alınabilir."[133] "Sanat... mekaniktir."[134] "Asıl sanatın yeri sadece anlama yetisidir."[135] "Doğa döller, tin yapar. Il est beacoup plus commode d'être fait que de se faire lui (sic!) – même."[136] [Kendi kendini yapmaktansa, yapılmış olmak çok daha kolaydır.] Bu yapışın tarzı düşünsemedir. Yapıttaki bu bilinçli etkinliğin kanıtı, özellikle "dehada... asla çok fazla olduklarını varsayamayacağımız gizli amaçlardır,"[137] diyor Schlegel. "En küçük ayrıntının... bilerek... ek olarak geliştirilmesi"[138] şairane ustalık gücünün kanıtıdır. *Athenäum*'da radikal bir tavırla –bu radikalliğin temeli belirli bir muğlaklıktır– şöyle denir: "Yazarların, çoğu kez fabrikatörlere benzetilerek aşağılandığına inanılıyor. Oysa gerçek bir yazarın aynı zamanda bir fabrikatör olması gerekmez mi? Tüm yaşamını, yazınsal malzemeden, daha büyük bir amaç için uygun ve yararlı olan biçimler geliştirme işine adaması gerekmez mi?"[139] "Sanatçı coşku duyduğu sürece, ...kendini anlatmak için bağımsız olmayan bir durumda bulunur."[140] Romantikler, sahici sanat ürününün yok edilemezliği ilkesini dile getirdiklerinde, yapılmış olan, düzyazı ruhuyla tamam-

lanmış olan yapıtı düşünüyorlardı. İroninin ışığıyla parçalanan, yalnızca yanılsamadır; ama yapıtın çekirdeği parçalanmadan kalır, çünkü o vecde gelerek yok olmaz, erişilemeyen sade düzyazısal biçime dayanır. Mekanik akılla sonsuz olanda da –sınırlı biçimlerin sınır değerinde– yapıt ayıklık içinde kurulmuştur. Roman yapıtın bu mistik kuruluşu için, sınırlı olanın ötesinde ve güzel (dar anlamda şiirsel) biçimlerin görünüşünde, prototip oluşturur. Bu teorinin sanatın özüne ilişkin alışılagelmiş görüşlerden kopması, sonunda o "güzel" biçimlere, genel olarak güzelliğe ayırdığı yerde dile gelir. Biçimin, artık bir güzelliğin değil, ideanın kendisi olarak sanatın anlatımı olduğu daha önce açıklanmıştı. Güzellik kavramı, romantik sanat felsefesinden önünde sonunda uzaklaşacaktır; bunun tek nedeni, rasyonalist kavrayışa göre, kural kavramıyla çetrefilleştirilmiş olması değildir; esas olarak "eğlence"nin, hoşnutluğun, beğeninin bir nesnesi olan güzelliğin, yeni kavrayışa göre sanatın özünü belirleyen kesin ayıklıkla bağdaştırılabilir görünmemesidir. "Şiir sanatına ilişkin kendine özgü bir sanat öğretisi, sanat ile... ham güzellik arasındaki mutlak farklılıkla, sonsuza dek ortadan kaldırılamayacak ayrımla işe başlayacaktır.[141] Resimli bir kitaba bakmak isteyen bir çocuğun gözüne bir trigonometri kitabı nasıl görünürse, böyle bir şiirsellik de... coşkusuz ve çok okumamış, geçici bir heveskârın gözüne öyle görünecektir."[142] "En yüksek sanat yapıtları düpedüz sevimsizdirler; yalnızca idareten hoşa gidebilecek ve gidecek olan ideallerdir, estetik buyruklardır.[143] Sanatın ve sanat yapıtlarının özsel olarak ne güzelliğin görünüşleri ne de dolaysız coşkulu heyecanın dile gelişleri değil, kendi içinde dinelen bir biçimler ortamı oldukları öğretisi, romantizmden bu yana, en azından sanatın gelişimi adına, unutuluşa terk edilmemiştir. Flaubert gibi olağanüstü bilinçli bir ustanın, Parnasyenlerin ya da George dönemi şairlerinin sanat teorisinin temel ilkeleri araştırılsay-

dı, burada anlatılanlar, bu ilkeler arasında bulunabilirdi. Bu ilkeler, onlarda formüle edilmişti. Bunların, Alman erken romantizminin felsefesindeki kökenleri kanıtlanabilir. "Bu romantikler, tam da o zamanlar ve bugün anlaşıldığı gibi, 'romantik' olanı kendilerinden uzak tutmak istediler."[144] Novalis, 1799 yılında Caroline Schlegel'e "ayık olanı, ama gerçekten ilerleyeni, ileriye götüreni sevmeye başlıyorum,"[145] diye yazıyor. Friedrich Schlegel bu konuda da en aşırı ifadeyi sunuyor: "En yüce olan yüzünden, duygumuza tamamen güvenmediğimiz asıl nokta budur."[146]

Romantizmin sanat eleştirisi kavramını yukarıdaki anlatımlar temelinde açıkladıktan sonra, ayrıca sonuçlandırmaya çalışmak gereksizdir. Artık eleştirinin yukarıda sunulan yöntemsel yapısı değil, sadece kesin içeriksel belirlenişi anlatılmalıdır. Bu içerik hakkında, eleştirinin görevinin yapıtı tamamlamak olduğu zaten söylenmişti. Schlegel, bilgilendirici ya da pedagojik bir amacı tamamen reddediyor... "Eleştirinin amacının, okuru eğitmek olduğu söyleniyor! Eğitilmek isteyen, kendi kendini eğitebilir. Pek nazik değil, ama bunu değiştiremeyiz."[147] Eleştirinin amacı, gösterildiği gibi, temelde bir yapıt hakkında değerlendirme yapmak, bir görüş ortaya koymak değildir. Eleştiri bir üründür; gerçi ortaya çıkmasına bir yapıt vesile olmuştur, ama varlığını sürdürmesi o yapıttan bağımsızdır. Bu özelliğiyle, ilkesel olarak sanat yapıtından ayrılamaz. Tüm kavramları sentezlemeye girişen 116. *Athenäum* fragmanında şöyle deniliyor: "Romantik şiir... dâhiyaneliği ve eleştiriyi... kaynaştırmak ister ve kaynaştırmalıdır da." *Athenäum*'daki bir başka ifade, aynı ilkeye varıyor: "Araştırma denen şey tarihsel bir deneydir. Bu deneyin nesnesi ve sonucu bir olgudur. Bir olgu olması gerekenin kesin bireyselliği olmalıdır, aynı zamanda hem gizem hem deney, yani yaratıcı doğanın bir deneyi olmalıdır."[148] Bu bağlamda yeni olan, sadece olgu kavramıdır. Bu kavram "Gespräch

über die Poesie"de yeniden karşımıza çıkar. "Hakiki bir sanat yargısı... bir yapıt hakkındaki gelişkin, tamamen bitmiş bir görüş, daima, tabiri caizse eleştirel bir olgudur. Ama aynı zamanda *yalnızca* bir olgudur, bu yüzden ona bir neden göstermeye çalışmak boş bir iştir, çünkü nedenin kendisinin de yeni bir olguyu ya da birincinin daha ayrıntılı bir tanımını içermesi gerekecektir."[149] Eleştiri, olgu kavramı aracılığıyla, salt bir görüş olarak değerlendirmeden keskin bir biçimde ayrılmalıdır. Eleştiriye de, sanat yapıtında onun düşünsemesini açığa çıkararak gerçekleştirdiği deneye de bir neden göstermek gerekmez. Nedensiz bir değerlendirme ise elbette bir saçmalık olurdu. Romantik eleştirmenlerin pozitif başarılarında, her türlü eleştirinin son derece pozitif olduğuna ilişkin teorik inanışın rolü vardır. Romantikler, kötü olana yönelik küçük bir savaş yürütmekten[150] çok, iyinin tamamlanmasını ve böylelikle değersiz olanın yok hükmünde sayılmasını sağlamak istemişlerdir. Eleştirinin bu şekilde değerlendirilişi, nihayetinde eleştirinin ortamının, yani düzyazının tamamen pozitif olarak değerlendirilmesine dayanıyor. Eleştirinin, nesnel bir merci olarak her türlü şiirsel üretimin karşısına konarak meşrulaştırılması, onun düzyazısal doğasına dayanıyor. Eleştiri, her yapıtın içindeki düzyazısal çekirdeğin serimlenerek oluşturulmasıdır. Burada "oluşturma" kavramı, kimyadaki başka malzemelerin tâbi tutulduğu belirli bir işlem yoluyla bir malzemenin elde edilmesi anlamında kullanılmıştır. Schlegel, *Wilhelm Meister* hakkında, bu yapıtın "kendi kendini değerlendirmekle kalmayıp, kendi kendini oluşturduğunu da"[151] söyler. Düzyazısal olan, iki anlamıyla da eleştiri tarafından kavranacaktır: kendine özgü, bağımsız konuşmasında kendini dile getirdiği anlatım biçimi yoluyla; kendine özgü olmayan yapıtın sonsuz ve ayık bileşeni olan nesnesi aracılığıyla. Hem işlem hem de ürün olarak bu eleştiri, klasik yapıtın zorunlu bir fonksiyonudur.

Notlar

1 *Vorlesungen*, s. 63.

2 Şair ve nesnesi burada düşünseme kutupları olarak düşünülmelidir.

3 A, 433.

4 *Schriften*, Minor edisyonu III, s. 14.

5 *Schriften*, s. 496.

6 *Schriften*, s. 478.

7 *Schriften*, s. 277.

8 *Schriften*, s. 490.

9 *Schriften*, s. 278 vd.

10 *Schriften*, s. 331.

11 *Schriften*, s. 440.

12 A, 403.

13 A, 427.

14 *Jugendschriften* II, s. 423.

15 *Schriften*, s. 441.

16 *Jugendschriften* II, s. 172.

17 *Schriften*, s. 460.

18 *Schriften*, s. 318.

19 Aus Schleiermacher's Leben III, s. 75.

20 *Caroline* I, s. 257. Aus Schleiermachers Leben III, s. 138.

21 *Schriften*, s. 499.

22 *Schriften*, s. 304.

23 *Schriften*, s. 34.

24 Herhalde eleştirinin nesnesini değil, merciini tanımlayan bir sıfat.

25 A, 44.

26 *Jugendschriften* II, s. 169.

27 Yani, sanat yapıtına içkin düşünsemenin açındırılması olarak.

28 L, 117.

29 *Jugendschriften* II, 1977. Ustalık eleştirisi gereği, yalnızca "edebiyatçıların ve sanatçıların" işi olması gereken bu şiirsel eleştiri, çoğun Schlegel'in kendi eleştirisidir, onun en çok değer verdiği eleştiri türüdür. Bu türü, alıntılanan yerde içerilen, karakterize edişlerden ayırmak için, Woldemar eleştirisindeki şu notla karşılaştırmak gerekir. "Yalnızca, felsefî tinin zorunlu bir yetişim aşamasından en üst aşamaya tamamen ya da yaklaşık olarak ulaşmış bulunan bir felsefe sistematize edilebilir ve kesilip atılan uzantıları ve doldurulan boşluklarıyla kendi içinde bağlantılı ve kendi asıl anlamına sadık kılınabilir. Bu-

na karşılık... temeli, hedefi, ilkeleri ve bütünlüğü felsefî değil kişisel olan bir felsefe, yalnızca karakterize edilebilir:" (*Jugendschriften* II, 85 vd.) Demek ki bir yandan karakterize etmek vasat yapıta karşı uygundur, öte yandan ustalık eleştirisi uyarınca genel olarak şiirsel olmayan eleştirmenin yöntemidir – Haym (227) haklı olarak bu sistematize edişi ve bütünlemeyi de Schlegel'in görüşünde şiir sanatı karşısında da yukarıda tanımlanan anlamda şiirsel eleştiri yapısında olan eleştiri olarak görüyor. Schlegel kardeşlerin eleştiri yazılarını biraraya getiren kitaba verdikleri "Charakteristiken und Kritiken" [Karakterize Edişler ve Eleştiriler] başlığı, şiirsel olmayan eleştiri ile şiirsel eleştiriyi birbirlerinin karşısına koyar. Birincisinin, yani karakterize etmenin esas olarak Schlegel'in sanat eleştirisi kavramıyla alakası yoktur.

30 *Schriften*, s. 104 vd. Bkz. yukarıda I. bölüm: Nesne bilgide yükseltilir, bütünlenir, yani yalnızca tamamlanmamış olduğunda bilinebilir. Bu görüş henüz bilincinde olunmayan bilginin ve onun mistik çözüm denemelerinin öğrenilmesi, ανάμνήσιζ [*anamnesis*] problemiyle ilişkilidir; bu probleme göre, söz konusu nesne adeta eksik ve üstelik içsel olarak verilidir.

31 *Schriften*, s. 30.

32 *Schriften*, s. 16.

33 Enders, s. 1.

34 *Jugendschriften* II, s. 171.

35 *Schriften*, s. 13.

36 *Schriften*, s. 80.

37 Bkz. "Rede über die Mythologie", *Jugendschriften* II, s. 357.

38 Bu yüzden Haym (481) biçimsel, yöntemsel momentlere gönderme yaparak, Schlegel'in 1800'deki din felsefesi hakkında şunu söylemiştir: Bu felsefe "aslına bakılırsa, sadece Schlegel'in estetik alanında oluşturulmuş en sevdiği kategorileri, şiir sanatından dine aktarmasına" dayanır. Oysa böylelikle söz konusu din felsefesinin tüm eğilimi karakterize edilmiş olmamaktadır.

39 *Jugendschriften* II, s. 427.

40 Yani, düşünseyerek.

41 Enders, s. 357.

42 *Schriften*, s. 39.

43 *Jugendschriften* II, s. 366.

44 Aynı yerde.

45 Kürschner, s. 389

46 A, 297.

47 *Schriften*, Minor edisyonu II, s. 231. Bu sözlerdeki "ideal" terimi, aşağıda "idea" olarak ortaya konan kavramla kesinlikle örtüşmektedir.

48 *Jugendschriften* II, s. 384.

49 L, 123

50 Yani: belirli.

51 A, 253.

52 *Jugendschriften* II, s. 423.

53 Bilim alanında değil ama elbette sanat alanında böyle bir paradoks bulunmaktadır.

54 *Schriften*, s. 379 vd.

55 A, 404. Bu fragman, kendi bağlamı içinde, estetik eleştiri kavramıyla filolojik eleştiri kavramının mistik-terminolojik bir kaynaşma içinde olduğunu gösteriyor.

56 *Jugendschriften* II, s. 424 vd.

57 Bu belirleyicilik Dante için, A. W. Schlegel'in bu şair hakkındaki çalışmasının yanı sıra, "İlahi Komedya" ve "Yeni Yaşam"dan yaptığı çeviri fragmanlarıyla; Boccaccio için, Friedrich Schlegel'in "Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio" [J. Boccaccio'nun Şiirsel Yapıtları Hakkında] makalesiyle; Shakespeare ve Calderon için (Gries'in Calderon çevirisinin yanı sıra) A. W. Schlegel'in çevirileriyle; Cervantes için (Soltau'nun çevirilerinin yanı sıra) Tieck'in Schlegel kardeşlerin teşvikiyle planladığı ve onlar tarafından takdir edilen çevirileriyle; Goethe için özellikle Friedrich Schlegel'in *Wilhelm Meister* eleştirisi ve kardeşinin *Hermann und Dorothea* değerlendirmesiyle gerçekleşmiştir.

58 A, 116.

59 A, 67.

60 Enders, s. 358.

61 Bu görüşte, çok ender olarak aşağıdaki iddia kadar çarpık bir biçimde dile gelse de, çok yaygın olan, romantik doktrinlerin tamamen yanlış modernleştirilmesinin de payı vardır: "Estetik özgürlük insanın özünü oluşturur ve bu yüzden onun yapıtlarında öne çıkmalıdır –Schlegel buna romantik diyor– yapıt ancak kişiliğin aynası olarak değer kazanır, sonsuz oyunda yaratan ve yok eden, kişiliktir." (Lerch 13.)

62 *Jugendschriften* I, s. 18.

63 Pulver, s. 8.

64 *Jugendschriften* II, s. 431.

65 *Jugendschriften* II, s. 169.

66 L, 42.

67 İroninin düşünsemeli karakteri, Tieck'in dramlarında özellikle belirgindir. Bilindiği gibi tüm edebî komedilerde izleyiciler, yazar, tiyatro personeli oyuna katılırlar. Pulver bir yerde, dört katlı bir düşünsemeye işaret ediyor: "Zevk alanın duygusu"nu birinci düşünseme olarak tanımlıyor, "sahnedeki izleyici" ise ikinci düşünsemedir; sonra "oyuncu aktör niteliğiyle kendi üzerinde" düşünsemeye başlar ve sonunda "kendini ironik olarak incelemeye dalar" (Pulver 21.)

68 *Jugendschriften* II, s. 177.

69 *Jugendschriften* II, s. 431.

70 L, 62.

71 A, 121.

72 A, 415.

73 A, 242.

74 *Schriften*, s. 505.

75 *Schriften*, s. 84. vd.

76 *Schriften*, s. 139.

77 A, 116 ve başka yerlerde.

78 Yani, sanat felsefesinin.

79 A, 149.

80 *Jugendschriften* II, s. 358.

81 I, 95.

82 A, 116.

83 Kullandığımız dilde "yapıt" sözcüğünün, bir örnekte Schlegel'in kastettiği sanatın birliğine benzer bir "görünmez" birliği imlemesi dikkat çekicidir; bu örnek, bir ustanın, özellikle de güzel sanatlar alanındaki bir sanatçının yaratımlarının tümünden bir arada söz edildiğinde "yapıt" sözcüğünün kullanılmasıdır.

84 A, 116.

85 Ne var ki, elbette düşünsenemez değildir. Burada Fichte'ye göndermede bulunuluyor.

86 *Schriften*, s. 159.

87 Huch, s. 112.

88 A, 256.

89 *Jugendschriften* II, s. 358.

90 Bu romantik mesihçilikten kaynaklanır ve burada temellendirilemez.

91 *Lucinde*, s. 28.

92 A, 305.

93 *Schriften*, s. 8.

94 *Schriften*, s. 27.

95 *Schriften*, s. 61.

96 *Schriften*, s. 82.

97 Belki bu fragmanda, "transandantal şiir sanatı" terimiyle ilk kez gerçekleşen ve bu yüzden de daha sonra kullanılan dille uyum içinde olmayan bir tartışma görülebilir; aksi takdirde, bilinçli, oyun olarak kullanılmış bir çift anlamlılığın bulunduğunu kabul etmek gerekecektir.

98 A, 238, Enders (376) fragmanın sonunu çok iyi anlayamadığı için "şiirin şiiri... temelde bir yükseltme ve romantik olmayan şiir karşısında romantik şiirin eşanlamlı olduğunu söylüyor. "Şiirin şiiri" deyiminin düşünseme (düşünsemenin düşünmesi) şemasına göre oluşturulduğunu ve ona göre anlaşılması gerektiğini görmezden geliyor. Bunu A 247 fragmanı temelinde yalnızca sıfatlaştırarak, "şiirsel şiir" deyimiyle yanlış teşhis ediyor.

99 Bkz. Schiller'in "Ideal" sözcüğünü tarih felsefesi yönelişli olmayan, farklı tarzda kullanmasına yönelik aşağılamalar.

100 Bu yüzden Yunan tipi (gerçek, naif) sanat yapıtı, *Athenäum* döneminde Schlegel için yalnızca ironik yönelimde, ortadan kaldırılışının geçici olarak ertelenmesi koşuluyla düşünülebilir kalıyor. Schlegel naif olanı adeta normalden çok büyük bir düşünseme olarak kabul ediyor. "Ironiye varan içgüdüyü" (A 305) övüyor ve "Büyük pratik soyutlama (düşünsemeyle eşanlamlı olarak) klasiklerde içgüdü halinde vardır ve onları asıl klasikler yapan da odur" (A 121) iddiasında bulunuyor. Homeros, Shakespeare ve Goethe'deki naif yönü bu anlamda ele alıyor. (Bkz. Geschichte der Poesie der Griechen und Römer; ayrıca bkz. A 51, A 305.)

101 *Jugendschriften* II, s. 428.

102 *Briefe*, s. 427.

103 Schlegel sahici bir şey olmayan mistisizmi, mistikten ayırmayı açıkça ihmal ediyor.

104 Kürschner, s. 305.

105 *Jugendschriften* II, s. 426.

106 *Jugendschriften* II, s. 427.

107 Margolin, s. 27.

108 Anlatım biçiminin kesinlikle dünyevî olması gerekmez: Tam arılığıyla mutlak ya da simgesel biçime katılabilir ya da sonunda ona dönüşebilir.

109 *Jugendschriften* II, s. 177.

110 Aynı yerde.

111 Burada *Wilhelm Meister* kastediliyor.

112 *Schriften herausgegeben von Minor* III, s. 17.

113 *Jugendschriften* II, s. 179.

114 *Jugendschriften* II, s. 173.

115 *Jugendschriften* II, s. 179.

116 Haym'ın, Schlegel'in bu öğretiyi daima "yeni kurgulara ve yeni formüllere" hazır olarak *Wilhelm Meister*'den çıkarttığı açıklaması, yetkin bir açıklama olsa bile, Schlegel'in bu öğretide kesin olarak vurgulamak istediği şeye dokunmuyor. Bu değerlendirme, daha ileride açıklık kazanacağı gibi, onun felsefi düşünce dünyasından içkin olarak anlaşılmalıdır. Haym da (802) Schlegel'in "modern şiir sanatını roman görüş açısıyla, Fichte'nin felsefesinden alınmış sonsuz, transandantal düşünseme kavramlarıyla bağlantılı olarak

incelemesi"nden söz ederken, düşünseme, transandantal felsefe ve roman teorisi arasındaki bu bağıntıyı ima ediyor.

117 A, 252.

118 *Jugendschriften* II, s. 171.

119 Bu satırların yer aldığı bağlama bakınız (Reich, s. 54, vd.) Novalis'e göre roman üslubunun, değinildiği gibi, salt bir süreklilik değil, parçalı bir düzen olması gerekirken, Novalis –sanatla değil daha ziyade retorikle ilişkisi olan– bu süslenmiş düzyazıyı "akıcı..." bir düzyazı olarak adlandırıyor, "...o bir akarsudur" diyor.

120 *Briefwechsel*, s. 55 vd.

121 *Briefwechsel*, s. 57.

122 Nietzsche'nin *Şen Bilim*'indeki 92. numaralı "Düzyazı ve Şiir" aforizması, düzyazıya aynı bakışı içeriyor. Ancak orada bakış, Novalis'teki gibi şiirsel biçimden düzyazısal biçime değil, düzyazısal biçimden şiirsel biçime yöneliktir.

123 *Schriften*, s. 538.

124 *Schriften*, s. 512.

125 Bu öğreti bu bağlama girmiyor. Bu öğreti iki momenti kapsıyor: birincisi malzemenin öznel, oyuncu ironide yok edilmesi, ikincisi mitolojik içerikte yükseltilmesi ve inceltilmesi. Birinci ilkeden romandaki (malzemeye ilişkin) ironi ve mizahı, ikincisinden ise arabeski anlamak gerekir.

126 Hölderlin IV, s. 65.

127 *Briefwechsel*, s. 52.

128 Aynı yerde.

129 Yumuşak uyumla tınlama [*Konsonanz*], vokalin aksine yavaşlatıcı ilke olarak, temkinliliğin ifadesi olarak anlaşılmıştır. "Roman yavaşlatıcı bir doğaya sahipse, gerçekten şiirsel düzyazıdır, yumuşak uyumlu bir tınlamadır" (*Schriften*, s. 539.)

130 *Schriften*, s. 539.

131 Hölderlin IV, s. 60.

132 Hölderlin V, s. 175; Hölderlin bu sözlerinde, Schlegel'in ve Novalis'in eğilimlerini tamamen yakalasa da, bu çalışmada bu ikisi hakkında diğer konularda söylenenler, Hölderlin için geçerli değildir. Romantik sanat felsefesinin kuruluşunda bir yandan güçlü bir biçimde, ama berraklıktan uzak geliştirilmiş olan ve bunu telaffuz etmenin romantiklerin düşüncesinin yalnızca son derece ötelenmiş bir noktasını oluşturduğu eğilim, Hölderlin'in alanıydı. Hölderlin bu alanı kavramış ve ona hâkim olmuştu; öte yandan bu bölge Friedrich Schlegel için ve bunun içinde daha net görmesine karşın Novalis için de, vaat edilmiş bir ülke olarak kaldı. Sanatın ayıklığına dair merkezî düşünce bir yana, iki sanat felsefesi birbirleriyle dolaysızca kıyaslanamaz, bu felsefelerin müellifleri de birbirleriyle kişisel ilişki içinde olmamışlardır.

133 *Schriften*, Minor edisyonu III, s. 195.

134 *Schriften*, s. 206.

135 *Schriften*, s. 69.

136 *Schriften*, s. 490; ayrıca bkz. "Matematik, yapılmış bilgileri içerdiği için ...yöntemsel olarak dâhileştirdiği için.... bir bilimdir." (*Schriften*, Minor edisyonu II, s. 262.)

137 *Jugendschriften* II, s. 170.

138 A, 253.

139 A, 367.

140 L, 37.

141 Bu fragmanın başka bir yerinde şiir sanatı felsefesiyle ilişkili olarak, pozitif anlamda güzelden söz edildiğinde, bu deyimin tamamen farklı bir anlamı vardır: Değer alanını imlemektedir.

142 A, 252. Son cümlede, böyle bir yapıtın yalnızca anlaşılmazlığına değil, kuruluğuna, sadeliğine de işaret edilmiştir.

143 *Schriften*, s. 565.

144 Kircher, s. 43.

145 *Briefwechsel*, s. 101.

146 *Jugendschriften* II, s. 361. Bu anlayışın en dikkat çekici tezahürlerinden birisi, Friedrich Schlegel'in şiir sanatında ayıklığın sağlam bir güvencesi olarak onun didaktik yönünü sevmesidir. Bu sevgi çok erkenden ortaya çıkar – bu da anlatılan eğilimlerin köklerinin onda ne kadar derinde olduğunun bir kanıtıdır. "Felsefî açıdan ilginç olanı hedefleyen ideal şiire, didaktik şiir diyorum... En seçkin ve ünlü modern şiirlerin çoğunun eğilimi felsefîdir. Modern şiir burada kendi türünde belirli bir yetkinliğe belirli bir doruğa ulaşmış görünüyor. Didaktik sınıf, onun gururu ve ziynetidir, onun en özgün ürünüdür... onun başlangıçsal gücünün en gizli derinliklerinden üretilmiştir." (*Jugendschriften* I, s. 104 vd.) Schlegel'in öğrencilik yıllarındaki bu yazısında bu şekilde didaktik şiiri vurgulaması, adeta daha sonraki şiirsellik teorisinde romanın vurgulanışının öncüsüydü. Didaktik olan, daha sonra da Schlegel'i ilgilendirecektir: "Yalnızca... şiir sanatı ile bilim arasındaki... aslında yapay ayrımı... ortadan kaldırmak ve uzlaştırmaktan başka bir amacı olamayacak didaktik şiiri değil; ...romanı da bu türe (ezoterik şiire) dahil ederiz. (Kürschner, s. 308.) "Her şiir aslında sözcüğün o daha derindeki, sonsuz bir anlama yönelim eğilimi imleyen geniş anlamıyla... didaktik olmalıdır." (*Jugendschriften* II, s. 364). Buna karşılık sekiz ay sonra şöyle deniliyor: "işte, ikisi, roman ve öğretici şiir de aslında şiir sanatının doğal sınırlarının dışında yer aldıkları için, birer tür değildirler; aksine, gerçekten şiirsel olan her roman, her öğretici şiir, kendi başına özgün bir bireydir". (Kürschner, s. 402). Burada Schlegel'in didaktik olan hakkındaki düşüncesi, gelişiminin (1808 yılına ait) son aşamasında yer alıyor: önce didaktik şiirin modern şiir sanatının özellikle mükemmel türü olduğuna dikkat çekmiştir; *Athenäum* döneminde ise tüm şiir sanatına onun rengini vermek için bir tür olarak didaktik şiiri de roman gibi zamanla tamamen ortadan kaldırmıştır; en sonunda ise geleneksel bir şiir sanatı kavramını yeni-

den kurmak için, ikisini de tam tersine olabildiğince izole etmesi gerekmiştir. Düzyazısal şiir türlerinin daha yüksek anlamını anlamamıştır.

147 L, 86.

148 A, 247. Eleştiri anlamındaki "araştırma" [*Recherche*] deyimi için –belki de burada bir başka anlamı daha vardır– bkz. yukarıda alıntılanan 403. *Athenäum* fragmanı.

149 *Jugendschriften* II, s. 172.

150 A. W. Schlegel, dış baskıyla bunu yapmak zorunda kalmıştır.

151 *Jugendschriften* II, s. 172.

SONSÖZ

Erken Romantizmin Sanat Teorisi ve Goethe

Erken romantiklerin ve Goethe'nin sanat teorileri, ilkeleri açısından birbirlerine zıttır.[1] Gerçi bu zıtlığın incelenmesi, sanat eleştirisi kavramının tarihi hakkındaki bilgiyi olağanüstü artırır. Çünkü bu zıtlık aynı zamanda bu tarihin kritik aşamasını oluşturur: Romantiklerin eleştiri kavramı ile Goethe'nin eleştiri kavramının sorun tarihi açısından içinde bulundukları ilişkide, doğrudan doğruya sanat eleştirisi sorunu gün yüzüne çıkar. Sanat eleştirisi kavramı, açıkça sanat felsefesinin merkezinde durur ve buraya bağımlıdır. Bu bağımlılık, en keskin biçimde, sanat yapıtının eleştirilebilirliği sorununda dile gelir. Bu bağımlılığın reddedilmesi ya da var olduğunun öne sürülmesi, tamamen sanat teorisini temellendiren felsefî kavramlara bağlıdır. Erken romantiklerin sanat felsefesi çalışmalarının tamamı, sanat yapıtının eleştirilebilirliğini ilkesel olarak kanıtlamaya çalıştıkları savıyla özetlenebilir. Goethe'nin bütün sanat teorisi ise, yapıtların eleştirilemezliği görüşüne dayanır. Zaman zaman bu görüşü farklı vurguladığı, zaman zaman eleştiriler yazdığı da olmuştur. Goethe bu görüşün kavramsal açıklanışıyla il-

gilenmiyordu ve burada özellikle ele alınacak geç döneminde bile yazdığı eleştirilerin sayısı az değildir. Ancak, bu eleştirilerin birçoğunda yalnızca yapıta karşı değil, kendi yaptığı işe karşı da belirli bir ironik çekingenlik içindedir; her halükârda bu eleştiriler, yalnızca açıklayıcı ve pedagojik amaçla yazılmıştır.

Romantikler sanatı idea kategorisi altında ele almışlardır. İdea, sanatın sonsuzluğunun ve birliğinin anlatımıdır. Çünkü romantik birlik, bir sonsuzluktur. Romantiklerin sanatın özü hakkında söyledikleri her şey, sanat ideasının tanımıdır; kendini sınırlayışının ve yükseltişinin diyalektiği içinde ideadaki birliği ve sonsuzluğu dile getiren biçim kavramı da buna dahildir. Bu bağlamda "idea" denildiğinde bir yöntemin *a priori*'si anlaşılacaktır; bu yönteme atfedilen içeriğin *a priori*'si olarak ideal de, bu ideaya karşılık düşer. Romantikler bir sanat ideali tanımazlar. Sadece şiirsel Mutlak'ın törellik ve din gibi örtüleri aracılığıyla bu idealin yalnızca bir görüntüsünü elde ederler. Friedrich Schlegel, sanatın içeriği hakkında özellikle "Gespräch über die Poesie" makalesinde verdiği tüm tanımlarda, bu içeriğin bir *a priori*'sini bulmak bir yana, biçim hakkındaki görüşünün aksine, sanatın özüne ilişkin her türlü net göndermeden kaçınır. Goethe'nin sanat felsefesi ise böyle bir *a priori*'yi çıkış noktası alır. Bu felsefeyi harekete geçiren güdü, sanatın ideali sorusudur. İdeal de en üst kavramsal birliktir, içeriğin birliğidir. İdealin işlevi, ideanın işlevinden tamamen farklıdır. Biçimlerin bağıntısını barındıran ve kendisinden oluşturan bir ortam değil, başka türden bir birliktir. İdeal ancak onun parçalarını oluşturan saf içeriklerin sınırlı çokluğu içinde anlaşılabilir. Demek ki ideal, saf içeriklerin sınırlı, uyumlu süreksizliğinde dile gelmektedir. Goethe, bu kavrayışıyla Yunanlılara yakınlaşır. Apollon'un egemenliğindeki Müzler ideası, sanat felsefesi açısından tüm sanatın saf içeriklerinin ideası olarak yo-

rumlanmıştır. Yunanlılar böyle dokuz tane içerik sıralamışlardı, elbette bunların türleri de sayıları da keyfî olarak belirlenmemişti. Saf içeriklerin toplamı, sanat ideali, Müzlere ilişkin bir ideal olarak tanımlanabilir. İdealin iç yapısı, ideanın iç yapısının aksine süreksiz olduğu gibi, bu idealin sanatla bağıntısı bir ortam üzerinden verilmemiş, bir kırılmayla tanımlanmıştır. Saf idealler hiçbir yapıtta bulunmaz. Goethe onlara ilk-örnekler [*Urbilder*] adını veriyor. Yapıtlar, o görünmez ama somut ilk-örneklere ulaşamazlar; ancak az ya da çok ölçüde onlara benzeyebilirler – Yunanlılar bu ilk-örneklerin koruyucularına Müzler adını vermişlerdi. Yapıtların ilk-örneklerle ilişkisini tanımlayan bu "benzeme"yi, yıkıcı materyalist bir yanlış anlamadan korumak gerekir. İlkesel olarak bir benzerliğe varılamaz ve taklit yoluyla da ulaşılamaz. Çünkü ilk-örnekler görünmezdir ve "benzemek" son derece algılanabilir olanın, ilkesel olarak yalnızca sezilebilir olanla ilişkisini tanımlar. Bu sırada sezginin nesnesi, kendini duyguda saf olarak bildiren içeriğin, tamamen algılanabilir olma zorunluluğudur. Bu zorunluluğun algılanması sezgidir. Sezginin nesnesi olarak sanat ideali, zorunlu olarak algılanabilir olandır – bu da algılamanın nesnesi olarak sanat yapıtında asla saf olarak görünemez. Goethe'ye göre Yunanlıların yapıtları, ilk-örneklere en yakın olanların arasındaydılar; ona göre bu yapıtlar adeta göreli ilk-örnekleri, prototipleri oluşturuyorlardı. Bu prototipler, eskilerin yapıtları olarak, ilk-örneklerle ikili bir benzerlik içindedirler; ilk-örnekler gibi sözcüğün ikili anlamıyla yetkindirler; yetkin ve tamamlanmışlardır. Çünkü ancak tamamen bitirilmiş bir yapıt ilk-örnek olabilir. Goethe'nin kavrayışına göre sanatın ilk kaynağı öncesiz ve sonrasız oluşta değil, biçimlerin ortamında, yaratıcı devinimdedir. Sanat kendi ilk-örneklerini yaratmaz – bunlar öncelikle sanatın o alanındaki yaratılmış yapıta dayanırlar, bu da yaratılış değil doğadır. Goethe'nin

ilk fenomenleri araştırmaktaki amacı, son tahlilde doğa ideasını kavramak ve onu kullanışlı bir biçimde sanatın ilk örneği (saf içerik) yapmaktır. Daha derin bir anlamda, "sanat yapıtı doğayı kopyalar" önermesi, ancak, sanat yapıtının içeriği olarak bir doğa gerçeği değil de doğanın kendisi anlaşıldığında doğru olabilir. Buradan şu sonuç çıkar: İçeriğin bağlılaşığı, serimlenen şey (yani doğa), içerikle kıyaslanamaz. "Serimlenen" kavramı çift anlamlıdır. Burada "serimlenerek oluşturma" anlamında değildir, çünkü bu, içerikle özdeştir. Ayrıca burada, hakiki doğa kavramı, –yukarıda sezgi hakkında söylenenle bağlantılı olarak– rahatlıkla ilk-örnekler ya da ilk-fenomenler ya da idealler alanıyla özdeş olarak kullanılmaktadır, bilimin bir nesnesi olarak doğa kavramıyla hiç ilgilenilmez. Ancak, doğa kavramını son derece naif bir biçimde tamamen sanat teorisine ait bir kavram olarak tanımlamak da söz konusu değildir. Doğanın bilime nasıl göründüğü sorusu daha önemlidir ve bu sorunun yanıtlanışında belki de sezgi kavramının hiçbir yararı olmayacaktır. Çünkü bu kavram, sanat teorisi içinde (burada, yapıt ile ilk-örnek ilişkisinin ele alındığı yerde) kalır. Serimlenen, ancak yapıtın içinde görülebilir, bunun dışında ancak sezilebilir. Sanat yapıtının doğaya uygun bir içeriği, kendisinin ölçüleceği ölçütün doğa olduğunu varsayabilir; bu içeriğin kendisi ise görülebilir doğa olmalıdır. Goethe, serçelerin Yunanlı büyük ustanın asmalarına konduklarını anlatan o eski anekdotun* içindeki yüce paradoks anlamında düşünüyor. Yunanlılar natüralist değillerdi, öyküde sözü edilen devasa doğa hakikati, yapıtın içeriği olarak hakiki doğaya ilişkin yal-

* Yaşlı Plinius'un (MS 23-79) "Doğa Tarihi"nde yer alan bir hikâye. Zeuxis ile Parrhasius, kimin daha büyük bir sanatçı olduğuna karar vermek üzere resimlerini sergilemeye karar verirler. Zeuxis'in resmettiği asma dallarına kuşlar konmaya çalışır; buna karşılık Parrhasius, odasının duvarına perde resmi yapar ve duvarı gösterdiğinde Zeuxis perdeyi kaldırıp resmi göstermesini ister, böylece yarışı Parrhasius kazanır – e.n.

nızca mükemmel bir dolaylı anlatım olarak görünüyor. Burada asıl önemli olan "hakiki doğa" kavramının daha ayrıntılı tanımlanmasıdır. Çünkü sanat yapıtının içeriğini oluşturması gereken bu "hakiki" görünür doğa, dünyanın görünen ve görülebilir doğasıyla rahatlıkla özdeşleştirilemez, dahası, öncelikle ondan kavramsal olarak kesin bir biçimde ayrılması gerekir ki, ancak ondan sonra sanat yapıtındaki "hakiki" görünür doğa ile görünür doğanın görünüşlerinde mevcut olan (belki görünmeyen, yalnızca sezilebilen, ilk fenomen özelliğindeki) doğanın özdeşliğinin daha derin bir özsel birliği sorunu ortaya çıksın. Bu sorun da muhtemelen paradoksal bir biçimde çözülecektir: Hakiki, sezilebilir, ilkfenomensel doğa, dünyanın doğasında değil, yalnızca sanatta bir suret gibi görünebilir ve dünyanın doğasında mevcut olsa da, gizli (görünüş tarafından üzeri örtülmüş) kalacaktır.

Ancak, bu görüşte her tekil yapıtın, sanatın ideası karşısında belirli bir ölçüde rastlantısal olarak var olduğu varsayılmıştır – bu ideanın saf içeriğinin ister Müzlere özgü olduğu, isterse –Goethe onda yeni bir Müzler kanonu aradığı için– doğa olduğu söylensin. Çünkü söz konusu ideal yaratılmış değildir, epistemolojik tanıma göre Platoncu anlamda ideadır, onun alanında birlik ve başlangıçsızlık, sanatta Elea'cı anlamda dinelen, içerilmiştir. Elbette tekil yapıtların ilk-imgelerde payları vardır, ama onların dünyasında yapıtlara sanat ortamında, mutlak biçimden tekil yapıtlara olduğu gibi bir geçiş yoktur. Tekil yapıt, idealle ilişkisinde adeta bir torso [gövde] gibi kalır.[2] İlk-örneği serimleme yolunda ender bir çabadır ve bu diğer emsalleriyle birlikte, ancak bir örnek olarak varlığını sürdürebilir, ama onlar asla idealin birliğini oluşturmak üzere canlı olarak biraraya gelmezler.

Goethe, yapıtların Mutlak'la ve birbirleriyle ilişki içinde olmadıklarını düşünmüştür. Romantik düşüncede ise her şey bu çözüme karşı isyan etmiştir. Sanat, romantizmin, koşul-

lu olanın Mutlak'la dolaysız uzlaşmasını saf bir biçimde uygulamaya çalıştığı alandı. Friedrich Schlegel elbette ilk döneminde henüz Goethe'nin görüşüne yakın duruyordu ve Yunan sanatının o "özel tarihi, sanatın genel doğa tarihidir" diye tanımlayarak ve şunları ekleyerek bu görüşü çok net bir biçimde ifade etmiştir: "...düşünür... tam bir sezgiye gerek duyar. Kısmen kavramı için bir örnek ve kanıt olarak, kısmen de araştırmasının olgusu ve belgesi olarak. Saf yasanın içi boştur. Doldurulması için... en yüksek estetik ilk-örneğe... gereksinir. İlk-örneğin yasasını benimseyenin... eylemi için taklitten başka sözcük kullanılamaz."[3] Fakat bu çözümün, tekil yapıtın son derece koşullu bir değerlendirilmesine vardırıyor oluşu, Schlegel'in onu kabul etmesine engel olmuştu. Schlegel, oluşum halindeki görüş açısını belirlemeye çalıştığı aynı makalede, zorunluluğu, sonsuzluğu, ideayı, temelde zaten taklidin, yetkinliğin, idealin karşısına koyuyor: "İnsanların amaçları kısmen zorunlu ve sonsuzdur, kısmen sınırlı ve tesadüfîdir. Bu yüzden sanat... özgür bir idealar sanatıdır."[4] Ancak, yüzyıl dönümünde, sanat hakkında çok daha kesin bir dille konuşuyor: "İnsan tininin bu en yüksek ürünündeki her bir unsur, aynı zamanda bütün olmak ister, bu arzu... sofistlerin bizi ikna etmeye çalıştıkları gibi, gerçekten ulaşılmaz ise, bu değersiz ve yanlış girişimden[5] derhal tamamen vazgeçmek istiyoruz."[6] "Her şiir, her yapıt bütün anlamına gelecektir, gerçekte ve pratikte bütün anlamına gelecektir ve bu anlamda... aynı zamanda gerçekte ve pratikte öyle olacaktır."[7] Yapıtların tesadüfîliğinin, torso niteliğinin kaldırılması, Friedrich Schlegel'in biçim kavramının amacıdır. Torso, ideal karşısında meşru bir şekildir, biçimlerin ortamında yeri yoktur. Sanat yapıtı torso olamaz, canlı transandantal biçimde hareketli geçici moment olmalıdır. Kendini kendi biçimi içinde sınırlayarak, tesadüfî şekil içinde kendini geçicileştirir, geçici şekil içinde ise eleştiri yoluyla sonsuzlaştırır.[8]

Romantikler sanat yapıtının kurallara uygunluğunu mutlaklaştırmak istediler. Tesadüfîlik momenti, ancak yapıtın yok edilmesiyle yok edilebilir, ya da daha ziyade kurallara uygun bir momente dönüşebilir. Bu yüzden romantikler mantıklı olarak, Goethe'nin Yunan yapıtlarının kanonik geçerliliği öğretisine karşı bir polemik yürütmek zorunda kalmışlardır. Romantikler, örnek yapıtları, bağımsız olarak kendi içinde kapalı, nihai olarak şekillenmiş ve sonsuz ilerlemeden uzaklaştırılmış yapıtları kabul edemezlerdi. Goethe'ye en cesur ve en zekice karşı çıkış, Novalis'ten gelmiştir: "Doğa ve doğa kavrayışı aynı anda ortaya çıkar,[9] tıpkı Antikçağ ve Antikçağ bilgisi gibi. Antikçağ, ancak şimdi ortaya çıkmaya başlıyor. Klasik edebiyat da Antikçağ gibidir; aslında bize verilmiş değildir –mevcut değildir– aksine, bizim tarafımızdan ortaya konması gerekmektedir. Bizim için ancak eskilerin gayretle ve zekice incelenmesiyle –eskilerin kendilerinin olmadığı– klasik bir edebiyat ortaya çıkar."[10] "Antikçağ'ın ve yetkin olanın yapılmış olduğuna da çok kesin inanılmamalı; bizim böyle yapılmış dediğimiz şey, yapılmıştır. Sevgilinin gece vakti, âşığının önceden anlaşılmış işareti vermesiyle ortaya çıkması, iletkene dokununca kıvılcımın ya da gözün hareketiyle yıldızın belirmesi gibi."[11] Yani, ancak yaratıcı bir tin onu tanıdığında ortaya çıkar; Antikçağ, Goethe'deki anlamıyla bir olgu değildir. Başka bir yerde aynı iddia şöyle dile getirilir: "Antikler aynı zamanda geleceğin ve önceki çağların ürünleridir."[12] Hemen ardından da şöyle deniyor: "Bir merkezî Antikçağ ya da evrensel bir Antikçağ ruhu var mıdır?" Bu soru Schlegel'in antik şiirin yapıtsal birliği teziyle ilgilidir; soruyu da, tezi de anti-klasik olarak görmek gerekir. Schlegel'e göre, antik yapıtlar gibi antik türler de birbirlerinin içinde yok olurlar. "Türler de katı ve kesin bir biçimde yalıtılmış olmasalardı... bireylerin ait oldukları türün idealini tam olarak dile getirmeleri nafile olurdu. Ama

kendini keyfince kâh bu alana kâh şu alana... yerleştirmeyi, ...ancak içinde tüm bir kişiler sistemini barındıran ve iç dünyasında evrenin... olgunlaşmış... olduğu bir tin yapabilir."[13] Demek ki "Tüm klasik edebiyat türleri, katı saflıkları bakımından, şimdi gülünçtürler."[14] Ve sonunda: "Hiç kimse eskileri klasik olarak ya da eski olarak kabul etmeye zorlanamaz; bu, nihayetinde düzenleyici ilkelere bağlıdır.[15]

Romantikler, sanat yapıtlarının sanatla ilişkisini, tümlük içinde sonsuzluk olarak tanımlarlar. Yani, sanatın sonsuzluğu, yapıtların tümlüğünde gerçekleşir. Goethe ise bunu çokluk içinde birlik olarak tanımlıyor – bu da şu demek: Sanatın birliği hep yeniden yapıtların çokluğunda bulunur. Romantiklerin sözünü ettiği sonsuzluk, saf biçimin sonsuzluğudur; Goethe'nin söz ettiği birlik, saf içeriğin birliğidir.[16] Goethe'nin ve romantiklerin sanat teorileri arasındaki ilişki, saf içeriğin saf (ve böylelikle kesin) biçimle ilişkisi sorusuyla örtüşür. Tekil yapıt üzerinden çoğu kez yanıltıcı bir biçimde sorulan ve orada asla tam olarak çözülemeyen biçim ile içerik ilişkisi, bu alana yükseltilmelidir. Çünkü bunlar empirik ürünün katmanları değil, sanat felsefesinin zorunlu saf ayrımları temelinde yapılmış olan, empirik üründeki göreli ayrımlardır. Sanatın ideası, biçiminin ideasıdır, sanatın ideali de içeriğinin idealidir. Sanat felsefesinin sistematik temel sorusu, sanatın ideası ile ideali arasındaki ilişkiye yönelen bir soru biçiminde de sorulabilir. Elinizdeki çalışma, bu sorunun eşiğini aşamaz; sorun tarihine ilişkin bir bağlamı, sistematik olanı tam bir açıklıkla ima ettiği yere kadar ortaya koyabilir. Bugün bile, 1800'deki Alman sanat felsefesinin, Goethe'nin ve erken romantiklerin teorilerinde dile gelen bu düzey meşrudur. Ne romantikler ne de Goethe, bu soruyu ne çözmüşler, ne de hatta sormuşlardır. Goethe'nin ve romantiklerin ortak etkisiyle, sorun tarihi düşüncesi bu sorunla karşılaşır. Bunu ancak sistematik düşün-

ce çözebilir. Romantikler, daha önce vurgulandığı gibi, sanatın idealini kavrayamamışlardır. Goethe'nin biçim sorununa bulduğu çözümün, sanatın içeriğini betimleyişinin felsefî erimine ulaşamadığını hatırlatmak gereksizdir. Goethe, sanat biçimini üslup olarak yorumlar. Ne var ki, sanat yapıtının biçim ilkesi olarak üslubu görürken, yalnızca az çok tarihsel olarak belirlenmiş bir üslubu düşünmüş, üslubu tipleştirici türden bir serimleme olarak görmüştür. Goethe'ye göre güzel sanatlarda bu üslubu Yunanlılar temsil ediyordu; şiirde ise kendisi bunun örneğini oluşturmaya çalıştı. Yapıtın içeriği ilk-örneği oluşturmasına karşın, tipi yapıtın biçimini belirlemek zorunda değildir. Demek ki Goethe, üslup kavramında biçim sorununun felsefî bir çözümünü vermemiş, yalnızca belirleyici bazı örneklere işaret etmiştir. Böylelikle sanatın içerik sorununu derinliklerine götürmüş olan yönelim, biçim sorunundan önce ulvi bir natüralizmin kaynağı olmuştur. Biçime karşı da bir ilk-örneğin, bir doğanın gösterilmesi gerektiği için, ancak doğa kendi başına olamayacağı için, adeta bir sanat doğası –çünkü bu anlamda üslup budur– biçimin ilk-örneği yapılmıştır. Novalis bunu çok net görmüştür. Bunu reddederek, Goethe'ce diye tanımlamıştır. "Antikler başka bir dünyadandırlar, adeta gökten inmişlerdir."[17] Aslında bununla, Goethe'nin üslubun ilk-örneği olarak düşündüğü sanat doğasının özüne işaret ediyor. İlk-örnek kavramı ise, onun çözümü olarak düşünüldüğünde, biçim sorunu için taşıdığı anlamı yitirir. Sanat sorununu tüm kapsamıyla, biçim ve içerik açısından ilk-örnek kavramıyla yeniden tanımlamak, felsefenin en derin sorunlarını bazen mitsel çözümler biçiminde ortaya koymuş olan antik düşünürlerin ayrıcalığıdır. Nihayetinde Goethe'nin üslup kavramı da bir miti anlatmaktadır. Ona yönelik itiraz da, serimleme biçimini mutlak biçimden ayırmamış olması temelinde yükselebilir. Çünkü mutlak biçim sorunu olarak düşünülen

biçim sorunundan, serimleme biçimine ilişkin sorunun ayrılması gerekir. Ayrıca bu son sorunun, Goethe'de erken romantiklerdekinden tamamen farklı bir anlama sahip olduğunu vurgulamaya gerek yoktur. Bu sorun, içerikte görünüşe çıkan, güzelliği temellendiren ölçüdür. Ölçü kavramı, sanatta hiçbir *a priori* içeriği, ölçülmesi gereken hiçbir şeyi tanımayan romantizme uzaktır. Romantizm, güzellik kavramıyla birlikte yalnızca kuralı değil, ölçüyü de reddetmektedir ve romantizmin şiiri ne kurallı ne de ölçülüdür.

Goethe'nin sanat teorisi mutlak biçim sorunu kadar, eleştiri sorununu da çözümsüz bırakır. Birincisini örtülü bir biçimde kabul ederken ve bu sorunun büyüklüğünü dile getirmeye koyulurken, ikincisini yadsıyor gibidir. Sanat yapıtına yönelik eleştiri, aslında, Goethe'nin asıl yönelimine göre ne mümkün ne de gereklidir. Olsa olsa, iyiye işaret edip kötüye karşı uyarmak gerekebilir; ilk-örneğin bir sezgisine sahip olan sanatçıların yapıtları hakkında tartışmasız bir yargı da mümkündür. Ancak Goethe, sanat yapıtındaki özsel bir moment olarak eleştirebilirliği kabul etmeye yanaşmaz. Yöntemsel, yani nesnel olarak zorunlu bir eleştiri, Goethe'nin bakış açısından olanaksızdır. Romantik sanatta ise eleştiri mümkün ve gerekli olduğu gibi, romantiklerin teorisi kaçınılmaz bir biçimde eleştiriye yapıttan daha büyük değer verme paradoksunu içerir. Bu yüzden romantikler, eleştirilerinde, şairin eleştirmene göre işgal ettiği konumun bilincini taşımıyorlardı. Eleştirinin ve biçimlerin geliştirilmesi, onların teorilerinin derininde yatan eğilimlerdir ve en büyük katkıları da bu iki alanda olmuştur. Dolayısıyla bu konuda eylem ve düşünce birliğine tamamen ulaşmışlar ve inanışlarına göre en üstün kabul ettikleri şeyi gerçekleştirmişlerdir. Zaman zaman Friedrich Schlegel'in şiirsel üretkenliğinin eksikliğine işaret edilir; bu eksiklik, kesin anlamda onun imgesine uygun değildir. Çünkü Schlegel, ilk planda yapıt oluşturan

anlamda bir şair olmak istemiyordu. Onun için en önemlisi, yaratılmış yapıtın mutlaklaştırılmasıydı, eleştirel işlemdi. Eleştirel işlemi bir imgede simgelemek için, yapıtta yaratılan kamaştırma olduğu söylenebilir. Bu kamaştırma –sakin ve ayık ışık– yapıtların çokluğunu ortadan kaldırır. Bu işlem, ideadır.

ÇEVİREN **Mustafa Tüzel**

Notlar

1 Goethe'nin sanat teorisi hakkında burada sunulacak görüş için, bu dar çerçevede kanıtlar göstermek olanaksızdır, çünkü hem Goethe'den alıntılanan paragraflar hem de erken romantiklerin önermeleri ayrıntılı yorum gerektiriyor. Bu yorum ise, hak ettiği geniş bağlam içinde, başka bir yerde verilecektir. Aşağıdaki açıklamanın genel soru soruş biçimine ilişkin özellikle biraz konudan uzaklaşsa da tam bu soruya uygun bir yanıt için, bkz. E Rotten: Goethes Urphänomen und die platonische Idee, Bölüm VIII.

2 Romantik fragman gibi, ancak bu sanat anlayışı içinde anlaşılır olabilecek ve ona ait olan bir biçim.

3 *Jugendschriften* I, s. 123. Ayrıca bkz. *Briefwechsel*, s. 83. Burada da Schlegel taklit kavramıyla, başlangıçtaki düşüncelerini aşıyor.

4 *Jugendschriften* I, s. 104, "freie Ideenkunst", *Jugendschriften* II, s. 361.

5 Yani, şiir sanatından.

6 *Jugendschriften* II, s. 427.

7 *Jugendschriften* II, s. 428.

8 Tekil yapıtların tesadüfîliğine, torso gibiliğine işaret edilerek, şiir sanatının kuralları, teknikleri verilmiştir. Goethe sanat türlerinin yasalarını bunları dikkate almadan incelemiş değildir. Romantikler de bu türleri araştırdılar, ama bunu sanat türlerini sabitlemek için değil, yapıtların eleştiri yoluyla ortadan kalktığı ortamı, Mutlak'ı bulmak amacıyla yaptılar. Bu araştırmaları, varlıkların yaşamla ilişkilerini araştırmaya uygun olan morfolojik incelemelere benzeterek yaptılar; normatif şiir sanatının bilgileri ise, doğrudan doğruya yaşamdan ziyade, tekil organizmaların katı yapısını konu edinen anatomik incelemelere benzetilebilir. Romantiklerde sanat türlerinin incelenmesi, yalnızca sanatla ilişkilidir; Goethe'de ise ayrıca tekil yapıt ve üretilişi açısından normatif, pedagojik eğilimleri de izler.

9 Bkz. I. Bölüm, IV.

10 *Schriften*, s. 69 vd.

11 *Schriften*, s. 563.

12 *Schriften*, s. 491.

13 A, 121.

14 L, 60.

15 A, 143.

16 Burada elbette "saf" teriminde bir çift anlamlılık söz konusudur. Bu terim ilkin bir kavramın yöntemsel mertebesini imler ("saf akıl"da olduğu gibi); ama ayrıca içeriksel açıdan pozitif, tabir caizse ahlaka uygunluk imleyen bir anlam da alabilir. Bu terim, yukarıdaki Müzlere ilişkin "saf içerik" kavramında, bu iki anlamda da düşünülmüştür; mutlak biçim ise ancak yöntemsel anlamda saf olarak tanımlanabilir. Çünkü onun içeriğin saflığına karşılık düşen nesnel belirlenimi, muhtemelen katılığıdır. Romantikler bunu, tamamen saf ama katı olmayan biçimi mutlaklığa yükselttikleri roman teorisinde, belirginleştirmemişlerdir; Hölderlin bu düşünce açısından da onlardan üstündür.

17 *Schriften*, s. 491.

ALINTILANAN YAZILAR LİSTESİ*

Kaynak Yazılar

Romantikler, bir tek fragmanda çoğu kez birden fazla düşünceyi harmanladıklarından, açık bir anlatıma ulaşmak için, fragmanların o sırada ele alınan düşünceden uzaklaştıran bölümleri, alıntı yapılırken sık sık atlanmıştır. Bu atlamalar elbette fragmanın anlamını bozmayacak biçimde yapılmıştır.

Johann Gottlieb Fichte: *Sämtliche Werke.* Yayına hazırlayan I. H. Fichte. 9 cilt, 3 bölüm, Berlin, 1845-1846.

Friedrich Schlegel: 1794-1802. *Seine prosaischen Jugendschriften.* Yayına hazırlayan J. Minor. 2 cilt, Viyana, 1906 (2. basım)

Alıntılarda: *Jugendschriften* (ancak *Lyceum* ve *Athenäum* dergilerindeki fragmanlar ve fikirler, L, A ve I kısaltmalarıyla, Minor edisyonundaki sayıları verilerek aktarılmıştır.)

Philosophhische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts. Yayına hazırlayan C. J. Windischmann. Supplemente zu Fried. *V. Schlegel's sämmtlichen Werken.* 4 bölüm, 2 cilt, Bonn, 1864 (2. basım).

Alıntılarda: *Vorlesungen* (burada ikinci cilt söz konusudur).

Lucinde. Ein Roman [Philipp Reclams] Universal-Biblilothek. [Nr.] 320. Leipzig. Yıl belirtilmemiş.

Alıntılarda: *Lucinde.*

August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Derleyen ve yayına hazırlayan: Oskar F. Walzel. Stuttgart [1892] (Deutsche National-Litteratur. Yayına hazırlayan Jospeh Kürschner, cilt 143)

Alıntılarda: Kürschner.

Friedrich Schlegels Briefe an seiner Bruder August Wilhelm. Yayına hazırlayan Oskar F. Walzel, Berlin, 1890.

Alıntılarda: *Briefe.*

Novalis: *Schriften.* Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn, 2. cilt, Berlin, 1901. (Novalis'in yazılarının şu sıralar

* Benjamin'in orijinal listesine sadık kalındı – e.n.

baskısı tükenmiş bulunan edisyonuna [Novalis: *Schriften*. (ed.) J. Minor, 4 cilt, Jena 1907] çalışmanın ön hazırlıkları sırasında ulaşmak mümkün olmamıştır. Daha sonra alıntıların yapıldığı yerin tam olarak verilmesi olanaksız görünmüştür. Sadece birkaç fragmanın yeri Heilborn edisyonuna göre değil, Minor edisyonuna göre verilebilmiştir.)

Alıntılarda: *Schriften* (daima ikinci cilt söz konusudur).

Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel, Yayına hazırlayan J. M. Raich, Mainz, 1880.

Alıntılarda: *Briefwechsel*.

Aus Schleiermacher's Leben, In Briefen. Baskıya Ludwig Jonas tarafından hazırlanmış, onun ölümünden sonra Wilhelm Dilthey tarafından yayımlanmıştır. 4 cilt, Berlin, 1858-1863.

Alıntılarda olduğu gibi verilmiştir.

Wilhelm Dilthey: *Leben Schleiermachers*, cilt I içinde, Denkmale der innern Entwicklung Schleiermachers, Berlin, 1870.

Alıntılarda olduğu gibi verilmiştir.

Caroline. Briefe an ihre Geschwister, ihre Tochter Auguste, die Familie Gttor, F. L. W. Meyer, A. W. und Fr. Schlegel, J. Schelling u.a. nebst Briefen von A. W. und Fr. Schlegel u. a. Yayına hazırlayan G. Waitz, 2 cilt, Leipzig, 1871.

Alıntılarda olduğu gibi verilmiştir.

Goethe: *Werke*. Saksonya Grand Düşesi Sophie'nin adına yayımlanmıştır. 4 bölüm, Weimar, 1887-1914.

Alıntılarda: *WA*.

Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Unter Mitarbeit von Friedrich Seebaß besorgt durch Norbert v. Hellingrath, 6 cilt, (şimdiye dek 3 cilt yayımlandı). Münih, Leipzig, 1913-1916.

Alıntılarda: Hölderlin

Untreue der Weisheit. Ungedruckte Handschrift aus den Sammlungen auf Stift Neuburg. "Das Reich". Vierteljahressichrift. I. Yıl, içinde. Münih, 1916 (yegâne baskı).

Alıntılarda olduğu gibi verilmiştir.

Literatür

Yazarlara gönderme yapılarak alıntılanmıştır.

Siegbert Elkuß: *Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung*. Yayına hazırlayan Franz Schultz, Münih, Berlin, 1918. (Historische Bibliothek, cilt 39)

Carl Enders: *Friedrich Schlegel*. Die Quellen seines Wesens und Werdens, Leipzig, 1913.

R[udolf] Haym: *die Romantische schule*. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, Berlin, 1870.

Ricarda Huch: *Blüthezeit der Romantik*. Leipzig, 1901 (Değiştirilmemiş 2. baskı).

Erwin Kircher: *Philosophie der Romantik*, Aus dem Nachlaß herausgegeben, Jena, 1906.

Paul Lerch: *Friedrich Schlegels philosophische Anschauungen in ihrer Entwicklung und systematischen Ausgestaltung*, Berlin, 1905, Erlanger Diss.

Frieda Margolin: *Die Theorie des Romans in der Frühromantik*, Stuttgart, 1909, Berner Diss.

Charlotte Pingoud: *Grundlinien der ästhetischen Doktrin Fr. Schlegels*, Stuttgart, 1914, Münchener Diss.

Max Pulver: *Romantische Ironie und romantische Komödie*, St. Gallen, 1912, Freiburger Diss.

Elisabeth Rotten: *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*, Gießen Paul Natorp, cilt 8, I. sayı.

Heinrich Simon: *Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis*, Heidelberg, 1905, Freiburger Diss.

Wilhelm Windelband: *die Blütezeit der deutschen Philosophie*. Von Kant bis Hegel und Herbart, Leipzig, 1911 (5. baskı).

Adorno, Theodor 24, 29, 30, 49
aforizma 96
anlama yetisi 110, 163
antik 149, 181
  Antikçağ 148, 149, 181
  antikler 181, 183
Apollon 176
arabesk 104, 155
Aristofanesçi komedi 143
Arşimed 152
Aydınlanma 135
  karşı-Aydınlanma 42

Bacon, Francis 102
Baudelaire, Charles 12
beğeni 131, 139, 164
Ben 33, 34, 72, 75-79, 83, 86, 88-93, 109, 113, 122, 123, 127, 152, 153
  Ben-olmayan 76, 77, 79, 89, 109
  ilk-Ben 88, 89, 152
  karşı-Ben 88, 89
  mutlak Ben 79, 83, 93
Benjamin, Walter 9-13, 15-24, 29-31, 33, 34, 36, 37, 39-53
  alegori 29
  çeviri 12, 44, 129, 135, 136
  dil kuramı 42
  eleştirel kuram 30, 31
  Frankfurt Okulu 31
  "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine" 12, 42
  konstelasyonlar 42, 47, 48, 50, 51
  mimesis 45
  saf dil 12, 13, 44
  Trauerspiel (*Alman Trajik Tiyatrosunun Kökeni*) 29, 30, 45, 46
  yansılama 45
Benlik 39, 83, 91, 109, 110
Boccaccio, Giovanni 140
Buber, Martin 13, 15

Calderon 140
Cervantes, Miguel de 140
Condorçet, Marquis de 99
Cornelius, Hans 29

deha 31, 91, 98, 100, 103, 107, 138, 144, 145, 163
Dante 140
Demokritos 112
deney 112-114, 124, 125, 165, 166
  deneyci 113
Descartes, René 82
dogmatik 105, 106, 135, 136
  dogmatizm 21, 129, 130
dolaysız bilgi 73, 74, 87
döngüsel felsefe 96, 97

Elea'cı 179
eleştiri
  eleştirel işlem 128, 185
  eleştiri kavramı 15, 23, 40, 63, 64, 66, 104-106, 112, 127, 130, 131, 139, 159, 175
  eleştirinin amacı 165
  eleştirmen 127, 131, 133, 139, 166, 184
  içkin eleştiri 136, 137
  modern eleştiri 23, 127, 130, 161
  sanat eleştirisi 22, 63-65, 93, 104, 121, 124, 125, 130, 131, 138-140, 156

sanat eleştirisi kavramı 61, 62, 65, 68, 98, 107, 123, 126, 137, 165, 175
sanat eleştirisi tarihi 61
sanat eleştirisi teorisi 64-66, 104
sanat eleştirmeni 106
sanat yapıtının eleştirilebilirliği 175
Elkuß 95, 103, 104
Enders, John F. 99, 130, 134, 142
esrime 162
ezoterik 13, 16, 19, 23, 24, 104

Fichte, Johann Gottlieb 23, 33, 34, 39-41, 65, 68, 71-79, 81-84, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 105, 109, 113, 132
bilim öğretisi 74, 113
bilinç paradoksu 79
koyma [*Setzung, Setzen*] 71, 76-79, 82, 83, 86
zihinsel sezgi [*intellektuelle Anschaung*] 33, 34, 74, 83, 86, 101
filoloji(k) 12, 104, 125
filozof 73, 92, 98, 113, 139, 148
Flaubert, Gustave 164
Freud, Sigmund 29

Gesamtkunstwerk 41
gerçekçilik 86, 97, 154
gidimli (düşünce) 43, 44, 46, 52, 101
gizem(li) 12, 14, 61, 102, 129, 145, 155, 158, 165
Goethe, Johann Wolfgang von 61, 64, 114, 135, 158, 175-184
ilk-örnek(ler) [*Urbilder*] 142, 177, 178, 180, 183, 184
üslup (kavramı) 183
Wilhelm Meister 64, 125, 128, 131, 135, 157, 158, 160, 166
ayrıca bkz. **Schlegel** *Wilhelm Meister* eleştirisi 64, 128, 157
Gottsched 106
gözlem 112-114, 124, 125
büyüsel gözlem 113, 114
gözlemci 112, 113
ironik gözlem 114
güzel(lik) 21, 36, 102, 128, 134, 135, 151, 154, 163, 164, 184

hakiki şair 142
Hamann, J. G. 42-44
dilsel dönemeç 42
hayal gücü 32, 102, 103, 110
imgelem 76

Haym, Rudolf 158
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 31, 34, 76
Hegelci 36
Heidegger, Martin 11, 13, 18, 46
Herbertz, Richard 9
Herder 42, 131, 145
Hölderlin 13, 16, 24, 80, 161, 162
ayık(lık) [*Nüchtern*] 14, 16, 18, 161, 162, 164-166, 185

idealizm 33, 92, 97, 104, 154
ifade edilemez (*das Unsagbare*) 14, 34
ayrıca bkz. *söylenemez olan* 14, 15, 34
ilerleme ideolojisi 151
irade 18, 90, 122, 141, 142
ironi 35, 36, 39, 98, 104, 140-146, 150, 154, 156, 157
ironik 35, 37, 139, 143-146, 176
ayrıca bkz. **gözlem** *ironik gözlem*; **öznellik** *öznelci ironi*

Jacobi 99
Jean Paul 146

Kant, Immanuel 18-20, 22, 23, 29-37, 42, 46, 53, 63, 73, 82, 87, 99, 104-106, 123, 131, 147, 154
estetik fikirler 31, 32
estetik sıfatlar 31, 32
Kantçı, 29
Saf Aklın Eleştirisi 19
yargı gücü 131, 147
yetilerin uyumu doktrini 32
kaos 91, 151
kehanet 103, 107, 148
kâhin(ce) 14, 15, 148
Kircher, Erwin 97
Klages 46, 53

komedi 143, ayrıca bkz. *Aristofanesçi komedi* 143
kuşkucu 94, 96, 105, 106, 130

Leibniz, Gottfried Wilhelm von 37, 38, 46, 51, 102
Leibnizci 37
monad 37, 38, 51, 53, 110
Lessing, Gotthold Ephraim 106, 138, 155

Marx, Karl 30
Marksist 31
materyalist 177
mesihçi(lik) 16, 17, 19, 21, 46, 151
Metternich, Klemens 88
mistik 13, 17, 23, 75, 94, 99-103, 105, 107, 146, 154, 164
mistik terminoloji 100, 102, 104, 112
mistisizm 17, 99, 102, 103, 105, 155
mitoloji 155
mizah 152
modern 12, 24, 149, 151, 161
modern eleştiri 23, 127, 130, 161
modern eleştirel tin 129
modern "ilerleme" 151
modern şairler 154
modern şiir 154, 163
modern tin 130
modern yazarlar 130
Moritz 131
Müzler 176, 177, 179

natüralizm 183
natüralist 178
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 12, 96
Novalis (Friedrich von Harderberg) 20, 33, 34, 36, 39-41, 65, 66, 68, 71-73, 80, 89-91, 93, 94, 101-104, 107, 109, 112-114, 123-127, 129, 131, 133-135, 138, 148, 151-154, 157, 159, 160, 162, 163, 181, 183
Fichte-Studien 33, 36
mitsel çeviri 129
ordo inversus 39
romantikleştirme 39, 91, 111, 127
nükte 102, 103, 126

özerklik
dilde özerklik 43, 46
düşünürün özerkliği 130
sanat eserinin özerkliği 22
sanatın özerkliği 142
yargı gücünün özerkliği 131
öznellik 33, 130, 139
öznellik kuramı 33, 40
öznelcilik 140-144
öznelci ironi 142

Parnasyenler 164
perspektifsel 37, 38
Platon 18, 46, 162
Neo-Platoncu 47
Platoncu 149, 179
Platoncu unutuş 53
pozitif bilimler 87
pratik felsefe 75

rasyonalizm 131, 135
rasyonalist 130, 164
restorasyon felsefesi 67

sanat
idea olarak sanat 63
sanatçı 73, 98, 129, 133, 136, 141, 142, 144, 146, 148, 158, 163, 184
sanat felsefesi 87, 152, 159, 161, 162, 164, 175, 182
sanat ideali 176, 177
sanat ideası 121, 133, 136, 137, 145-147
sanat ontolojisi 33
sanat psikolojisi 63
sanat yapıtı ideası 63
sanat yargıcı 106
sanatın özerkliği 142
ayrıca bkz. **eleştiri** *sanat eleştirisi, sanat eleştirisi kavramı, sanat eleştirisi tarihi, sanat eleştirmeni*

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 73
Schlegel, A. Wilhelm 12, 64, 100, 105, 136, 159, 162
Schlegel, Caroline 165
Schlegel, Friedrich 12, 17, 20, 21, 33-41, 63-68, 71-73, 75, 77, 80, 81, 84-94, 96-107, 109, 122-126, 128, 130, 131, 133-155, 157-163, 165, 166, 176, 180, 181, 184
Athenäum (fragmanları) 66, 68, 81, 93, 96-99, 102, 109, 122, 123, 126, 128, 138, 140, 147, 152, 155, 163, 165
konferanslar 67, 81, 87, 88, 90, 91, 93, 96, 97, 100, 101, 122, 123
Lucinde 71, 151, 160
Lyceum 68, 133
"Übermeister" 126
Wilhelm Meister (eleştirisi) 64, 125, 128
Windischmann konferansları 67, 72, 77, 84, 87, 89, 91, 93, 109, 122, 152

Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel 20, 89, 100, 102, 126
Schoen, Ernst 10, 11, 16, 23, 24
Scholem, Arthur 9, 10
Scholem, Gershom 9, 17-20, 22

söylenemez olan 14, 15, 34 ayrıca bkz. *ifade edilemez*
Shakespeare, William 124, 140, 155
Hamlet 157
sofist 84, sofistler 180
Sturm und Drang [Fırtına ve Atılım] 106, 130, 152

şiir
epik şiir 97
ilerici evrensel şiir sanatı 150
organik şiir sanatı 153
Roma şiiri 68
modern şiir 154, 163
şiir sanatının ideası 148, 159
şiirin şiiri 37, 153, 154
şiirsel Mutlak 158
tinsel şiir 157
transandantal şiir (sanatı) 104, 152-156
Yunan şiiri 68, 149, 154
yüksek şiir sanatı 152, 160

taklit 72, 107, 177, 180
telos 86
temelci(lik) 33, 40
teorik felsefe 75, 90
Tieck, Ludwig 72, 143, 146
tragedya 147
trajik tiyatro 10

Winckelmann, Johann Joachim 106, 149
Windelband, Wilhelm 92
Windischmann, K. Joseph 96
ayrıca bkz. Schlegel *Windischmann konferansları*

yanılsama 143, 145, 156, 164
yetişim [*Bildung*] 98, 128, 138, 152, 162
Yunanlılar 163, 176-178, 183
Yunan sanat ruhu 140
Yunan yapıtları 181
Yunan şiiri 68, 149, 154

Walter Benjamin

SANATTA VE EDEBİYATTA ELEŞTİRİ

Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı

"Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı", Benjamin'in 1919'da Bern Üniversitesi'ne sunduğu doktora tezidir. Erken romantiklerin sanat eleştirisi konusundaki görüşlerine odaklanan bu eser, eleştirel kuramın temel metinlerinden biridir ve günümüzde de pek çok çalışmaya konu olmaya devam etmektedir. Benjamin, modern eleştiri kavramının temellerini, 1800'lerin başlarında Schlegel ile Novalis'in attığına inanır. Erken romantikler, eleştiriyi başlı başına sanat eseri mertebesine yükseltirler: Eleştiri, bir eserin yorumlanması değil, tamamlanmasıdır; beğeni ya da bağlı bir yargılama değil, eserdeki hakikatin açığa çıkarılmasıdır. Benjamin'in tezinde, romantizmin daha yaygın olarak bilinen geç safhaları ile erken romantikler arasındaki farkları okuyoruz: Dehe kültünü ve doğa taptırmasına karşılık, Kant'ın ve Aydınlanma'nın mirası olan eleştirel bir uyanıklık ve nesnellik. Sanatın, dolayısıyla eleştirinin hakikatinin bulanıklaştığı günümüzde, Benjamin bizi ikisinin de haysiyetini korumaya çağırıyor.

Kapak resmi: Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1950.

İLETİŞİM 1458
SANAT HAYAT DİZİSİ 18

ISBN-13: 978-975-05-0746-5