DÜŞÜNSEL

GEORG LUKACS



Goethe ve Çağı

Türkçesi: Ferit Burak Aydar

SEL

GOETHE VE ÇAĞI*

GEORG LUKACS, (1885 – 1971), 20. Yüzyılın en önemli felsefeci, edebiyat eleştirmeni, estetikçi ve Marksist teorisyenlerinden biridir. Yaşamı boyunca siyasi alanda da aktif olan Lukacs, Marksist teori ve felsefeye özellikle "şeyleşme" ve "sınıf bilinci" kavramları etrafında yaptığı katkılarla bilinir. Bunların dışında özellikle roman türü ve gerçekçilik konusu üzerine çalışmalarıyla edebiyat eleştirisi alanında ve estetik konusunda verdiği eserler, yalnızca söz konusu alanların başyapıtları sayılmakla kalmaz, tarih incelemeleri olarak da önemlidir. Frankfurt Okulu'nun yolunu açan ve Batı Marksizmi'nin kurucularından sayılan Lukacs'ın felsefe üzerine çalışmaları yalnızca Marksizm üzerinde değil, Varoluşçuluk üzerinde de belli bir etki sağlamıştır. Başlıca eserleri arasında Tarih ve Sınıf Bilinci (1923), Roman Kuramı (1920), Aklın Yıkımı'nın (1954) yer aldığı Lukacs'ın 1946'da yazdığı Goethe ve Çağı da içerdiği konularda kendinden sonra yazılan hemen hemen her çalışmayı etkilemiş ve tartışılagelmiştir.

FERİT BURAK AYDAR, İngiliz Edebiyatı mezunu. Yayınlanmış 30'un üzerinde çevirisi arasında, Ian Watt, Romanın Yükselişi (Metis), John Reed, Balkanlarda Savaş (Pencere), Edward Said, Başlangıçlar (Metis), P. de Man, Körlük ve İçgörü (Metis), V. Lenin, Devlet ve Devrim (Metis) var.

* **SEL** YAYINCILIK / DÜŞÜN**SEL**

*SEL YAYINCILIK
Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85 Faks: (0212) 516 97 26

http://www.selyayincilik.com
E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

*SEL YAYINCILIK: 481
DÜŞÜNSEL : 06

ISBN 978-975-570-496-8

GOETHE VE ÇAĞI
Georg Lukacs
Türkçesi: Ferit Burak Aydar

Kitabın Özgün Adı:
Goethe and his Age

© Sel Yayıncılık, 2011
© Ferit Burak Aydar, 2010

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı
Dizi Editörü: Bilge Sancı - M. Onur Doğan
Editör: Bilge Sancı
Kapak ve teknik hazırlık: Gülay Tunç
Kapak görseli: Joseph Wright, An Experiment on a Bird in the Air Pump (1768) adlı eserinden detay.

Birinci Baskı: Mayıs 2011

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203
Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Georg Lukacs

Goethe ve Çağı

Türkçesi: Ferit Burak Aydar

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

1. BÖLÜM
Minna von Barnhelm 21

2. BÖLÜM
Genç Werther'in Acıları 41

3. BÖLÜM
Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları 59

4. BÖLÜM
Schiller İle Goethe'nin Yazışmaları 81

5. BÖLÜM
Schiller'in Modern Edebiyat Teorisi 121

6. BÖLÜM
Hölderlin'in Hyperion'u 163

7. BÖLÜM
Faust İncelemeleri 187

Önsöz

Bu kitapta bir araya getirilen denemeler 1930'larda yazılmış, yalnız Faust incelemeleri 1940'ta tamamlanmıştır. Hal böyle olunca, şimdi yayınlanmalarının haklı bir gerekçesi olup olmadığı sorusu gündeme gelmektedir. Alman edebiyatı ya da kültürü sorununun tartışıldığı bugün, bu tür meselelerin incelenmesine ya da yeniden incelenmesine dair her şeye kulak tıkayanların önyargılarıyla çok sık karşılaşıyoruz. Alman kültürü sorunu genel olarak soyut düzlemde ortaya koyulmakta ve bu nedenle ister istemez soyut ve yanlış bir şekilde cevaplanmaktadır. Cevaplardan biri tüm Alman kültürünün açıkça reddedilmesidir. Bu tutum, faşizm karşıtı bir beyan olarak çok radikal görünmektedir. Ama gerçekte bu radikallik oldukça şüphelidir, zira Alman karşıtı bir tutum gerçekten faşizm karşıtlığının, hattâ gericiliğe karşı bir tutumun teminatı mıdır? Alman karşıtı siyasetçilerin, yazarların vb. saflarında açıktan gericiler, hattâ faşistler yok mu? Eğer modern Alman hümanizm-karşıtlığının manevi ataları oldukları gerekçesiyle Nietzsche ya da Spengler'i reddedip, diğer yandan Ortega y Gasset konusunda heyecan duyarsak, elimize ne geçer? Nitekim diğer uçta da sorun bir o kadar peşin hükümlü bir şekilde ortaya koyulmaktadır. Son yıllardaki siyasi gelişmelerin felsefe ve edebiyat konusundaki yargılarımızı hiçbir şekilde etkilememesi gerektiği söylenmektedir. İddiaya göre, Hitler'in Almanya'da on yıldan fazla hüküm sürebilmiş olması, Goethe'den Rilke'ye

kadar Alman edebiyatının bizler açısından taşıdığı anlamı hiçbir şekilde değiştirmemelidir.

Her iki uç da soyuttur. Ne kesin olarak kınama, ne de olguların üzerinde yeşerdikleri toplumsal topraktan kopartılması, Alman kültürünün dününü ve bugününü nasıl görmemiz gerektiği, bu konuda eleştirel bir yaklaşımın günümüz kültürünün demokratik temelde yenilenmesini nasıl etkileyeceği noktasında bir çözüm sağlayabilir ya da cevap üretebilir.

Sorunu somut şekilde formüle etmeye çalışalım. Engels bir keresinde Almanya ile Fransa'nın feodalizmin tasfiyesinden ulusal birliğin ve burjuva demokrasisinin ortaya çıkışına kadarki gelişimini karşılaştırmış ve Fransızların her çağda tarihsel sorunlara ilerici bir çözüm bulurken, Almanların gerici bir çözüm bulduğu sonucuna varmıştı.

Alınanya için can alıcı tarih, Köylüler Savaşı'nın yaşandığı 1525 yılıdır. Daha öncesinde Alexander von Humboldt da Almanya'nın gelişiminin yolundan saptığı dönüm noktası olarak bu tarihe işaret etmişti. Fransa ve İngiltere'de büyük köylü ayaklanmalarının yenilgiye uğraması bu ülkelerin ileriye doğru gelişim çizgisini kesintiye uğratmazken, Almanya'da köylülerin yenilgisi sonuçları yüzyıllar boyunca görülecek ulusal bir felakete yol açmıştır.

Mutlak monarşi Batı'da (ve Rusya'da), dağılma sürecine girmiş olan feodalizm içindeki sınıf mücadelelerinin bir ürünüydü ve mutlak monarşiyle birlikte ulusal birliğin kurulmasına yönelik ilk adım atılmıştı. Almanya'da Köylüler Savaşı'nın başarısızlığı, örneğin Polonya'da olduğu gibi soyluların feodal demokrasisine değil, yine mutlak monarşinin bir türüne yol açmıştı. Fakat bu monarşi özgül türde, tümüyle gerici ve ulus-karşıtı bir nitelikteydi: Küçük Alman prenslikleri. Bu prensliklerin zaferi ve pekiştirilmesi Alman ulusunun feodal parçalanmışlığının sürdürülmesini ve kalıcılaştırılmasını ifade ediyordu. Küçük prensliklerin özerkliği yüzyıllar boyunca Alman ulusal birliğinin önündeki en ciddi engel oldu. Bu prensliklerin görünüşteki bağımsızlıkları, görünüşte bağımsız olan politikaları Almanya'yı uzunca bir süre Avrupa dış politikasının pasif

nesnesine, Avrupa savaşlarının muharebe alanına dönüştürdü. Bu vesileyle, burada Alman tarihçilerinin uydurdukları efsanelere yanıt olması adına şunu vurgulamak gerekiyor: Bu açıdan Prusya tipik bir küçük Alman prensliğiydi; dolayısıyla ulusal birliğin önünde bir engel teşkil ediyor ve dış müdahaleye açık kapı bırakıyordu. İçeriden değerlendirildiğinde, bu gelişme burjuva kültürünün doğuşunun çok yavaş bir hızda gerçekleştiği; onun yerine münfesih bir yarı-feodalizmin ortaya çıktığı anlamına gelir. Bu tür toplumsal koşulların ilerici bir ulusal kültürün oluşumunu her açıdan engellediği sonucuna varmak için ayrıntılı bir tartışmaya gerek yoktur.

Almanya'nın gerek kültürel gerekse de ekonomik ve siyasal açıdan modern burjuva varoluşuna uzanan yolu neden çok geç yürüdüğünü bu durum açıklar. 1848'de Almanya'da burjuva devrimin sorunları somut biçimde gündeme geldiğinde, Batı'da yükselen proletarya halihazırda sınıf mücadelesinde ilk büyük savaşımlarını vermekteydi. Öyle ki İtalya'yı saymazsak burjuva devrimin temel sorununun ulusal birliğin *yaratılması* şeklinde ortaya çıktığı tek yer Almanya'ydı. On yedinci yüzyıl İngiliz ve on sekizinci yüzyıl Fransız Devrimi zaten fevkalade gelişmiş olan ulusal devletlerde gerçekleşmişti, öyle ki bu devletler devrimler sırasında ve sayesinde nihai biçimlerine kavuştular. Dolayısıyla feodalizmin kaldırılması ve özellikle de köylülerin özgürleşmesi her iki devrimde de ön planda yer alır. 1870'in gerici temeldeki kısmi çözümünü mümkün kılan Alman devriminin bu kendine özgü niteliğiydi.

Tüm bunların sonucunda, Almanya'da toplumsal ilerleme ve ulusal kalkınma Fransa'da olduğu gibi birbirini karşılıklı olarak destekleyip teşvik etmemiş, aksine birbirine karşıt konumda yer almıştır. Bu yüzden, kapitalizmin gelişimi bile, içinden ulusal önderliği ele alabilecek bir burjuva sınıfı çıkartamamıştır. Kapitalizm egemen ekonomik işleyiş haline geldiğinde, hattâ emperyalizme dönüştüğünde bile, siyasal önderlik "eski güçler"in elinde kalmıştır.

Diğer yerlerde olduğu gibi Almanya'da da küçük devletlerin mutlakıyetçiliği eskiden bağımsız olan feodal soyluluğun içinden bir saray soyluluğu, bir bürokratik soyluluk ve bir askeri soyluluk

çıkardı. Köylü savaşının hemen öncesinde gerçekleşen Sickingen isyanı,[1] eski türde feodal küçük soyluluğun ortaya çıkardığı son bağımsız hareketti. O günden sonra -giderek ender hale gelen birkaç istisnayı saymazsak- aristokrasinin bürokratikleştiğini ve giderek soysuzlaştığını görebiliriz. Elbette aynı süreç Fransa'da da yaşandı. Ama oradaki sürecin toplumsal niteliği Almanya'nınkiyle taban tabana zıttır. Fransa'da (ve İngiltere'de) burjuva kültürü aristokrasiyi, hattâ aristokrasinin en gerici unsurlarını bile giderek artan ölçüde etkiledi, böylece birinin bu gelişimin etki alanı dışında kalması hızla aykırı bir durum haline geldi. Oysa Almanya'da -özellikle de sonradan kurulacak olan imparatorluğun tarzını belirleyen Prusya'da- Junker* ideolojisi burjuva entelijansiyanın belirleyici katmanları üzerinde etkisini bıraktı. En yüzeysel günlük alışkanlıklardan dünya görüşü [*Weltanschauung*] meselelerine kadar her yerde burjuva entelijansiyanın Junkerlerin ideolojisine hapsolduğunu görebiliriz.

Bu süreç modern Alman "zihniyeti"ni tümüyle açıklar, ama burada bu "zihniyet"in çözümlenmesine ayıracak yerimiz yok. Okurun dikkatini onun bazı temel özelliklerine çekmekle yetinelim. Örneğin, yurttaş cesaretinin yokluğunun ulusal bir özellik olduğu Bismarck tarafından bile kabul edilmiştir. Nitekim bunun bürokrat soyluluğun ve saray soyluluğunun ayırt edici işaretlerinden biri olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Bu özellik, karar alma sorumluluğunu tek başına üstlenmekten korkarken aynı zamanda astlarına yönelik insanlık dışı zulüm (üstlerine de tam tersi) ile yakından ilişkilidir. Alman burjuvazisinin siyaset alanında müzmin iktidarsızlığının kökleri bu gelişime de dayandırılmalıdır. Alman burjuvaları "düzen" istiyorlar, ama bu düzeni herkesin ve her şeyin hizmetine girerek yaratıyorlar. Uşaklık, Bizans oyunları, ikbal avcılığı her geçen gün Alman burjuvazisinin temel özelliği haline gelmektedir ve bu özellikler yurttaş gururunun neredeyse hiç bulunmadığını göstermektedir.

1 Maceracı şövalye Franz von Sickingen'in 1522 yılında önderlik ettiği isyan.
* Junker : Alman Soylusu

Almanya'nın birliği gerici bir tarzda kurulduktan sonra, bu geri kalmışlık ideolojik açıdan ters bir rolde (*Umstilisierung*) ortaya çıktı, sanki modern demokrasinin çelişkilerini "daha ileri bir birlik" içinde aşmak (aufheben) için tam da bu Almanya göreve çağrılmış gibi. Anti-demokratik düşüncenin ilkin bir dünya görüşü olarak tam da bu Almanya'da gelişmiş olması, emperyalist dönemde Almanya'nın gerici ideolojinin oluşumunda öncü rolü oynamış olması tesadüf değildir.

Fakat belirleyici olan, Almanya'da geç gelişen kapitalizmin sonrasında çok hızlı ilerleyerek Reich'ı önde gelen emperyalist devletlerden biri haline getirmiş olmasıdır. Öyle ki Almanya, sömürgeleri ve nüfuz alanları ülke içindeki kapitalizmin gücünü ve iddiasını karşılamayan bir devlet haline gelmiştir. Almanya'nın iki dünya savaşıyla dünyanın yeniden paylaşılmasını dayatmaya çalışmış olmasının nedeni son kertede budur. Her iki girişimin de zorunlu olarak başarısız olması yalnızca gerçek güç dengelerinin sonucu değildi, zira bu güç dengesinin örgütlenmesi zaten Almanya'nın iç ve dış politikasının gittiği yönün sonucuydu. Önceden düşünme ve çaba harcama yerine küçük hesaplar ve eşi görülmedik bir mezalim; kapsamlı strateji yerine taktik-teknik dalavereler, işte Alman siyasetinin hem savaşta hem de barışta temel özellikleri bunlardır. Clausewitz'in dediği gibi eğer savaş gerçekten de siyasetin başka araçlarla devamıysa, o zaman Alman savaşları Almanya'nın gelişiminin patolojik, çarpık veçhelerinin yoğunlaşmış bir imgesini sunmaktadır.

Alman kültürünün radikal bir değerlendirmeye tabi tutulması gerektiği açıktır; mesele yalnızca bunun nasıl yapılacağıdır. Genel af nasıl çözüm değilse, mutlak red de çözüm değildir. Almanya'nın kültürel evriminin ilerleme ile gericilik arasında bir mücadelenin sonucu olduğu şeklindeki basit gerçeği hakikaten somut bir tarzda kavramak ve uygulamak şarttır; Almanya'da gerici eğilimler kültür alanında egemen hale gelmeye başladığında orada, ideolojik değerlendirme de başlamalıdır. Ama bu aynı zamanda, Alman yaşamındaki ilerici eğilimlerin günlük yaşamda Avrupa yenilenmesine yönelik her eğilimin müttefiki olması anlamına gelir, tıpkı kendi kendini yenileyen

her demokratik kültürün Batı'nın gerici ideologlarında düşmanlar sezmesi gibi. Alman gericiliğini değerlendirirken sağlam temellerde bir radikallik ancak tarihsel somutluk yoluyla elde edilebilir.

Böylece sorumuzu somut bir şekilde ortaya koyabilecek konuma geldik: Alman kültürüne karşı tutumumuz nedir? Ya da, daha kesin bir ifadeyle, bu kitabın sınırları içinde kalmak adına ve üstünkörü bile olsa cevaplanamayacak hiçbir soru sormamak adına, Goethe çağına karşı tutumumuz nedir? Bu soru uzun bir süredir edebiyat dünyasında, özellikle de Birinci Dünya Savaşı'ndan bu yana Anglo-Sakson edebiyatında tartışılmaktadır.

Düstur tanıdıktır: Potsdam'a karşı Weimar. Sorunu bu şekilde formüle etmek bile onun çarpık niteliğini ortaya sermeye yetmektedir. Nasıl İngiliz kültürünün Shakespeare'e ya da Fransız kültürünün Racine'e "geri dönmesi" artık mümkün değilse, aynı şekilde Alman kültürünün de Goethe'nin Weimar'ına "geri dönmesi" mümkün değildir. Weimar kültürü gerek azameti gerekse de sınırlı nitelikleri bakımından ekonomik ve toplumsal açıdan geri kalmış, siyasi açıdan baskı altına alınmış ve parçalanmış olan Alman ulusunun izlerini taşır. Bu geçmişten (kesin olarak mazide kalmış olan bu geçmişten) bir şimdi yaratacak ve muvakkat evrimi silecek hiçbir çözüm tasavvur edilemez.

Elbette şunu sormak ayrıdır: Weimar kültürü şimdiki Alman kültürü için ne açıdan yönlendirici bir rol oynayabilir? Alman ruhunun Prusyalılaştırılmasına karşı bir kültürel denge, bir karşı güç olması ne ölçüde mümkündür? Gerçek soru budur. Ama burada da bizi ciddi zorluklar bekliyor. Her şeyden önce, Almanlar için Goethe ve Schiller'i "keşfetmek" abes kaçacaktır. Tüm Alman kültürü yüzyılı aşkın bir süre boyunca Goethe ve Schiller'in gölgesinde gelişti. Faşizm bile Alman edebiyat tarihinden ancak Börne ve Heine'yi silebildi; Goethe ve Schiller merkezi konumlarını korudular. Fakat bu yüzden durum daha da sorunlu görünmektedir. Zira ilk bakışta sanki Alman egemen sınıfının, hattâ tüm Alman halkının yanlış gelişiminde Goethe ve Schiller'in de suçu varmış, Almanların insanlığa karşı işledikleri suçlara alet olmuşlar gibi görünmektedir. Aslında,

açıkgöz ya da ahmakça alıntılarla örneğin Hölderlin'i faşizmin atalarından biri yapan yalnızca faşistler değildi. İlerici yazarlar da Goethe ve Schiller'in Almanya'nın çarpık ve gerici gelişiminde suç ortağı olduğunu yazmış ve onları Alman gericiliğinin öncüleri haline getirmekten çekinmemişlerdir (tabii bunu yaparken onlar da bağlamından kopartılan ve abartılan ya da çarpıtılan alıntılardan medet ummuşlardır).

Eğer bu bariz yanlışların arkasında Alman edebiyatının klasik dönemini tamamen çarpıtan yüzyıllık, sistemli bir tarihsel tahrifat olmasaydı, bu konuda tek bir yorumda bile bulunmaya değmezdi. Dolayısıyla tarihin, edebiyatın ve felsefenin gerçek bir bilgisi; çeşitli şekillerde çarpıtılmış katmanların altından özgün olanı, bugün üzerinde ciddi, ilerici, bir etkide bulunabilmesi için, dün ve bugün olduğu haliyle çekip çıkartacak bağımsız-tarafsız bir araştırma zorunludur.

Franz Mehring, Lessing üzerine çalışmasında[2] on sekizinci yüzyıl sonu ile on dokuzuncu yüzyıl başındaki Alman edebiyatına yegâne doğru yaklaşımı sunar. Bu edebiyat Almanya'da burjuva demokratik devrim için ideolojik hazırlıktır. Ancak Lessing'den Heine'ye tüm dönemi bu açıdan ele aldığımız takdirde Alman edebiyatındaki gerçekten ilerici ya da gerici eğilimleri algılayabiliriz.

Mehring'in sorunu ortaya koyuş tarzı doğrudur. Ayrıca Mehring araştırmanın takip etmesi gereken yolu da kısmen bile olsa göstermiştir. Almanya'nın evriminin kendine özgü koşulları, ülkenin ekonomik, toplumsal ve siyasal geri kalmışlığı incelenmelidir, ama bunlar Alman edebiyatının karakteristik gelişimini hem olumlu hem de olumsuz anlamda belirleyen geniş uluslararası bağlam ışığında değerlendirilmelidir. Büyük Fransız Devrimi, Napoléon dönemi, Restorasyon dönemi ve Temmuz Devrimi, Almanya'nın kültürel evrimini neredeyse Almanya'nın iç toplumsal yapısı kadar derinden etkileyen olaylardır. Kayda değer her Alman yazar kendi ülkesinin gelişim toprağında yükseldiği gibi, aynı zamanda bizzat özümsediği ve daha da geliştirdiği dünya çapındaki bu olayların ruhsal aynası, olan biteni şu ya da bu ölçüde idrak eden çağdaşıydı.

2 Die Lessing-Legende, 1893.

Elbette büyük tarihi olayların yazarı değil, aynı zamanda bunların hazırlıklarının ve sonrasının da yazarıdır; burada -Mehring'in bakış açısının ötesine geçerek- Almanya'nın ekonomik ve toplumsal geri kalmışlığının özellikle de edebiyat ve felsefenin gelişimiyle bağlantılı olarak yalnızca bir olumsuzluğu değil, aynı zamanda şairler ve düşünürler için belli avantajları da ifade ettiğini fark etmemiz gerekiyor. Olumsuz yan açıktır. Goethe ve Hegel gibi devler bile klasik Alman edebiyatını çepeçevre saran darkafalılığın baskıcı atmosferinden kendilerini tümüyle kurtaramamışlardı. Mevcut büyük sorunları tümüyle ideolojik bir düzleme oturtma meselesine gelince (küçük burjuva darkafalılığı koşullarıyla çok yakından ilintili bir şey), ilk bakışta bunun cesur bir sorgulama ve bu sorulara verilmiş yanıtları enine boyuna düşünmek bakımından da önemli bir yarar sağlayabileceği açıkça görünmemektedir. Tam da şiir ve teorinin belli sorunlarının toplumsal temelleri ve sonuçları bu noktada pratik hayatta hemen belirgin hale gelmediği için, tahayyül, zekâ ve fikirlerin oyunu için -daha gelişmiş Batı toplumlarındaki çağdaşlarının bilmedikleri türde- görece sınırsız görünen önemli bir alan ortaya çıktı.

Özetlersek, evrimin çelişkili hareket yasalarının, diyalektik yöntemin ana ilkelerinin Almanya'da tam da Lessing'den Heine'ye uzanan dönemde bilinir hale gelmiş olması, Goethe ve Hegel'in bu yöntemi burjuva düşüncesi içinde erişilebilecek en yüksek seviyeye taşımış olmaları tesadüf değildir. (*Dünya Edebiyatında Rus Gerçekçiliği* adlı kitabımda Rus edebiyatının ve felsefesinin evrimini ana hatlarıyla ortaya sermiştim. Orada 1850'lerin Rus düşünürleri Çernişevski ve Dobrolyubov'un devrimci demokrasi ile sosyalist dünya görüşü arasındaki geçiş figürleri olduğunu göstermiştim.) Buradan çıkan sonuç, burjuva düşüncesinin son ilerici dönemlerinden birinin, son entelektüel devrimlerden birinin Almanya'da Goethe çağında gerçekleşmiş olduğudur. Keza bu gelişimin, en gelişmiş felsefe yöntemi olan Marx ve Engels'in diyalektik materyalizminin keşfiyle (yani yine Almanlara ait olan bir şeyle) taçlandırılmış olması da tesadüf değildir. Tevekkeli değil, Lenin Hegelci diyalektiği Marksizmin üç kaynağından biri olarak nitelendirmiştir.

Elinizdeki kitap bu sorunlar karmaşasını her yönüyle kapsamlı bir şekilde analiz etme iddiasında olmadığından, bu ilişkilerin analizi bu önsözün sınırlarını aşar. Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyılda Almanya'nın gelişiminin bu özgül niteliklerine ilişkin sorunları, bu dönemin Alman gerçekçileri üzerine incelemelerini yayınladığımda ayrıntılı şekilde ele alacağım. Burada klasik Alman edebiyatı tarihinin gerici tahrifatının etrafında döndüğü can alıcı sorunların kısa bir özetini verebilirim yalnızca. Böylece bu kitabın okurları Almanya'nın gelişiminin bu döneminde ilerleme ile gericilik arasındaki muharebenin önemini açıkça görebilir.

İlk can alıcı sorun dünya çapındaki Aydınlanma hareketine karşı alınan tutumdur. Bir yandan, gerici edebiyat tarihi, Almanya'nın gelişimini Fransa'nın gelişimiyle düşmanca bir tarzda karşı karşıya getirmeye ve Almanya'nın ulusal yeniden doğuşunun büyük ilerici ideologlarına Fransız aleyhtarı şovenist bir tutum yakıştırmaya çalışmaktadır. Diğer yandan, on sekizinci yüzyıl sonuna obskürantist (bilinemezci) ve Aydınlanma-düşmanı olan bir ideoloji (sözüm ona Romantizm öncesi teorisi) gizliden gizliye taşınmaktadır.

Lessing konusunda, Mehring bu sahte öğretilerin ilkini zaten çürütmüştür. Lessing'in Corneille ve Voltaire'e yönelik eleştirilerinin o dönemde Almanya'nın ulusal kurtuluşu açısından merkezi nitelikte olan bir sorunla bağlantılı olduğunu göstermiştir: Versay'a öykünen küçük Alman saraylarının sözde kültürüne karşı mücadele. Mehring bu savaşın Lessing açısından, yalnızca Sofokles ve Shakespeare'in değil, her şeyden önce ve öte, Diderot'nun bayrağı altında yürütüldüğünü kanıtlamıştır. Bu tahrifat "Fırtına ve Atılım" dönemi söz konusu olduğunda daha da ileri gitmektedir. Genç Goethe, Schiller ve hattâ Herder'in yazılarından yapılan bağlamından kopartılmış alıntıların yardımıyla Fransız aleyhtarı Alman şovenizminin tavan yaptığını görüyoruz. Ama aslında Montesquieu, Diderot ve Rousseau da bu hareketin entelektüel hamileridir ve sözüm ona Fransız aleyhtarı tutum burada küçük sarayların ulus aleyhtarı niteliğine karşı daha da açık bir şekilde ortaya konmaktadır. Voltaire'e karşı Shakespeare savunusu ancak bu bağlamda tümüyle anlaşılabilir. Voltaire'in, olgun

Goethe'nin manevi gelişiminde oynadığı rol Goethe'nin yazı, mektup ve konuşmalarındaki sayısız bölümle doğrulanmaktadır. İhtiyar Goethe'nin çağdaş Fransız edebiyatına (Mérimée, Hugo, Stendhal, Balzac) karşı tutumundan bahsetmeye ise gerek bile yok.

"Fırtına ve Atılım"ın Aydınlanma'ya karşı sözde muhalefeti teorisi de bir o kadar mesnetsizdir. Resmi Alman tarih tahrifatı, bir yandan "Fırtına ve Atılım"da bulunan tarihî dünya görüşünü Aydınlanma'nın sözde tarihçilik karşıtlığıyla karşı karşıya getirmeye çalışır. Diğer yandan, akıl ile duygular arasındaki mekanik karşıtlıktan hareket eder ve böylece o dönemki Alman edebiyatının sözde akıldışılığına varır. Bu tezi burada ayrıntılı olarak çürütmeye gerek yok. Yalnızca yukarıda diyalektiğin ortaya çıkışına ilişkin söylenenleri hatırlatmakla yetinelim. Alman Aydınlanması'nın akıldışılığı olarak tarif etmenin moda haline geldiği şey, genellikle diyalektiğe giden yolda bir ileri adımdır: O zamana kadar egemen olan biçimsel mantığı aşma girişimidir. Kuşkusuz bu girişimde Aydınlanma'nın egemen felsefi eğiliminde bir kriz kendisini göstermektedir: Daha ileri bir düşünce düzeyine geçiş. Ama bu da tüm Aydınlanma'nın paylaştığı uluslararası bir eğilimdir, tek fark Alman Aydınlanması'nın ortaya çıkan son akım olarak bunda öncü rolü oynamasıdır. Örneğin Engels, Diderot'da ve Rousseau'da bu diyalektik aşamanın son derece gelişkin türlerine işaret eder.

Tarihselcilik sorunu bu sorunla yakından ilişkilidir. Aydınlanma'nın tarihselcilik karşıtlığı Romantik gericiliğin uydurduğu bir efsanedir. Bu efsanenin ne kadar çürük olduğunu anlamak için Voltaire ya da Gibbon gibi yazarları düşünmemiz yeter. Elbette burada da Alman Aydınlanması cephesi daha fazla gelişme katetmiştir. Fakat bu noktada gerçekleşenler, Romantik sözde-tarihselciliğin iddia ettiği yönde değildir. Örneğin Herder'in tarihsel evrenselliği Hegel'in diyalektik dünya görüşünün bir öncüsüdür. Bu kitaptaki Werther üzerine deneme, akıl ile duygular arasındaki sözde karşıtlığı ele almaktadır.

Tüm bunlar, genç Goethe'nin Aydınlanma'nın genel evrim sürecinin ve onun içindeki Alman Aydınlanması'nın parçası olduğunu

gayet açık bir şekilde göstermektedir. Goethe kendi payına, Fransız Devrimi'nin ideolojik temellerini atan o büyük sürecin baş savunucusu ve ona eşlik eden bir olguydu. Bu yüzden Goethe'nin (ve Schiller'in) gençliği, dünya ölçeğinde ilerici bir hareketin organik ve önemli bir bileşenidir.

Gerçekten de genç Goethe'nin karakteri gerici Goethe efsanesinin en zayıf noktasıdır. Zira genç Goethe'nin kurulu düzene karşı, o dönemin Almanya'sına karşı isyanı o kadar bilinen bir hikayedir ki resmi edebiyat kanalları tarafından bile tümüyle reddedilememektedir. Dolayısıyla efsane, Goethe'nin sonraki gelişiminde daha iyi bir hasat vermiştir. Toplumsal hayata yabancılaşmasıyla başlayıp, Fransız Devrimi'ne nefretine, oradan da modern irrasyonalist (akıldışıcı) "yaşam felsefesi"nin [*Lebensphilosophie*] önde gelen isimlerinden biri, Schopenhauer ve Nietzsche'nin manevi ataları ve ayrıca üsluplaştırılmış gerçekçilik-karşıtlığının edebi kurucusu olan bir Goethe'ye varırız. Bu tarihi efsane o kadar yaygın ve etkilidir ki faşizm aleyhtarı ilerici yazarları bile etkilemiştir.

Tüm bu efsaneleri çürütmek için yeni bir Goethe biyografisi zorunludur. Bu noktada kendimizi neredeyse bir telgraf yazar gibi en önemli hususlarla sınırlandırmak zorundayız. Bir kez daha, Goethe'nin İtalya'ya aşk hayatındaki bir hüsrandan, Charlotte von Stein'a duyduğu aşkın girdiği çıkmazdan ötürü değil, Weimar prensliğinde Aydınlanma ilkelerine göre sosyal reformlar yapma girişimi saray, bürokrasi ve Karl August'un[3] direnişi karşısında başarısız olduğu için kaçtığını dile getiren Mehring'in hakkını vermek gerekir. (Burada ayrıntılarına inemeyecek olsam da, kendi araştırmalarım sonucunda Mehring'in, Almanya'da o dönemde mümkün olan kamusal yaşamdan Goethe'nin hayal kırıklığına uğradığına dair yorumunda tamamen haklı olmakla kalmayıp, bu girişimin ve başarısızlığının Mehring'in bilmediği alanları da kapsadığına ikna oldum.) Goethe'nin sonrasında gelen istifasının, kamusal hayattan el etek çekmesinin kökleri burada saklıdır ve o dönemki Almanya'nın toplumsal

3 Karl August: Sachsen-Weimar-Eisenach Dükü.

geri kalmışlığının güçlü bir eleştirisini içermektedir. Dolayısıyla Goethe'nin geri çekilmiş olması ne Aydınlanma ilkelerinin ne de onun toplumsal amaçlarının yadsınmasını değil, daha ziyade küçük prenslikleri ilerlemeye düşman olan o dönemki Almanya'nın bir reddini içermektedir. Bu kitabın okurları burada Goethe'nin çağının büyük toplumsal meselelerine karşı tutumu hakkında somut analizler bulacaklardır. Elinizdeki gibi bir derleme yapısı gereği bu sorunların eksiksiz ve kapsamlı bir tablosunu sunamayacak olsa da, Goethe'nin sorunları gerçekte nasıl formüle ettiği ve verdiği yanıtın ana çizgilerinin görülür hale geleceği açıktır.

Goethe'nin Fransız Devrimi'yle bağı bu sorunlar karmaşasıyla yakından ilişkilidir. Efsane, harcket noktası olarak Goethe'nin Fransız Devrimi'ne ilk tepkilerini, kendisinin -hadi açık konuşalım- sığ ve vasat komedyalarını almaktadır. Sonrasındaki daha olgun tutumları ise tümüyle göz ardı edilmektedir. Bu tutumların özü şöyle özetlenebilir: Fransız Devrimi'nin toplumsal amaçlarını kararlı bir şekilde desteklerken, bu amaçları gerçekleştirme yolundaki pleb yöntemlerini bir o kadar kararlı bir şekilde reddetmek. Goethe'nin yaklaşımıyla genç çağdaşı Hegel'in yaklaşımının benzerlik gösterdiği birçok sorundan biridir bu. İkisi de Fransız Devrimi'nin patlak verişinin ve zaferinin tüm dünya kültürü için yeni bir çağ anlamına geldiğini anlamıştı; ikisi de kendi çabaladıkları alanlarda bu ideolojik dönemecin sonuçlarını olabildiğince tam bir şekilde çizmeye çalışmıştı. Kitabımızın okurunun gözlemleyeceği üzere, olgun Goethe'nin gerçekçiliği o dönemin büyük olaylarını kavrayışının organik bir ürünüdür.

Goethe'nin Hegel'le (hattâ daha da öncesinde, Schiller ve Schelling'le) ilişkileri dünya görüşü sorunlarına kapı aralamıştır. Yeni Kantçılığın egemen olduğu dönemde, Goethe'nin felsefi olmayan, hattâ felsefe karşıtı tutumuna göndermede bulunmak modaydı. "Yaşam felsefesi" Almanya'nın emperyalist dönemdeki egemen entelektüel akımı haline geldiğinden beri, Goethe'nin felsefi şöhreti muazzam artmıştır. Fakat buradan doğan gerçek ilişkilerin anlaşılması için bu kadarı yetmez. Nietzsche'den başlayıp Gundolf üze-

rinden Spengler ve Klages'e, Chamberlain ve Rosenberg'e kadar her biri Goethe'yi egemen akıldışıcı ve gerici dünya görüşünün kurucusu yapmıştır. Maalesef burada bu sorunu enikonu değerlendirmemiz mümkün değil. Ama yine de *Faust* incelemelerimin okura bu sorunu çözmek için doğru yöntemi ve yaklaşımı göstereceğini umuyorum: Goethe'yi, Hegel'le yan yana ve ona paralel olarak, o dönemde hayat bulmakta olan tarihi diyalektiğin büyük bir siması olarak görmek.

Kitabımda tüm bu sorulara ayrıntılı cevap vermem durumunda bile Goethe sorununun tümüyle hallolmayacağını söylememe gerek yok. Bunun için özel olarak Goethe üzerine bir incelemeye ihtiyaç var. Ben yıllar boyunca böyle bir monografi yazmayı planladım, hattâ hazırlıklarını bile yaptım. Ama maalesef savaş sırasında talihsiz bir olay sonucu ilgili tüm materyallerimi kaybettim. Bu yüzden şimdilik bu görevi bir kenara bıraktım. Dolayısıyla okura bu incelemeleri belli bir ihtiyatla sunuyorum.

Bu ihtiyatlılık Goethe'nin çağının temel özelliklerine en az Goethe'nin kişiliğine olduğu kadar uymaktadır. Bu yazılarda Schiller ve Hegel'in kişiliklerinin ancak belli kısımları genel hatlarıyla sunulmaktadır ve ben Lessing ve Herder'i ciddi bir şekilde ele almadan Goethe'nin çağının bir taslağının bile yarım kalacağının pekâlâ farkındayım. Eğer Hölderlin de eksik değilse -okurun göreceği gibi, efsaneleri yok etmek Hölderlin örneğinde de Goethe'de olduğu kadar büyük bir görevdi- Fransız Devrimi'nin çok daha radikal bir yankısının Goethe ve Hegel'de olduğundan daha fazla duyulduğu eğilimlerden birini göstermemize yardımcı olduğu içindir. Ayrıca bu analiz Goethe'nin Almanya'sındaki tüm bu eğilimlerin trajik başarısızlığının nedenlerini açığa çıkarmak bakımından önemlidir.

Bu giriş kabilinden ifadeler son derece kabataslaktır. Kitabın kendisi çok parçalı bir malzeme yığını sunmaktadır. Ne var ki burada dünya kültürünün ilerici bir dönemini -ana hatlarıyla- ele aldığımızın açık hale geldiğini umuyorum. Nasıl İngiltere'de ve Fransa'da burjuva devriminin ideolojik hazırlığı (Hobbes'tan Helvetius'a kadar) materyalist felsefeyi yarattıysa, materyalist felsefe de sonrasında mo-

dem diyalektik düşüncenin temellerini atmıştır. Dahası buna paralel olarak, tam da Goethe'nin şiirsel üretiminde on sekizinci yüzyılın büyük gerçekçiliği ile on dokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçiliği arasında bir köprü kurulmuştur. Bu sayede insanlığın düşünce dünyası ve sanatı muazzam bir atılım sergilemiştir.

Tüm bunlardan sonra, bahsettiğimiz tüm bu şeylerin ne denli önemli ve güncel olduğunu göstermek için ayrıntılı bir kanıta ihtiyaç olduğunu düşünmüyorum. Geçmişin, özellikle de yakın geçmişin dünya çapında tarihsel akımlarını yeniden incelemeden, yeniden değerlendirmeden yeni bir ideolojik, kültürel ve edebi yönelim mümkün değildir. Eğer bu zamana kadar Almanya'ya egemen olmuş olan gerici akımların nüfuzuna karşı lafta değil, gerçekten savaşmak istiyorsak, klasik Alman edebiyatının ve felsefesinin yarattığı kültürel, ideolojik ve edebi mücadeleleri bilmek mutlak bir zorunluluktur.

BUDAPEŞTE
Şubat, 1947

BİRİNCİ BÖLÜM

Minna von Barnhelm

Alman şiirinin ve felsefesinin en büyük dönemi olan on sekizinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla uzanan geçiş döneminin bir tür bulutlarda yürüyen muharebe olduğu ve bu açıdan Attila ve Aetius'un düşmüş savaşçılarının Katalon savaşını uzaydaki ruhlar olarak sürdürdükleri efsaneye benzediği sık sık söylenmiştir ve yanlış da sayılmaz. Bu benzetme Aydınlanma için daha da geçerlidir. İngiltere'de "Şanlı Devrim" Puritanlık ideolojisiyle zafer kazandı. Böylelikle ekonomik açıdan ilerici kapitalizm, sayısız feodal kalıntı varlığını sürdürse de özgürlüğe kavuştu; İngiliz Aydınlanması'nın tek yaptığı İngiliz kapitalizmini aklın egemenliği yönünde ideolojik açıdan ileri itmeye çalışmak oldu. Fransa'da ise daha kararlı ve teorik açıdan sonuna kadar giden Aydınlanma, aynı hedefi ekonomik gelişmenin feodal ve burjuva güçler arasındaki geçici ilerici dengeyi çoktan bozduğu ve devrimci bir kalkışmanın giderek yakıcı hale geldiği mutlak monarşinin egemenliği döneminde savundu. Dolayısıyla bu Aydınlanma hareketlerinin ikisi de gerçek toplumsal ve siyasal ilerlemeye kopmaz bağlarla bağlıydı. Alman Aydınlanması'nın ise böyle açık ve belirleyici bir toplumsal temeli yoktu: Alman halkının on sekizinci yüzyılda yaşadığı şey, uyanma ve kendini keşfetme yolundaki bilinç ve vicdandı. Kökleri tarihte olan geri kalmış koşullardan ötürü, en fazla gerçek bir toplumsal devrim hakkında düşünülebilir, ama asla entelektüel açıdan ona hazırlık yapılamaz. Bu yüzden Alman Aydınlanması Fransız Aydınlanması'nın parlak başarılarından yoksundu: İleri bir materyalizm ve ateizm, devrimci idealler sisteminin pleb pratik-

lerine dönüştürülmesi ve bu suretle özgül iç zorlukların ve çelişkilerin kâhince ortaya çıkışı. Alman Aydınlanması'nın bu tartışılmaz zaaflarının gelecek için gerçekten verimli olan unsurlar da içerdiği (örneğin bir diyalektik düşünce rönesansının başlangıcı ve sanatsal düzlemde on dokuzuncu yüzyılın birçok sorununun öngörülmesi), gerek başkaları gerekse de benim tarafımdan defalarca gösterilmiştir.

Bu nedenle Alman Aydınlanması çok sayıda önemli sima çıkarmış olmasına rağmen, dünya çapında tarihsel anlamda onun en saf, en zengin, en derin ve en kusursuz ifadesi Mozart'ın müziğidir. Eğer dar anlamıyla edebiyat ve tarihin sınırları içinde kalırsak, Fransa'da Bayle ve Fontenelle'den Diderot ve Rousseau'ya kadar uzanan süreçte gerçekleştiği şekliyle kesintisiz bir organik büyüme resmi elde etmeyiz. Tersine, Alman Aydınlanması'nı saf haliyle cisimleştiren yegâne kişi Lessing'dir, ama o da gerek yaşadığı dönemde gerekse de ölümünden sonra yalnızca sağ değil, sol tarafından da, kısacası Nikolay ve Mendelssohn'dan Jacobi, Friedrich Schlegel ve Kierkegaard'a kadar herkes tarafından yanlış anlaşılmıştır. (Bu bağlamda, Lessing kadar heybetli bir isim olmayan Wieland'ın uyumlu Aydınlanma figürüne yüzeysel olarak bile bakmak mümkün değildir). Lessing'den önce Aydınlanma hâlâ tüm direnme niyetlerine karşın Alman sefaletinin [*misere*][4] darlığı ve kararsızlığı nedeniyle sınırlanmıştı. Ve Lessing'den hemen sonra, hattâ onun yaşadığı dönemde, modern Alman kültürünün ikinci ideolojik baharını doğuran o geçiş hareketi son derece çelişkili bir tarzda Hamann ve Herder'le, *Fırtına* ve Atılım'la, Jacobi'yle vb. başladı. Dolayısıyla Lessing'in toplumsal olarak yalnızlığı ve benzersizliği, kendisinin yaratıcı yazılarındaki ve düşüncesindeki biçim ve içerik sorunlarının tümünde görülebilir. İşte bu nedenle uluslararası düzlemde ele alındığında, kendisine kıyasla her biri uzlaşmayla malul olan Aydınlanma'nın öncekı tüm aşamalarından kesin bir şekilde ayrılır; Voltaire'le farklılığı buradan gelmektedir. (Daha büyük bir tarihsel uzaklıkta, Voltaire'in uzlaşmalarında da görülen pozitif diyalektiği Almanya'da kavrayan ilk kişi Heine'ydi.) Lessing

4 Heine'nin bulduğu ve Marx'la Engels'in sık sık kullandıkları bir kelime.

ise Diderot'nun muadili olduğuna inanıyordu ve bu yüzden özel olarak Rousseau'cu sorunu çok az kavramıştı; keza Rameau'nun dünyasının sorunlarından da bihaberdi.

Bireysel öğeleri ancak dikkatli bir diyalektik tefekkürden sonra sınırlılıklar olarak adlandırılabilecek olan Lessing'in tarihi kişiliğinin tüm bu çizgileri, kendisiyle Mozart'ın konumunun benzerliğine işaret eder. Gerek Lessing gerekse de Mozart Alman Aydınlanması'nın erken dönem ideolojisinin kararsızlığını aşmıştı; ikisinde de ne iç zaaf hissi artık cesarete ve güvene ket vuruyordu ne de henüz parlak perspektiflerine ileride olduğu gibi akıl âleminin gölgesi düşmüştü. Bu -çok genel- tarihsel ilişkiden, müzik ve edebiyat gibi farklı alanlarda birbiriyle ilintili eğilimlerin nasıl ortaya çıktığını daha ileride göreceğiz.

Lessing'in Alman Aydınlanması'ndaki konumu "artık yeter" ile "henüz değil" arasında bir geçiş noktasını temsil ederken, kendi yaşamı da *Minna von Barnhelm*'in ortaya çıktığı Breslau döneminde son derece karakteristik bir geçiş noktasına sahiptir. Mesele Lessing'in kökenleri ile yaşamının son aşamasının kasveti arasında bir geçiş noktası sorunu değildir. Lessing olgunluğa Breslau'dan önce erişmişti, hattâ Breslau'dan sonra bile, kendisine ümit verici ve uygun bir eylem olanağı sunan makul ve anlamlı bir yaşam sürmek konusunda tekrar tekrar umutlandığı oldu. Fakat Lessing gerçekten özgür bir yazar olmak isteyen ilk önemli Alman yazarıydı ve bu noktada da, toplumsal konumu bakımından Diderot'ya yakındı. Breslau'da, Yedi Yıl Savaşı'nın tepe noktasında, Lessing Albay Tauentzien'in yazmanı olmuştu ve çelişkili görünse de, hayatında görece en özgür hissedebildiği dönem buydu. Mehring o dönemin Almanya'sında, kalburüstü subayların, çoğu araştırmacı ve yazar da dâhil olmak üzere siviller kitlesine kıyasla çok daha az dar görüşlü ve kültürsüz olduğuna dikkat çekmişti. Yalnızca Lessing'in Tellheim'ı ve Galotti subayları değil, Schiller'in Ferdinand'ı da böyledir. Bu olumlu durumu burada ayrıntılı olarak analiz edemeyecek olsak da, onun ürünü olan *Minna von Barnhelm* Lessing'in sonraki edebi ürünlerinde (ne *Emilia Galotti*'nin trajedisinde ne de yaşlılığın -son derece erken bir vakitte- serinkanlı

bilgeliğini ve mütevekkilliğini taşıyan *Nathan*'ında) bir daha başaramadığı kendinden emin bir kesinlik saçar etrafa.

Minna von Barnhelm'in müziksel ve ahlaki anlayışı, onun mizacının bir yansıması olarak bu yaşam örüntüsünden doğmuştur. Yaklaşık elli yıl önce Paul Ernst bu eserin müziksel niteliğine dikkat çekmişti. Elbette bu görüşün somut değeri, eserin müzikalliğini karakterlerin önyargılı bir şekilde hiyerarşik düzenlenmesine indirgemesi nedeniyle azalmakta, böylece "Tellheim'ın melodisi Werner tarafından yaklaşık bir oktav daha pes çalınmaktadır". Bu ilkenin bu komedya gibi son derece farklılaşmış bir eseri açıklayamayacak kadar soyut olması şöyle dursun, bu hiyerarşi ancak ortodoks bir Prusyalı yorumuyla savunulabilir gözükmektedir, yani: Eğer Prusyalı bir yurtsever olarak "haklı bir dava" olduğuna inandığı için anavatanı adına savaşan Tellheim, Werner'in askeri maceraperestliğini haklı olarak küçümserse.

Oyunun bu tür bir yoruma izin vermediğini birazdan göreceğiz. Ernst'in gün gibi aşikâr olduğunu düşündüğü husus, yani Tellheim'ın askeri kariyerine karşı tutumuna daha somut bağlamlarda daha yakından bakacağız. Ama önemli durumlardan bazılarını ve bunların diyalogdaki yansımalarını ele alırken, bu komedyanın gerçek yazılışının çok daha karmaşık olduğunu ve ast-üst şeklinde bir toplumsal hiyerarşiye asla indirgenemeyeceğini daha şimdiden açıkça görebiliriz. Zira Minna ve Francisca'nın durumu Ernst tarafından Tellheim, Werner ve Just'unkiyle aynı şekilde yorumlanır. Gerçekte ise Francisca'nın üstün bir insanlık sergilediği birçok durum bulunabilir. Örneğin iki kızın Tellheim'ın handa olduğunu öğrendikleri an, Minna onu bulduğunu düşünerek sevinir, ama Francisca ilkin onun talihsizliğini yüreğinde hisseder. Minna kendi kendine, "ben yalnızca âşığım, ama siz iyisiniz" der. Ya da Minna, Tellheim'a aşkın doğru yolunda rehberlik etmek için -onuru Tellheim'ı yoksul ve şüpheli bir insan olarak zengin bir kadınla evlenmekten alıkoyar- kendisinin yoksul ve mirastan mahrum olduğunu söyleyerek aşklarını doğru bir temele oturtmaya çalıştığı an. Francisca

şöyle der: "Evet, en ince bencilliği nasıl da göklere çıkartır bu kim bilir." Minna'nın kendisinden daha ilkel Francisca'dan farklı olarak kötü insanlarda da iyi yönler bulabilmesi, Ernst'in dediği gibi, bir ahlaki terbiyenin işaretidir; ama Marlinière şövalyesi örneğinde Francisca'nın gelişmemiş ahlak duygusunun hedefi ıskalayıp ıskalamadığı tartışmaya açıktır. Aynısını Francisca'nın Minna tarafından uydurulan Tellheim entrikasına direnişi için de söyleyebiliriz.

Nitekim Tellheim ve Werner'in ahlaki hiyerarşisi için de aynısı geçerlidir. Yukarıda bahsedilen temel sorun dışında, ki bu örnekte de esnek olmayan bir üstün ve adi ahlak ayrımı yoktur, yalnızca çok aktif bir münavebeli hareket vardır. Werner'in subayların kadınlarla ilişkileri konusundaki şakacı ve sulu laflarının Tellheim tarafından haklı olarak ayıplandığı doğrudur, ama Werner de bunun yakışıksız bir davranış olduğunu hemen anlar. Fakat Tellheim abartılı bir şeref anlayışından ötürü, Werner'in borç para teklifini ona borçlu kalmamak için reddettiğinde, Werner Tellheim'a haklı bir kızgınlıkla kendisine zaten borçlu olduğunu, çünkü savaşta birkaç kez onun hayatını kurtardığını hatırlatır. Burada ahlaki üstünlük kesinlikle Werner'den yanadır. Burada ahlaki yanlış ve doğrunun münavebeli hareketinin bu komedyanın belirleyici yazım ilkesi olduğunu görüyoruz. Bu tam da kritik somut durumlarda soyut ahlak ilkelerinin, reçetelerin ve yasakların ahlaki müphemliğine tekrar tekrar ışık tutulmasında saklıdır. Aynı iki insan farklı durumlarda karşı karşıya geldiği her seferde de aynı ilke geçerlidir. Mesela yoksul Tellheim zengin Minna'ya şöyle der: "Tüm mutluluğunu bir kadına borçlu olmaktan utanmayan biri değersiz bir insandır." Minna kurduğu entrika ile durumu tersine dönmüş gibi gösterdiğindeyse Tellheim'a şöyle der: "Tüm mutluluğunu bir adama borçlu olmaktan utanmayan biri değersiz bir mahlûktur." Her durumda "ahlakçı" olanın hatalı olması komedyanın doğası gereğidir.

Örnekleri dilediğimiz gibi arttırabiliriz. *Minna von Barnhelm*'in bütün ve son derece benzersiz yazımı, tam da soyut ahlakın verili bir somut duruma dayanan, insana özgü biçimde somutlaşmış ve bi-

reyselleşmiş etiğe dönüşümüne dayalıdır. Elbette ahlak ve etik diyalektiği tüm büyük dramaların, aslında tüm büyük edebiyatın ilk temelidir. Tüm gerçek çatışmaların temelidir. Çatışma ancak evrensel ahlaki önerme ve yasakların birbirine karşıt olduğu kanıtlandığında ortaya çıkabilir. (Kant'ın ahlak felsefesinin en ciddi sınırlarından biri bu tür çatışmaların varlığını, hattâ tasavvur edilebilirliğini bile reddetmesidir.) Bunlar her türlü insani ve toplumsal varoluş için merkezi nitelikte olan kaçınılmaz bir sorunu oluşturmaktadır. Her sınıflı toplum farklı sınıflar için kendiliğinden farklı ilkeler ve yasaklar üretir ve böylece çatışmalar günlük hayatın ayrılmaz parçası haline gelir. Eğer mevcut ekonomik yapı aşılır, insanlar arasında yeni ilişkiler ortaya çıkar ve eski ahlak yeni bir ahlaka dönüşürse o toplumun gelişimi bunları aşar. Fakat bu tür çatışmalar ancak mücadele yoluyla, insan yaşamında toplumsal-tarihsel alternatiflerin ortaya koyulmasıyla gerçekleşir. *Oresteia*'da tümüyle bilinçli ve dile getirilmiş olduğu gibi, *Antigone*'da da bariz, günlük hayatın parçası olan bir gerçektir. Çatışma ilkin insanlar, birbiriyle çelişen ahlaki sistemlerle karşı karşıya geldiklerinde, bu durumda bir tercih yapmak zorunda kalarak, gerekli tüm sonuçları çıkarmaya hazırlandıklarında keskin bir niteliğe bürünür. Bu çatışmada ahlaki alan kendi kendini dağıtır. Bir ahlaki sistemin tarihsel tahakküm döneminde onun ilkelerine uymak bir ön kabul olarak alınırken, çatışma içindeki insana hangi alternatifin kendi zorunluluğu olarak, ona kişisel açıdan uyacak bir buyruk olarak, onun özel kişiliği için bağlayıcı bir görev olarak tanıyacağı seçeneği sunulur. Mesela Antigone erkek kardeşini yasayı çiğneyerek defnetmeyi tercih eder ve onun kişisel yaşamı bu tercihin sonuçlarıyla anlamlanır. Dolayısıyla etik tutum ahlaki yükümlülükler arasındaki çatışmalardan doğar.

Beşeri toplumun tarihsel evriminde elbette yalnızca çelişkilerin içeriği değişmez, aynı zamanda -onlarla birlikte ve onlar aracılığıyla- biçimleri de değişir. Rönesans ahlakı, her ikisinde de etik öznelliğin karar edimiyle ve sonuçlarıyla sınırlı olduğu iki ahlak sisteminin nesnel *polis* alternatifinin ötesine geçmişti. Toplumsal evrim bir alternatif

olarak şer ilkesinin seçilebilirliğine bile olanak vermişti (Edmund, *III. Richard*). Bu gelişimle birlikte, doğal olarak, ahlak ile etik arasındaki karşılıklı ilişkinin biçimi ve içeriği kökten değişmiş, ama elbette çatışmanın temel yapısında köklü bir devrim yaşanmamıştı. Lessing'in bu soruna dair derin tarihsel kavrayışı, Sofokles ile Shakespeare arasındaki estetik bağıntıyı ayırt edebildiğini göstermektedir -daha çok Aristoteles'in teorisi temelinde ve tüm biçim farklılıklarına rağmen- ve bu zımnen, çatışmanın biçim ve içeriğinin tarihsel dönüşümünde değişmeyen etkenin tanınmasını da içerir.

Değişimin içinde değişmeyen bir şeyin olduğunu kabul etmesine karşın, Lessing'in estetik ve etik tutumu Shakespeare'e dair yeni bir şeye de işaret eder. Yeni olan şey çatışmanın komedyanın manevi dünyasına aktarılması değildir, her ne kadar birazdan göreceğimiz gibi bu biçimle bağlantısı olsa da. Lessing, Molière'in *Misanthrope*'una erdemi hor görülebilir hale getirdiği için karşı çıkan Rousseau'yla polemiğe girer. Öncelikle Lessing gülmenin amacındaki doğruluğu onun aşırılığından ayırır -bu örnekte Alceste figürü- ama buna ek olarak, komedyada gülme ile alayı karşı karşıya getirir. Burada daha şimdiden ahlaktan etiğe bir geçiş söz konusudur. Alay Molière'de olduğu gibi erdemin aşırılıklarını hedef aldığından, komedya, Rousseau'nun düşündüğü gibi, ahlak karşıtı değil, sahici ahlakı koruyan bir ilkedir. Alayla kıyaslandığında görünüşte hedefi bakımından daha belirsiz olan gülme, insan pratiğinin bütününü hedef alır; ayrıca burada öznelliğin yüce yargıcı olarak gözüktüğünden, yenilenmiş bir katharsis ilkesi haline gelir. Lessing bu farklı katharsisi tamamen Aydınlanmacı anlamda "tutkuların hünerli ustalığa dönüşümü" olarak yorumlar. Çok kesin hedefleri olan alayın doğrudan niteliğinin aksine, gülmenin evrenselliği kendisini bir aydınlanmacı katharsis ilkesi haline getirir. "Onun gerçek evrensel yararlılığı gülmenin kendisinde; her tutkunun ve modanın altında gülünç olanı saptama yeteneğimizin gelişmesinde, kutsal ağırbaşlılığın alın kırışıklıklarında bile en iyi nitelikler ile en kötü nitelikerin iç içe geçtiğini derhal ve çaba göstermeden algılayabilmemizde saklıdır."

Burada, bu etik açıdan katharsisçi komedyanın daha öncesinde zaten şiirsel bir ifade bulup bulmadığını ve bulduysa ne oranda bulduğunu araştırmakla ilgilenmiyoruz. Burada önemli olan, Lessing'i gülmenin bu katharsisçi işlevini bu denli güçlü bir şekilde teorik olarak vurgulamaya hangi toplumsal ve ahlaki ihtiyaçların zorladığını anlamaktır. Bu yeni teorik tutumu, bu yeni sanatsal sorunu yüzeye çıkartan bu yeni hayat gerçeğinin Rönesans'la birlikte ortaya çıkan şu tehlike olduğuna inanıyoruz: Artık kendisini dayatan çatışmalarda şer olanın ilke olarak seçilmesi dışında, ahlaki açıdan doğru bir şekilde seçilen erdem de bir insaniyetsizlik ilkesini saklayabilir. Rönesans açısından, Makyavelli'nin kendi saik ve sonuçlar diyalektiği ve mantığı olan ayrı bir eylem alanı olarak siyaseti keşfetmesinin sonucu, Shakespeare'in hayatın içinde resmettiği yeni çatışmayı -yani ahlaken şer bir düsturun mümkün olduğunu- görmek oldu. Lessing'in incelediği yeni sorun, on yedinci ve on sekizinci yüzyılı dolduran ve Fransız Devrimi'yle sonuçlanan o büyük sınıf mücadelelerinden doğmuştu. Aydınlanma, ilk başta, örneğin devrimci Püritenlikle ya da devrimci Kalvenizmin ve onun Katolik muadillerinin yerini alan Stoacı felsefenin yeni ve devrimci bir yorumuyla dini bir renge sahip olan bu hareketin ilk aksiyomlarını sekülerleştirmişti. Shakespeare'le yapılacak bir karşılaştırma yeni biçimlendirici unsurun kendisini göstermesine olanak tanır. Shakespeare'in eserlerinde toplumsal olarak etkili eylem diyalektiği Makyavelli'nin keşfettiği gerçek yapılardan doğmuştu. Mesela *Julius Caesar*'da, Makyavelli'nin reel politikasının (Caesar'ın öldürülmesinden sonra Antony'nin de işini bitirmenin gerekip gerekmediği sorununda) sözcüsü Stoacı Brutus değil, Epikurosçu Cassius'tur. Dini-devrimci (ya da karşıdevrimci) ideolojilerin sekülerleşmesi ilkin siyasi ve ahlaki Stoacılık sorununu Aydınlanma ahlak felsefesinin merkezine yerleştirir. Bu nedenle Diderot'nun Seneca'yla bir teorik tartışma kaleme almış olması, bu sorunlarla alakalı olan çelişkilerin Rousseau'yu sık sık meşgul etmesi ya da bir kuşak sonra, bir siyasi Stoacılık tragedyacısı olan Alfieri'nin ortaya çıkmış olması tesadüf değildir.

Lessing'in kendi iç dünyasında bu sorunlarla boğuşması Breslau döneminden önce başlamıştır. Lessing'in *Philotas*'ı tam da Makyavelli'nin reel politikasının ahlaki Stoacılıkla kişisel birliğini temsil eder – bu örnekte koşulsuz olarak kendini feda etme. Hükümdarın intiharı, yurtsever ve siyasal bir çıkarı acımasızca gerçekleştirme saikiyle yapılan Stoacı türde bir ahlaki edimdir. Lessing genç kahramanını tümüyle sahici ve inanmış biri olarak sunar, ama her türlü tavizi ilkesel olarak reddeden bu kahramanlığın insaniyetsizliği hakkında kendi görüşlerini saklamaz. Lessing'in içinden geçen düşüncelerin Kral Aridaeus'un Philotas'a söylediği şu sözlerde ifade bulduğu kesindir: "Kader size bir taht nasip etti! Kader size güçlü ve soylu bir halkın mutluluğunu bahşetmek istiyor; size! Bana ise ne korkunç bir gelecek öyle! Halkınızı şan şöhrete ve aynı zamanda sefalete boğacaksınız! Mutlu tebaadan daha fazla zafer sayacaksınız."

Bu dramatik taslağın çizgisi Almanya'da birçok taklitçi buldu. Lessing için yalnızca epizodikti. Mesela Nathan, Şövalye Tapınakçısı'na şöyle der: "Büyük! Büyük ve iğrenç!" Tabiatıyla Rienzi tragedyasının ilk planı ve sonraki Spartaküs projesi tamamlanmış olsaydı, *Philotas*'ta hiç olmayan devrimci toplumsal ve siyasal saikler ne ölçüde ifade bulurdu, kesin olarak bilinemez. Her halükarda 1770'te Lessing kahraman olarak Spartaküs'ün, "en iyi Romalı kahramanın gözlerinden farklı gözlerle gördüğünü" yazmıştır Ramler'e. Genç Schiller, bir devrimin önderi olarak Brütüs'ü mü, yoksa Catalina'yı mı seçmek gerektiği konusuna kendisinin değişmez ikilemi olarak çok daha fazla kafa yormuştur. Schiller kendi gençlik gelişimini esaslı bir şekilde masaya yatırdığı *Don Carlos*'ta, siyasal Stoacılığın mümkün olan türlerinin hepsini ortaya sermiş, onun en yüce ve en değerkâm erdemi insaniyetsizliğe dönüştüren ahlaki eğilimini diyalektik bir şekilde incelemişti. Kraliçenin Marki Posa'ya cevabı Schiller'in nihai yargısı olarak alınabilir.

> Atıldın soylu diye gördüğün bu göreve.
> Bunu reddetme.
> Seni tanıyorum ve bunun için uzun zamandır

Can attığını biliyorum.
Binlerce kalp kırılmış, senin ne umrunda
Yeter ki gururun okşansın.
Ama şimdi, şimdi seni anlamayı öğreniyorum! Sen,
Yalnızca hayranlık peşinde koştun.

Kuşkusuz Jakobenliğin iç sorunları burada, Aydınlanma'yı hem olumlu hem de olumsuz anlamda zaten aşmış olan bir Alman ahlakı aynasında şimdiden gözükmektedir. Ama tüm farklılıklara rağmen, bu Stoacılık eleştirisi bir yandan Lessing'inkinden doğdu, diğer yandan -fazlasıyla Alman karakterine rağmen- Stoacı bir devrimci ahlakın gerçek sorunlarının birçoğunu yakalamıştı. Bu noktada Anatole France'ın *Tanrılar Susamışlar*'ındaki Gamelin'i düşünmek yeter.

Fakat Lessing'in kendisinde, bu ahlaki takımyıldızı da tümüyle farklı bir biçimde ortaya çıkar. Lessing Almanya'nın koşullarını, devrimde gelecceğe dair zorunlu soyut bir idealden daha fazlasını algılayamayacak kadar soğukkanlı bir şekilde gözlemlemişti. Fakat aynı soğukkanlı gözlem gücüyle, her insanlık tezahürünün Almanya'daki küçük devletlerin mutlakıyetçiliği tarafından yüz kızartıcı bir şekilde bastırıldığını da görmüştü. Kendiliğinden ortaya çıkan tablo şu soruyu gündeme getirmişti: Bu gerçekliğin her gün ürettiği uç örneklerde nesnel açıdan güçsüz olan halkın insanlık gururu nasıl kurtarılabilir? *Emilia Galotti*, Stoacılığın Lessing için bu meselede nasıl bir önem kazandığını gösterir. Elbette çok güçlü bir farklılaşma tam da bu oyunda ortaya çıkmaktadır. Görüşlerine bağlı Stoacılar olan Appiani ve Odoardo Galotti, mutlakıyetçiliğin şiddet dolu ve yozlaştırıcı alanından uzak durmaya çalışırlar. Oyun bunun pratikte ne denli olanaksız olduğunu gösterir. Emilia'nın sonu -burada ayrıntılarına giremeyeceğimiz çok tartışılan dramaturji sorunları– Stoacı intiharı, başka çaresi olmayan bir ahlakdışı kapris kurbanının son sığınağı olarak gösterir. Sorunumuz (Stoacı ahlakın insancıl bir etikle ilişkisi) açısından asıl önemli olanı, Emilia'nın duygusal dünyasının hiç de Stoacı yönelimli olmamasıdır. Babasıyla son diyaloğunda masumi-

yetin her güçten daha üstün olduğunu iddia eden babasına şu yanıtı verir: "Ama her türlü ayartmadan daha üstün değildir. Güç! Güç! Kim güce kafa tutabilir? Burada güç denen şey hiçtir: Ayartma gerçek güçtür. Baba ben kansız değilim, öyle sıcak ve genç bir kanım var ki. Benim hislerim de his. Ben hiçbir şeyi temsil etmiyorum. Ben hiçbir işe yaramam. Grimaldi'nin evini biliyorum. Orası bir haz evi." Stoacı babası diyaloğun sonunda onu bıçakladığında, hayatın diğer Stoacı anlamı, açıkça, başka herhangi bir ahlaki çıkışı olmayan bir durumdan ümitsizce çıkış yolu olarak gözükür.

Lessing *Emilia Galotti*'de o dönemin Almanya'sında insani anlamda onurlu, ama fiilen iktidarsız olma durumu için son bir sığınak olarak tüm Stoacılık diyalektiğini geliştirecek şansa sahip değildi. Fakat bu takımyıldızı Almanya'nın yaşamında ve şiirlerinde bir sorun olarak yaşamaya devam etti. Yalnızca Jerusalem'in intiharını ve *Werther*'i düşünmek yeter. Eschenburg'a bir mektubunda Goethe'nin romanına yönelttiği eleştiride Lessing şöyle yazar (bu arada, bu eleştiri intihar, ezilmiş bir halkın ayaklanmasına benzeterek teorik olarak meşrulaştırır): "Bir Yunan ya da Romalı gencin kendi hayatına bir gün bu tarzda ve böyle bir nedenle son verebileceğini düşünüyor musun? Kesinlikle hayır." Lessing'in elçilik epizodunu tümüyle göz ardı etmiş olması, Almanya'nın minyatür mutlakıyetçiliğiyle sürekli bir gerilla savaşında büyüklüğe ulaşan ve en büyük aşağılamalarda bile insani özünü her zaman koruyan bir adamda rahatlıkla anlaşılabilir. Belli ki Werther'in bu çatışmasını, Stoacı intiharın geçerli bir çözüm olduğu gerçekten aşırı durumlardan biri olarak görmüyordu. Fakat bu düşünce silsilesinin bir sonucu olarak, bizzat Goethe daha 1775'te, *Werther*'in ikinci baskısına, deyim yerindeyse, bir düstur olarak eklediği bir şiirde benzer bir ahlaki yargıya varmıştı. Şiiri Werther'in okura uyarısıyla sonlandırır: "İnsan ol ve peşimden gelme."

Stoacı ahlakın evrensel niteliğini ortaya koyan şey, onun ikinci işlevi, yani günlük yaşamdaki işlevidir. Bir yandan, o çağda sürdürülmesi zor olan kişisel yaşam için vazgeçilmezdi, ama diğer yandan

mantıksal açıdan fark edilmesi ahlakın insanlıkdışılığa dönüşümüne karşı mücadelenin içedönük bir ifadeye büründüğü birtakım içsel çelişkiler ortaya koyuyordu. Siyasal ahlakta bu eğilim zaten Philotas'tan Marki Posa'ya kadar açıkça ortaya konmuştu. Ama aslolan bu dönüşümün diyalektiğinin, toplumsal koşulların pisliğine karşı pasif bir şekilde kendi iç bütünlüğünü savunmakla yetinen ahlaki öznede bile her zaman gizli bir tehlike oluşturduğunu fark etmektir: Bu tehlike, dışsal insanlıkdışılığa içsel insanlıkdışılıkla yanıt vermek, insanın ruhunun kendi insani bütünlüğünü savunurken nasırlaşmasına izin vermektir. Bu tür çelişkilerle bir başka açıdan *Minna von Barnhelm*'deki ahlaki saiklerden bazılarını ele alırken de karşılaşmıştık. Şimdi bunlara odaklanacağız, çünkü aşağıda göstermeye çalışacağımız gibi, *Minna von Barnhelm*'de kompozisyon, diyalog konusuna yaklaşım vb. Stoacı ahlakın çelişkili niteliği etrafında dönmektedir ve bu eserin temel değeri tam da bu ahlaki çatışmaların etik olarak aşılmış olmasında saklıdır.

Bu sorunu ele almak için öncelikle Tellheim'ın iç varoluşuna genelde olduğundan daha yakından ve gerçekçi bir şekilde bakmak zorundayız. Yukarıda, Tellheim'ın, Werner'i askeri kariyerini devam ettirmek istediği için ahlaki gerekçelerle nasıl payladığını görmüştük. Anavatan ve "haklı davalar" konusunda söyledikleri kulağa çok hoş gelir, ama o dönemin Prusya'sında Baltıklı Tellheim için nasıl bir gerçek ahlaki temel sağlayabilir? Tellheim sonrasında Minna'ya kendi yaşamından bahsettiğinde, bu tür şaşalı laflar duymayız, duyulmaması da isabet olur. Onun yerine, hiç eğip bükmeden, askerliğinin kökenlerini ve ilerideki yaşamı için barındırdığı olasılıkları anlatır. "Ben isteyerek -ama hangi siyasal nedenlerle olduğunu bilmem- ve her onurlu insan için bir süre bu görevde şansını denemenin, barındırdığı tüm tehlikeleri görmenin, soğukkanlılık ve kararlığın ne olduğunu öğrenmenin iyi olduğu düşüncesiyle asker oldum. Ancak aşırı zorunluluk beni bu deneyden bir meslek, bu tesadüfî meşgaleden bir zanaat çıkarmaya zorlayabilirdi. Ama artık beni zorlayan hiçbir şey olmadığından, tek arzum bir kez daha soğukkanlı ve kanaatkâr bir adam

olmak." Anavatan hakkında tek bir kelime bile etmez ve "haklı bir dava"dan muğlâk bir şekilde bahsedilse bile, en fazla, çoktan miadını doldurmuş bir gençlik hayali olarak görülür; kendisinin tümüyle ve açıkça ifade ettiği kendi kendini inceleme ve kendi kendini eğitme için bir vesileden başka bir şey değildir demek yanlış olmaz. Elbette bunu söylemek, genç Tellheim'ın kararlılığının tesadüfi ya da anlamsız olduğu anlamına gelmez. Daha öncesinde belirttiğimiz gibi, Almanya söz konusu olduğunda geri ulusların bugüne kadarki gelişimi şunu göstermektedir: Ulusal uyanışın ilk safhalarında ordunun, onurlu ve temiz insanlar için her türlü sivil görevden daha iyi bir faaliyet alanı sağladığı dönemler olmuştur. Bunu kabul etsek bile, yine de Tellheim'ın Werner'in maceraperestliğini böyle sert bir şekilde yargılama hakkını nereden bulduğunu sorabiliriz. Tellheim'ın vicdanının rahat olmasının yaslandığı gerçek "haklı dava", üstlerini çiğneyerek kendini riske atma pahasına insanca ianc toplamasıdır. Werner'de meselenin basit bir macera. Tellheim için ise riskler taşıyan içsel bir ahlaki eğitim meselesi olduğu doğrudur. Fakat ikisi mevki ve entelektüel ya da ahlaki düzey üzerinden karşılaştırılırsa, Werner'i temize çıkartacak bol miktarda etken bulunabilir.

Tellheim'ın ordudan atıldığı ve kendisine yönelik suçlamaların olduğu dönemde manevi ve ahlaki durumunu doğru bir şekilde anlamak için, asker olarak yaşamının iç kökenine biraz daha yakından bakmalıyız. Tellheim için mesele "doğrusuyla yanlışıyla benim ülkem" ya da "haklı bir dava" meselesi değildir, belli koşullar altında onuru da dâhil olmak üzere hepsini feda etmek zorunda bırakılabilir. Yukarıda aktarılan alıntıdan hemen önce, Tellheim soruna ilişkin görüşünü hiç eğip bükmeden ifade eder: "Büyük olana hizmet etmek tehlikelidir ve yol açtığı aşağılanma, çaba ve köleliğe değmez." Dolayısıyla onun Stoacılığı tam da bu tür nesnel olarak öngörülebilir, hattâ beklenen durumlara direnmek için gerekli insani gücü ona kazandırmak amacıyla vardır. Bu yüzden onun Stoacılığı aynı zamanda daha büyük güçler karşısında çaresizce kurban edilen bir insanın ideolojik öz savunmasıdır. Gelgelelim bu ideoloji aslında

Tellheim'ı büyük çaba gösterilmesiyle yabancı ve düşman bir dünya karşısında ayakta tutabilir; ama Minna'yla karşılaşır karşılaşmaz ve onun varlığı nedeniyle, gerçek bir samimiyet testine girince, Stoacı tutumu çöker ve uzun zamandır bastırılan ve güçsüz bir isyan halinde olan duyguları kendisine yapılan adaletsizliğe karşı patlamasına olanak tanır. Bu olay, kaderi karşısında Minna'yı dehşete düşüren bir gülme krizi şeklinde olur. "Senin gülüşün kadar korkunç bir lanet görmedim hayatımda"; "insan düşmanlığının korkunç gülüşü bu!" Ama Minna fevkalade zeki ve etiktir, dehşete kapılmış halde kalamayacak kadar sağlamdır. Yan şaka Othello örneğini zikreder, ama son derece insani ve samimi bir ciddiyetle devam eder: "Ah, boş gözlerini her zaman onur hayaletine diken, diğer tüm hislere karşı nasırlaşan ateşli, eğilmez insanlar! Buraya bak, Tellheim, bana bak!" Bu, Tellheim'ı derinden -katharsise yol açacak şekilde- etkiler. Kendini kaybetmiş bir halde yanıt verir: "Ah, evet! Ama söyler misiniz genç hanımefendi, bu Arap nasıl oldu da Venediklilerin hizmetine girdi? Onun kendi vatanı yok muydu? Neden kılıcını ve kanını yabancı bir devlet için heba etti?"

Burada Tellheim'ın bir trajedisi araya sokulabilirdi. Bu trajedi elbette yalnızca ufukta gözükmektedir, ama oyuna iki kere önemli ve tamamen yeni bir ton katmaktadır. Bir yandan bu yeni ton burada bir komedyanın söz konusu olduğunu göstermektedir, her ne kadar son tahlilde bunun temeli bir tragedya da doğurabilecek olsa da. Diğer yandan, son tahlilde trajik volkanik patlamanın değişmez epizodik unsurunun durumun iç mantığından kaynaklandığını ve kendi kaderleriyle burada bu şekilde karşılaşan insanların temel doğalarına ters düşmeyeceğini de vurgulamaktadır. Eğer gerekli tüm sonuçlar çıkartılsaydı (biçimsel veçhelerle alakalı olarak mümkün olanlar gibi), serencamı bu olurdu. Bu olgu değişen derinlikte düzeylere dayalıdır. İlk bakışta, "pedagojik" amaçlarla seçilen gelişiminin insani koşullarının çelişkili niteliği nedeniyle bir adamın mahvolmasının, bir tragedyanın yalnızca dışsal ve biçimsel öngörüklüliklerini yerine getireceği açıktır. Bu tür bir insan trajik felaket içinde kendi benliğini

tanıyamadan ve bu bedene gerçekleşmiş bir sanat eserini karakterize eden beden ve anlamı veremeden yaşamının koşulları tarafından ezilebilir. Modern dönemde bu tür birçok trajedinin olması Lessing'i bunlara bir tane daha eklemeye itmiş olamazdı. Lessing'in kendisinde trajediye karşı çelişkili bir hissin egemen olduğunu biliyoruz. Lessing en önemli trajedi teorisyenlerinden biriydi; yaşadığı dönemde hayatın nesnel toplumsal ve tarihsel temellerinin trajedilere gebe olduğunu çok iyi biliyordu. Kendisini doğrudan bu temellere adar adamaz, trajedileri algılamış ve tragedyalar yaratmıştı. Ama daha derin bir düzeyde -bunu teorik bir tarzda doğrudan ifade etmemiş olsa bile- insani güçlerin bu trajedileri aşan insanlarda etkili olduğunu hissetmişti. Hayata ve şiire bir veda olan *Nathan*'da bu tür bir manevi güç olarak bilgeliği sahneye taşımıştı. Fakat olay örgüsü bir dizi Romantik ve ihtimal dışı çatışmadan -pratik alanda son derece tehlikeli olan çatışmalardan- oluşan bu oyunun, insan zekâsının ve gerçek bilgeliğin her zaman bu çatışmaların tehlikeli uçlarını törpüleyebildiği ve ahlaki bir tavizde bulunmadan gerçek insaniyet düzeyinde, insani bir kendi kendini incelemeye başvurarak bunları çözebildiğine dair şiirsel kanıtı üretmesi bekleniyordu.

Komedyamızda bu işlev Minna'ya aittir. Minna da bilgeliğe sahiptir, ama hayatın tümünü açıkça gören ve onun üzerine çıkan türde bir bilgelik değildir bu; *Nathan*'daki gibi soyut ve cansız olmayan bir teorik üstünlük biçimi de değildir. Daha ziyade, derin ve derinlemesine düşünülmüş bir yaşam deneyiminden kaynaklanmaktadır. Dosdoğru bakıldığında, Minna'nın bilgeliği hiç de bilgece değildir; gerçek bir insanın ancak toplumla iç içe ve sevgi yoluyla gerçekleştirilebilecek anlamlı bir hayata doğru sebatkâr dürtüsüdür. Dolayısıyla onun bilgeliği somut, sorunlu bir gerçekliği kendisine mâl etmek değil, aynı zamanda tek bakışta onda en iyi olanı alma ve tam da bu sayede olanaklarını keşfetme ve gerçekleştirme konusunda kullanma dürtüsüdür. Fakat bu olumlu nitelikler hiçbir yerde bir "ideal karakter" haline gelmez. Minna yanılabilir; insanlar ve durumlar hakkında gerçek olmayan düşüncelere sahip olabilir. Ama

onun parlak anlayışı tekrar tekrar bu hataların üstesinden gelir; onun etik sahiciliği tahayyüldeki yanlışı muzafferane bir şekilde aşar ve hakikate dönüştürür; tıpkı Tellheim'ın katı ahlaki Stoacı saplantısının onun nesnel doğruluğunu sık sık kendisine yönelik yanlışlara dönüştürmesi gibi. Minna'da hiçbir şeyin yok edemeyeceği sarsılmaz bir cesaret vardır ve bu nedenle en trajik çatışmaları duyarlılıkla, zarafetle ve kararlılıkla, ortalığı velveleye vermeden yaşar. Alman Aydınlanması'nda en iyi insani unsurlar onda ifadesini bulur.

Minna ve Tellheim arasındaki bağıntı ve karşıtlığın yanı sıra, komedyada bir başka temel tını daha ortaya çıkar: Tellheim'm trajik eğilimini yavaşlatmak ve engellemekle kalmayıp, bunu katı ahlakının parçalanma sürecinde değerinin korunmasını ve artmasını sağlayacak şekilde yapan karşı-güç. Erdemli olmak için artık içsel bir etik aygıtına ihtiyaç duymayan Minna'nın cisimleştirdiği ancak tarihsel ahlakı muhafız kılmaya çalışan bir etik tarafından yönetilen ve hâlâ dekadan bir dünyada, Tellheim'ın Stoacılık ahlakı hiçbir şeydir. Her iki tınının da karşılıklı olarak dâhil edilmesi, olay örgüsünün dışsal ele alınışına bir içsel anlam, manevi bir önem katan ilk şeydir. Bir komedyanın gerektirdiği iyi son burada bir "mutlu son" değildir, hele hele Frederick rejiminin yüceltilmesi hiç değildir. Zarafete dönüşmüş aklın zorunlu nihai zaferinin aydınlanmacı peri masalıdır; ve gerçekliğin tüm uyumsuz öğeleri içinde doğruyu tanıyarak dünyanın nihai uyumuna sarsılmaz bir güven duyacak konuma gelmiş olan ve yaşadığı tüm talihsizliklere rağmen inancını koruyan Lessing'in dünya görüşünün en derin düzeyidir. Bu inancın *Nathan*'da bilgelik biçimine, *İnsan Soyunun Eğitimi*'nde palinjenezi (yeniden doğuş) biçimine, Spinoza söyleminde panteizme vb. bürünmüş olması son kertede tali bir sorundur. Lessing'in hayatının ortasında, yaşam tarzının onu mutlu kıldığı dönemde (gerçekçi şekilde değerlendirildiğinde çok ilintili bir olgu), dünyanın nihai uyumuna olan inancı *Minna von Barnhelm*'de gerçekten varlığa bürünmüş ve dünyayı aydınlatmış olan fevkalade dünyevi bir peri masalı biçimine bürünür.

Bu dünya görüşü Lessing'i Mozart'a bağlar. Aralarındaki bağıntı derin ve evrenseldir. Tümüyle ideolojik bir düzeyde, bu dünya görüşü belki de bir o kadar sade bir şekilde temayüz eder, hattâ bazen diğer eserlerde bunda olduğundan daha da sade bir şekilde kendisini gösterir (örneğin *Sihirli Flüt* ve *Bilge Nathan*'a kıyasla). Ama Lessing'in eserleri arasında *Minna von Barnhelm*'in yeri benzersizdir, çünkü aynı zamanda bu ideolojik ilişkiyi sanatsal olarak da gösterir. Müzikle, özellikle de Mozart'ın müziğiyle karşıtlığın tam da bu komedyada, tam da oldukça tipik şekliyle Lessingçi diyaloğun biçimsel ve entelektüalist ele alınışında çok belirgin göründüğü doğrudur. Zira komedyanın tüm yapısı, ahlaki sorunların kavramsal bir biçimde ısrarla ortaya konması ve bu sorunları çözmek için gösterilen bitmez bilmez, her an yenilenen etik çaba gerçekten de parlak ve uçuşan bir şiirsel atmosfer yaratmakla birlikte, bu atmosfer -ilk bakışta böyle görünmektedir- Mozart tarzında bir müzik bestesiyle mümkün olan en büyük karşıtlığı oluşturur.

Yine de söz konusu ilişkinin tam da bu eserde bulunabileceğini düşünüyoruz. Zira *Minna von Barnhelm*'de dil ve diyaloğun "entelektüalist" ele alınışının benzersiz bir niteliği vardır; bütünlüğü içinde, ana hatları bakımından, sözgelimi *Nathan*'daki dramatik nazımlarda olduğu gibi, fikirlerin sabitlenmesi için bir araç değildir. Tersine, tüm komedyanın yazılışı sonu gelmez bir gelgit içinde Stoacı bir ahlakın yanlış, ahlakileştirici görüşlerinin ve esnemez eğilimlerinin bir insan etiği aracılığıyla yadsınması (üçlü Hegelci anlamda: *aufheben**) için çabaladığından, özelde hiçbir entelektüel formülasyon tümüyle entelektüel düzlemde yakalanamaz, sabitlenemez ve kusursuzlaştırılamaz. Daha ziyade, özgül entelektüel formülasyon ya merkezindeki insan davranışını ortaya seren insani ve etik karşı etkiler altında boğulur ya da yeniden zuhur ettiği takdirde

* Aufheben: Tez-antitez-sentez ilişkisini tarif eden "korumak" ve "ortadan kaldırmak" "yükseltmek" ve "aşmak" gibi karşıt anlamları barındıran, Hegel'in içererek aşmak ya da korumalı yadsıma anlamında kullandığı Almanca kelime.

-kendi içkin mantığının değil, diğer insani çatışmaların itkisiyle- *hic et nunc* (burada ve şimdi) somut insanda dönüşmüş bir şey olarak bunu yapar. Dolayısıyla biçimsel anlamda aynı yadsınma kaderini yaşamıştır ama içerik bakımından egemen olan somut "başka-bir-şey-haline-gelmişlik"tir. Dolayısıyla diyaloğun bu şekilde ortaya çıkan doğrudan entelektüelleştirici biçimi, verilen her karşılığın Lessingci olması, açıkça, parlak ve şeffaf şekilde şekillenmiş olması ve karakterlerin bireysellikleriniıı kişisel ifade tarzlarından çok varoluşlarının ahlaki içeriğinde tezahür etmesi sayesinde daha da artar. Böylece diyaloğun biçimi sürdürülen nükteli bir üslup aracılığıyla kendi entelektüalist niteliğini yadsır. Nükte, insani ifadeden maddi her şeyi çıkartır, onu belli ama formüle edilmemiş bir hedefe doğru özgürce süzülen bir şeye dönüştürür.

Bu eğilim, diyaloğun *Nathan*'da olduğu gibi insanlarda ve ilişkilerinde cisimleşen bir ideolojik sistemi ortaya sermek için değil, ortaya koyulan sorunların insani özü tarafından belirlenen bir iç dinamik dâhilinde özlemlerin pitoresk ve mizahi başkalaşımını sağlaması amacıyla daha da artar. İşte bu nedenle tartışma, tezlerle antitezlerin çatışması, gerçek hayattan çıkar ve ona geri döner, sonra yeniden tanımlanarak bir kez daha dolaysız bir biçimde sahne alır, sonra bir kez daha benzer bir kader yaşar. Böylece ahlak eleştirisi, insani ve dinamik bir kişisel etiğe katı bir Stoacılığın dayatılması -ta diyaloğa kadar- *Nathan*'daki ideolojik ilkeden ya da *Emilia Galotti*'deki somut sosyal dramaturji ilkesinden tamamen farklı bir yazma ilkesi üretir. Bu tür bir diyalog ancak eylemin nihai temeli *Emilia Galotti*'de olduğu gibi hadiselerin içkin olarak zorunlu yan yana getirilişi değil, bu diziyi kapsayan ve destekleyen, çeşitli durumlardaki "olanaksızlıkların" hepsini, bunların bağlantılarını ve çözümlerini daha derin -denilebilir ki felsefi-tarihsel- zorunluluk düzlemine taşıyan bir ideolojik temel olursa mümkündür. *Nathan*'da bu doğrudan felsefi bir tarzda gerçekleşir; *Minna*'da ise yazıyı taşıyan şey ideolojik temele sahip olan, diyalogların hiçbirinde doğrudan yer almasa da, oyunun bütününü kontrol eden bir duyarlılıktır.

Diyaloglarda bu sayede Mozart'ınki gibi müziksel bir nitelik ortaya çıkar. Mozart librettoları onun müziğinin "felsefi-tarihi" etkisi açısından ne kadar ilintili olursa olsun, akıl âlemine dingin güvenin nihai temeli farklıdır ve çok daha derinlerdedir; bu güven bizatihi müziğe kök salmıştır. *Minna von Barnhelm* Aydınlanma edebiyatındaki benzersiz konumunu, Lessing'in bu eserde salt sözcükle, salt harikulade düzeydeki kavramsal, epigramatik diyalog işleyişiyle geleceğe olan inancı destekleyebilecek ve sahici bir şekilde akla getirebilecek, ama bir yandan da zorlukların ve engellerin hiçbirini dışarıda bırakmayacak bir atmosfer yaratmayı başarmış olmasına borçludur. Söz konusu atmosfer bu müstakbel eğilimler açısından trajik başarısızlık olanağını içerebilir ve bu olanağı gayet ciddi bir şekilde temsil edebilir, ama onu direnilmez bütünsel bir akımın kıyılarına da götürür ve tam bir deneyimin parçası yapar.

Daha öncesinde, Lessing'in kendi edebi çalışmasını Mozart'ın müziğine böylesine ideal bir şekilde yakınlaştırmasını sağlayan sanatsal açıdan sahici araçların ideolojik temellerini ortaya koymaya çalışmıştık. Onun eserleri, hayatın en derin ihtiyaçlarının ortaya koyduğu ahlaki sorunların her zaman onlara en sağlam ama en hafif dış çizgileri kazandıran nükteli bir diyalog tarzı edinmesiyle somut şiirsel şekle bürünmektedir. Ardından bu sorunlar neredeyse hiç dile getirilmeden kişisel etik düzleminde çözülmekte ve böylece bütünsel hareketin ahenkli akışı içinde massedilmektedir. Keskin fikirlerin asılı duygu anlarına dönüşerek akıl alemine doğru karşı durulmaz hareketi bir süreliğine durdurmasıyla ortaya, diyalogdaki o enfes "melodi" ve "vokal" ilişkisi ve onun gelişimi çıkar. Fakat konuşmanın parlak keskinliği bu bütünsel atmosferde çözülüyor görünse de, ortadan kalkmaz. Tersine, her ikisi de diğer kısmi alanın öğelerini sürekli olarak asimile eder, yekdiğerini türdeşleştirir ve bu öğeleri kendi âlemlerine zenginleşmiş bir biçimde yeniden yollar. Bu karşılıklı nüfuz etme yoluyla, sahici bir dolayımsızlık atmosferi yaratılır ve uygun bir vokalin eşliğiyle keskin dış hatlar tarafından keskinleştirilen, derinleştirilen ve zenginleştirilen bu atmosfer giderek yükselir.

His ve duyarlılık anları açıkça hatları çizilmiş "melodiler" alanına yükselmeyi bir an bile bırakmaz ve burada onları güçlendirip, derinleştirip, zenginleştirerek yerlerini bulurlar.

Bu ifadelerin hepsinin yalnızca benzetme olduğunu biliyorum; sonuçta edebiyat edebiyattır, müzik de müziktir. Ama tam da bu tür benzetmeler kendilerini bize gerçek bir şey olarak dayatarak bu eserin (genel "felsefi-tarihi" ilişkinin ötesine geçerek) Mozartçı "müzikalliğini" gösterir. Dolayısıyla *Minna von Barnhelm*'in öne sürdüğü müzikal niteliğinin genelde müzik ile şiir arasında bağlantılarla alakası yoktur: Örneğin sık sık analiz edilen şiir dilinin (bu ister lirik şiir olsun ister operaya benzeyen retorik dramatik şiir olsun) müzikal niteliği. Keza çok derin bir müzikalitesi olan Thomas Mann'ın eserlerindeki Wagnerci "ana motif"in rolü de benzer bir şey sunmaz. "Ana motif" dil ve yazım tekniğinin zenginleştirilmesidir, ama hiçbir zaman sanatsal yapının ya da alımlamanın sanatsal denetiminin merkezi ilkesi haline gelmez. (Dönemin benzer akımlarında Wagner'den bağımsız olarak ortaya çıktığı kesin olan edebi "ana motif"in genç Thomas Mann'ı da kuşkusuz etkilemiş olan İbsen'de de bulunuyor olmasından hiç bahsetmiyorum.) Her halükarda, Thomas Mann'ın yazı üslubunda müziğe yakınlıktan bahsedilecekse, tümüyle farklı türde bir müzik ve dolayısıyla üslubunda tümüyle farklı türde bir müzikal yakınlıktan bahsedilmelidir; burada mesele *Minna von Barnhelm*'in Mozart'a ideal-sanatsal yakınlığını nitelendirme meselesidir. Tüm kasvetli tehlikelerin ve tüm karanlık öngörülerin canlı güçler olarak gerçekliklerini, ilerleyen yaşamın karşı konulmaz gücü olarak akılcılığın zarafetini zayıflatmadan dans temposunda üstesinden gelen kıvrak parlaklık: Bu komedyadaki Mozartçı ruhun temeli budur ve bu bir benzetme değildir. Aydınlanma'da en büyük ve en büyüleyici olan şey, Mozart figüründeki en büyük ve en enfes şeyle buluşur.

İKİNCİ BÖLÜM

Genç Werther'in Acıları

Werther'in yayınlandığı yıl olan 1774 yalnızca Alman edebiyatı açısından değil, dünya edebiyatı açısından da önemli bir tarihtir. Fransa'yı felsefe ve edebiyat alanındaki ideolojik önderliğinden geçici süreliğine mahrum bırakan Almanya'nın bu iki alandaki kısa süreli ama fevkalade önemli hegemonyası ilk kez *Werther*'in dünya çapında elde ettiği başarıyla açıkça görünür hale gelmişti. Kuşkusuz Alman edebiyatı *Werther*'den önce de dünya edebiyatı için önemli eserler üretmişti. Bu noktada yalnızca Winckelmann'dan, Lessing'den ve Goethe'nin *Götz von Berlichingen*'inden bahsetmek yeterlidir. Ama *Werther*'in dünya üzerindeki olağanüstü yaygın ve derin etkisi Alman Aydınlanması'nın öncü rolünü açıkça gözler önüne sermişti.

Alman Aydınlanması mı? Burjuva tarihyazımının edebiyat efsanelerinin ve ondan beslenen kaba sosyolojinin "tedrisatından" geçmiş olan okuru bu söz şaşırtmaktadır. Gerçekten de hem burjuva edebiyat tarihinde hem de kaba sosyolojide bir yandan Aydınlanma'nın diğer yandan "Fırtına ve Atılım"ın -özellikle de *Werther*'in- birbirine tamamen karşıt olduğu artık klişeleşmiş bir görüştür. Bu edebiyat efsanesi ilkin Romantik yazar Madame de Staël'in Almanya üzerine yazdığı ünlü kitapla başladı. Ardından ilerici burjuva edebiyat tarihçileri devreye girdiler ve Georg Brandes'in bilindik eserleri aracılığıyla, bu efsane sözde-Marksist kaba sosyolojiye sızdı. Gundolf, Korff, Strich vb. gibi emperyalist dönemin burjuva edebiyat tarihçilerinin bu efsaneyi şevkle beslediklerini söylemeye gerek yok. Ay-

dınlanma ile Alman klasisizmi arasına bir Çin Seddi çekmek, Aydınlanma'yı alçaltıp Romantizmde sonradan ortaya çıkan gerici eğilimleri öne çıkarmak için en iyi ideolojik araç değil midir?

Bir tarihi efsane, gerici burjuvazinin devrimci Aydınlanma'ya duyduğu nefret kadar derin bir ideolojik ihtiyaç üzerine inşa edildiğinde, bu tür tarihsel efsaneleri yaratanların tarihin bariz gerçekliğiyle ilgilenmeyeceklerini ve efsanelerinin en temel gerçeklere bile aykırı olmasının onların hiç mi hiç umrunda olmadığını söylemeye gerek yok. *Werther* sorununda mesele tastamam budur. Zira burjuva edebiyat tarihi bile Richardson ve Rousseau'yu *Werther*'in edebi selefleri olarak görmek zorunda kalmışlardır. Elbette burjuva edebiyat tarihçilerinin hem Richardson, Rousseau ve Goethe arasında edebi bir bağ olduğunu düşünmeleri hem de *Werther* ile Aydınlanma arasında her türlü bağı reddetmeleri bu tarihçilerin entelektüel düzeyinin temel göstergesidir.

Kuşkusuz akıllı gericiler burada bir çelişki olduğunu hissediyorlar. Ama buldukları çıkış yolu, Rousseau'yu zaten Aydınlanma'nın muarızı olarak çekip almak ve gerici Romantizmin atası haline getirmektir. Ama Richardson söz konusu olduğunda, bu "bilgelik" bile işlemez. Richardson tipik bir burjuva Aydınlanma figürüydü. Avrupa'daki büyük başarısını tam da ilerici burjuvalar arasında elde etmişti; Avrupa Aydınlanması'nın ideolojik öncüleri olan Diderot ve Lessing gibiler Richardson'ı coşkuyla karşılamışlardı.

O halde, bu tarihsel efsanenin ideolojik içeriği nedir? On dokuzuncu yüzyılın hangi ideolojik ihtiyacını karşılaması amaçlanmıştır? Ne kadar şaşayla ifade edilirse edilsin, içerik kayda değer derecede değersiz ve soyuttur. Bu içerik, Aydınlanma'nın güya yalnızca "akıl"ı [Verstand] dikkate almış olmasıdır. Almanya'daki "Fırtına ve Atılım" hareketinin aklın zorbalığına karşı "his", "ruh" ve "içgüdü"nün isyanı olduğu düşünülür. Bu kısır ve boş soyutlama burjuva çürümüşlüğünün akıldışı eğilimlerini yüceltmeye ve burjuva evriminin devrimci döneminin tüm geleneklerini çarpıtmaya yarar. Brandes türünde liberal edebiyat tarihçileri arasında bu teori eklektik ve tehli-

kelidir, devrimci dönemin burjuvazisine karşı on dokuzuncu yüzyılın artık devrimci olmayan burjuvazisinin ideolojik üstünlüğünü savunur. Bunun nedeni sonraki gelişiminin güya "daha somut" olması ve güya "ruh"u da dikkate almış olmasıdır. Açıktan gericiler ne koşulda olursa olsun Aydınlanma'ya saldırmakta ve en ufak bir utanma olmadan iftiralar yağdırmaktadırlar.

Aydınlanma'nın bu meşum "aklı"nın özü nedir? Çok açık ki amansız bir din eleştirisidir, felsefenin ilahiyatla kirletilmesinin, feodal mutlakıyetçiliğin kurumlarının, feodal-dini ölümlülük ilkelerinin vb. amansızca eleştirilmesidir. Aydınlanmacıların bu amansız mücadelesinin artık gericileşmiş olan burjuvazi açısından ideolojik olarak katlanılmaz hale gelmiş olduğunu anlamak zor değildir. Ama buradan, bilimde, sanatta ve hayatın genelinde devrimci burjuvazinin öncüsü olarak Aydmlanmacıların, yalnızca insan aklının sınavından ve hayatın gerçekleriyle yüzleşme sınavından geçen şeyleri kabul ettikleri için insanın duygusal yaşamını küçümsedikleri ya da hor gördükleri sonucu çıkarılabilir mi? Soruyu açıkça ortaya koymanın bile bu tür gerici inşaların soyut ve savunulamaz niteliğini gösterdiğine inanıyoruz. Bu inşalar yalnızca, tüm kralcı geleneklere sahte ve duygusal bir vurguda bulunan ve bu sahte duygusallığı Aydınlanma'nın halk karşıtı geleneklerine de yayan devrim sonrası kralcılık (lejitimizm) açısından akla yatkın görünmektedir. Örneğin Chateaubriand'ın köklerini Rousseau ve Goethe'de arayan burjuva edebiyat tarihçilerinin ve kaba sosyologların aksine, Marx "on sekizinci yüzyılın inceltilmiş şüpheciliğini ve Voltaire'ciliğini on dokuzuncu yüzyılın inceltilmiş duygusalcılığı ve romantizmiyle en iğrenç şekilde birleştiren edebiyatçı"dan dem vurur.

Bizatihi Aydınlanma döneminde sorun çok farklı bir şekilde ortaya konmuştu. Yerimiz enikonu bir tahlil için çok sınırlı olduğundan yalnızca tek bir örnek seçecek olursak: Lessing tragedyacı Corneille'in hem teorisine hem de pratiğine hangi açıdan karşı çıkmıştı? Kalkış noktası tam da Corneille'in tragedya anlayışının insanlıkdışı olduğu, Corneille'in insan ruhunu ve insanın duygusal yaşamını görmezden

geldiği, dönemin saray ve aristokrat geleneklerine kendini kaptırmış olduğundan bize cansız ve tümüyle entelektüalist inşalar sunduğudur. Diderot ve Lessing gibi Aydınlanma simalarının edebi-teorik mücadelesi bu tür aristokrat geleneklere karşıydı. Her zaman bu geleneklere (hem entelektüalist duygusuzluklarına hem de akıldışılıklarına) karşı mücadele etmişlerdi. Lessing'in klasik tragedyanın duygusuzluğuna karşı mücadelesi ile örneğin din sorununda aklın haklarını savunması arasında en ufak bir çelişki yoktur. Zira her büyük toplumsal-tarihsel devrim *yeni bir insan* yaratır. Dolayısıyla bu ideolojik çatışmalarda sorun nefret edilen, tiridi çıkmış olan eski insana karşı, bu somut insan için mücadeledir. Ama hiçbir yerde (gerici düşüncelerin mazeretçi fantazisi hariç) iki soyut ve yalıtık insan özelliği arasında (içgüdüye karşı akıl) bir mücadele görülmez.

Ancak gerçekte hiçbir zaman var olmamış olan bu tür tarihi efsaneleri ve çelişkileri tarumar ederek Aydınlanma'nın gerçek iç çelişkilerini anlamaya giden yolu açabiliriz. Bu gerçek çelişkiler de akabinde burjuva devriminin çelişkilerini ve de toplumsal içeriği ve itici güçleriyle beraber burjuva toplumun ortaya çıkışı, ilerleyişi ve gelişiminin çelişkilerini ideolojik olarak yansıtır. Ve elbette toplumsal hayatta, bu çelişkiler sonsuza dek değişmez ve katı değildir. Daha ziyade bu çelişkiler toplumsal evrimin eşitsizliğine denk düşecek şekilde son derece eşitsiz bir tarzda ortaya çıkarlar, evrimin belli bir aşamasında görünüşte tatmin edici bir tarzda çözülürler, ama toplumsal gelişimin sonraki bir aşamasında daha karmaşık bir biçim altında nevzuhur ederler. Aydınlanmacıların edebi polemiği, Aydınlanma edebiyatının bizzat Aydınlanmacılar tarafından eleştirilmesi -gerici edebiyat tarihi kasıtlı bir soyutlamayla "argümanlarını" bu eleştirilerden almıştır- bizatihi toplumun evriminin çelişkilerinin, Aydınlanma'nın farklı akımları arasındaki çatışmaların ve onun çeşitli aşamalarındaki çatışmaların yansımalarından ibarettir.

Lessing'in Voltaire'e karşı mücadelesinin niteliğine dair bu gerici tarihsel efsaneleri ilk yıkan Mehring oldu. Voltaire'in geri ve zararlı yönlerinin Lessing tarafından Aydınlanma'nın daha ileri bir aşama-

sından eleştirildiğini ikna edici bir şekilde gösterdi. Rousseau konusunda bu sorun özellikle ilginçtir. Rousseau'da burjuva devriminin pleb yöntemleriyle gerçekleşmesinin ideolojik yönleri ilk kez öne çıkar ve bu hareketin iç diyalektiğine uygun olarak, sık sık küçük burjuva gerici unsurlarla iç içe geçer; çoğu zaman kafası karışık plebcilik devrimin toplumsal içeriğini arka plana iter. Rousseau'nun Aydınlanmacı eleştirmenleri (Voltaire, d'Alembert vb., ayrıca Lessing) Rousseau söz konusu olduğunda bu toplumsal içeriğin saflığı konusunda ısrar etmekte sonuna kadar haklıydılar; ama bu polemikte Rousseau'daki, onun plebciliğindeki pozitif yeni öğeleri çoğu zaman göz ardı ettiler: Burjuva toplumunun çelişkilerine rüşeym halindeki diyalektik yaklaşım. Rousseau'nun edebi çalışması ondaki bu temel eğilimlerle çok yakın ilişkilidir. Dolayısıyla Richardson'ın burjuva günlük yaşamının iç dünyasını ve çelişkilerinin temsilini hem entelektüel hem de sanatsal olarak çok daha yüksek bir seviyeye çıkarmıştır. Lessing Rousseau'ya karşı Richardson'ı çoğu zaman koruyup Mendelssohn'la birlikte destekliyorsa, bunun nedeni Aydınlanma'nın bu yeni, daha ileri ve daha çelişkili aşamasının çok temel bazı özelliklerini kaçırmış olmasıdır.

Genç Goethe'nin çalışmaları Rousseau'nun çizgisinin bir *devamıdır*, ama elbette Alman tarzında devamıdır ve birtakım yeni çelişkiler içerir. Özgül Alman özelliği, Almanya'nın sosyo-ekonomik geri kalmışlığıyla, Alman sefaletiyle [*misere*] kopmaz şekilde birbirine bağlı olmasıdır. Ancak bu Alman sefaletinden bahsetmek önemli olmakla beraber, bunu kabaca basitleştirmeye karşı da tetikte olmalıyız. Elbette Alman edebiyatı Fransızların toplumsal-siyasal amaçlılığından ve sağlamlığından yoksundur, dahası İngiltere'de olduğu gibi ileri ve her yönüyle gelişmiş bir burjuva toplumunu yansıtmaz. Tabiatıyla, geri kalmış ve parçalı bir yapıya sahip olan Almanya'da hayatın basitliğinin, bayağılığının izlerini taşır. Diğer yandan, burjuvazinin evrimindeki çelişkilerin on sekizinci yüzyıldaki Alman edebiyatında bu denli tutkulu bir his ve canlı ifade bulmadığını unutmamak gerekiyor. Yalnızca burjuva dramasını düşünmek yeterlidir.

İngiltere ve Fransa'da ortaya çıkmıştır; ama bu ülkelerde ne toplumsal içeriği ne de sanatsal biçimi bakımından Lessing'in *Emilia Galotti*'de, özellikle de genç Schiller'in *Haydutlar* ve *Hile ve Sevgi*'de ulaştığı şahikalara ulaşınamıştır.

Kuşkusuz genç Goethe devrimci değildi, genç Schiller'in devrimciliği anlamında bile devrimci değildi. Ama geniş ve derin tarihsel anlamda, burjuva devriminin temel sorunlarıyla içsel olarak ilgilenmesi anlamında, genç Goethe'nin eserleri Avrupa Aydınlanması'nın devrimci zirvesini, büyük Fransız Devrimi için ideolojik hazırlığı ifade eder.

Werther'in merkezinde devrimci burjuva hümanizminin başlıca sorunu vardır: İnsan kişiliğinin özgür ve tam gelişimi. Feuerbach bir keresinde şöyle demişti: "Bizim idealimiz kısırlaştırılmış, bedensiz, soyut bir varlık olmamalıdır; bizim idealimiz eksiksiz ve gerçek insan, kusursuz ve tümüyle şekillenmiş insan olmalıdır." Felsefe defterlerine bu cümleyi alan Lenin bunun, "ileri burjuva demokrasisinin ya da devrimci burjuva demokrasisinin" ideali olduğunu söyler.

Genç Goethe'nin sorunu formüle ediş tarzındaki derinlik ve evrensellik, kişilik ile burjuva toplumu arasındaki karşıtlığı o dönemin Almanya'sının küçük prensliklerinin yarı-feodal mutlakıyetçiliğine özgü olarak değil, genel anlamda burjuva toplumuna ait olarak görüyor olmasında saklıdır. Genç Goethe'nin mücadelesinin hedefinde açıkça, insan kişiliğinin bastırılmasının ve sınırlanmasının çağdaş Almanya'da tezahür eden somut biçimleri vardır. Ama onun kavrayışının derinliği, yalnızca arazları eleştirmekle, bariz tezahürleri polemiksel olarak tarif etmekle yetinmemiş olmasında saklıdır. Çağının günlük yaşamını, o dönemin itici güçlerini ve temel çelişkilerini öyle derin bir anlayışla resmetmiştir ki eleştirisinin içeriği geri kalmış Almanya'nın koşullarının eleştirisinin çok ötesine geçmiştir. *Werther*'in tüm Almanya'da coşkuyla karşılanması kapitalizmin daha ileri bir aşamasındaki ülkelerin sakinlerinin Werther'in kaderinde neyi doğrudan yaşayıp görmüş olduklarını göstermektedir: *tua res agitur* [anlatılan senin hikâyendir].

Genç Goethe kişilik ile toplum arasındaki karşıtlığa dair çok geniş ve karmaşık bir anlayışa sahipti. Kendisini kişiliğin gelişimi önündeki doğrudan toplumsal engelleri göstermekle sınırlamıyordu, çalışmalarının geniş bir kısmını ve özünü açıkça bunlara ayırmıştı. Goethe toplumsal sınıfların feodal katmanlaşmasında ve ayrılmasında insan kişiliğinin gelişimi önünde doğrudan ve temel bir engel görmüştü ve buna uygun olarak o toplumsal düzeni keskin bir hicivle eleştirmişti.

Ama aynı zamanda burjuva toplumunun da (evrimiyle kişilik sorununu çok hararetli bir şekilde ortaya koyan toplumun da), kişiliğin gelişimini sürekli engellediğini görmüştü. Burjuvazinin dar sınıfsal anlamda kişiliğin gelişimine hizmet eden ve "bırakınız yapsınlar" özgürlüğünü yaratan yasalar, aynı zamanda, kişiliğin gerçek gelişimini acımasızca yok eden yasalardır. Üretici güçlerin gelişiminin vazgeçilmez temeli olan kapitalist işbölümü gelişmiş kişiliğin maddi zeminini oluştururken, aynı zamanda insan varlığını boyunduruk altına alır ve onun kişiliğini cansız uzmanlaşmaya böler. Genç Goethe'nin bu ilişkilere dair ekonomik bir kavrayıştan yoksun olduğu açıktır. Dolayısıyla bu gelişimin gerçek diyalektiğini insan kaderleri üzerinden temsil etmesini sağlayan şiirsel dehasına çok daha fazla değer vermemiz gerekir.

Goethe gerçek insanlardan, gerçek insan kaderlerinden yola çıktığından, tüm bu sorunları bireylerin kişisel kaderlerinde tezahür ettikleri o somut karmaşıklık ve dolayım içinde kavramıştı. Ve kahramanını öznel olarak kayda değer derecede farklılaşmış biri olarak yarattığından, bu sorunlar idcoloji âlemine derinden giren çok karmaşık bir tarzda ortaya çıkar. Ama ilişkiyi her yerde görmek mümkündür ve söz konusu karakterler tarafından bile şu ya da bu şekilde bilinçli olarak kavranmıştır. Örneğin Werther sanat ile doğanın ilişkisinden bahseder: "Yalnızca doğa alabildiğine zengindir ve yalnızca doğa büyük sanatçı yaratır. Kurallar lehine çok şey söylenebilir, öyle ki burjuva toplumu övmek için söylenenlerin hemen hepsi geçerlidir."

Temel sorun her zaman insan kişiliğinin birleşik ve kapsamlı gelişimidir. İhtiyar Goethe kendi gençliğini anlattığı *Dichtung und Wahrheit*'ta bu çatışmanın esas temellerini tümüyle incelemiştir. Burada, Rousseau ve Herder'in ardından onun gençlik yıllarını en derinden etkilemiş yazar olan Hamann'ın düşüncesini tahlil eder ve başkalarının olduğu kadar onun da gençliğinin temel ilkesi olan hedefi kendi sözcükleriyle ifade eder. "Bir insanın başarmaya çalıştığı her şey, ister eylemle, ister sözle, ister başka yolla tezahür etmiş olsun, onun birleşik güçlerinin tamamından doğmalıdır; yalıtık olan her şey zararlıdır. Muhteşem bir düstur, ama uyması zor."

Werther'in temel şiirsel içeriği bu düsturu gerçekleştirme mücadelesidir, gerçekleşmesinin önündeki iç ve dış engellere karşı mücadeledir. Estetik açıdan bunun anlamı yukarıda bahsi geçen "kurallar"a karşı mücadeledir. Burada da katı metafizik antitezler şeklinde düşünmeye karşı tetikte olmalıyız. Werther ve onunla birlikte genç Goethe "kurallar"a düşmandır. Ama "kuralların olmaması" Werther için büyük ve derinden hissedilen bir gerçekçilik demektir; Homeros, Klopstock, Goldsmith ve Lessing'e hayranlık demektir.

Etik kurallarına karşı isyan yine de daha öfkeli ve ateşlidir. Burjuva evriminin esas çizgisi loncasal ve yerel ayrıcalıklar yerine bütünlüklü bir ulusal hukuk sistemini gerektirir. Bu büyük tarihsel hareket, insan eyleminin bütünlüklü evrensel yasalarına duyulan talep olarak etikte de yansımasını bulmalıdır. Almanya'nın sonraki gelişiminin seyrinde bu toplumsal eğilim en yüksek felsefi ifadesini Kant ve Fichte'nin idealist etiğinde buldu. Ama bu eğilim -elbette gerçek hayatta filisten biçimlerde tezahür eden bu eğilim- Kant ve Fichte'den çok önce ortaya çıkmıştı.

Bununla birlikte tarihsel açıdan bu eğilim ne kadar zorunlu olursa olsun, kişiliğin gelişimini de engellemişti. Kant'ın ve Fichte'nin bahsettiği anlamda etik, bütünlüklü bir kurallar sistemi, toplum için tutarlı bir ilkeler sistemi, temel itici ilkesi çelişki olan bir sistem keşfetmeye çalışır. Bu toplumda hareket eden, genel olarak kurallar sis-

temini ilkesel olarak tanımaya zorlanan birey bu ilkelerle somut durumlarda sürekli çatışmaya girmek zorunda kalır. Ve elbette bunun nedeni, Kant'ın düşündüğü gibi, insanın temel egoist dürtülerinin onun soylu etik düsturlarıyla çelişmesi değildir. Aksine, çelişki sık sık ortaya çıkar ve konumuzla ilintili olan durumlarda, yalnızca en soylu ve en iyi insani hislerden doğar. Hegelci diyalektik -kuşkusuz idealist bir biçimde- insan tutkusu ile toplumsal evrim arasındaki çelişkili karşılıklı eylemin görece yeterli bir imgesini düşünsel olarak kavramayı ancak çok sonra başarmıştır.

Ama en iyi düşünsel kavrayış bile gerçekliğin kendisinde gerçekten var olan bir çelişkiyi etkisizleştiremez. Ve bu hayati çelişkiyi derinden yaşayan genç Goethe'nin kuşağı, bunun diyalektiğini düşünsel açıdan kavramış olmasa bile, kişiliğin özgür gelişimi önündeki bu engele hararetle saldırmıştı.

Belki de genç Goethe'nin arkadaşı Friedrich Heinrich Jacobi, etik alanındaki bu isyanı Fichte'ye açık bir mektubunda en açık şekilde ifade etmişti. Şöyle der: "Evet, ben ölüm döşeğindeki Desdemona'nın yaptığı gibi yalan söylemek isteyen, Orestes kılığına bürünüp Pylades gibi yalan söylemek ve aldatmak isteyen, Timoleon gibi cinayet işlemek isteyen, Epaminondas ve Jan de Witt gibi yasaları çiğneyip verdiği sözleri yutmak isteyen, Otho gibi intiharı tercih etmek, Davud gibi tapınağı yağmalamak ve evet, Sebt günü başakları koparmak isteyen ateist ve Tanrısız biriyim; ama bunu yalnızca aç olduğumdan ve insanlar yasalar için değil, yasalar insanlar için yapıldığından yapmak isteyen biriyim." Jacobi ise bu isyanı "insanın *soylu hakkı*, haysiyetinin işareti" olarak adlandırır.

Werther'in etik sorunlarının hepsi bu isyanın bayrağı altında gerçekleşir; bu isyanda devrimci burjuva hümanizminin iç çelişkileri dünya edebiyatında büyük bir şiirsel yaratımda tezahür eder. Bu romanda Goethe eylemi kayda değer derecede ekonomik bir tarzda düzenlemiştir. Neredeyse her zaman, bu çelişkilerin, insan arzuları ile toplumsal yasallık arasındaki çelişkilerin gün ışığına çıktığı karakterleri ve olayları seçmişti. Aslında neredeyse her zaman, içsel

olarak adi hiçbir şey, asosyal ya da anti-sosyal herhangi bir şey içermeyen duygular arasındaki bu çatışmaları ve kendi içinde anlamsız ve gelişime ket vurucu olarak görülüp (feodal toplumda toplumsal katmanların ayrılması gibi) reddedilmemesi gereken, aksine burjuva toplumunun tüm yasalarının genel sınırlarını içeren yasaları seçmişti. Goethe sevdiğini ve rakibini öldürmesi Werther'in intiharının trajik muadili olan âşık genç uşağın trajik kaderini birkaç kalem darbesiyle, bir-iki kısa sahnede muhteşem bir sanatkârlıkla ortaya serer. Daha önce de belirtilen Werther günlerine ilişkin sonraki tasvirinde, ihtiyar Goethe ahlaki intihar hakkını hâlâ isyankâr ve devrimci olarak görüyordu. Bu hususta Montesquieu'ya başvurmuş olması çok ilginçtir ve dahası *Werther*'i Aydınlanma'ya bağlaması bakımından, çok bilgilendiricidir. Werther'in bu hakkın savunulması için kulağa daha da devrimci gelen bir mazereti vardır. İntiharından çok önce, bu kararı almasından çok önce, sevdiğinin nişanlısı Albert'le intihar hakkında teorik bir tartışma yapmıştı. Bu sessiz yurttaş doğal olarak bu hakkı reddetmişti. Werther başka şeyler dışında şunu da savunur: "Bir despotun katlanılmaz boyunduruğu altında inim inim inleyen bir halk, eğer sonunda ayağa kalkar ve zincirlerini koparırsa, zayıf bir halk olarak nitelendirilebilir mi?"

Genç Goethe'de hümanist ideallerin gerçekleşmesi için yürüyen bu trajik mücadele, çabalarının *popüler yönüyle* [*Volkstümlichkeit*] yakından bağlantılıdır. Tam da bu bakımdan genç Goethe, Voltaire'in incelikli aristokratik yaklaşımına karşıt olarak Rousseau'cu eğilimlerini genişletir. Voltaire'in önemi Goethe açısından sonradan, sık sık hayal kırıklığına uğrayıp el etek çektiğinde önemli hale gelecektir. Rousseau'nun kültürel ve edebi şeceresini en açık şekilde Marx'ın Jakobenizm hakkındaki şu sözleri ifade edebilir: "*Burjuvazinin düşmanlarıyla plebçe boğuşmanın bir yoludur*; mutlakıyetçilik, feodalizm ve filistenlik."

Tekrarlayacak olursak, siyasi açıdan genç Goethe hiçbir şekilde devrimci bir pleb değildi, Almanya'da mümkün olan sınırlar dâhilinde bile, genç Schiller'in devrimci pleb olması anlamında bile de-

gildi. Dolayısıyla ondaki pleb öğe siyasal bir biçimde değil, daha ziyade hümanist ve devrimci ideallerin hem feodal mutlakıyetçiliğin katmanlı toplumuna hem de filistenliğe karşıtlık olarak gözükür. *Werther*'in tamamı, burjuva devriminin hazırlanması sırasında ortaya çıkmış olan bu yeni adama, burjuva toplumunun gelişiminin yarattığı -ama aynı zamanda trajik şekilde yıkıma mahkûm ettiği- insanın evrensel faaliyetinin uyanışına parlak bir övgüdür. Bu yeni adam dramatik düzlemde katmanlı toplumla ve filistenlikle sürekli olarak çarpıcı şekilde karşı karşıya getirilerek oluşturulmuştu. Bu yeni ortaya çıkan beşeri kültür sık sık "üst sınıflar"ın kusurluluğu, kısırlığı ve kültürsüzlüğüyle ve filisten burjuvazinin durgun, cansız ve küçük egoist yaşamıyla karşı karşıya getirilir. Bu karşıtlıkların her biri hem gerçek ve canlı bir hayat anlayışının hem de sorunlarının esaslı bir şekilde düşünülmesinin yalnızca halkın kendisinde bulunduğuna dair parlak bir olumlamadır. Canlı bir insan olarak, yeni dünyanın bir temsilcisi olarak, aristokrasinin ve filistenliğin ölüce taşlaşmasına karşı çıkan Werther değildir, zaman zaman halktan simalar da bunu yapar. Werther bu cansızlığa karşı her zaman popüler ve canlı olanı temsil eder. Ve çok özgürce araya sokulan kültürel öğeler (resim sanatına, Homeros, Ossian, Goldsmith'e vb. yapılan atıflar) her zaman bu yönde ilerler: Werther ve genç Goethe açısından, Homeros ve Ossian büyük popüler şairlerdir, yalnızca ve benzersiz şekilde emekçiler arasında var olan üretken yaşamın şiirsel yansımaları ve ifadeleridir.

Genç Goethe bu eğilim aracılığıyla, çalışmasının bu içeriği üzerinden burjuva devriminin halkçı devrimci ideallerini ilan etmişti, oysa kendisi ne pleb ne de siyasi açıdan devrimciydi. Gerici çağdaşları bile *Werther*'deki bu eğilimi hemen sezmiş ve bunu uygun şekilde değerlendirmişlerdi. Örneğin Lessing'le girdiği polemikle nam salmış olan ortodoks papaz Goeze, *Werther* gibi kitapların Ravaillac'ın (IV. Henry'nin katili) ve Damiens'in (XV. Louis'nin suikast girişimcisi) anneleri olduğunu yazmıştı. Keza uzun yıllar sonra Lord Bristol bu kitabıyla birçok insanı sefalete sürüklediği için Goethe'ye

saldırmıştı. Diğer durumlarda çok nazik, temkinli olan ihtiyar Goethe'nin bu suçlamalara sevindirici bir dobralık da içeren bir kabalıkla yanıt vermiş ve şaşkın lordu egemen sınıfın tüm günahlarıyla mahkûm etmiş olması çok ilginçtir. Bu tür değerlendirmeler *Werther*'i Schiller'in açıktan devrimci gençlik oyunlarıyla aynı düzeye koymuştu. İhtiyar Goethe bu oyunlar hakkında düşmanın son derece karakteristik bir sözünü de unutmamıştı. Bir Alman prensi bir keresinde ona, Yüce Tanrı dünyanın yaratılmasıyla Schiller'in *Räubern*'i gibi bir şeyin doğuşuna yol açacağını bilseydi, asla dünyayı yaratmazdı demişti.

Düşman cephesinden gelen bu sözler "Fırtına ve Atılım"ın büyük eserlerinin gerçek önemini burjuva edebiyat tarihinin sonraki özürcü yorumlarından çok daha iyi açıklamaktadır. *Werther*'deki halkçı-hümanist isyan, Fransız Devrimi'nin hazırlık döneminde burjuva ideolojisinin en önemli devrimci ifadelerinden biridir. Onun dünya çapındaki başarısı devrimci bir eserin başarısıdır. *Werther* genç Goethe'nin özgür ve evrensel düzeyde gelişmiş insan için (*Götz*'de, *Promete* fragmanında, *Faust*'un ilk taslaklarında da ifade ettiği eğilimler için) verdiği mücadelelerin son noktasıdır.

Werther'i Goethe'nin kendisinin çabucak üstesinden geldiği geçici, abartılı, duygusal bir ruh halinin ifadesi olarak görüp geçmek eserin önemini yanlış bir şekilde küçümsemek olur. *Werther*'den yalnızca üç yıl sonra Goethe'nin "Werthercilik" üzerine *Triumph der Empfindsamkeit* adında şakacı bir mizahi parodi yazdığı doğrudur. Burjuva edebiyat tarihinde Goethe'nin burada yalnızca Rousseau'nun *Héloïse*'ini ve kendi yazdığı *Werther*'i duygusallık süprüntüleri olarak tarif ettiğinden bahsedilir. Ama Goethe'nin burada yozlaşıp doğallık karşıtlığına dönüşmüş olan Wertherci ruhun aristokratik ve saraylı parodisini alaya aldığı göz ardı edilir. Werther'in kendisi aristokratik toplumun cansız çirkinliği karşısında doğaya ve halka sığınır. Parodinin kahramanı gerçeğinden korktuğundan ona teatral, yapay bir doğa ayarlar ve ciddiyetsiz duygusallığıyla halkın canlı güçleriyle hiçbir alakası yoktur. Dolayısıyla *Triumph der Empfindsamkeit* tam

da *Werther*'deki popüler ana izleği vurgular; eserinin "abartılı" öğeleri üzerine değil, eserin "eğitimli" sınıflara kasıtsız etkisi üzerine bir parodidir bu.

Werther'in dünya çapındaki başarısı burjuva devriminin edebi alandaki zaferidir. Bu başarının sanatsal temeli *Werther*'in on sekizinci yüzyılın büyük gerçekçi eğilimlerini sanatsal olarak birleştiriyor olmasına yaslanır. Genç Goethe sanatsal açıdan Richardson ve Rousseau'nun çizgisini seleflerinin çok ötesine taşımıştır. Onların izleklerini devralmıştır: Burjuva günlük yaşamında hissin iç dünyasını temsil etmek ve böylece bu iç dünya içinde feodal topluma karşıt olarak yeni ortaya çıkan insanı anahatlarıyla ortaya sermek. Rousseau dış dünyayı (manzara hariç) öznel bir ruh haline ayrıştırırken, genç Goethe dış dünyaya, toplum ve doğa dünyasına dair nesnel ve açık bir değerlendirme miras almıştı; yalnızca Richardson ve Rousseau'nun değil, Fielding ve Goldsmith'in çizgisini de devam ettirmişti.

Dışarıdan, teknik bir açıdan bakıldığında, *Werther* on sekizinci yüzyılın ikinci yarısının öznelci eğilimlerinin doruk noktasıdır. Bu öznelcilik romanda yapay bir şey değildir, aksine hümanist isyanın yeterli sanatsal ifadesidir. Fakat *Werther*'in dünyasında ortaya çıkan her şeyi Goethe büyük gerçekçilerden öğrendiği eşi görülmedik bir esneklik ve basitlikle nesnelleştirmişti. Ancak *Werther*'in sondaki ruh halinde Ossian'ın belirsizliği, popüler bir figür olarak kavranan Homeros'un berrak esnekliğinin yerini alır. Genç Goethe bir yaratıcı olarak tüm eserlerinde bu Homeros'un öğrencisi olarak kalmıştır.

Ama Goethe'nin büyük gençlik romanı, seleflerininkini yalnızca sanatsal yönüyle değil içerik bakımından da aşar. Gördüğümüz üzere, devrimci hümanizm idcallerinin ilanı değil, bu ideallerin trajik çelişkisinin kusursuz formülasyonu söz konusudur. Dolayısıyla *Werther* yalnızca on sekizinci yüzyılın büyük burjuva edebiyatının doruk noktası değil, aynı zamanda on dokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçi edebiyatının da ilk büyük habercisidir. Chateaubriand'ı ve arkadaşlarını *Werther*'in edebi halefleri olarak gören burjuva edebiyat tarihçileri kitabın önemini taraflı bir şekilde azaltırlar. *Wert-*

her'in gerçek eğilimlerini gerici romantizm değil, on dokuzuncu yüzyıldaki hümanist ideallerin trajik gerileyişinin büyük yazarları olan Balzac ve Stendhal sürdürmüştür.

Werther'in çatışması, Werther'in trajedisi burjuva hümanizminin trajedisidir ve kişiliğin özgür ve tam gelişimi ile burjuva toplumu arasındaki çözümsüz çatışmayı göstermektedir. Doğal olarak burada bu trajedi devrim öncesi, yarı feodal, siyasi açıdan parçalı, mutlakıyetçi biçimleriyle karşımıza çıkar. Ama burada bile sonrasında daha belirgin şekilde ortaya çıkan bu çatışmaların anahatları çok açık şekilde görülebilir. Zaten nihayetinde bunlar gerçekte Werther'i yok eden çatışmalardır. Kuşkusuz Goethe sonradan tezahür edecek olan büyük trajedinin yalnızca muğlâk şekilde görünen anahatlarını formüle etmişti. Bu sayede izleğini son derece sıkı bir çerçeve içine sıkıştırması ve tematik olarak küçük bir dünyanın (handiyse kıra özgü ve kapalı, Goldsmith ve Fielding tarzında bir dünyanın) temsiliyle sınırlandırabilmişti. Ama bu dışsal olarak dar ve kapalı dünyanın oluşumu zaten Balzac'ın başarılarının ardından on dokuzuncu yüzyıl romanının özünde yeni öğesini oluşturan o dramatik niteliği içinde taşıyordu.

Werther genelde bir aşk hikâyesi olarak görülür. Bu doğru mudur? Evet, *Werther* dünya edebiyatındaki en büyük aşk hikâyelerinden biridir. Ama aşk trajedisinin gerçekten büyük şiirsel ifadelerinin hepsi gibi, *Werther* de bir aşk trajedisinden çok daha fazlasını sunar.

Genç Goethe aşk çatışmasına kişiliğin gelişimi için mücadelenin tüm büyük sorunlarını organik olarak sokmayı başarmıştı. Werther'in aşk trajedisi hayatta genellikle bölünmüş, kısmi, soyut bir tarzda ortaya çıkan tüm o tutkuların trajik bir patlamasıdır. Ama *Werther*'de bunlar tutkulu aşkın ateşi içinde türdeş, parlak ve canlı bir kütle halinde birleşmiştir.

Burada temel veçhelerden yalnızca birkaçına eğilebiliriz. Öncelikle Goethe, Werther'in Lotte'ye aşkını, kahramanın popüler, feodalizm karşıtı yaşam tarzını sanatsal açıdan en üst ifadeye dönüştürmüştü. Goethe bu ilişki sayesinde günlük yaşamla temas kurduğunu

sonraları bizzat söylemişti. Ama daha da önemlisi eserin yazılışıdır. İlk bölüm Werther'in aşkının doğuşunu tasvir eder. Werther aşkının çözümsüz çelişkisini fark ettiğinden, günlük yaşamda, kendine sığınak arar ve bir sefarette çalışmayı dahi kabul eder. Orada yetenekleri tanınmasına karşın, aristokratik toplumun burjuvazinin karşısına diktiği engelleri aşamaz. Werther ancak bu girişiminde başarısız olduktan sonra Lotte ile trajik yeniden karşılaşması gerçekleşir.

Bu noktada eserin en büyük hayranlarından birinden bahsetmek ilginç olabilir: Napoléon Bonaparte. *Werther*'ini Mısır seferine bile yanında götürmüş olan Napoléon, bir aşk trajedisine toplumsal bir çatışmayı dâhil ettiği için Goethe'yi paylamıştı. İhtiyar Goethe nazik ve ince ironisiyle, büyük Napoléon'un *Werther*'i hakikaten de büyük bir dikkatle incelediğini ama bunu dava dosyalarına bakan bir yargıç gibi yaptığını söylemişti. Napoléon'un eleştirisinin Werther sorununun geniş ve kapsamlı niteliğine dair yanlış bir değerlendirme olduğu açıktır. Elbette *Werther* bir aşk trajedisi olarak bile, o dönemin sorununun büyük ve tipik bir ifadesi olurdu. Ama Goethe'nin daha derin niyetleri vardı. Tutkulu bir aşkı anlatırken, kişilik gelişimi ile burjuva toplumu arasındaki çözümsüz çelişkiyi göstermişti. Ve bunu yapabilmek için, insan faaliyetinin tüm alanlarında bu çatışmayı görmemizi sağlaması gerekmişti. Napoléon'un eleştirisi -kendi bakış açısından anlaşılır olsa da- *Werther*'deki bu trajik çelişkinin evrenselliğini reddeder.

İşte kitap bu görünüşteki sapma sonrasında bir felaketle biter. Felaketin kendisine değinmek gerekirse, Lotte'nin de Werther'i sevdiğini ve kendi duygu patlaması sonucu bu aşkın bilincine vardığını unutmamamız gerekiyor. Zaten felakete yol açan tam da budur. Lotte işinin ehli ve saygın bir adamla olan evliliğine içgüdüsel olarak tutunan ve kendi duygularının farkına vardığında paniğe kapılıp geri çekilen bir burjuva kadınıdır. Dolayısıyla Werther'in trajedisi yalnızca bir mutsuz aşk trajedisi değil, aynı zamanda burjuva evliliğinin iç çelişkisinin kusursuz ifadesidir: Tarihsel olarak aynı dönemde ortaya çıkan bireysel aşka dayalı burjuva evliliği, sosyo-ekonomik niteliğinden ötürü, aşkla çözümsüz bir çelişki içindedir.

Goethe bu aşk trajedisinin toplumsal yönlerini hem ihtiyatlı hem de sade bir şekilde vurgulamıştı. Sefarette cisimleşen feodal toplumla bir çatışmanın ardından, Werther çekip gider ve *Odysseia*'dan Odysseus'un eve döndükten sonra çobanla yaptığı insanca ve yoldaşça konuşmanın geçtiği bölümü okur. Ve intihar gecesinde Werther'in son okuduğu kitap, o dönemki devrimci burjuva edebiyatının doruk noktası olan Lessing'in *Emilia Galotti*'sidir.

Genç Werther'in Acıları dünya edebiyatındaki en büyük aşk hikâyelerinden biridir, çünkü Goethe dönemin bütün çatışmalarını bu aşk trajedisinin içinde yoğunlaşmış bir şekilde vermeyi başarmıştır.

Tam da bu nedenle *Werther*'in anlamı belli bir dönemin aslına sadık tasvirini aşar ve çağının ötesine geçen bir etkide bulunur. Eckermann'la bu etkinin nedeni üzerine yaptığı bir sohbette, ihtiyar Goethe şöyle demişti: "Bu eseri yakından incelediğinizde, hakkında çok şey söylenen Werther çağının, dünya kültürünün seyrine değil, daha özgür ve içkin bir doğa hissiyle kendisini bulmaya ve yaşlanmış bir dünyanın kısıtlayıcı biçimlerine uyarlamaya çalışan her bireyin yaşam süreçlerine ait olduğu doğrudur. Engellenmiş mutluluk, ket vurulmuş faaliyet, tatmin edilmemiş arzular, bunlar belli bir dönemin zaafları değil, tek tek her insanın zaaflarıdır. Bu nedenle, hayatının bir döneminde *Werther*'in adeta kendisi için yazılmış olduğunu hissetmemiş biri için üzülmemek elde değildir."

Goethe *Werther*'in bu "çağının ötesinde" niteliğini biraz abartmış, romanın öneminin saklı olduğunu düşündüğü bireysel çatışmanın tam da burjuva toplumunda kişilik ile toplum arasındaki çatışma olduğu gerçeğini gizlemiştir. Fakat tam da bu tek yanlılık sayesinde, *Werther*'in burjuva toplumu yaşadığı müddetçe var olacak olan derin evrenselliğini vurgulamıştır.

İhtiyar Goethe, Fransız dergisi *Globe*'da kendisi hakkında yazılmış bir yazıyı okuduğunda, *Tasso*'nun "Werther'in yoğunlaştırılmış hali" olarak adlandırılmasını coşkuyla desteklemişti. Haklıydı da. Zira Fransız eleştirmen Werther'den Goethe'nin on dokuzuncu yüzyılın ileri dönemine ait üretimine varan bağlayıcı çizgiye gayet

doğru bir şekilde dikkat çekmişti. *Tasso*'da *Werther*'in sorunları arturılır ve daha yoğun bir şekilde uçlara ilerletilir; ama tam da bu nedenle çatışmanın çözümü saflıktan önemli ölçüde daha uzaktır. Werther insan kişiliği ile burjuva toplumu arasındaki çelişkiyle sarsılır; ama ruhunu burjuva toplumunun şer gerçekliğiyle uzlaşıp kirletmeden saf trajediyle yok olur.

Edebiyattaki bu çatışmanın trajik çözümü, uzlaşmanın neden olduğu tıkanıklıktan ziyade kahramanca bir patlama olduğu ölçüde *Tasso*'nun trajedisi on dokuzuncu yüzyıl romanının büyük kurmacasına bir girizgâhtır. Dolayısıyla *Tasso*'nun soyçizgisi Balzac'tan günümüze kadar uzanan büyük on dokuzuncu yüzyıl romanının önde gelen izleklerinden biri haline gelir. Bu romanların kahramanlarının büyük bir kısmı için -elbette mekanik ve şabloncu bir tarzda kavramamak kaydıyla- "Werther'in yoğunlaştırılmış hali" denilebilir. Bu kahramanlar Werther'inkiyle aynı çatışmalardan ötürü yok olurlar. Ama onların çöküşü daha az kahramanca, daha sefilce, daha uzlaşmacı ve tavizkârdır. Werther tam da hümanist-devrimci ideallerinin hiçbirinden vazgeçmeyeceği için, bu konularda taviz nedir bilmediği için intihar eder. Bu dosdoğruluk ve tutarlılık onun trajedisine bugün bile bu kitabın yok edilemez büyüleyiciliğini oluşturan o parlak güzelliği katar.

Bu güzellik yalnızca genç Goethe'nin dehasının sonucu değildir. Tüm burjuva toplumunda yaygın olan bir çatışma nedeniyle malıvolmuş olmasına karşın *Werther*'in hâlâ burjuva gelişiminin devrim öncesi kahramanlık döneminin ürünü olmasından kaynaklanmaktadır.

Nasıl ki Fransız Devrimi'nin kahramanları ölümlerine ışıl ışıl parlayan kahramanlıklarıyla, ama aynı zamanda tarihsel açıdan zorunlu yanılsamalarla gittilerse, aynı şekilde Werther de Fransız Devrimi öncesi hümanizmin kahramanca yanılsamalarının şafağında göçer gider.

Tüm biyografıcilerinin üzerinde anlaştığı izaha göre, Goethe çok geçmeden Werther aşamasını geride bırakır. Buna şüphe yok. Aynı şekilde Goethe'nin sonraki gelişiminin sık sık *Werther*'in ufkunun

çok ötesine geçtiğine de şüphe yok. Goethe devrim öncesi dönemin kahramanca yanılsamalarının dağılışına bizzat şahit olmuştu, ama hümanist ideallerine eşi görülmedik bir şekilde sıkıca tutunmuş, bunları burjuva toplumuyla çelişkileri içinde daha kapsamlı ve zengin bir biçimde tasvir etmişti.

Goethe *Werther*'deki ölümsüz ve son derece temel öğeye duyduğu hissi her zaman korudu. *Werther*'i çoğu biyografıcisinin kastettiği kaba anlamda, yani büyüyen, gerçekliği görmeye başlayan ve gençlik hayallerinden sıyrılan bir burjuva olması anlamında aşmamıştı. Goethe ilk yayınlanışından elli yıl sonra *Werther*'e bir önsöz yazmak istediğinde, *Trilogie der Leidenschaft*'ın heyecan verici ilk kısmını yazmıştı. Bu şiirde gençlik kahramanıyla ilişkisini şu şekilde tarif ediyordu:

> "Çağrıldık, ben kalmaya, sen ayrılmaya
> Sen yoluna gittin ve çok az şey kaybettin."

İhtiyar ve olgun Goethe'nin bu melankolik ruh hali *Werther*'i nasıl aştığının diyalektiğini en açık şekilde göstermektedir. Toplumun evrimi *Werther*'in tutarlı derecede saf trajedisinin olasılık sınırlarının ötesine geçmişti. Büyük gerçekçi Goethe bu gerçeği hiçbir zaman reddetmedi. Öyle ki gerçekliğin özünün derinden kavranması her zaman onun büyük şiirinin temeli olmuştur. Aynı zamanda, hem kendisinin hem de insanlığın bu kahramanca yanılsamaların geçip gitmesiyle neler kaybettiğini de duyumsamıştır. *Werther*'in parlak güzelliğinin insanlığın gelişiminde asla geri gelmeyecek bir dönemi karakterize ettiğini hissetmişti: Büyük Fransız Devrimi'nin doğuşunu müştulayan şafak.

1936

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları

Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ı, on sekizinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla edebi geçişin en önemli ürünüdür. Modern romanın gelişimindeki her iki dönemin de hem sanatsal hem de ideolojik açıdan temel özelliklerini *Wilhelm Meister*'da bulabiliriz. Göreceğimiz gibi, *Werther*'in son ve esas halinin 1793-95 yılları arasında, Fransa 'da iki çağ arası devrimci geçiş krizinin doruk noktasına vardığı dönemde yazılmış olması tesadüf değildir.

Kuşkusuz bu romanın kökenleri daha da geriye gitmektedir. 1777 yılı romanın başlangıç tarihi olarak ve belki de bu romanı yazma yönündeki ilk girişimler olarak alınabilir. 1785 yılına gelindiğinde romanın altı bölümü olan *Wilhelm Meister'ın Tiyatroculuğu* ["Wilhelm Meister'ın Tiyatro Misyonu"] yazılmıştı bile. Uzun zaman önce kaybolmuş ve şans eseri 1910'da bulunmuş olan bu ilk taslak, *Çıraklık Yılları*'nın yeni, geçişsel niteliğini gösteren sanatsal ve ideolojik saikleri irdelemek için mevcut olan en iyi araçları sağlar.

İlk edisyon hâlâ genç Goethe'nin ruhuyla tasarlanmış ve yazılmıştır. Odak noktasında, tıpkı *Tasso*'da olduğu gibi, şairin burjuva dünyasıyla ilişkileri sorunu vardır: *Werther*'in Weimar döneminin başlangıcındaki isyanıyla daraltılan ve aynı zamanda derinleştirilen bir sorun.

Dolayısıyla ilk taslağa tamamen tiyatro ve drama sorunu damga vurmuştur. Elbette tiyatro burada şiirsel bir ruhun burjuva dünyasının yoksullaşmış ve düzyazısal kapatılmışlığından kurtuluşu demektir. Goethe kahramanı hakkında şöyle der: "Bu sahne onun mabedi;

her havada rahat ve güven içinde, dünyayı bir fındıkkabuğunda, hislerini ve gelecekteki eylemlerini bir aynadaymış gibi, arkadaşlarının ve kardeşlerinin, kahramanların ve doğanın bir bakışta görülebilecek görkemlerini düşünebileceği bir kutsal mekân olmayacak mıydı?"

Sonraki baskıda sorun tüm kişiliğin hümanistçe geliştirilmesinin burjuva toplum dünyasıyla ilişkisini kapsayacak şekilde genişletilir. *Çıraklık Yılları*'nın kahramanı tiyatroya gitmeye kesin olarak karar verdiğinde, sorunu şu şekilde ifade eder: "Eğer kendi ruhum cürufla doluysa iyi demir üretmek neye yarar, eğer sürekli kendimle çatışma halindeysem bir ülkeyi düzene kavuşturmak neye yarar?" Bu noktada onun kararının arkasındaki saik, verili toplumsal koşullar altında ancak tiyatronun insani yetilerini tümüyle geliştirebileceğini görmesidir. Dolayısıyla tiyatro ve dramatik şiir burada kişiliğin özgür ve tam gelişimi için yalnızca birer *araçtır*.

Çıraklık Yılları'nın olay örgüsünün tiyatronun ötesine geçmesi, tiyatronun Wilhelm Meister için "misyon" değil, yalnızca bir geçiş aşaması olması bu tiyatro anlayışıyla tamamen uyumludur. İlk baskının tüm içeriğini oluşturan tiyatro yaşamının tasviri, romanın yalnızca ilk kısmını kapsar ve açıkça olgunlaşmış olan Wilhelm bunu bir hata, hedeften sapma olarak görür. Dolayısıyla kitabın yeni baskısı genişleyerek tüm toplumun tasviri haline gelir. Elbette *Werther*'de de burjuva toplumunun sureti gözükür, ama yalnızca kahramanın isyankâr öznelliğinin yansımasında. *Wilhelm Meister'ın Tiyatroculuğu* temsili bakımından çok daha nesneldir, ancak kavramsal genişliği yalnızca tiyatroyla ve dramayla dolaylı ya da dolaysız olarak bağlantılı olan toplumsal güçlerin ve toplumsal türlerin ifadesine olanak tanır. Dolayısıyla Goethe'nin hem biçim hem de içerik bakımından tüm burjuva toplumunun nesnel temsiline sıçraması yalnızca *Çıraklık Yılları*'nda gerçekleşir. Onun hemen öncesinde kısa bir hiciv şiiri olan *Reineke Fuchs* (1793) gelir: Goethe'nin yeni ortaya çıkan burjuva toplumunun çok yönlü bir hicivsel tablosunu sunduğu küçük bir şaheser.

Dolayısıyla tiyatro bütünün parçalarından yalnızca bir tanesi haline gelir. Aslında ilk baskıdan epeyce bir kısmı korumuştu: Karak-

terlerin çoğu, olay örgüsünün planı, bir dizi özgül sahne vb. Ancak Goethe bir yandan, gerçek bir sanatsal umursamazlıkla, sadece tiyatronun merkezi öneminin talep ettiği ilk taslaktaki her şeyi saf dışı bırakmıştı (Wilhelm Meister'ın yazdığı oyunun icrası, genel olarak şiirsel gelişiminin ayrıntılı tasviri, Fransız klasisizmi üzerine tartışmalar vb.). Diğer yandan ilk baskıda yalnızca epizodik önemi olan birçok şey derinleştirilir ve aktif şekilde ön plana çıkartılır, özellikle de *Hamlet* icrası ve onunla bağlantılı olarak tüm Shakespeare sorununun ele alınması.

Görünüşte bu yalnızca tiyatro ve dramanın önemini daha da vurgular. Ama yalnızca görünüşte, çünkü artık Shakespeare sorunu Goethe için tiyatro alanının çok ötesine geçer. Onun için Shakespeare tümüyle gelişkin bir insanlık ve kişilik hissine ulaşma yönünde büyük bir eğitmendir; onun oyunları hümanizmin büyük dönemlerinde kişilik gelişiminin nasıl başarıldığını ve şimdiki zamanda nasıl başarılması gerektiğini gösteren modellerdir. O dönemki Shakespeare icraları zorunlu olarak bir tavizdi. Wilhelm Meister, Shakespeare'in çağdaş tiyatronun ötesine ne kadar geçtiğini her zaman hisseder. Mümkün olan her tarzda Shakespeare'de temel olan ne varsa kurtarmaya çalışır. Mesela *Çıraklık Yılları*'nda Wilhelm Meister'in teatral heveslerinin tepe noktası olan *Hamlet* icrası, tiyatro, drama, hattâ genel olarak şiirin büyük, kapsamlı sorunlar ağının (kültür, kişilik gelişimi ve insanlık) yalnızca bir yanı, bir parçası olduğu gerçeğini ifade eder.

Dolayısıyla tiyatro *Çıraklık Yılları*'nda her açıdan yalnızca bir geçiş aşamasıdır. Toplumun gerçekçi tasviri, burjuvazinin ve aristokrasinin eleştirisi ve örnek hümanist yaşamın ifadesi, insanlığa giden yol olarak tiyatro aşılana kadar gerçek bir ilerleme kaydedemezdi. *Wilhelm Meister'ın Tiyatroculuğu*'nda toplumun her tasviri hâlâ tiyatroyla ilişkilidir. Bu eserde burjuva yaşamının darlığı Wilhelm'in şiirsel hevesleri açısından eleştiriliyordu; soyluluk sanatın hamisinin bakış açısından görülüyordu vb. *Çıraklık Yılları*'nda ise Wilhelm tiyatronun kendisinde yol açtığı hayal kırıklıklarını acıyla

tarif ettiğinde, Jarno onu şöyle uyarır: "Biliyor musun dostum... sen tiyatroyu değil, dünyayı tasvir ediyorsun ve senin şiddetli fırça darbelerin için tüm toplumsal durumlarda yeterince karakter ve eylem bulmanı isterdim." Meseleleri bu şekilde ifade etmek elbette yalnızca romanın ikinci bölümü için değil, aynı zamanda teatral kısmın revizyonu için de geçerlidir. Mesela *Çıraklık Yılları*'nın yayınlanışından sonra önemli eleştirmen Friedrich Schlegel kaledeki sahne hakkında şöyle yazar: "Meslektaşı kontun onu (bir aktörü) toplumsal ayrımın derin uçurumunu aşarak sıcakça selamlamasına olanak tanıyan şey gerçek bir aşktı; baron ve barones birinci sıradadır, biri aptallıkta, diğeri ahlaki kabalıkta; kontesin kendisi en fazla makyajın büyüleyiciliğini meşrulaştırmak için hoş bir fırsat sağlar ve toplumsal mevkiyi göz önüne alarak bu aristokratlar yalnızca daha adamakıllı kaba olmaları bakımından icracılara tercih edilmelidirler."

Bu romanda hümanist ideallerin gerçekleşmesi, "tümüyle insani sorun söz konusu olduğunda soyu ve toplumsal mevkiyi tüm hükümsüzlüğüyle reddetmenin ve bunu hak ettiği gibi, yani konu hakkında tek bir kelime etmeden yapmanın" (Schiller) zorunluluğunu tekrar tekrar kanıtlar. Çeşitli sınıfların ve onları temsil eden tiplemelerin tasviri ve eleştirisi *Çıraklık Yılları*'nda her zaman bu temel bakış açısından ilerler. Dolayısıyla bu eserde burjuvazinin eleştirisi yalnızca özgül olarak Alman küçüklüğünün ve darlığının eleştirisi değil, aynı zamanda kapitalist işbölümünün, çok yoğun uzmanlaşmanın ve bu işbölümü yoluyla insanın parçalanmasının da eleştirisidir. Burjuva, der Wilhelm Meister, kamusal bir kişilik olamaz. "Bir burjuva onur kazanabilir ve gerek olduğunda zihnini geliştirebilir, ama istediği gibi hareket ettiğinde, kişiliği mahvolur. ... 'Siz nesiniz?' diye soramaz, yalnızca 'Elinizde neyiniz var? Ne zekânız, ne bilginiz, ne yeteneğiniz, ne kadar beceriniz var?' diye sorar... Yararlı olmak için yalıtık yetenekleri kusursuzlaştırmalıdır ve daha şimdiden doğasında hiçbir uyum olmadığı ve olamayacağı varsayılmaktadır, çünkü kendisini bir şekilde yararlı hale getirmek için geri kalan her şeyi boşvermesi gerekmektedir."

Burjuva edebiyat tarihçilerinin öyle hevesle üzerine atladıkları Goethe'nin "soyluluğu yüceltmesi" *Çıraklık Yılları*'nda işte bu hümanist açıdan sunulur. Wilhelm Meister'ın biraz önce alıntıladığımız aynı satırlarda, aristokratik yaşam tarzının kişiliğin özgür ve tam gelişiminin önünden burjuva yaşamda mahkûm ettiği engelleri ne kadar iyi kaldırdığından ayrıntılarıyla bahsettiği doğrudur. Fakat Goethe'nin gözünde soyluluk yalnızca bir sıçrama tahtası olarak, bu kişilik gelişimi için uygun koşul olarak bir değere sahiptir. Wilhelm Meister bile -Goethe'nin kendisinden bahsetmiyoruz- bu sıçrama tahtasının illa sıçrama anlamına gelmediğini ve bu koşulların hiçbir şekilde otomatikman gerçekliğe dönüşmediğini açıkça görür.

Hümanist toplumsal eleştiri yalnızca kapitalist işbölümünü değil, tersine, toplumsal mevkilerin varlığı ve bilincinden kaynaklı tüm kısıtlamalardan ötürü insan doğasının kısıtlanmasını ve bozulmasını da hedef alır. Friedrich Schlegel'in bu romandaki "yüceltilmiş" aristokratları nasıl değerlendirdiğini gördük. Kaledeki sahneden hemen sonra, Wilhelm Meister konu hakkında bizzat şunları söyler: "Zenginlik miras alan tamamen rahat bir hayata kavuşur... genellikle bu malları esas ve en önemli şey olarak görmeye alışır ve doğanın bahşettiği bir insanlığın değerini o kadar açık bir şekilde göremez. Aristokratların astlarına karşı, hattâ birbirlerine karşı davranışlarını belirleyen şey dışsal ayrıcalıklardır; birbirlerine makam, mevki, kıyafet ve maiyet gösterisine izin verirler, ama kendi liyakatları için aynısını yapmazlar."

Romanın ikinci bölümünde elbette aristokrat toplum özünde farklı bir tablo sunar. Özellikle de Lothario ve Nathalie'de Goethe, hümanist ideallerin gerçekleşmesini cisimleştirir. Tam da bu nedenle bu figürler daha sorunlu olanlardan çok daha soluktur. Fakat Goethe soylu olmanın ve servet miras almanın kişiliğin evrensel gelişimi için sunduğu olanaklardan yararlanılması hakkında ne düşündüğünü Lothario'nun hayatında olağanüstü bir açıklıkla gösterir. Lothario dünyayı dolaşır, ama aynı zamanda Amerika'da Washington'la yan yana özgürlük savaşına katılır. Kendi mülküne sahip olduğunda,

önüne gönüllü olarak feodal ayrıcalıkları kaldırma hedefini koyar. Roman hiyerarşik toplum açısından bakıldığında hepsi de "yanlış birliktelikler" olan bir dizi evlilikle, yani aristokratlar ile burjuvalar arasında evliliklerle sonlanır. Dolayısıyla Schiller, hümanist idealler ışığında toplumsal mevkinin "hükümsüzlüğü"nün kanıtını görmekte haklıydı.

Ama ilk baskının gözden geçirilmesi, soyluluğun hümanist hale geldiği ve burjuvazinin onunla kaynaştığı bu tamamen yeni dünyayı sergilemekle kalmaz, aynı zamanda ilk kısımla, teatral kısımla da birleşir. Kitabın ilk baskısında Philine çok da önemli olmayan tali bir karakterdir. İkinci baskıda da çok büyük bir rol oynamaz, ama karakteri fevkalade derinleşir. Romanda kendiliğinden, doğal bir insanlığa ve insani uyuma sahip olan tek figürdür. Goethe derin bir gerçekçilikten ötürü onu halktaki kurnazlığın, ustalığın ve uyum yeteneğinin tüm özellikleriyle donatır. Ama bu gamsız kurnazlığa Philine'de her zaman güvenilir bir insani içgüdü eşlik eder; hiçbir zaman teslim olmaz ya da tüm havailiğine rağmen asla deforme olmaz ve bükülmez. Ayrıca Goethe'nin en derin yaşam hissini, doğayı ve insanı değerlendirme tarzını, Spinoza'dan alıp insanileştirdiği "amor dei intellectualis"i Philine üzerinden ifade ettiğini görmek çok ilginçtir. Philine tarafından kurtarılan yaralı Wilhelm ahlaki nedenlerle onu göndermek istediğinde, "Sen aptalsın," diyerek dalga geçer: "Asla öğrenemeyeceksin. Ben senin için neyin iyi olduğunu daha iyi biliyorum. Kalacağım ve hiç kıpırdamayacağım. Asla insanların minnetine bel bağlamadım, seninkine bile; ayrıca seni seviyorsam, bundan sana ne?"

Oldukça benzer bir tarzda, ama çok farklı ve sanatsal bir renklendirmeyle, ihtiyar Barbara karakteri (kadın uşak ve Wilhelm'in ilk aşkı Marianne'ın çöpçatanı) *Çıraklık Yılları*'nda derinleştirilir. İlk sahnelerde, sevimsiz özellikleri çok daha keskin ve dramatik bir şekilde temayüz eder. Ama Wilhelm'i Marianne'ın ölümünden haberdar ettiği sahnede, yoksul doğmuş bir kızı günaha ve ikiyüzlülüğe zorlayan, ardından yıkıma sürükleyen topluma yönelttiği suçlama gerçekten trajik bir azamet kazanır.

Bu romanda hümanist ideallerin gerçekleşmesi, özgül sınıfları ve temsilcilerini yargılayacak standartları sunmakla kalmaz, aynı zamanda tüm romanın itici gücü ve eylem kıstası haline gelir. Wilhelm Meister'de ve kitabın diğer birkaç karakterinde, kendi yaşamlarında hümanist idealleri gerçekleştirme dürtüsü onların eylemlerinin az çok bilinçli saikidir. Tabiatıyla bu tespit, romandaki tüm karakterler için, hattâ çoğunluğu için bile geçerli değildir. Elbette birçoğu bencilce saiklerle hareket eder ve daha âli ya da daha adi kişisel çıkarlarının peşinde koşarlar. Ama bu hedeflerin romanda nasıl gerçekleştirildiği ya da gerçekleştirilemediği her zaman hümanist idcallerin bilincc çıkarılmasıyla yakından ilişkilidir.

Goethe bu eserde birbiriyle iç içe geçmiş bireysel yaşamların tüm kördüğümünü resmeder. Suçlu olsun ya da olmasın trajik bir yıkıma uğramış olan insanları resmeder; hayatı hiçlik içinde kaybolan kişileri tasvir eder; kapitalist işbölümünün getirdiği uzmanlaşmanın kişiliklerinin bir yönünü ileri düzeyde kemikleştirdiği ve insanlıklarının geri kalanını tümüyle köreltiği karakterler çizer. Akabinde, diğerlerinin hayatının hiçlikte kaybolduğunu ve kişiliğin çekirdeğinde ortaya çıkan ve aynı zamanda tüm bireyi sürekli olarak harekete geçiren hareketin oluşturduğu bütünlüklü bir merkez olmamasından ötürü değersiz bir israf içinde kaybolduğunu gösterir. Bireysel yaşamların bu kıstasa göre iç içe geçmesini sağlayarak, yalnızca ama yalnızca bunda verimli bir hayat seyri görerek ve geri kalan her şeye, her başarıya, bilinçli olarak saptanmış hedeflerin her elde edilişine ilgisizce ve önemsiz bir şey gibi yaklaşarak (diğer açılardan birbirlerinden çok farklı olan Werner ve Serlo karakterlerini düşünün), Goethe eserin bütününde dünya görüşünü eyleme dönüştürür.

Dolayısıyla Goethe bu romanda insana ve insanın kişiliğinin gerçekleşmesine ve gelişimine dünya edebiyatının başka hiçbir eserinde görmediğimiz bir açıklıkla ve derinlikle odaklanır. Elbette bu dünya görüşü Goethe'nin şahsi malı değildir. Rönesans'tan bu yana tüm Avrupa edebiyatına egemen olmuştur ve ayrıca tüm Aydınlanma edebiyatının çekirdeğini oluşturur. Ama Goethe romanının özel ni-

telikleri şunlardır: Bir yandan bu dünya görüşünün bilinci felsefe, tını ve eylemle sürekli artırılır, böylece tüm yaratıcı dünyanın bilinçli itici gücü haline gelir. Diğer yandan, Goethe önümüze tümüyle gelişkin kişiliğin gerçekleştirilmesini somut koşullarda gerçek insanların *gerçek bir büyümesi* olarak getirir. Rönesans ve Aydınlanma döneminde hayali kurulmuş olsa da burjuva toplumunda hiçbir zaman ütopyadan öteye geçememiştir bu. Rönesans ve Aydınlanma'nın edebi eserleri ya özellikle uygun koşullarda kişiliklerini çok yönlü bir şekilde geliştirmeyi ve insani gelişimlerinde uyumu başaran özgül insanlar yaratmıştır ya da bu ütopyayı bir ütopya olarak sunduklarının açıkça farkındadırlar (Rabelais'deki Thélème manastırı).

Dolayısıyla Fransız Devrimi'nin insani hedeflerinin bu olumlu sonucunun somut bir edebiyat eseri biçimindeki ifadesi Goethe'nin romanındaki yeni ve özel olan şeydir. Böylece hem bu idealin gerçekleştirilmesinin aktif yönü hem de toplumsal niteliği ön plana çıkar. Goethe'nin görüşüne göre, insan kişiliği ancak aktif şekilde gelişebilir. Ama eylem her zaman toplum içindeki insanların aktif etkileşimini ima eder. Doğal olarak, ileriyi görebilen bir gerçekçi olarak Goethe gözünün önünde duran burjuva toplumunun, özellikle de sefil ve geri Almanya'nın bu ideallerin toplumsal düzeyde gerçekleştirilmesine herhangi bir zamanda ya da herhangi bir yerde ilerleyebileceğine dair herhangi bir yanılsama taşımaz. Hümanist faaliyetin toplumcul niteliği burjuva toplumunun gerçekçi bir kavranışından organik bir şekilde doğamazdı; dolayısıyla bu toplumun gerçekçi bir tablosunda onun öz deviniminin organik ve kendiliğinden bir ürünü olamazdı. Diğer yandan, Goethe kendisinden önceki ya da sonraki birkaç insanda görülen açıklık ve derinlikle bu ideallerin yine de toplumsal hareketin zorunlu ürünleri olduğunu hissetmişti. Gerçek burjuva toplumunun günlük hayatta bu ideallere karşı tutumu ne kadar yabancı ve düşmanca olursa olsun, yine de bunlar bu toplumsal hareketin toprağında yetişmiştir ve bu gelişimin yol açtığı her şeyin en değerli kültürel ürünü konumundadır.

İşte Goethe topluma dair anlayışının bu çelişkili temeline uygun olarak, burjuva toplumunun içinde bir tür "ada" yaratmıştı. Ama bu adada sadece bir kaçış görmek yapay kaçacaktır. Burjuva toplumunda ütopyacı kalması kaçınılmaz olan hümanizm gibi bir idealin gerçekleştirilmesi ister istemez kaçışçı bir niteliğe sahip olmak zorundadır. Zira hiçbir gerçekçi bu gerçekleşmeyi burjuva toplumundaki olayların *normal seyrinin* gerçekçi bir tasviriyle birleştiremez. Fakat Goethe'nin "adası" toplumda faaliyet gösteren bir grup aktif insandır. Her birinin yaşamı gerçek temellerden ve varsayımlardan sahici ve hakiki bir gerçekçilikle doğar. Bu tür insanların bir araya gelip birleşmeleri bile gerçekdışı olarak tarif edilemez. Goethe'nin üsluplaştırması bu birleşime belli sabit biçimler vermesinden -gerçi sonradan ironik bir şekilde kaldırılır ama- ve bu "ada"yı toplum içinde toplum, tüm burjuva toplumunun tedrici dönüşümünün hücresi olarak temsil etme girişiminden ibarettir. Sonrasında, hemen hemen aynı tarzda, büyük ütopyacı sosyalist Fourier, efsanevi bir milyoner sayesinde bir falanster kurmayı başardığı takdirde, bunun kaçınılmaz olarak sosyalizminin tüm dünyaya yayılmasına yol açacağı hayalini kurmuştu.

Goethe'nin "ada"sı ancak karakterlerin gelişimi yoluyla ikna edebilir. Goethe'nin ustalığı hümanizmin gerek olumlu gerek olumsuz tüm sorunlarını hayatın somut koşullarından, belli insanların somut deneyimlerinden çıkarmış olmasında yatar. Ve bu idealler onun eserinde hiçbir zaman hazır halde, ütopyacı, zaten var olan bir biçimde gözükmez, evrimlerinin belli kritik dönüm noktalarında belli insanların daha da gelişmesindeki öğeler olarak her zaman çok kesin aktif ve psikolojik bir işleve sahiptir.

Ancak Goethe'de hümanist ideallerin bu şekilde ifade edilmesi kesinlikle bilinçli unsurun saf dışı edilmesi anlamına gelmez. Tersine, Goethe bu açıdan Aydınlanma'nın tutarlı bir takipçisidir; insani gelişimin bilinçli rehberliğine, *eğitime* kayda değer bir önem atfeder. Kulenin karmaşık mekanizması, didaktik mektuplar vb. bu bilinçli derecede eğitici ilkeyi vurgulamaya yarar. Bazı çok ince ve akıllıca

dokunuşlarla, birkaç kısa sahnede, Wilhelm Meister'ın daha baştan denetlendiğini ve belli bir yönde ilerletildiğini ima eder.

Bu eğitimin benzersiz olduğu doğrudur: Tüm vasıflarını kendiliğinden bir özgürlük içinde geliştirecek olan insanları eğitmeyi amaçlar. Goethe insan yaşamında yöntemsel planlama ile şansı, tüm insan faaliyetlerinde bilinçli yönlendirmeyle özgür kendiliğindenliği birleştirmeye çalışmıştır. Bu nedenle mesela "kader"den, her türlü kaderci tevekkülden nefret, romanda sürekli vaaz edilen bir şeydir. Mesela romandaki eğitimciler ahlaki "buyruklar"dan tiksindiklerini daima vurgularlar. İnsanlar kendilerine dayatılan bir ahlaki koda kölece uymak zorunda değildir; özgür, organik kendiliğindenlik yoluyla toplumcul hale gelmeli ve kendi bireyselliklerinin çok katlı gelişimini diğer insanların mutluluk ve çıkarlarıyla uyumlu hale getirmelidirler. *Wilhelm Meister*'in vermek istediği ders Kant'ın ahlak teorisine karşı -zımnen de olsa- büyük bir polemiktir.

Dolayısıyla "güzel ruh" ideali romanın bu kısımlarının merkezinde yer alır. Bu ideal açıkça ilk kez altıncı kitabın başlığında karşımıza çıkar: "Güzel Bir Ruhun İtirafları". Ama "güzel ruh" idealini bir rahibenin itiraflarında görmek, Goethe'nin niyetlerini yanlış anlamak, incelikli ve ironik nüansları gözden kaçırmak olur. Goethe'deki "güzel ruh" farkındalık ["bilinç"] ile kendiliğindenliğin, dünyevi faaliyet ile ahenkli bir şekilde geliştirilmiş iç yaşamın uyumlu birliğidir. Rahibe öznelliği ve saf içedönüklüğü bakımından ilk kısımda yer alan arayış içindeki birçok karakter (Aurelia ya da Wilhelm Meister'ın kendisi gibi) kadar uçlardadır. Saf içedönüklüğe sığınan bu öznelci arayış burada göreli olarak Werner, Laerdes ve hatta Serlo'nun boş ve parçalı pragmatizminin bir benzerini haklı çıkarır; ancak yalnızca göreli olarak. Wilhelm Meister'ın eğitimindeki dönüm noktası tam da Goethe'nin, sonradan Hegel'in *Tinin Görüngübilimi*'nde yaptığı gibi, boş ve soyut diye mahkûm ettiği saf içedönüklükten uzaklaşmasındandır. Goethe'nin rahibeye yönelik bu eleştiriyi çok ince ve hassas dokunuşlarla aktardığı doğrudur. Ama bu eklemenin yazıdaki yeri zaten Goethe'nin eleştirisinin yönünü göstermek-

tedir; itiraflar Wilhelm'e deyim yerindeyse saf içsel gelişimindeki kriz zamanında, Aurelia'nin trajik çöküşü döneminde bir ayna olarak tutulur. Ve itirafların sonunda Goethe biraz daha sade hale gelir. Romanda eğitim ilkesinin kişileştirilmiş hali olan başrahip, rahibenin akrabalarını -Lotharia, Natalie ve diğerleri- çocukluklarında onlardan belli bir mesafede tutar ve onun etkisi altına girmemelerine dikkat eder. İçe dönüklük ve faaliyet karşıtlığını aşan gerçekten "güzel ruh" un karakteri, her şeyden önce, Lothario ve Nathalie gibi simalarda ve Wilhelm Meister'ın kendi iştiyaklarında ifade bulur.

Fakat *Wilhelm Meister*'da ifade edilen polemik yalnızca yukarıda bahsi geçen iki yanlış ucu hedef almaz; aynı zamanda, Romantik eğilimlere karşı ve onların ötesinde bir mücadeleyi muştular. Goethe'nin öyle tutkuyla özlediği yeni hayat şiiri, günbegün eylem yoluyla hayata hükmeden ahenkli insanın şiiri, gördüğümüz gibi, zaten kapitalizmin düzyazısının tehdidi altındaydı. Goethe'nin insanlık idealinin bu düzyazıyla çatışma halinde olduğunu görmüştük. Fakat Goethe bu düzyazıyı mahkûm etmekle kalmaz, aynı zamanda ona karşı kör isyanı da mahkûm eder. İsyan kördür, Romantizm şiiri sahtedir, çünkü Goethe'ye göre, burjuva yaşamında yeri yurdu yoktur. Bu yersiz yurtsuzluk zorunlu olarak baştan çıkarıcı şiirsel bir güce sahiptir, zira tam da kapitalizmin düzyazısına karşı doğrudan ve kendiliğinden isyana tekabül eder. Fakat bu doğruluk baştan çıkarıcı olsa da, verimli değildir; düzyazının üstesinden gelmez, daha ziyade atlatır, onun özsel sorununu görmezden gelir ve böylece rahatsız edilmeden serpilip gelişmesine olanak tanır.

Kısır romantizmin aşılması tüm romana sirayet etmiştir. Wilhelm'in tiyatro aşkı bu mücadelenin ilk aşamasıdır; "Güzel bir Ruhun İtirafları"nın dini Romantizmi de ikincidir. Yersiz yurtsuz, Romantik ve şiirsel karakterler olan Mignon ve arpçı, romantizmin en ileri şiirsel kişileştirilmeleri olarak tüm romanda gezinirler. Goethe'ye bir mektubunda Schiller bu simaların arka planını oluşturan fikirleri olağanüstü bir incelikle belirtir. "Mignon ve arpçının korkunç derecede dokunaklı ve pratik açıdan korkutucu kaderlerinin

izini, teorik açıdan korkutucu olanda, aklın canavarlarında sürmek ne güzel bir fikir... Mignon'un ve arpçının peşinden ayrılmayan bu korkunç kaderler ancak aptal hurafelerin tezgahında üretilir."

Bu karakterlerin baştan çıkartıcı romantik güzelliği, Romantiklerin çoğunluğunun neden Goethe'nin incelikli bir şekilde vurgulanmış polemiğini göz ardı ettiğini ve neden *Wilhelm Meister*'ın Romantik romanların sık sık taklit ettikleri bir model haline geldiğini açıklar. Ancak ilk Romantikler arasındaki en tutarlı düşünür olan Novalis, Goethe'nin romanındaki bu eğilimi açıkça tanımış ve ona karşı sıkı bir mücadele yürütmüştür. Bu polemiğinden yalnızca birkaç kayda değer parça aktaracağız. "Temelde ölümcül ve aptal bir kitap ... sunumu ne kadar şiirsel olsa da, şiirsellikten alabildiğine uzak. ... Ekonomik doğa gerçekten varlığını sürdüren yegâne türdür. ... Şiir tüm kaba güldürünün soytarısıdır. ... Wilhelm Meister özünde şiiri hedef alan bir Candide'dir." Goethe'nin Romantizm karşıtı eğilimleri bu ateşli polemikte Mignon ve arpçının heyecanlı taklitlerinde olduğundan çok daha iyi kavranmıştır.

Novalis ardından çok tutarlı bir şekilde *Wilhelm Meister*'ı şiirsel düzeyde aşmaya, yani hayatın şiirinin düzyazıya karşı gerçek bir zafer kazandığı bir roman yazmaya çalıştı. *Heinrich von Ofterdingen* hiçbir zaman tamamlanamadı. Ama taslaklara bakıldığında, tamamlansaydı neye benzeyeceği gayet açık bir şekilde görülmektedir: Gerçekliğin gerçekçi kavranışının her izinin buhar olup uçacağı rengarenk bir sihirli gizemcilik pılsu; halihazırda üsluplaştırılmış olan bir gerçeklikten tözü ve biçimi olmayan bir rüyalar âlemine giden bir yol.

Hümanist Goethe'nin mücadelesi gerçekliğin dağılıp rüyalara, salt öznel mefhumlara ya da ideallere dönüştüğü her durumu hedef almıştı. Her gerçek romancı gibi, idcallerin gerçeklikle mücadelesini ve gerçeklikte gerçekleşmelerini önde gelen izleklerinden biri olarak almıştı. Wilhelm Meister'in eğitimindeki belirleyici dönüm noktasının tam da gerçekliğe karşı salt içsel, salt öznel tutumu terk etmesinde ve nesnel gerçekliği anlama ve gerçekliğe olduğu gibi aktif şekilde katılma çabasından oluştuğunu görmüştük. *Wilhelm Meis-*

ter'in Çıraklık Yılları bir *eğitici roman*dır: İçeriği, gerçekliği pratik düzeyde anlamak için insanın eğitilmesidir.

Bir kuşak sonra Hegel, *Estetik*'te bu görüşü (insanı gerçeklik için eğitmeyi) roman teorisinin merkezine koymuştu. Şöyle diyordu Hegel: "Bu roman edebiyatı yeniden ciddi bir şey, gerçek töze sahip bir şey haline gelmiş olan şövalyeliktir. Dışsal varoluşun tesadüfiliği sağlam ve güvenli bir burjuva devlet ve toplum düzenine dönüşür, böylece artık polis, yargı, ordu ve hükümet şövalyenin yarattığı hayali hedeflerin yerini alır. Dolayısıyla modern romanda yer alan kahramanların şövalyeliği de dönüşür. Aşk, mizah ve hırs gibi kendi öznel hedefleri olan ya da dünyayı ilerletme idealleri bulunan bireyler olarak, kurulu düzenle ve önlerine her yönden engeller diken gerçekliğin düzyazısıyla karşıtlık içindedir." Ardından, ortaya çıkan çelişkileri ayrıntılı şekilde tasvir eder ve şu sonuca varır: "Fakat modern dünyada bu mücadeleler bireyin mevcut gerçeklik için eğitilmesinden, geçirdiği çıraklıktan başka bir şey değildir. Onlar gerçek anlamlarını bu şekilde edinirler. Bu tür bir çıraklığın sonu şundan oluşur: Özne gençlik çılgınlıklarına dalar ve istekleri ya da düşünceleri ne olursa olsun, kendisini mevcut koşullara ve ondan doğan akılcılığa uyarlar, dünyanın birbirine bağlılığına/iç içeliğine girer ve orada uygun bir bakış açısı edinir."

Hegel'in Goethe'nin romanına yaptığı anıştırma açıktır. Ayrıca Goethe'nin *soruna ilişkin* saptamasının özüne de dokunur. Ama burjuva toplumunun bir diğer, çok daha ileri bir aşaması içinden konuşur; şiir ile düzyazı arasındaki mücadelede düzyazının zaferinin çoktan karara bağlandığı ve insan ideallerinin gerçekleştirilmesi anlayışının tümüyle değiştirilmesi gerektiği bir aşama. Hegel'in şiir ile düzyazı, ideal ile gerçeklik arasındaki mücadelenin sonucuna ilişkin olarak bu tanımı, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında yazılmış olan büyük burjuva gerçekçi romanlarına tümüyle uygulanabilir ki buna Goethe'nin sonraki romanları *Gönül Yakınlıkları* ve *Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları* da dâhildir.

Fakat *Wilhelm Meister'ın Çıraklık Yılları* bu mücadelenin doğası ve sonucu hakkında başka bir bakış açısını daha halen korur. *Wilhelm Meister'ın Çıraklık Yılları*'nın yazarı hümanizm ideallerinin insan doğasının derinliklerine kök saldığına inandığı gibi, aynı zamanda yeni doğmuş olan burjuva toplumunda, Fransız Devrimi döneminin burjuva toplumunda bu ideallerin gerçekleşmesinin zor ve muhtemelen ancak tedrici ve aşamalı şekilde olmakla birlikte yine de mümkün olduğuna da inanıyordu. *Çıraklık Yılları*'nın Goethe'si elbette hümanizmin idealleriyle kapitalist toplumun gerçekliği arasındaki somut çelişkileri idrak etmişti, ama bu çelişkilerin düşmanlık derecesinde uzlaşmaz, ilkesel olarak çözümsüz olduğunu düşünmüyordu.

Burada Fransız Devrimi'nin Alman klasik felsefesinin ve şiirinin tüm büyük simaları üzerinde olduğu gibi Goethe üzerinde de derin bir ideolojik etkide bulunduğunu görüyoruz. Kapitalist düzyazının kaçınılmaz zaferine ilişkin olarak söylediklerini yukarıda aktardığımız ihtiyar Hegel bile, Fransız Devrimi dönemine ilişkin olarak şöyle demişti: "Enfes bir gündoğumuydu. Düşünen tüm varlıklar bu çağı kutladılar. O dönemde coşkun bir duygu egemendi; ilahi olanın dünyayla gerçek uzlaşması sanki şimdi gerçekleşmiş gibi dünyayı sarsan bir manevi coşkuydu bu." *Wilhelm Meister*'dan hemen sonra yazılmış olan *Hermann'la Dorothea* şiirinde çok soğukkanlı ve ihtiyatlı bir adama şöyle dedirtir:

Zira yeni doğan güneşin ilk parıltısı ufuktan yükseldiği ve herkese bahşedilecek insanlık haklarından, ruha neşe veren hürriyetten ve candan alkışlanan musavattan bahsedildiği vakit, kalbinin coştuğunu, göğsünün daha ferah ve daha temiz duygularla çarptığını, kim inkâr eder ki! O zaman herkes kendi benliğine sahip olacağını ummuştu; birçok ülkeleri kıskıvrak bağlayan, ve ucu yan gelip oturan menfaat düşkünlerinin elinde bulunan bağlar, çözülür gibi olmuştu. O heyecanlı günlerde bütün milletler gözlerini, çoktan beri tekmil dünyanın payitahtı olan, ve o anda da bu muhteşem unvanı

her zamandan daha fazla hak eden, o eşsiz şehre çevrilmemiş miydi?[5]

Wilhelm Meister'da insanlık ideali ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi bu inanç belirler. Kuşkusuz Goethe, Fransız Devrimi'nin pleb yöntemlerine inanmıyordu; bunları kesin bir dille reddetmiş, dahası hiçbir zaman anlamamıştı. Fakat Goethe burjuva devriminin toplumsal ve insani içeriğini reddetmemişti. Tersine, insanlığın kendi gücüyle kendisini canlandırma, bin yıllık toplumsal gelişimin ona dayattığı prangalardan kurtulma yeteneğine duyduğu inanç o dönemde hiç olmadığı kadar güçlüydü. *Wilhelm Meister*'ın eğitim fikri birey olarak her insanın içinde uyku halinde olan güçlerin verimli bir faaliyete, kişiliğin gelişiminin gerektirdiği gerçeklik anlayışına ve gerçekliğin kavranmasına uyandırılabilmesini sağlayan bu yöntemlerin keşfidir.

Wilhelm Meister'da eğitim fikrinin gerçek temsilcisi olan başrahip, Goethe'nin bu anlayışını en açık şekilde ifade eder: "Ancak tüm insanlar birlikte insanlığı oluşturur; ancak tüm güçler kolektif olarak dünyayı oluşturur. Çoğu zaman birbirleriyle çatışma halindedirler ve bunlar birbirlerini yok etmeye çalışırken, Doğa onları zapteder ve yeniden üretir. ... Her doğal eğilim önemlidir ve geliştirilmelidir. ... Bir güç diğerlerini yönetir, ama hiçbiri diğerlerini şekillendiremez. Kendini kusursuzlaştırma gücü yalnızca doğal eğilimde vardır; hâlâ bir şeyler öğretmek isteyen ve bir etkisi olan çok az sayıda insan bunu anlar." Ve başrahip insan doğasına ilişkin bu anlayıştan ve onun duyguları ile gelişim olanakları arasındaki ilişkiye dair anlayışından radikal ve etkili bir tarzda tüm pratik sonuçları çıkarır. Şöyle der: "Eğitimcinin görevi hatadan sakınmak değil, yanlış yöne sokulmuş olanlara rehberlik etmek, hattâ hatasını sonuna kadar yaşayıp görmesine izin vermektir; bu, öğretmenin bilgeliğidir. Hatasını yalnızca kısmen deneyen biri ender bir zevk-

5 Hermann'la Dorothea, çev. Recai Bilgin. MEB Yay., 1944, s. 44.

mişcesine ondan zevk alır, ama hatasını sonuna kadar tüketen biri eğer deli değilse illaki hatasını anlar."

Bu anlayış, yani insan duygularının özgürce gelişiminin -onlara hiç şiddet uygulamayan düzgün bir rehberliğe sahip olduğundan- ahenkli bir kişiliğe ve özgür insanlar arasında ahenkli bir işbirliğine varması gerektiği düşüncesi, Rönesans ve Aydınlanma'dan bu yana büyük düşünürler için gözde bir meflumdur. Kapitalizmde insan gelişiminin bu özgürlüğünden gerçekleştirilebilir olan şey -ekonomik faaliyetin feodal toplumun prangalarından kurtarılması- daha ileri kapitalist ülkelerde zaten başarılmış olan bir gerçeklik olarak, akılcı, düşünümlü ifadesini Fizyokratların ekonomik sistemlerinde ve İngiliz klasik iktisadında bulmuş bir gerçeklik olarak gözükmüştü. Ama tam da burjuva toplumunda gerçekleşebilir olan hümanist ideallerin bu alanının pratikte bu şekilde gerçekleşmesi ve teorik formülasyonu, bağlı bulundukları sosyo-ekonomik temellerle çelişkilerini açıkça ortaya sermişti. Bu çözülmez çelişkinin tanınması sonraki büyük gerçekçilerin edebiyatında, Balzac ve Stendhal'ın eserlerinde sık sık görülmüş ve sonradan Hegel tarafından estetik düzeyinde formüle edilmişti. Bu çelişkiyi tümüyle kavramsal bir düzlemde yok etme ya da aşma ve özgür kapitalist rekabet dünyasına uygun bir "kişilik ahengi" inşa etme girişimleri on dokuzuncu yüzyılın uydurma apolojetiğine ve içi boş akademizmine kapı aralamıştı.

Tüm bu gelişmeler bu soruna dair mümkün olan tutumları tüketmeye -en azından kısa bir süre- yetmedi. Giderek açık ve belirgin hale gelen bu çelişkiler temelinde, sorunlara *ütopyacı çözüm* girişimleri ortaya çıkabilmişti. Bu girişimler insan duygularının ahenkli gelişiminin zengin ve tümüyle açılmış bir kişiliğe dönüşmesinin yeni bir toplumsal düzeni (sosyalizm) varsaydığının az çok anlaşılmasına dayalıydı. Fourier bu eğilimin en kayda değer temsilcisidir. İnsanın içinde doğuştan gelen kötü ya da habis bir duygu olmadığını büyük bir şevkle ve inatla tekrarlamıştı. Her duygunun insanın içinde ve diğer insanlarla olan kolektif yaşamında ahenge kavuştuğu insan

duygularında bir dengeyi önceki toplum sağlayamamıştı. Fourier için sosyalizmin görevi her şeyden önce bu ahengi sağlamaktı.

Elbette Goethe'de ütopyacı sosyalizmden bahsedilemez. Goethe'de ütopyacı sosyalizm bulma yönündeki tüm çabalar (sığ çenebaz Grün'den günümüzdeki versiyonlarına kadar), onun niyetlerinin tahrif edilmesine yol açacaktır. Goethe bu çelişkinin ancak derin deneyimine varabilmiş ve bu çelişkiyi burjuva toplumunun çerçevesi içinde ütopyacı bir tarzda çözmek, yani kendi eserlerinde hümanist ideallerin gerçekleşmesinin ya da gerçekleşmeleri yönündeki eğilimin mümkün gözüktüğü insan gelişimi öğelerini ve eğilimlerini vurgulamak için tekrar tekrar girişimlerde bulunmuştu. Fransız Devrimi'nin Goethe'nin en iyi çağdaşlarında insanlığın ıslahı için uyandırdığı umutların görkemi, *Wilhelm Meister*'de bu umutların gerçekleşmesinin sosyal karakterini yaratmıştı: Hayatlarında bu idealleri pratiğe geçiren ve doğası ve yaşam tarzı yaklaşan düzenin çekirdeği olarak görülen şu seçkin insanların olduğu "ada".

Bu anlayışın dayalı olduğu çelişki *Wilhelm Meister*'in hiçbir yerinde açıkça ifade edilmemiştir. Ama tüm ikinci bölümün *sunumunun* altında bu çelişkinin deneyimi yatmaktadır. Bu bölümün tümünün şiirsel olarak tasavvur edilmesindeki son derece ustalıklı ve derin ironide görülebilir bu. Goethe bu "ada"daki bir grup insanın bilinçli derecede eğitimsel işbirliği sayesinde insanlık idealinin gerçekleşmesini sağlamıştır. Ve buraya kadarki izahımızdan bu özlemlerin hem içeriğinin hem de gerçekleşmesi umudunun Goethe'nin en derin ideolojik bağlılıklarıyla ilişkili olduğu açıktır. Başrahibin yukarıda bahsettiğimiz teorileri bizzat Goethe'nin görüşleridir; onun doğa ve toplumun gelişimin diyalektiğine ilişkin tüm anlayışıyla çok yakından ilişkilidir. Ama Goethe aynı zamanda, başrahibin bu bağlılıklarının Nathalie ve Jarno gibi önemli karakterler tarafından eleştirilmesine de olanak tanır. Ayrıca bir yandan Goethe'nin Wilhelm (ve diğerlerinin) kuledeki eğitimindeki bilinçli rehberliğini olay hikâyesindeki en önemli etken yapması, ama diğer yandan bu rehberliğe -didaktik mektuplar meselesi vb.- neredeyse bir oyun olarak, toplumun bir za-

manlar ciddiye aldığı, ama artık önemsizleşen bir şey olarak bakması hiç de tesadüf değildir.

Dolayısıyla Goethe bu ironiyle insan ideallerinin gerçekleşmesinin (hem gerçek hem gerçek dışı, yaşanmış ama ütopyacı) niteliğini vurgular. Bu eserde gerçekliğin kendisini resmetmediğinin bilincindedir, en azından kendi deneyimleri böyle söyler. Daha ziyade kendi deneyimlerinden hareketle, insan türünün olağanüstü örneklerinde tekrar tekrar karşımıza çıkan insanlığın en iyi eğilimlerinin bir sentezini yaratmakta olduğuna dair kesin bir yargıya ulaşır. Goethe'nin üsluplaştırması tüm bu eğilimleri ikinci bölümün küçük toplumunda bir araya getirmiş olmasından ve bu yoğunlaştırılmış gerçekliği burjuva toplumunun geri kalanının karşısına bir ütopya olarak çıkarmış olmasından ibarettir. Ama bu ütopyada tek tek her birey *gerçekten de* yaşadığı toplumun bağrından doğmuştur. Bu ironi yalnızca bu öğelerin ve eğilimlerin olumlu anlamda yoğunlaştırılmasının getirdiği abartılı karakteri gerçeklik düzeyine indirmeye yarar. Dolayısıyla *Wilhelm Meister*'da "aristokrasinin yüceltilmesi"nin gerçek temelleri, Goethe'nin soyluluğun ekonomik yaşamı açısından temel olan birkaç öğeyi ve eğitimli hümanist soyluluğun bazı kültürel eğilimlerini bu tabloya dâhil etmiş olmasında saklıdır.

Dolayısıyla *Wilhelm Meister* ideolojik açıdan iki çağın sınırındadır. Burjuva hümanist ideallerin trajik krizini ve bunların burjuva toplumunun çerçevesi dışına taşmasının -geçici olarak ütopyacı tarzda- başlangıcını ifade eder. Bu kritik gelişimin Goethe tarafından sanatsal kusursuzluğun parlak renkleriyle ve felsefi umudun zevkiyle ifade edilmiş olması, gördüğümüz gibi, Fransız Devrimi'nin özgül bir yansımasıydı. Ama bu renklilik devrimci burjuvazinin en iyi temsilcileri için burada açılmış olan trajik uçurumu yok edemedi. *Wilhelm Meister* gerek manevi gerekse de sanatsal olarak çok kısa bir geçiş çağının, geçiş krizinin ürünüdür. Nasıl doğrudan bir selefi yoksa, gerçek bir sanatsal halefi de olamazdı. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısının büyük gerçekçiliği "kahramanlık dönem"i sona erdikten, bu dönemin parçası olan çelişkili umutlar suya düştükten sonra

ortaya çıktı. Dolayısıyla Schelling'in estetik teorisi (1804-1805 yıllarında geliştirilmiştir) bu eserin roman türünün gelişimi açısından benzersiz önemi olduğunu vurgulamakta haklıdır. Schelling bir tek *Don Quijote* ile *Wilhelm Meister*'ın gerçek anlamıyla en üst estetik değerde romanlar olduğunu söyleyecek kadar ileri gider. Çok da haksız sayılmaz, zira insanlığın iki büyük geçiş krizi bu iki romanda en üst ideolojik ve sanatsal ifadesini bulmuştur.

Wilhelm Meister'ın üslubu bu geçiş niteliğini çok açık şekilde gösterir. Bir yandan Aydınlanma romanının öğeleriyle doludur. Fakat yalnızca bu romandan değil, aynı zamanda olay örgüsünü "yapay bir makine" (bir kule vb.) aracılığıyla ilerletirken Rönesans sonrası "edebi epik"ten de yararlanır. Sık sık olay örgüsünü on yedinci ve on sekizinci yüzyılın rahat yöntemleriyle, yani zorunlu an geldiğinde açıklanan yanlış anlamalarla (Therese'nın kökenleri), serbestçe başvurulan tesadüfi karşılaşmalarla vb. birleştirir.

Goethe'nin *Wilhelm Meister'ın Çıraklık Yılları*'ndan *Wilhelm Meister'ın Tiyatroculuğu*'na geçişteki revizyonuna daha yakından baktığımızda, on dokuzuncu yüzyıl romanı açısından belirleyici olacak eğilimleri görürüz. Her şeyden önce dramatik sahnelerde eylemin yoğunlaştığını, kişilerle olayların daha sıkı, daha dramatik bir birlik oluşturduğunu görüyoruz. Bu eğilim sonrasında Balzac tarafından, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl romanından farklı ve modern romanın temel bir özelliği olarak teorik düzeyde ifade edilen ve hayata geçirilen bir eğilimdir. *Wilhelm Meister'ın Tiyatroculuğu*'nda ve *Çıraklık Yılları*'nda Philine ve Mignon gibi figürlerin ortaya çıkışını ve gelişimini karşılaştırırsak, Goethe'de bu dramatik eğilimi çok açık şekilde görürüz. Ayrıca yaptığı revizyon da hiçbir şekilde dışsal bir şey değildir. Goethe bir yandan bireysel figürlerini eskiye kıyasla daha fazla iç devinimi ve çatışması olan karakterler olarak yaratır, karakterlerini geliştirir ve yoğunlaştırır (sözgelimi önceki son Barbara sahnesini karşılaştırın). Diğer yandan, temel öğeleri daha yoğunlaşmış bir biçimde sunmaya heves eder ki bu temel öğeler eskisine kıyasla her açıdan daha karmaşıktır. Böylece

epizodik kısımları kısaltmış ve bunlardan geriye kalanları çok daha sıkı bir şekilde ve çok daha çeşitlilikle esas olay örgüsüne bağlamıştır. Bu revizyonun ilkeleri *Hamlet* üzerine tartışmada eksiksiz bir şekilde takip edilebilir, özellikle de Wilhelm'in *Hamlet*'in sahne uyarlamasından bahsedip olay örgüsü ve kişilerde süreksiz olanı yoğunlaştırmak için telkinlerde bulunduğu Serlo'yla konuşmasında.

Tüm bunlar on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısının gerçekçi romanının yazma ilkelerine oldukça yaklaşır. Ama yalnızca yaklaşır. Goethe on yedinci ve on sekizinci yüzyılda olduğundan ve kendisinin ilk versiyonda denediğinden daha karmaşık karakterler ve daha karmaşık insan ilişkileri yaratmak istemişti. Ama bu karmaşıklık sonraki gerçekçi romanın analitik karakterine neredeyse hiç benzemiyordu, hattâ Goethe'nin sonradan yazdığı *Gönül Yakınlıkları*'nda olduğundan da az benziyordu. Goethe *Çıraklık Yılları*'nda karakterlerini ve durumları olağanüstü hafif dokunuşlarla çizmiş, ama klasik etkisi yaratacak bir esneklik ve netlik katmıştı. Tüm dünya edebiyatında bu kadar az özellikle ve bu tür ekonomik araçlarla bu kadar fazla dış ve iç yaşam edinmiş olan başka bir karakter daha yoktur. Goethe bu tür figürlerin yaşamlarından yalnızca birkaç kısa sahne alır, ama bunlar öyle yoğunlaştırılmış ve yüklüdür ki tüm karakter tüm zenginliğiyle bir dönüşüm ânında görünür. Tüm bu sahneler iç eylemle dolu olduğu ve dolayısıyla epik öneme sahip olduğundan, kişinin canlı özellikleri ve diğer insanlarla ilişkileri hakkında bilinçli şekilde ifade edilenden her zaman daha fazlasını içerir. Böylece Goethe en incelikli araçlarla ve aşırı vurgulamayla gerçekleştirdiği yoğunlaşma için büyük olanaklar yaratır. Olayların bir dönüm noktasında gizli zenginliğin bilinçli hale getirilmesine olanak tanır. Mesela Goethe, Philine Friedrich'le birlikte oyuncu kumpanyasını terk ettikten sonra, onların ayrılmasının topluluğun dağılmaya başlamasının nedenlerinden biri olduğundan bahseder. O zamana kadar Philine'in kumpanyadaki birleştirici bir unsur olduğu hakkında tek kelime edilmemiştir; hattâ insanlara oyunbaz ve ciddiyetsiz bir tarzda davranmıştır. Ama okur geriye dönüp baktığında, Philine'in gamsızlığının ve şen

şakraklığının tam da bu etkiyi doğurduğunu açıkça görür. *Wilhelm Meister*'ın en anlamlı ve duygusal açıdan karmaşık olanı özlü ve canlı bir şekilde sunabilmesi, anlatı sanatı tarihinde yeni bir zirvedir. *Wilhelm Meister*'ın öncesinde, ama özellikle de sonrasında, toplumun bütünselliği kapsamı bakımından daha bütünlüklü ve derinliği bakımından daha ateşli derecede irdeleyici bir gerçeklikle ifade edilmişti. Bu açıdan *Wilhelm Meister* ne Lesage ya da Defoe'yla ne de Balzac ya da Stendhal'le karşılaştırılabilir. Ama Goethe'nin yazımının ve karakter çiziminin klasik kusursuzluğu ve canlı tutumluluğuyla kıyaslandığında, Lesage yavan, Balzac ise kafası karışık ve çenebaz görünür.

Schiller bu eşsiz kitabın üslup bakımından benzersizliğini mektuplarında çok ferasetli bir şekilde birkaç kez ortaya koyar. Bir yerde, "soğukkanlı ve derin, açık ama anlaşılmaz, tıpkı doğa gibi" der. Ne var ki mesele hiç de teknik "ustalık" meselesi değildir. Goethe'nin yazısının yüksek kültürel düzeyi bizatihi hayat konusunda yüksek bir kültürel düzeye, yaşamın idaresi ve insanların birbirleriyle ilişkisi konusunda yüksek bir düzeye yaslanır. Eğer sunum çok incelikli ve nitelikliyse, çok esnek ve açıksa, bunun tek nedeni Goethe'nin insana ve insan ilişkilerine dair kavrayışının gerçek, derinlemesine düşünülmüş bir duygular kültürüne dayalı olmasıdır. Goethe insanın çatışmalarını, duygu değişimlerini ve kişisel ilişkileri vb. ifade etmek için kaba duyumsal ya da sözde incelikli analitik araçlara başvurma gereği duymaz. Schiller de bu özelliği öne çıkarır. Son kitapta Lothario, Therese, Wilhelm ve Nathalie arasındaki ilişkinin karmaşıklıklarından bahsederken şöyle yazar: "Bu sahte ilişki nasıl daha incelikli, nitelikli ve soylu bir tarzda çözülebilirdi, bilmiyorum. Richardson ve diğerleri bu incelikli hisleri ortaya dökerek olay çıkarmaktan ne kadar memnun olur ve bunu ne kaba bir şekilde yaparlardı." Fakat Richardson'ın on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının ve özellikle de emperyalist dönemin edebiyatının genel düzeyini misli misli aştığını unutmamamız gerekiyor. Goethe'nin ustalığı insanların en temel özelliklerini derinden kavramış olmasında, onların tipik ölçüde yaygın ve ayırt edici

derecede bireysel özelliklerini irdelemesinde, bu ilişkileri, karşıtlıkları ve nüansları tutarlı bir şekilde düşünerek sistematize etmesinde ve tüm bu özellikleri onları karakterize edebilecek canlı bir olay örgüsüne dönüştürebilmesinde saklıdır. Bu romandaki kişiler neredeyse tamamen hümanizm ideali mücadelesinin etrafında, iki yanlış uç (esrime hali ve pratiklik) sorunu etrafında kümelenmiştir. Fakat Goethe'nin yanlış uçlara karşı zaferi temsil eden Lothario ve Nathalie'den başlayarak Jarno ve There'den Werner ve Melina'ya kadar farklı "eylemcileri" nasıl çizdiğine dikkat etmeliyiz. Bu dizideki hiç kimse birbirine benzemez, ama farklılıkları bilgiççe, entelektüel-analitik bir tarzda da değildir. Benzer şekilde, yazardan hiçbir yorum insani önem hiyerarşisine, kendiliğinden ortaya çıkan hümanist ideal hiyerarşisine müdahale etmez. Modern romanda eşi benzeri olmayan bu yazı tarzı (gerçi sonraki temsilcilerinden birkaçı Goethe'yi bazı yönlerden geride bırakmıştır) bizim için yok edilemez bir mirastır. Üstelik çok güncel bir mirastır, zira sosyalist gerçekçiliğin büyük görevlerinden biri, önemli manevi ve duygusal gelişmeleri hem soğukkanlı bir şekilde ahenkli, hem de duyumsal açıdan canlı bir biçimde resmetmektir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Schiller ile Goethe'nin Yazışmaları

Önemli sanatçıların kendi pratikleri ve bu pratiği derinleştirme yönündeki teorik çabalarına dair bıraktıkları belgeler her zaman son derece önemli olmuştur. Bunlar hem estetik anlayışımızın gelişimi hem de pedagojik bir görev olan sanatın büyük sorunlarını okur kitlesine sunmak açısından önemlidir. İşin doğası gereği, sanatsal üretimin en mahrem sorunlarını incelemenin en iyi yolu tam da büyük sanatçıların kendiliğinden tanıklıklarına, mektuplarına, konuşmalarına, günlüklerine vb. bakmaktır. En çok önem taşıyan ve teorik açıdan kavranması en zor olan sorunlar, örneğin doğrudan hayattan alınan malzemelerin sanatsal anlamda yeniden yaratılmasıyla ilgili sorunlar, bu belgelerde sanatsal yaratıma organik şekilde bağlı olan somut bir tarzda gözükür. Böylece sanat eserlerini ilk izdüşümleri ve ara aşamalarını, tamamlanmış eserlerle karşılaştırmak suretiyle oluşum aşamasında inceleyebilir, teorik netleştirmenin ve pratik ilerletmenin sanatsal değerini adım adım takip edebiliriz. Önemli sanatçıların üretim sürecine dair bu belgelerde eleştiri ve edebi mirasımız açısından henüz keşfedilmemiş bir hazine mevcuttur. Bu mirasın daha derinlemesine ve daha yoğun bir tarzda incelenmesi sanatsal sorunların anlaşılmasındaki birçok kabalaştırmayı engelleyebilir.

Elbette bu mirasa da eleştirel yaklaşmak gerekir. Bu belgelere, deyim yerindeyse yaratım sürecinin ve yaratıcı yöntemin sorunlarını deneysel bir tarzda araştıran öğrenciler olarak yaklaşmamız gerekse de, bu tür belgelerin sonuçları teori ve pratiğimize doğrudan uygulanamaz. Kapitalist çağın sanatın gelişimi açısından genel anlamda

uygun olmayan koşulları, sanat hakkında yalnızca sanatçıların doğru şeyler söyleyebileceği gibi yaygın bir önyargıya yol açmıştır. Önemli sanatçılar yaşadıkları dönemin büyük sanatsal sorunlarını azamı mahremiyetle ve pratikle çok sıkı bağlantı içinde dile getirdikleri oranda, bu önyargının arkasında geçerli bir hakikat vardır. Ama bu sorunların formüle edilmesi doğrudan pratikle o kadar sıkı bağa sahiptir ki sanatçıların görüşlerini atölye doğrularından evrensel estetik doğrularına dönüştürmek için öncelikle enine boyuna incelememiz gerekir.

Bu tamamlayıcı araştırma, bu eleştirel değerlendirme iki düzeyde ilerlemelidir: Tarihsel ve sistematik-estetik. Çok ileri bir farkındalık düzeyinde olsa bile, burjuva sanatçı açısından tam da doğrudan sanatsal çalışmasında ortaya koyduğu sorunların tarihsel temelini gerçekten açıkça görmek neredeyse olanaksızdır. Çağdaş yaşamdan aldığı malzeme belli bir tarzda tanımlanır ve koşullanır; estetik sorunları formüle etme noktasında belli bir geleneğin parçası olarak doğar. Bu malzemeye karşı tutumu ve bu estetik geleneğin olumlu mu olumsuz mu olduğundan bağımsız olarak, her ikisini birden belirleyen gerçekten belirleyici toplumsal kategoriler hakkında gerçekten kafası net olmadan ve birçok durumda bu tür bir netliğe ulaşmak için çabalamadan, bu karmaşık durumda kendi yolunu bulmaya çalışır. Estetik ve sistematik açıdan bakıldığında, bu belgelerin pratik niteliği, sanatsal biçimin genel sorunları ile doğrudan pratiğin teknik sorunları arasında entelektüel açıdan bir ayrım yapma kaygısının nadiren duyulduğunu göstermektedir. Tersine, bu belgelerin çekiciliği ve bilgilendirici niteliği tam da biçimsel sorunların doğrudan pratik ve teknik sorunlarla ilişkili olarak görülmesinde saklıdır. Ama onlardan gerçekten verimli bir şey öğrenmek için, öğretmen bu ilişkiyi kavramsal olarak analiz etmeyi ve büyük sanatçıların kendi eserleri hakkındaki görüşleri karşısında hem tarihsel hem de eleştirel anlamda sistematik bir mesafede durmayı öğrenmelidir.

Bu türde belgelerin en önemli derlemelerinden olan Goethe ile Schiller arasındaki yazışmalar da çok açık ki bu açıdan istisna de-

ğildir. Elbette belli anlamda benzersiz bir derlemedir, zira Goethe ve Schiller yaşadıkları dönemin en önemli yazarları oldukları gibi, aynı zamanda sanatın teorik sorunlarına ilişkin anlayışlarıyla da fevkalade ileri bir felsefi gelişimin zirvesindeydiler: Almanya'da diyalektik idealizmin gelişimi, Kant'tan Hegel'e sanat teorisi ve felsefesinin gelişimi. Goethe ve Schiller'in teorik eserleri Alman felsefesinin ve estetiğinin Kant'ın öznel idealist diyalektiğinden Hegel'in nesnel idealist diyalektiğine doğru gelişimindeki en önemli aşamalardan birini oluşturur.

Son derece gelişkin estetik teorinin sanatsal yaratımın en ince ayrıntılarına duyulan derin ilgiyle ciddi ve sıkı bir şekilde birleştirilmesi bu yazışmaların benzersiz niteliğini oluşturmaktadır. Goethe ve Schiller yaptıkları teorik ve pratik işbirliğinde yalnızca kendi tamamlanmış ve tamamlanma aşamasındaki eserlerini karşılıklı olarak eleştirmemiş, aynı zamanda sanatsal biçimin nihai ilkelerini ve edebi türleri karakterize eden ve birbirinden ayıran nihai ilkeleri bulmak için çabalamışlardır. Ama onların mirasını tarihsel ve eleştirel düzeyde incelemeyi zorunlu kılan şey tam da Goethe ve Schiller'in çabalarının entelektüel temelini oluşturan büyük felsefi kültürdür. Zira onların felsefi kültürü yeni ve önemli sorunların formüle edilişindeki azametiyle, ama aynı zamanda bu sorunları çarpıtıp baş aşağı çevirme konusundaki kaçınılmaz idealist eğilimiyle Alman klasik döneminin diyalektik idealizminin kültürüdür.

Bu sorunların sistemli ve eleştirel bir tarzda incelenmesi için kalkış noktası ancak Goethe ve Schiller'in büyük bir sanat yaratma ve ona teorik temel kazandırma çabalarının kökeninin bulunduğu dönemin tarihsel bir analizi olabilir. Yazışmaları 1794-1805 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır. Schiller bu dönemde *Wallenstein*'dan *Demetrius* fragmanına kadar oyunlarını, estetik yazılarını ve baladlarını yazmıştır; Goethe için ise *Hermann'la Dorothea*'yı yazma, epik şiir projeleri, baladlar, *Die natürliche Tochter*, Faust çalışmasına yeniden başlama vb. dönemiydi. Burjuva edebiyat tarihçileri Schiller ile Goethe arasındaki bu işbirliği dönemine genellikle "klasik" adını

verir ve gençlik dönemlerindeki gerçekçi gelişimleriyle keskin bir karşıtlık teşkil ettiğini söylerler. Yüzeysel açıdan bakıldığında, bu karşıtlığı destekleyecek bir dolu argüman vardır, özellikle de Goethe ve Schiller'in bizzat ifade ettiklerinin çoğu.

Ne var ki bu keskin karşıtlık haklı değildir. Goethe ile Schiller'in gençlikleriyle sonraki gelişimleri arasında bir karşıtlık olduğu doğrudur. Ama bu karşıtlık biçimsel estetik motiflere ya da öznel psikolojik motiflere (olgunluk, toyluk vb., tabii burjuva edebiyat tarihçilerine göre) indirgenemez. Daha ziyade, burjuva sınıfının gelişimindeki iki tarihsel aşama arasındaki karşıtlığa ve ayrıca bağlantıya işaret eder. Gerek Goethe'nin gerek Schiller'in gençlik dönemi Aydınlanma'nın devrim öncesi döneminin sanatsal açıdan son zirvesiydi. Gençlik yazıları ve aynı zamanda bunlara eşlik eden sanat teorileri on sekizinci yüzyıl Fransız ve İngiliz Aydınlanması'na dayanır. Aydınlanma dönemine, burjuvazinin Fransız Devrimi'nden önceki evrim dönemine özgü olan sanatsal gerçekçiliğin son kayda değer özetini oluşturur. Diğer yandan Goethe ve Schiller'in klasik adı verilen dönemi, burjuvazinin devrim sonrası dönemde, yani Balzac ve Stendhal gibi en büyük gerçekçi yazarların olduğu ve Heine'de Avrupa çapında öneme sahip son temsilcisini bulmuş olan dönemde, burjuvazinin sanatsal gelişiminin ilk doruk noktasıydı. 1789-1848 arası bu dönem ana hatlarıyla aynı zamanda büyük bir gerçekçilik dönemi olarak görülmelidir, her ne kadar bu gerçekçilik birçok temel özelliği bakımından Aydınlanma gerçekçiliğinden ayrılıyor ve (özellikle de Schiller'de) birçok aşaması bakımından çok sorunlu olup çoğunlukla tam tersine dönüşüyor olsa bile. Goethe ve Schiller'in ortak çabalarının teori ve pratiği devrim öncesi Aydınlanma edebiyatıyla devrim sonrası gerçekçilik edebiyatı arasındaki köprüyü oluşturur. Goethe'nin eserleri ilk dönemden ikinci döneme bir organik geçiş edebiyatı olarak özellikle önemlidir. Goethe ve Schiller'in görüşlerini analiz ederken, bu devrim sonrası aşamada edebi yaratıcılığa ilişkin birtakım önemli sorunların onların eserlerinde zaten ortaya çıktığını ve her zaman ilginç ve çoğu zaman da derin nitelikte çözümler bulduğunu göreceğiz.

Goethe ve Schiller'in gelişimindeki bu aşamanın özgül niteliği ancak toplumsal temeli üzerinden anlaşılabilir. Buna "devrim sonrası aşama" adını vermekle, Fransız Devrimi'nin patlak vermesi gibi büyük bir olayın onun biçim ve içerik sorunları üzerinde belirleyici etkide bulunduğunu vurgulamış oluyoruz. Zira bu aşamanın özgül niteliği tam da Fransız Devrimi'yle aynı zamanda başlamış ve tüm dönemin evrimindeki çeşitli aşamaları takip etmiş olmasıdır. Fransa'da devrimci altüst oluşların büyük edebi ifadeleri Napoléon'un düşüşüyle birlikte bu dönem kapandıktan sonra ortaya çıkmışken ve ileri derecede sanayileşmiş İngiltere bile bu gelişmeye karşı önemli edebi tepkilerini çok sonra vermişken, ekonomik ve siyasi açıdan geri kalmış olan Almanya'daki yazarlar dünya çapındaki bu olaya hemen ve son derece ileri bir edebi düzeyde yanıt vermişlerdi. Kuşkusuz bu hızlı tepki Almanya'nın geri durumuyla yakından ilişkilidir. O dönemde Almanya'da kapitalizmin geç gelişmişliği nedeniyle burjuva devrimi henüz bir siyasi gerçeklik haline gelmemişti ve güncelliğe sahip değildi. Ama kapitalizm Fransız Devrimi'nin hazırlık dönemine ideolojik olarak katılan ve şimdi devrimin hazırlanmasından devrimin kendisine geçişe kendi meşrebince, şiirsel ve felsefi olarak tepki göstermek zorunda olan görece çok sayıda burjuva eliti çıkartacak kadar gelişmişti. Almanya'nın bu orantısız gelişimdeki ekonomik ve siyasal gerikalmışlığı Almanya'da tepkinin kendine özgü niteliğini ve dolayısıyla en üst şiirsel ifadesinin özgül niteliğini belirlemişti: Goethe ve Schiller'in yaratıcı sorunları ve çözümleri. Fransız Devrimi'ne tüm Almanların tepkisinin belirleyici özelliği esasen ideolojik nitelikte olmasıydı. Teorinin pratiğe dönüşmesi çok nadir bir istisnaydı (Georg Forster.) Bunun sonucu, devrimci sınıfın (burjuvazinin) kendi içindeki çelişkilerin hem devrimden önce hem de sonra Fransa'da olduğundan kaçınılmaz olarak çok daha yumuşak olmasıydı.

Sınıflar arasındaki karşıtlıkların daha güçsüz olması içeriği farklı olmakla birlikte ideoloji alanında Fransa'da ancak devrim öncesi dönemde mümkün olan türde sorunlara ve çözümlere yol açmıştı.

Yani tümüyle genel bir insani bakış açısından (feodalizmin baskı altına aldığı toplumun tüm katmanlarının önderi olarak burjuva sınıfının bakış açısından) ortaya konulan sorunlardı. Sorunların böyle genel ve burjuva tarzda ortaya konulması ve bunlara verilen sentetik yanıtlar haliyle burjuva sınıfının içindeki çeşitli akımlar arasında çok keskin karşıtlıklar olmasını dışlamıyordu. Ama siyasal eylem zamanı nesnel açıdan henüz gelmediğinden, tümüyle ideolojik düzlemde aracılık ediyordu. Bu durumun genel niteliği yalnızca sorunların ortaya konulması ve çözümünün böylesine genel bir burjuva ve sentetik nitelik edinmesinde değil, aynı zamanda bunların idealist ve ütopyacı niteliğini belirlemiş olmasında da tezahür etmişti. Alman burjuvazisinin bu genel durumu, toplumda öncü ideolojik rol oynamış olmasına rağmen ekonomik ve siyasal zayıflığı, burjuva ideologlarının önde gelen katmanları arasında en önemli temsilcilerini Goethe ve Schiller'de bulacak olan akımı doğurmuştu. Bu akım Almanya'da peyderpey bir burjuva ekonomik ve siyasal yaşam biçimi yaratarak burjuvazinin ve soyluluğun önde gelen unsurlarını birleştirme eğilimindeydi. Başka bir deyişle, 1789'un belli toplumsal sonuçlarını devrim olmadan başarmaya çalışıyordu. Burjuva devriminin hedeflerinin gerçekleşmesi için devrimci yöntemleri; özellikle de Engels'in verdiği adla, "plebler"in harekete geçirilmesini kesinlikle reddediyordu. Ama aynı zamanda, 1789'un ekonomik ve siyasal amaçlarını kabul etmişti ve Almanya'da burjuvazinin kültürel açıdan en ileri unsuru ile aristokrasinin burjuvalaşmış olan ve feodalizmi tasfiye etmek isteyen kesiminin ortak önderliğinde feodalizmin tedrici olarak, adım adım ortadan kaldırılmasını savunuyordu.

Fransız Devrimi'ne karşı bu tutum, devrimci yöntemlerin reddi ile devrimin toplumsal içeriğinin kabulünden doğan bu program, Goethe ve Schiller'in Weimer-Jena işbirliğinin ortak temelini ve Alman "klasisizmi"nin, yani 1789'dan 1848'e Avrupa edebiyatının gelişimindeki ilk aşamanın toplumsal ve ideolojik temelini oluşturur. Son tahlilde Goethe ile Schiller arasındaki dostluğun kilidi onların temel

ekonomik ve siyasal görüşlerinin ve amaçlarının örtüşüyor olmasıydı. Biraz paradoks olsa da, bunun siyasal bir dostluk, kültürel ve ideolojik alanda bir siyasal güçbirliği oluşumu olduğu söylenebilir. Dolayısıyla ortak çabalarının niteliği işbirliklerinin hem olağanüstü derecede derin ve samimi niteliğini, hem de dostluklarının sınırlarını (burjuva edebiyat tarihçilerinin ya muğlâklaştırmaya ya da "derin" psikolojik tezlerle açıklamaya çalıştığı sınırları) açıklar.

Bu tür edebi efsanelerin yaratılmasına ihtiyar Goethe'nin de belli bir katkı sunduğu doğrudur. Schiller'le dostluğu önündeki engeller ve dostluklarının tedrici doğuşu hakkında *Annalen*'de yazdıklarındaki sakatlık, İtalyan seyahatinden sonraki bakış açısını Schiller'in "Fırtına ve Atılım" yaklaşımıyla karşı karşıya getirmiş olmasından kaynaklanmaktadır, zira Weimer ve Jena'da karşılaştığı Schiller çoktan *Haydutlar*'ın ve *Hile ve Sevgi*'nin şairi Schiller olmaktan çıkmıştı. Goethe ve Schiller'deki ortak toplumsal eğilim, dostluklarından yıllar öncesine dayanır, ama Fransız Devrimi'nin yol açtığı farklılıklar bu ortak eğilimin yine toplumsal olarak belirlenen mevcut kişisel farklılıkları galebe çalabilmesi için ilkin Alman aydınları arasına sızmalıydı.

Goethe *Kampagne in Frankreich* başlıklı anılarında bu farklılıklara, yol ayrılıklarına dair canlı bir tablo sunar. Sömmering, Huber ve Forster'le birlikte yaptığı Mainz ziyaretini anlatır ve bu ziyaret sırasında güncel olaylara olabildiğince az değinmek için yoğun çaba harcadıklarından bahseder. "Siyasi meseleler hiç tartışılmadı. İkimizin de ortak düşüncesi, 'birbirimize dokunmayalım' yönündeydi. Zira cumhuriyetçi hislerini tamamen terk etmedikleri takdirde, tam da bu duygulara ve sonuçlarına kesin olarak son verecek olan bir orduya katılacağım açıktı."

Kişisel ilişkilerinde incelikli diplomasi, doğal olarak nesnel açıdan var olan çelişkileri uzun süre uzlaştıramaz ya da yatıştıramazdı. Goethe, Wieland ve Herder arasındaki kadim dostluğun tam da bu dönemde bozulduğu bilinmektedir; keza Mainz'daki olaylar Schiller ile gençlik arkadaşı Huber arasındaki dostluğun aniden kopmasına da yol açmıştır.

Fakat kişisel ortaklıkların sonlanması yalnızca birtakım yoldaşların Fransız Devrimi'nin etkisi altında sola dönmesi eğiliminde değil, karşıt eğilimde de tezahür etti. Bu noktada yalnızca Goethe'nin Kont Stolberg, Schlosser vb. ile olan ihtilafından bahsetmek yeterlidir. Goethe dostu Meyer'e yazdığı mektupta kendi bakış açısını çok açık bir şekilde ifade etmiştir. Schiller'le dostluğu başladıktan iki yıl sonra yazılan bu mektubun konusu, August Wilhelm Schlegel'in Goethe ve Schiller'in meslektaş çevresine kabulüdür. Goethe konu hakkında şöyle yazar: "Maalesef bazı demokratik temayülleri olduğu şimdiden görülmektedir. Bu yüzden bazı meseleleri hemen çarpıtmakta ve bazı şeyleri kavraması en az kökleşmiş aristokratik düşünme tarzında olduğu kadar engellenmektedir." Keza Fritz von Stein'a (Charlotte von Stein'ın oğlu) yazdığı, bu görüşlerle tamamen örtüşen bir mektupta, çok nesnel ve soğukkanlı bir tarzda, Schiller'le dostluğunun başlangıcını "nahoş siyasetin ve lanet taraf tutma ruhunun her türlü dostça ve düşünsel ilişkiyi yok etme tehdidinde bulunduğu dönemdeki" bir işbirliği olarak selamlar.

Toplumsal ve siyasal eğilimlerinin karşılıklılığının Goethe ve Schiller arasındaki köklü farklılıkları bir an için olsa ortadan kaldıramayacağını söylemeye bile gerek yok. Bu bakımdan, dostlukları daha baştan belli açılardan sınırlanmıştı. Daha ilk andan itibaren Goethe özünde evrimci olan Aydınlanmacı ve hümanist bir bakış açısına sahipti. Gerçekçiliği sayesinde tüm Fransız Devrimi boyunca bu genel bakış açısını muhafaza etmeyi ve ideolojik yönden yeni koşullara uyarlamayı başarmıştı. Schiller ise devrimci hümanizmi ve feodal-mutlakıyetçi Almanya'ya ideolojik saldırısı Fransız Devrimi'nden bile önce başarısız olmuş bir küçük burjuva ve idealist devrimciydi. Gençlik ideallerinin suya düşmesi sonucunda, Fransız Devrimi'ne karşı birçok yönden Goethe'ninkine benzer bir tutum almıştı. Ama içerik bakımından bu benzerliğe karşın, tutumunda yine de küçük burjuva idealist nüansı korumuştu ve yaratıcılığın en önemli meselelerine dair tüm sorunlarda ve gündelik hayatın tüm sorunlarında kendisini göstermişti. Dolayısıyla Meh-

ring, Schiller'in Goethe'nin arkadaşı Christiane Vulpius'a karşı dar, küçük burjuva, ahlakçı tutumunu, Goethe ile kendisi arasındaki artan soğukluğun nedeni olarak görmekte haksız değildi.

Fakat bunu uyumsuzluğun nedeninden çok bir emaresi olarak görmek gerekir. Goethe ve Schiller'in kişisel ilişkileri üzerine çeşitli beyanları (Goethe'ninkiler genellikle sonradan, Eckermann'la konuşmalarında; Schiller'inkiler ise aynı dönemde Körner ve Humboldt'a yazılmış mektuplarda yer alır), bu farklılıkların her zaman var olduğunu ve zaman içinde daha da derinleştiğini göstermektedir. Bu karşıtlık daha dostluklarını başlatan esas konuşma sırasında (Goethe'nin *Metamorphose der Pflanzen*'i üzerine konuşmada) tezahür etmişti. Schiller bu konuşmada Goethe'nin "ilkel görüngüsünü" bir deneyim olarak değil, yalnızca bir fikir olarak görüp, onun yarı-materyalist diyalektiğini Kantçı terimlere çevirmiş olsa da, hemen bir kopuş yaşanmasının önüne geçmek için her iki tarafın da epeyce diplomasiye başvurması gerekiyordu. Aynı karşıtlık tüm yaratıcı yöntemlerine sirayet etmiştir. Goethe'nin yaratıcı yöntem ilkelerine dair sonradan yaptığı nitelendirmeler hemen her zaman -genellikle kabul edilmese de- Schiller'i hedef almıştı; elbette, polemiksel sivrilikleri çoğunlukla açık bir şekilde kendini belli eder (örneğin Schiller ve Romantizmi birlikte "zorlama yetenekler çağı" altında topladığında). Goethe'nin ilerleyen yıllarda dile getirdiği yalnızca birkaç çok önemli sözü aktaracağız: "Şair evrensel olanda tikel olanı mı arıyor, yoksa tikel olanda evrensel olanı mı görüyor, bu çok önemlidir. İlk yöntem tikel olanın ancak evrensel olanın örneği olarak değer taşıdığı alegoriyi doğurur. İkinci yöntem ise gerçekten şiirin doğasıdır; evrensel olanı düşünmeden ya da evrensel olana atıfta bulunmadan tikel olanı ifade eder. Bu tikel olanı canlı bir şekilde kavrayan biri farkında olmadan ya da sonra farkında olarak evrensel olanı da bulur." (*Maximen und Reflexionen*)

Elbette dünya görüşleri ve yaratıcı sorunların bu karşıtlığı işbirliğine engel değildi, hattâ zaman zaman işbirliğini son derece verimli hale getiriyordu. Bir yandan Schiller'in kendi yaratıcı sorunlarının

idealizmle ilişkisi konusunda çok bilinçli olduğu ve her zaman Goethe'nin yardımıyla bunu düzeltme derdine düştüğü dikkate alındığında bu çok daha geçerlidir. Bu bakış açısından, Schiller'in *Die Kraniche des Ibykus* adlı baladında yaptığı düzeltme hakkında mektupla yaptıkları tartışma son derece ilginçtir. Schiller'in Goethe'nin eleştirisinden en basit gerçekleri -mesela turnaların sürü halinde uçtuklarını- öğrendiği, ama aynı zamanda bu bilgiden baladının şiirsel niteliği için harikulade bir çabukluk ve azimle yararlandığı bir tartışmadır bu. Diğer yandan, Schiller'in çalışmasındaki idealist özellikleri genel olarak reddetmesine ve ayrıntılar konusundaki eleştirilerine karşın, Goethe Schiller'in kötü örnek teşkil edici malzemeden özsel olana çarçabuk ilerleyişine ve bu öze canlı bir şiirsel ifade kazandırmasına çok büyük hayranlık duyuyordu. Mesela Goethe, Ren'e yaptığı seyahatte şelale üzerine gözleminin Schiller'in *Der Taucher* baladındaki tasvirini tümüyle doğruladığını yazar Schiller'e. Schiller'in yanıtı çok karakteristiktir: "Doğanın bu veçhesini hiçbir yerde gözleme imkânı bulamadım, ama Homeros'un Charybdis tasvirini dikkatle inceledim ve belki de beni doğaya bu yaklaştırdı."

Yazışmalarda iki dönemi açıkça ayırt edebiliriz. Ayrım çizgisi üç aşağı beş yukarı Schiller'in Weimar'a yerleşme dönemine denk düşmektedir. Soğuma, özellikle Goethe açısından belirgin gözükmektedir. Teorik ve pratik eleştirisiyle *Wallenstein*'ın yaratılmasına aktif bir ilgi göstererek Schiller'in sonraki oyunlarına yönelik eleştirisinin kısa, kibar iltifatlarla sınırlı olması, öte yandan Schiller'in Goethe hakkında daha yakın arkadaşlarına eleştirel ifadelerine karşın, *Faust*'un yaratılışına ateşli ve eleştirel bir ilgi göstermiş olması son derece karakteristiktir.

Dolayısıyla özetleyecek olursak, Goethe ile Schiller arasındaki işbirliğinin kapsamını belirleyen şeyin toplumsal ve siyasal bağlantı olduğunu söyleyebiliriz. Bu işbirliğinin merkezinde bir *burjuva klasik sanat* yaratma girişimi vardı. Büyük teorik sanat sorunlarını netleştirme girişimleri münhasıran bu pratik şiirsel görevin hizmetine koşulmuştu. Ve bu şekliyle Goethe ve Schiller, aşağıda göreceğimiz

gibi, en genel sanat yasalarını (tarihsel koşullanmalarından bağımsız bir tarzda çeşitli edebi türleri yöneten yasaları) saptamak için Yunan sanatının teori ve pratiğine ilişkin analizlerinden yararlanmış oldukları oranda, peşinde koştukları sanatın Fransız Devrimi'yle başlayan büyük çağın ifadesi olduğunun her zaman farkındaydılar.

Schiller *Prologue to Wallenstein*'da sanatın o dönemki bu durumunu ve bu çağda sanatın görevini çok açık bir şekilde ifade etmişti:

> Ve şimdi yüzyılın bu ağırbaşlı sonunda,
> Gerçekliğin kendisi şiir haline gelmişken...
> Sanat, gölgeler sahnesinde, şimdi
> Daha yükseklere bile uçmaya çalışabilir, hattâ çalışmalıdır,
> Tabii eğer hayat sahnesinde utanmak istemiyorsa.

Goethe ve Schiller'de bu eğilimin karşılıklı niteliği, daha işbirliğine girişmelerinden önce, Fransız Devrimi'nin etkisi altında başlamış olması bakımından daha da barizdir. Goethe *Wilhelm Meister*'ını Schiller'le yakın dostluğu başlamadan önce zaten anahatlarıyla tamamlamıştı ve *Wilhelm Meister* tam da yukarıda tarif edildiği şekliyle toplumsal sorunlara ilişkin tutumu bakımından en programatik eserdir. Kapitalizmin tarıma yayılması ve feodal kalıntıların gönüllü tasfiyesi yönünde coşkulu bir propagandayla; aristokrasinin ilerici temsilcileriyle eğitimli burjuvazinin temsilcilerinin birleşmesi yönünde coşkulu bir propagandayla sonlanır. (Eserde aristokratlarla burjuvalar arasında üç evlilik vardır..) Kuşkusuz *Wilhelm Meister* ilk kez devrim öncesi dönemde (1778-85) tasavvur edilmişti, ama ilk *Wilhelm Meister* yalnızca sanat ve tiyatro analiziyle ilgilenir; büyük toplumsal perspektif ikinci taslağa aittir. Hegel'in haklı olarak burjuva toplumunun devasa hicivsel tasvirini gördüğü *Reineke Fuchs* adlı komik epik şiir de, Goethe'nin Schiller'le işbirliği başlamadan önce tamamlanmıştı. Aynı dönemde Fransız Devrimi'nin pleb eğilimlerini hedef alan çok zayıf komedyaların (*Die Aufgeregten* ve *Der Bürgergeneral*) yazılmış olması, Goethe'nin yukarıda analiz ettiğimiz siyasal konumunun zorunlu tamamlayıcısını oluşturur.

Schiller'in önemli şiirsel üretiminin Goethe'yle işbirliğinden sonra başladığı doğrudur, her ne kadar öncesinde bu yeni eğilimin açıkça ifade edilmiş olduğu *Die Götter Griechenlands* gibi birkaç şiir yazılmış olsa da. Ama Schiller'in tarihi yazıları da yukarıda anlattığımız eğilimlerin hizmetindeydi zaten. *Abfall der Niederlande*'nin önsözünde, bir burjuva "örnek devrim"in, olması gerektiği gibi bir devrimin tarif edilmekte olduğu açıktır. *Otuz Yıl Savaşı Tarihi* burjuva devriminin bir diğer önemli sorunuyla ilgilenir: Almanya'nın ulusal birliğinin feodal parçalanmışlığı ve birliği yeniden sağlama çabaları. Schiller'in Kant'la münakaşası, estetik üzerine yazıları, Mehring'in de doğru bir şekilde gözlemlediği gibi, Fransız Devrimi'nin sorunlarıyla entelektüel bir münakaşadır. Ve Schiller'in teorik ve estetik faaliyetinin -doğru, daha Goethe'yle işbirliği içinde olduğu dönemde- modern burjuva sanatının özgül niteliklerine ilişkin bir felsefe teorisine varmış olduğu bilinmektedir: *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Naif ve Duygusal Şiir Üzerine).

Bu eğilimler ortak teorik ve pratik faaliyetleri sırasında iki yazarda da daha güçlendi. Görüşlerinin teorik, pratik ve polemiksel propagandası için ortak yayınlar çıkardılar: *Die Horen*, *Musenalmanach*, *Propyläen*, Weimar tiyatrosuna bir oyun repertuarı oluşturma girişimleri vb. Yazışmalarında, özellikle de ilk kısmında, bu ortak faaliyete (bir burjuva klasik sanatı için mücadele) ilişkin kendi iç teorik tartışmaları yer almaktadır.

Bu tartışmaların merkezinde *biçim sorunu* vardır. Bu nedenle ve Goethe ile Schiller biçim sorununun çözümü için model ve temeli hep Yunan sanatında aradıklarından, ortak faaliyetlerine genellikle "klasisizm" adı verilmektedir. Fakat ileride, Goethe ve Schiller'in hiçbir şekilde antikçağı taklit etmeye çalışmadıklarını, yalnızca antikçağın biçim yasalarını inceleyip modern çağın şairlere sunduğu malzemeye uygulama derdinde olduklarını tekrar tekrar göreceğiz. Antikçağın basit taklidinin bu şekilde ötesine geçilmesi, dışsal özelliklerini taklit ederek antikçağı mekanik şekilde bir model olarak görmenin ötesine geçilmesi, zaten Almanya'da Lessing tarafından

başarılmıştı. Ama Goethe ve Schiller antikçağa ilişkin yaklaşımlarında önemli bir açıdan Lessing'in (ve Winckelmann'ın) ötesine geçmişlerdi. Hirt'in[6] teorisini geliştirerek, antikçağ sanatının temel bir ayırt edici özelliği olarak karakteristik kategorisini geliştirmişlerdi. Ama Hirt'in aksine, karakteristikten yalnızca tek bir güzellik öğesi çıkarmaya çabalamış, böylece karakteristik ile Winckelmann'ın ve Lessing'in güzellik anlayışının diyalektik bir sentezine, tümüyle ahenkli "soylu sadelik ve soğukkanlı azamet"e ulaşmaya çalışmışlardı. (Bu sentez girişimleri en açık şekliyle Goethe'nin *Der Sammler und die Seinigen* denemesinde ifade edilmiştir.)

Bu çabaların dönemin özgül sorunlarıyla ilişkisi Goethe ve Schiller tarafından açıkça tanınmış ve tekrar tekrar ifade edilmişti. Goethe *Literarische Sansculottismus* (1795) adlı çok ilginç bir denemede, klasik bir yazarın ne olduğu ve Almanya'dan neden kelimenin gerçek anlamıyla klasik bir yazar olamayacağı sorusunu sorar. Şöyle yazar: "Kesin kavramlarla konuşurken ya da yazarken kullandığı sözcükleri birleştirmeyi temel görev addeden biri *klasik yazar*, *klasik eser* tabirlerini nadiren kullanacaktır. Bir klasik ulusal yazar ne zaman ve nerede ortaya çıkar? Kendi ulusunun tarihinde büyük olayların ve sonuçlarının ahenkli ve anlamlı bir birliğini bulduğunda, vatandaşlarının ruhunda büyüklük, duygularında derinlik, eylemlerinde güç ve değer bulma çabasını boşuna girişmediğinde; ulusun ruhuyla dolmuş bir halde, köklü bir dehayla, hem geçmişi hem de bugünü içinde hissedebildiğinde; ulusunu daha yüksek bir kültür düzeyinde bulup kendi eğitimi çok daha kolaylaştığında; önünde birçok toplanmış malzeme, seleflerinin kusursuz ya da kusurlu çabalarını görüp, deneyimlemek için ağır bedel ödemesi gerekmeyen birçok iç ve dış durumla karşılaştığında, işte o zaman hayatının en iyi yıllarında kafası derli toplu bir halde büyük bir eser tasavvur ve icra edebilir." Ayrıca Goethe klasik yazarın toplumsal koşullarının üretimi için feodalizmin kökten tasfiyesinin ve burjuva devriminin toplumsal içeriğinin gerçekleşmesinin zorunlu olduğunu

6 Alays Hirt (1759-1816): Arkeolog ve sanat tarihçisi.

açıkça görmüştü. Genel siyasi çizgisinin bir sonucu olarak, bu içgörüyü ancak olumsuz bir biçimde dile getirdiği doğrudur, ama yine de söylediği çok açıktır. Şöyle der: "Almanya'da klasik eserlerin yolunu döşeyecek olan devrimleri arzulamak istemiyoruz."

Klasik sanatın sorunlarını biçim perspektifinden ortaya koyma ve çözme zorunluluğunu belirleyen şey, Goethe ve Schiller'in toplumsal ve siyasal duruma ve onun sorunlarına ilişkin bu kavrayışlarıydı. Ama bu zorunluluğun aynı zamanda tarihi ve toplumsal olan daha derin nedenleri vardı. Aydınlanma'nın toplumsal eleştirisinin belli akımlarını devam ettirerek, Goethe ve Schiller kapitalizmin gelişiminin sanatın gelişimine olumsuz etkisi hakkında açık bir içgörü elde etmişlerdi. (Schiller'in *Estetik Eğitim Üzerine Bir Dizi Mektup*'ta kapitalist işbölümünün istenmeyen etkileri üzerine analizini düşünelim.) Kapitalist işbölümü toplum ile sanat arasındaki doğrudan ilişkiye hizmet eder ve bu suretle kamusal taleplerin verimli etkisini, alıcılığın genel koşullarını, şiir malzemesinin toplumsal hazırlanışını, sanatsal türlerin doğrudan toplumsal belirlenimini vb. yok eder. Biçimi parçalayıp yok eden doğrudan burjuva eğilimlere kapılıp gitmek istemeyen yazar kendisine yaslanmalı ve biçime dair tüm önemli sorunlar söz konusu olduğunda akıntıya karşı yüzmelidir. Goethe modern şairin bu durumuna ilişkin olarak Schiller'e şöyle yazmıştır: "Maalesef biz modernler bile ara ara şair olarak doğuyoruz ve gerçekten ne olduğumuzu bilmeden insan soyu içindeki yerimiz konusunda sıkıntı yaşıyoruz; zira yanılıyor da olabilirim ama özgül belirlenimler gerçekte dışarıdan gelmeli ve koşullar yeteneği belirlemelidir. Neden nadiren (Yunanlardaki anlamıyla) epigram yazıyoruz? Çünkü buna değer çok az şey buluyoruz. Neden epikte nadiren başarılı oluyoruz? Çünkü dinleyenimiz yok. Ve son olarak, neden teatral eserlere olan heves bu kadar güçlü? Çünkü bizde drama yegâne sanat biçimidir, bu alandaki gerçekten artan pratik şimdiden zevk alma umudu sunmaktadır."

Goethe ve Schiller'e göre, biçim sorunlarının genel olarak bulanıklaşmasına, sanatın kölece bir ampirik gerçekçilik ile yapmacık

bir idealist hayalperestlik arasında gidip gelmesine yol açan: modern edebiyatta ve sanatta türlerin genel olarak birbirine karışmasına ve karıştırılmasına yol açan şey işte bu toplumsal durumdu, Goethe'nin talep ettiği "dışarıdan belirlenim"in yokluğuydu. Schiller bu konuda Goethe'ye şöyle yazar: "Modern dönemde birçok yetenekli sanatçının *sanatı şiirselleştirme* eğiliminin, bizimki gibi bir çağda estetiğe ulaşmanın tek yolunun şiir olmasıyla ve bunun sonucunda, ruha sahip olduğunu iddia eden tüm sanatçıların -tam da yalnızca şiirsel bir duyarlılıkla uyandırılmış olduklarından- görsel olanı temsil ederken bile yalnızca şiirsel tahayyüllerini gösterdikleri gerçeğiyle açıklanıp açıklanamayacağını soruyorum. Çağımızda şiirsel ruh sanatsal yaratıda böyle sakıncalı bir tarzda belirlenmeseydi fena olmazdı. Ama şiir sanatı bile türlerinin kavramından epeyce sapmış olduğundan (onu taklit sanatlarıyla temasa geçiren yegâne şey), şiir kuşkusuz sanat için iyi bir rehber değildir; en iyi ihtimalle, sanatçı üzerinde olumsuz bir etkide bulunabilir (onu yaygın özelliklerin üzerine çıkartarak), ama olumlu ve aktif bir etki değil (nesneyi belirleyerek)." Schiller'e göre, bu durum modern sanatta yanlış bir ikiliğe yol açmıştı: Bir yandan, temsil edilecek nesnenin özel niteliklerine nüfuz etmeden doğrudan, ampirik gerçekliğe bağlılığı; diğer yandan ampirik gerçekliği idealistçe aşması.

Aynı durum edebi türlerin sürekli birbirine karışmasına yol açmıştır. Goethe Schiller'e yazdığı bir mektupta şöyle der: "Biz modernlerin edebi türleri karıştırmaya bu kadar eğilimli olmamız, hattâ bunları ayırmaktan tümüyle aciz olmamız beni gerçekten şaşırtıyor. ... Sanatçı tüm gücüyle gerçekten çocukça, barbarca, yavan olan bu eğilimlere direnmelidir; bir sanat eserini diğer bir sanat eserinden kalın çizgilerle ayırmalı, her birinin niteliklerini ve kendine özgü vasıflarını korumalıdır, tıpkı böyle yaptıkları için bu tür sanatçılar haline gelmiş ve böyle kalmış olan antikçağdakiler gibi. Peki, gemiyi üzerinde süzüldüğü dalgalardan kim ayırabilir? Rüzgara ve akıntıya karşı ancak küçük kulaçlar atılabilir." Ve Goethe tüm modern sanatın resme, tüm modern edebiyatın dramaya meylettiğini

ve böylece plastik ve epik sanatın biçimlerini dağıtıp parçaladığını ayrıntılarıyla gösterir.

Bu değerlendirmeler ışığında ve ayrıca klasisizmin belli öğelerini ifade ettiklerine şüphe olmadığından, Goethe ve Schiller'in klasik olduklarını iddia etmek çok çekici görünmektedir. Fakat bu sanatçıların biçim arayışlarını klasisizmden ibaret görmek sanat anlayışlarını fazlasıyla kabalaştırmak olacaktır. Birazdan Balzac'ın Stendhal eleştirisinde resimsel ve dramatik olana yönelik aynı eğilimleri modern romanın alameti farikalarından biri olarak değerlendirdiğini göreceğiz. Goethe ve Schiller elbette bu eğilimlere karşı savaşmışlardı. Ama bu onları "klasikçi" yapmaya yetmez. Zira Stendhal bile bu eğilimlere karşı çok eleştirel bir tutum almıştı, özellikle de Balzac'a karşı.

Klasik eğilimlerin aşılması, Goethe ve Schiller'in türleri mekanik ve katı bir şekilde birbirinden ayrılan sınıflandırmalar olarak görmemeleri gerçeğinde tezahür etmişti. Goethe ve Schiller yalnızca türlerin birbirinden sıkı sıkıya ayrılması gerektiğini değil, aynı zamanda diyalektik ilişki, diyalektik bağlantı içinde olmaları gerektiğini de kavramışlardı. (Bu diyalektiğin özellikle de Schiller'de büründüğü idealist nitelik, sonradan göreceğimiz gibi, sorunun ortaya konma ve çözülme tarzında bazı tahrifatlar içeriyordu, ama bu durum yöntemsel olarak türler arasında keskin klasikçi ayrımları aşmalarının önüne geçmemişti.) Trajik öğe ile epik öğe arasındaki ilişkiye dair Schiller'in Goethe'ye yazdığı birkaç cümleden bahsetmekle yetineceğiz. "Bir sanat türü olarak şiir ile onun alt türleri arasında, her zaman sanatta olduğu gibi doğada da çok incelikli hoş bir çatışma doğduğunu belirtmeliyim. Bu şekliyle, şiir sanatı her şeyi hissedilir biçimde şimdiki zamana ait kılar ve böylece epik şairi bile geçmiş niteliklerinin silinmemesi kaydıyla olayları bu şekilde temsil etmeye zorlar. Şiir sanatı böylece şimdi olan her şeye de bir geçmiş niteliği kazandırır, yakın olan her şeyi (ideal olanın düzleminde sunarak) uzaklaştırır ve böylece oyun yazarını bireysel gerçekliği belli bir uzaklıkta tutmak ve ruha malzemeye ilişkin olarak bir şiirsel özgürlük sağlamak zorunda bırakır. Dolayısıyla tragedya en ileri aşama-

sında her zaman epik katına *yükselme* eğilimi gösterecek ve ancak bu şekilde şiir olacaktır. Aynı şekilde, epik şiir de drama *derekesine düşme* eğilimi gösterecek ve ancak bu şekilde şiirsel özelliklerinin kavramını tümüyle dolduracaktır. Her ikisini de şiir eseri yapan, bunları birbirine yakınlaştıran tam da budur. ... Sanatın gerçek görevi tam da bu karşılıklı yakınlaşmayı sınırların karışması ve karıştırılması derekesine düşmekten kurtarmaktır. Genel olarak, sanatın doruk noktası her zaman karakter ile güzelliği, saflık ile bolluğu, birlik ile evrenselliği vb. uzlaştırmaktır." Bunun ardından Schiller, Goethe'nin tragedyaya çalan bir epik şiir olarak *Hermann'la Dorothea*'sını ve epik şiire çalan bir drama olarak *Iphigenie*'sini analiz eder.

Edebi türlerin bu diyalektik ve karşılıklı etkisi, birbirlerini karşılıklı olarak zenginleştirmeleri, devrim sonrası dönemde edebiyat teorisi ve pratiğinin tipik bir özelliğiydi. Türler teorisi açısından bakıldığında, bu etkene yapılan vurguda ve aynı zamanda haddinden fazla değer biçilmesinde Romantik estetiğin başlangıç aşamalarını bile görebiliriz. Çoğu romantik yazar ve edebiyat teorisyeni bunun farkında olmasa bile, bu eğilim tam da klasik biçimin saflığının ve yalınlığının artık hükmedemediği modern burjuva yaşamının artan çelişkilerinden doğmuştu.

On dokuzuncu yüzyılın ilk başlarında tüm Avrupa edebiyatını gark etmiş olan Romantik hareketin karşı konulmaz niteliği, tam da yükselen yeni hayatın organik ve zorunlu bir ürünü olmasına dayanmaktadır. Daha önce de vurguladığımız gibi, Romantizm biçimlerin diyalektik iç içe geçişini ayrım çizgilerinin silinmesi noktasına, neredeyse türlerin tamamen karışması ve yok edilmesi noktasına kadar ilerletmişti; böylece ortaya çıkma sürecindeki yeni hayat biçimlerinin yeni eğilimine aşırı abartılı bir ifade kazandırmıştı. 1789-1848 döneminin gerçekten büyük yazarlarının ortak eğilimi tam da yaratıcı yöntemlerine ve kendi edebiyat teorilerine yeni hayat biçimlerinin zorunlu bir sonucu olarak bu Romantik eğilimi dâhil etmeleriydi. Fakat bu yalnızca aşılması gereken bir etkendi ve bu Romantik eğilimi aşma sürecinde büyük ve yeni bir edebi biçim ya-

ratmaya çalışmışlardı. Romantizmle mücadele aynı zamanda yeni hayat biçimlerinde şiirsel hâkimiyet mücadelesiydi.

Romantizmle bu mücadele o dönemin tüm önemli yazarlarının teori ve pratiğini etkiledi. Balzac *İnsanlık Komedya*'sına yazdığı önsözde, Walter Scott'ın Romantizminin kendi yaratıcı çalışması açısından anlamını çok açık bir şekilde gösterir; ayrıca bu Romantizmi büyük toplumsal gerçekçilik doğrultusunda ancak Romantizmin eğilimlerini diyalektik yönden yoğunlaştırarak ve yadsıyarak aşmanın mümkün olduğunu da göstermişti. Stendhal'in *Parma Manastırı*'na yönelik son derece önemli eleştirisinde, Klasisizm ve Romantizm dışında ikisinin sentezi için çabalayan üçüncü bir edebi yol olduğunu açıkça ifade eder. Şöyle yazar: "On yedinci ve on sekizinci yüzyılın katı edebi yöntemleriyle modern toplumun bir tablosunun sunulabileceğini düşünmüyorum. Dramatik öğenin, alegorinin, imgenin, tasvirin, diyaloğun kullanılması kanımca modern edebiyat için mutlak zorunluluktur."

Bu eğilimlerin Goethe ve Schiller'de sonradan Balzac ya da Heine'de olduğu kadar açık ve bilinçli derecede görülemeyeceğini söylemeye bile gerek yok. Zaten Avrupa sanatının büyük bir akımı olarak Romantik edebiyat hareketi, onlar işbirliğine giriştikten sonra başlamıştır. Goethe ve Schiller birlikte ancak Alman Romantizminin başlangıçlarına, Schlegel kardeşlerin Romantik sanat teorisini formüle etme girişimlerine, Tieck'in ilk eserlerine vb. tanıklık edebilmişlerdir. Ayrıca Schlegel'in edebiyat teorisinin Schiller tarafından tümüyle reddedilmiş olduğu bilinen bir gerçektir. Bu eğilimlerin özünün Schiller'in eserinde olduğu gibi Goethe'nin eserinde de karşımıza çıkması ve büyük Avrupa edebiyatının sonrasındaki temel sorununun -Romantik eğilimleri aşma ve büyük gerçekçi bir bütünselliğin tek bir öğesine dönüştürme [Aufheben]- başlı başına bir edebi akım olarak Romantizmin ortaya çıkışından önce onların eserlerinde zaten var olması (özellikle de *Wilhelm Meister*'la ve Schiller'in konuya dair analizini ve eleştirel mektuplarını karşılaştırınız) oldukça ilginçtir.

Elbette söz konusu başarı onlarda da bu dönemin sonraki büyük yazarlarında olduğu kadar kusurluydu. Özellikle de Romantik motiflerin Avrupa çapında büyük bir edebiyat akımı olarak ortaya çıkışından önce açıkça sergilendiği Schiller'in sonraki oyunları bunların gerçekten üstesinden gelmeyi nadiren başarmıştı. *The Bride of Messina* Schiller'in antikçağdaki anlamıyla esere zorunluluk yükleme yönündeki tüm girişimlerine karşın yine de ilk "kader draması"dır [*Schicksalsdrama*]. *The Maid of Orleans* ise yerel renkle mucize şiirinin [*Wunderlyrik*] birleşiminin müthiş etkisi yoluyla dramatik biçim birliğinin dağılışını göstermektedir, tıpkı sonrasında Victor Hugo'nun, Tieck'in Romantik oyunlarının yaptığı gibi. Ne var ki Romantik motifleri aşkın bir öğeye indirgeme eğilimi Goethe ve Schiller'in teori ve pratiğine egemen olmuştu. Ve bu eğilim onların tüm üslup sorunlarına ilişkin tutumlarını (Romantik eğilimlerin özümsenmesi ve aşılması ile edebiyatın biçim ve içeriğini belirleyen etken olarak çağdaş yaşamın tanınmasıyla ilintili olan tutumlarını) özsel olarak belirlemişti. (İhtiyar Goethe'nin Romantizmi kesinlikle reddetmesinin bu sorunla hiçbir alakası yoktur. Gerici ve bilinemezci hale gelmiş olan Alman Romantizmini reddetmişti, ama hayatının sonlarına doğru Walter Scott, Victor Hugo, Manzoni gibi isimlere epey ilgi duymuştu.)

Dolayısıyla Goethe ve Schiller'in şiirsel iştiyakları ve edebi biçimin saflığı için yürüttükleri teorik mücadele çelişkili bir ikilik içinde ilerlemişti. Bir yandan kalkış noktaları, tüm modern sanatın ortaya çıktığı tarihsel koşullar dikkate alındığında, doğası gereği kusurlu ve sorunlu olmak zorunda olduğu iddiasıydı. İşbirliği yaptıkları dönemde estetik üzerine yazdıkları büyük denemeler (Goethe'nin *Der Sammler und die Seinigen*'i ve Schiller'in *Naif ve Duygusal Şiiri Üzerine*'si) bu iddiaya teorik bir temel kazandırır. Schiller'e bir mektubunda Goethe şu yorumda bulunur: "Tüm modern sanatçılar *kusurlular* sınıfına mensuptur ve dolayısıyla az çok ayrı başlıklar altında değerlendirilmelidirler. (Goethe bu denemesinde modern sanatçıların tipik kusurlarını sistematikleştirmeye çalışmıştı. Aşağıda-

kiler bu sistemdeki "başlık"lardır. -G.L.) ... Şimdi eğer Michelangelo'yu *fantazmacı*, Correggio'yu *aşırılıkçı* ve Rafael'i *karakterci* yaparsak, o zaman bu başlıklar olağanüstü bir derinliğe kavuşur, zira o zaman bu kayda değer insanları kendi sınırlılıkları içinde değerlendiririz ve yine de onları kral olarak ya da tüm türlerin büyük temsilcileri olarak görürüz." Burada Goethe modern sanatın sorunlu niteliğini Schiller'in ünlü denemesinde vurguladığından da fazla vurgulamıştı, çünkü bu niteliği Rönesans'ta da (üstelik çok daha ileri düzeyde) keşfetmeye çalışmıştı, oysa Schiller Shakespeare'e naif, yani üslup bakımından Yunanlara benzer ve değer bakımından onlara eş bir sanatçı muamelesi yapmıştı. Diğer yandan, Goethe ve Schiller antikçağı ilkesel açıdan ulaşılamaz bir model olarak ya da antikçağ sanatının kusursuzluğunu çağdaş sanatçı için daha baştan olanaksız bir şey olarak görmemişlerdi. Tersine, antikçağ incelemesi, antikçağ sanatının estetik önermelerinin keşfi ve tatbiki bir estetik farkındalık yaratarak, biçimi yöneten yasaların tümüyle net bir şekilde anlaşılmasını sağlayarak modern çağda sanatın sorunlu niteliğini aşmaya yarayacaktı.

Öte yandan elbette bu sanat teorisinin idealist yanı burada oldukça barizdir. Goethe ve Schiller'in zaman zaman yaşadıkları çağın toplumsal gelişimi ile modern sanatın sorunlu niteliği arasındaki ilişkiye dair olağanüstü derin ve parlak içgörüler geliştirdikleri doğrudur. Ama sanatsal biçim sorununu toplumsal evrimin bir ürünü (elbette mekanik bir ürünü değil) olarak tasavvur edememişlerdi. Sanatsal biçimin toplumsal belirleniminin Goethe ve Schiller'in sanat teorisinde gerçekten de önemli bir rol oynadığı doğrudur, ama felsefi tutumlarındaki idealizmin bir sonucu olarak, derin içgörülerinden gerekli tüm sonuçları doğru bir şekilde çıkarmayı başaramamışlardı. İdealist ütopyacılıktan, kökleri toplumsal gerçeklikte olan hastalıklardan sanatsal bilinci sağaltarak kurtulabilecekleri yanılsamasından ve modern sanatın sorunlu niteliğinin meseleye biçimsel yönden yaklaşarak aşılabileceği yanılsamasından kendilerini kurtaramamışlardı.

İşte Goethe ve Schiller'in estetiğinde klasikçi özellik kendisini burada gösterir, antikçağa geri dönüşte değil. Antikçağın sanatsal il-

kelerine dair araştırmaları tümüyle haklı ve zorunlu bir eğilimdi; bu olmadan gerçekten büyük bir sanat yaratmak zor, sanatsal biçimin yasalarını bilmek ise olanaksızdı. Marx Yunanları insanlığın "normal (ya da norm belirleyen) çocukları" olarak adlandırmış ve Yunanların büyük sanatsal yaratılarını "normlar ve ulaşılmaz modeller" olarak görmüştü. Marx açısından bu norm elbette ancak "belli açılardan" geçerliydi. Yani Marx, toplumsal gerçeklik temelinde sanatın belli bir döneminin biçim ve içeriğini doğuran özgül koşulların kesin ve somut bir şekilde incelenmesi gerektiğini söylemişti; sanatsal evrimin belli bir döneminde kullanılabilecek biçimlerin ve bunların nasıl kullanılabileceğinin açıkça anlaşılmasını talep ediyordu. Şöyle yazıyordu: "Zorluk yalnızca bu çelişkilerin genel olarak formüle edilmesindedir. Bunlar belirlendiği anda açıklanmıştır da." Goethe ve Schiller'in temeldeki idealist tutumları bu belirlemeyi kesin bir tarzda gerçekleştirmelerini engellemişti.

Bu sorunu doğru bir şekilde ortaya koyup çözme konusundaki bu başarısızlığın arkasında, elbette, bir toplumsal zorunluluk vardır: Tüm modern sanatın zorunlu olarak sorunlu niteliği. Marx "kapitalist üretimin sanat ve şiir gibi belli manevi üretim dallarına düşman" olduğundan bahseder. Tüm önemli modern sanatçılar bu düşmanlığı hissetmişlerdir, üstelik kapitalist üretim ilerledikçe daha derinden hissetmişlerdir. Bu açıdan da, Fransız Devrimi dönemi ve İngiltere'de aynı dönemde muzaffer bir şekilde ilerleyen sanayi devrimi dönemi modern burjuva sanatının ve estetiğinin gelişiminde derin bir uçurumu ifade eder. On sekizinci yüzyılın büyük gerçekçilerinin biçim sorununa fazla kafa yormadan, gündelik burjuva yaşamını edebiyatla bütünleştirirken ve modern romanı yaratırken duydukları naif coşku bitmiş ve bu gerçekliğin sorunlu niteliği ve onun için yeterli sanatsal biçimler üzerine zorlama bir tefekküre kapı aralamıştır.

Bu tefekkür ikili bir düzlemde ilerler, ama sanatçılar ve sanat teorisyenleri nadiren onun ikili ve çelişkili niteliğinin farkına varabilirler (asla tam olarak değil, belli bir ölçüde). Şu iki sorunun iç içe geçirilmesi söz konusudur: Ya sanat yasaları sistemi antikçağı ince-

leyerek oluşturulmalı. böylece sanatçı modem yaşamın *özgül niteliğini* ifade edebilmelidir (bu durumda antikçağın incelenmesi *modern burjuva çağın* biçimlerini ve biçim yasalarını keşfetmeye ve inşa etmeye yarar), ya da bu bilgi evrensel "tarihüstü" yasalar sisteminin keşfine yol açınalı ve böylece bir klasik sanat bugün bile -modern yaşamın sanat karşısındaki sorunlu ve düşmanca niteliğine karşın- yaratılabilmelidir. Dolayısıyla mesele yaratıcı şekilde yenilenen antikçağ biçimlerinin yardımıyla *burjuva mevcudiyetinin toplumsal açıdan sorunlu niteliğinin* üstesinden gelme meselesidir.

Modern sanatçılardan Balzac'ın etkili bir şekilde izlediği, keza Goethe'nin de *Wilhelm Meister*'da ve *Faust*'ta takip ettiği ilk yol modern roman teorisine, modem yaşamın tüm sorunlu öğelerinin ve sanatsal olmayan çirkinliğinin amansız ifadesine, bu sorunlu niteliğin sonuna kadar götürülmek suretiyle sanatsal açıdan aşılmasına vardı. Balzac yine de son derece sorunlu bir estetik öğenin varlığını sürdürdüğü inancını açıkça hissetmiş ve buna net bir ifade kazandırmıştı. Sanatsal iman beyanları, özellikle de *Meçhul Şaheser* hikâyesi bu yolu özgül olarak modern sanat ilkelerinin vaaz ettiği gibi tutarlı bir şekilde sonuna kadar götürmenin kendi kendine dağılmaya, sanatsal biçimi yok etmeye varacağını açıkça göstermektedir.

Diğer yolun ise modern yaşamın en derin sorunlarından belli oranda tiksinmeye, bu sorunlardan belli oranda kaçmaya yol açması kaçınılmazdır. Zira eğer modern yaşamın malzemesi antikçağ sanatının çizgi açıklığına, kompozisyonun antikçağdaki yalınlığına ve düzenliliğine sahip olan bir sanat eserine yol açacaksa, o zaman malzemeyi içindeki sorunlu unsurlardan temizlemek ve böylece modern yaşamın merkezi sorunlarından belli bir uzaklığa yerleştirmek gerekir. Goethe'nin kuşkusuz en büyük eserlerinden biri olan ve estetik açıdan antikçağın yalınlığına ve azametine en çok yaklaştığı *Hermann'la Dorothea* bu ikinci yolun tipik ürünüdür. Ama bu hedefe ancak uğrunda çabaladığı epik şiiri bir idil ile sınırlama pahasına ulaşmıştır. Mersiye, hiciv ve idilin modern duygusal şiirin tipik biçimleri olduğunu tasvir eden ve gösteren Schiller'in *Naif ve Duygu-*

sal Şiir'indeki derin içgörüyü farkında olmadan -ne o ne de Schiller bunun farkındaydı- onaylamıştı. Antikçağ biçimine rağmen *Hermann'la Dorothea* en az *Wilhelm Meister* kadar sorunlu ve duygusaldır, ama farklı bir tarzda.

Hermann'la Dorothea ile *Wilhelm Meister* arasındaki bu karşıtlık Goethe ile Schiller arasındaki yazışmalarda önemli bir rol oynadı. İkisi de *Wilhelm Meister*'ın Almanya'da modern burjuva yaşamının sorunlarını canlı bir bütünsellik içinde ve kapsamlı bir tablo halinde sunmaya çalışan ilk büyük örnek olduğunun; *Wilhelm Meister*'la yeni bir tür olarak modern romanın doğduğunun farkındaydı. İkisi de bu romanın büyüklüğünün tam da bu sorunların bütününü büyük bir epik birlik içinde sunması olduğunun, *Wilhelm Meister*'ın biçimin sürekli olarak epiğin azametine yaklaştığı bir roman olduğunu kavramıştı. Böylece modern romanın temel özelliklerinden birini tanımışlardı. Hegel sonrasında romanı "modern epik" olarak adlandırmıştı. Ama Goethe ve Schiller romanın bu eğiliminin epik katına yükselememesinin, romanın "kusur"u değil, temel bir özelliği olduğunu görmemiş, görememişlerdi. Burada ancak burjuva çağda tüm sanatın sanatsal açıdan sorunlu niteliğinden bahsedildiği ölçüde; zorunlu olarak son derece çelişkili olan bir izleğin yeterli sanatsal ifadesinin ancak burjuva romanı gibi kendi kendine çelişen bir biçimle yapılabileceği tanındığı ölçüde bir kusurdan bahsedilebilir. Bu biçimin büyük ve eksiksiz niteliği tam da sorunlu izleğin inatla sonuna kadar götürülüyor olmasında saklıdır.

Wilhelm Meister'ın yüksek kusursuzluk düzeyinde bile, Goethe ve Schiller romanın sanatsal biçiminin bu sorunlu niteliğini tanımışlardı. Ve biçimsel olguyu, yani bir epik şiir katına yükselme eğilimini ve bu eğilimin başarısızlığını açıkça görmüşlerdi. Ama antikçağ epiği idealinden yana önyargılarını koruyan Schiller ve Goethe, bu doğru yargıyı hatalı bir şekilde *Wilhelm Meister*'ın "kusuru" olarak değerlendirmişlerdi. Goethe bir keresinde *Wilhelm Meister*'ı hiddetle "sözde epik" olarak nitelendirmişti. Schiller kitabın kendisinde bıraktığı izlenimi kesin olarak özetlediği bir mektupta bu tek yanlı gö-

rüşün gerekçesini açıkça belirtir. Şöyle yazar: "Yakın dönemde *Meister*'ı yeniden okudum, dışsal biçimin her şeye rağmen ne denli önemli olduğundan hiç bu kadar etkilenmemiştim. *Meister*'ın biçimi, genel olarak romanın biçimi gibi, yalnızca şiirsel değildir; tümüyle akıl alanına dâhildir, onun tüm taleplerine boyun eğer ve tüm sınırlılıklarını paylaşır. Ama bu biçimden yararlanmış ve en şiirsel hallerini bu biçimle ifade etmiş olan gerçekten şiirsel bir ruh olmasından ötürü ortaya çıkan sonuç, doğru bir şekilde nasıl ifade edeceğimi bilemediğim şiirsel atmosfer ile düzyazı atmosferi arasında tuhaf bir salınımdır. Ben *Wilhelm Meister*'ın (yani romanın) belli bir şiirsel cesaretten yoksun olduğunu, çünkü bir roman olarak her zaman anlağı tatmin etmeye çalıştığını ve yine, gerçek bir açıklıktan yoksun olduğunu (fakat bunun için belli oranda bir talep doğurur), çünkü şiirsel bir ruhtan doğduğunu söylemek istiyorum." Ardından, *Wilhelm Meister*'ın bu sorunlu niteliğini *Hermann'la Dorothea*'nın kusursuzluğuyla yan yana getirir: "*Meister*'da *Hermann*'ı bu denli büyüleyici kılan şeyi kim hissetmez? İlkinde sizin ruhunuzdan hiçbir şey, hiçbir şey eksik değildir. Kalbi şiirin güçleriyle heyecanlandırır ve bize sürekli yenilenen bir haz verir, ama *Hermann* beni şiirin ilahi dünyasına götürürken ve bunu yalnızca saf şiirsel biçimi aracılığıyla yaparken, *Wilhelm Meister* gerçek dünyadan ayrılmama hiçbir zaman izin vermiyor."

Schiller'in bu karşıtlığı yalnızca biçim sorununa indirgemiş olması ve iki eser arasındaki biçim farklarının gerisinde bizatihi hayatın içeriğine ilişkin iki farklı tutumun yattığını görmemiş olması çok karakteristiktir; böylece, diğer açılardan oldukça derin olan biçim anlayışını idealist bir tarzda çarpıtmıştır. Fakat Goethe'nin bu eleştiriye tamamen katıldığını ifade ederek tepki vermiş olması da çok karakteristiktir. Şöyle yazar Goethe: "*Hermann*'ın sizin hünerli ellerinizde olması beni memnun ediyor. *Meister* hakkında söylediklerinizi çok iyi anlıyorum; tüm bunlar ve daha fazlası doğru. Bana en çok sıkıntıyı veren tam da bu kusurlu niteliği oldu. Saf bir biçim yardımcı olur, destek çıkar, oysa saf olmayan biçim her yerde engel

ve köstek olur. Ama bir daha biçim ve konu meselesinde bu kadar kolay aldanmayacağım ve dehanın bize hayatın güzünde bahşedebileceği şeyc odaklanacağız." Dolayısıyla Goethe burada *Wilhelm Meister*'ı bir "hata" olarak görür. Hiç tereddüt etmeden ikisi de *Hermann 'la Dorothea*'yı *Wilhelm Meister*'a; bir idil derekesine düşürülmüş epik şiiri büyük modern romana tercih etmişlerdi.

Eğer bu kararları teoride ve pratikte gerçekleşseydi ve önemli bir tarzda kalıcılaşsaydı, o zaman ortak eğilimlerindeki klasisizmden bahsetmemiz mümkün olabilirdi, her ne kadar *Hermann 'la Dorothea* doğası gereği Goethe ve Schiller'in biçim konusundaki şevklerinden ötürü olduğunu düşündüklerinden çok daha az klasik olsa da. Ayrıca Goethe antikçağ biçimlerine dair bilgisi temelinde "gerçekten klasik" eserler yaratma girişiminde bulunduğunda başarısız olmuştu. Çağdaş yaşamı gerçekten unutamayacak ya da bir kenara atamayacak kadar modern gerçekçi bir sanatçıydı. *Hermann 'la Dorothea* varoluşunu ve biçimini en az *Die natürliche Tochter* (bilinçli derecede klasik yönelimi olan bir drama) kadar Fransız Devrimi'ne borçludur. Ve neredeyse tamamen biçim bilgisi ve coşkusundan doğmuş olan Goethe'nin projelerinin tamamlanmadan kalmış olması (örneğin *Achilleis*) tesadüf değildir. Schiller'e göre, bu biçim eğilimi çok daha tehlikeli hale geldi (*Die Braut von Messina*'da olduğu gibi), ama onun eserlerinde de dönemin büyük sorunları her zaman sonraki oyunlarının temelini oluşturmaktadır (ulusal birlik sorunu vb.).

Fakat Goethe ve Schiller'in "klasikçi" eğilimini salt bir "kusur" olarak görecek olsaydık, karşıt, yanlış ve tarihsel-olmayan uca varırdık. Goethe ve Schiller'in bu çelişkili tutumunun arkasında on dokuzuncu yüzyılda modern sanatın büyük merkezi sorunu saklıdır: Burjuva yaşamının çirkinliğini ve sanatsal olmayan niteliğini sanatsal olarak aşma girişimi. Modern sanatın bu döneminin gelişimini doğru bir şekilde anlamak istiyorsak -Goethe ve Schiller'in işbirliği burjuva sanatının bu son yükselişini başlatır ve birçok açıdan da dorük noktasıdır- o zaman "klasisizm"lerindeki eğilimleri doğru bir şekilde değerlendirmek zorundayız, zira sorunlara çözümlerindeki

kaçışçı öğelere ve idealist çarpıtmalara rağmen bu eğilimlerin bir mazereti vardır.

Goethe'de bu sorunlar Schiller'de olduğundan çok daha aleni ve netti. Goethe tüm yaşamı boyunca büyük bir gerçekçiydi. Hayatın içeriğinin klasisizm düzleminde saflaştırılması modern hayatın onun önüne çıkardığı esas trajik çelişkilerden ve çatışmalardan bilinçli bir şekilde kaçınmak anlamına geliyordu. Goethe Schiller'e tragedya yazamadığından bahsettiği bir mektubunda bunu gayet açık bir şekilde ifade eder: "Gerçek bir tragedya yazıp yazmayacağımı bilecek kadar kendimi iyi tanımadığım doğrudur; ama bu işe girişmekten korkuyorum ve buna girişmenin bile beni yok edeceğine nerdeyse eminim." Goethe modern hayatın çelişkilerinin nihai sonuçlarından kaçınmasının kökenlerinin hiçbir şekilde sanatsal kaygılarda, biçime dair ilkelerde saklı olmadığını burada çok açık bir şekilde söyler. Sanatsal kaygılar Goethe'nin modern yaşam karşısındaki temel tutumunun sonuçlarıdır ve en büyük eserlerini tam da kritik anlarda kendi yaşam içgüdüsünün üstesinden gelmiş olmasına borçludur.

Schiller'de sorun daha karmaşıktır. Schiller hayati öğesi, trajik keskinliği bakımından 'çelişki' olan doğuştan bir tragedyacıydı. Dolayısıyla Schiller'in klasikçi eğilimi salt biçim düşüncesinden doğmuş görünmektedir, ama bu yalnızca görünüştür. Bu eğilim devrim sonrası dönemin sorunlarına karşı siyasal tutumundan, feodalizmin devrilmesi için devrimci yöntemleri reddetmesinden doğmuştu. Böylece çağının en derin trajik sorunlarını ilgilendiği izleklerden dışlamış oldu; Wilhem Tell'i gençliğinin dramalarıyla karşılaştırdığımızda bu siyasal dönüşün biçimsel estetik sonuçları açıkça görülür. Diğer yandan, Schiller'in felsefi idealizmi, modern hayatın sorunlarına üslup bakımından egemen olma sorununu doğru tarzda formüle etmiş olmasını da tahrifata uğratmıştı.

Goethe ve Schiller'in çağdaşlarının küçük fotoğrafik doğalcılığına karşı sürekli mücadeleleri haklı ve doğruydu. Ama Schiller'in felsefi idealizmi bazen bu mücadeleyi çarpıtmış ve "Hakikat" ile "Gerçeklik" arasında katı ve dışlayıcı bir karşıtlığa dönüştürmüştü. *Bride of*

Messina'ya yazdığı sunuşta, sanatın gerçeklikle ilişkisi konusunda şöyle diyordu: "Sanat her türlü gerçeklikten daha doğru ve her türlü olgudan daha gerçek olabilir. Dolayısıyla sanatçı gerçekliğin tek bir öğesini bile bulduğu şekilde kullanamaz, eseri *tüm* parçaları bakımından ideal olmalıdır, tıpkı bütünü bakımından gerçekliğe sahip olması ve doğayla uyumlu olması gerektiği gibi." Felsefi açıdan bir idealist olan ve öznel idealizmden nesnel idealizme geçişin yolunu arayan Schiller, dolaysız gerçekliğin küçük yeniden üretiminin ötesine geçme girişimini, sanat tarafından ifadeye kavuşturulması gereken hayatın özsel belirlenimlerini hayatın kendisinden tamamen koparmak ve bunları fikirler dünyasının bileşenleri olarak tasavvur etmek dışında başka bir yolla formüle edemezdi. Schiller'de sorunların bu genel idealist tahrifatı, tarihsel yaşamın çelişkilerinin nesnel olarak barikulade bir şekilde kavranması ile bu sorunların ahlakçı bir çerçeveye hapsedilmesi arasında, felsefi açıdan onu Hegel'in en önemli öncülerinden biri haline getiren nesnel bir idealizm ile Kant'ın öznel idealizminin basit bir takipçisi, yorumlayıcısı ve uygulayıcısı olmak arasında yalpalıyor olmasıyla daha da güçlenmişti. Sonuç olarak, Schiller'in sanatsal pratikleri Kant ile Hegel arasındaki orta yolcu felsefi konumunun eksiksiz bir yansımasıdır. Drama edebiyatının Shakespeare'den beri görmediği türde abidevi, harikulade düzeyde kapsamlı tarihsel tasvirlerin yanı sıra, Kant'tan mülhem küçük, öznel ahlakçı eğilimin tahrif ettiği büyük tarihi ilişkileri görürüz onda. Örneğin Kraliçe Elizabeth'in ilk başta *Maria Stuart* için nasıl büyük tarihsel tarzda tasavvur edildiğini ve sonra evrildiği yeri düşünebiliriz.

Dolayısıyla Goethe ve Schiller için tüm bu ideolojik tahrifatlara karşın haklı olan temel sorun, modern yaşamın gerçekten büyük çelişkilerinin kavranması ve temsili, günlük yaşamın ayrıntılarına küçük ve çok yakından bağlılığın saf biçimiyle büyük sorunların sanatsal ifadesinin önünde bir engel teşkil ettiğinin fark edilmesiydi. Modern burjuva yaşamın sanata bu açıdan tehlikeli derecede çelişkili bir malzeme sunuyor olduğunu fark etmeleri için de aynısı geçerlidir. Bu iki anlamda doğrudur. İdealist felsefi eğilimlerine karşın Schiller'in bu çifte tehlikeyi -küçük sözde gerçekçilik ve içi boş

idealist üsluplaştırma (retorik, hayali olan vb.)- açıkça gördüğünü ve bu ikinci türde eğilimin kendi yaratıcı eserleri için taşıdığı tehlikenin tamamen farkında olduğunu gözlemlemek çok ilginçtir. Örneğin *Wallenstein*'ı yazarken bu tür bir yavanlığa düşmekten korkmuştu. Goethe'ye bu yavanlığın, "eski retorik tarza dönme korkusundan ve nesneye yakınlığı koruma konusunda fazla endişeli bir çabadan kaynaklandığını" yazmıştı. "Dolayısıyla eğer iki tehlikeden de (*düzyazısal* ve *retorik* olan) aynı şekilde kaçınmaya çalışmak gerekiyorsa, saf şiirsel bir duruma erişmek başka bir yerde olduğundan çok daha zorunludur."

Goethe ve Schiller bu zorluklardan tam da antikçağ sanatının ilkelerini genel olarak sanat ilkeleri olarak inceleyerek kurtulmaya çalışmıştı. Ama bu arayış yalnızca görünüşte salt biçime dair bir incelemeydi. Goethe ve Schiller'in üzerinde çalıştıkları biçim kavramı belirleyici içerik sorunlarıyla çok yakından ilişkiliydi. Biçim ile içerik arasındaki diyalektik ilişkiye dair formülasyonları ne kadar hatalı ve idealist ölçüde çarpıtılmış olsa da, temel eğilimleri bu diyalektik ilişkiyi tanımlama yönündeydi.

Goethe'ye yazdığı bir mektupta Schiller ortak heveslerini iki madde halinde ortaya koyar. İlki sanatın konusunun tanımıdır: "Şu anda, *konunun mutlak kesinliği* kavramından hareket etmek bana büyük bir avantaj gibi görünüyor. Zira kötü konu tercihinden ötürü istenilen sonucu vermemiş olan tüm sanat eserlerinin bu tür bir belirsizlikle malul ve dolayısıyla keyfi bir niteliğe sahip olduğunu gösterecektir." Goethe'nin bundan böyle çoğu zaman da kılı kırk yarıcı bir kesinlikle takip ettiği sanat konusu sorununun bu analizi, özgül olarak biçim sorununun, edebi türler sorununun somutlaştırılmasına varmıştı. Schiller yukarıda aktarılan gözlemi tamamlayarak, şöyle yazar: "Bu önermeye bir başkası daha, yani her durumda konunun bir sanat türüne uygun araçlarla tanımlanması gerektiği, bunun her sanatsal türün özel sınırları dâhilinde yapılması gerektiği önermesi eklendiği takdirde, konu seçimlerinde yanlış yönlendirilmekten kaçınmak için yeterli bir kıstasa ulaşılır." Dolayısıyla Goethe ve Schil-

ler için dar anlamıyla biçim sorunlarının bile sanatsal konunun doğasından doğduğunu görüyoruz.

Goethe ve Schiller'in Yunanlardan öğrendikleri şey esasen (örneğin on yedinci yüzyıl Fransız klasisizminin çoğu zaman yaptığı gibi) tikel biçimsel karakteristikler değil, daha ziyade her sanat eserinin seçtiği konunun temel belirleyicilerini [*Bestimmungen*] açık ve zorunlu bir tarzda ifade etmesi gerektiği şeklindeki temel sanatsal önermeydi. Sanat yalnızca genel hatlarıyla bu temel belirleyicilerle bağı olan ya da hiç bağı olmayan ayrıntılar içinde kaybolmamalı, aksine bu belirleyicileri tamamen ve gerçek ilişkileri içinde telaffuz etmelidir; zira bu ilkelerin ifade edilişinde her türlü muğlâklık ya da öznel kapris, sanat için ölümcül olacaktır.

Çeşitli edebi türlerin özgül niteliği bu temel yasadan çıkarılmaktadır. Nesnelerin özgül niteliği, temel belirleyicileri arasındaki ilişkinin özgül niteliği belli sanatsal ifade biçimleri öngörür. Sanatsal ifadenin bu tipik biçimleri edebi türlerdir. Goethe ve Schiller'in, yazışmalarında, her izleği hangi biçim altında azami, hattâ mümkün olan yegâne yeterli ifadeyi bulabileceğini keşfetmek için ayrı ayrı ne kadar şevkle ve derinlemesine incelediklerini görmek çok ilginçtir. Bir başka bağlamda Goethe ve Schiller'de türlerin ayrılmasının kesinlikle çok kesin olduğundan, ama hiçbir şekilde katı ve mekanik olmadığından bahsetmiştik. Schiller'in İtalyan klasikçi Alfieri'nin tragedyalarına dair eleştirisi, her ikisi için de bir konunun özel öğelerini soyut bir şekilde ayırmanın, ilgili edebi türün yasalarına uyuyor olsa bile hiç de yeterli olmadığını gösterir. Yunan sanatındaki temel belirleyicileri ayırma görevini klasikçi anlamda, yani büyük bir gerçekçilik anlamında ve soyut bir üslup anlamında tasavvur etmemişlerdi. Alfieri için Schiller şöyle der: "Her halükarda onun bir olumlu özelliği olduğunu tanımak zorundayım, her ne kadar bu bir eleştiri içerse de. Bir konudan şiirsel anlamda nasıl yararlanacağını bilir ve bunu ayrıntılarıyla geliştirme arzusunu uyandırır: Kendisinin tatmin olmadığına ilişkin kesin bir kanıt, ama yine de konuyu düzyazıdan ve tarihten başarıyla koparmış olduğunun bir işareti."

Goethe ve Schiller'in Aristoteles'in poetikasına ilişkin yaptıkları yeni ve derinlemesine bir incelemeyle ilintili olan edebi türler teorisi de kalkış noktasını bu merkezi sorundan alır. Schiller son derece çağdaş bir anlamda, yani modern sanattaki çifte tehlikeye karşı mücadelesi anlamında Aristoteles'e duyduğu sempatiyi ifade eder: "Aristoteles ya dışsal biçime kölece bağlı olan ya da her türlü biçimi boşveren herkes için gerçek bir cehennem zebanisidir." Ve Schiller her türlü şiirin merkezi sorununu hikâyede [*Fabel*], olaylar arasındaki bağlantıda görmüş olduğu için Aristoteles'i özellikle över. Schiller incelemeleri ve *Wallenstein* üzerine şiirsel çalışmasının sonucu olarak, bu sorunu şöyle formüle etmişti: "Kendi mesleğim ve Yunanların tragedyaya yaklaşım tarzları üzerine düşündükçe, meselenin düğüm noktasının bir şiirsel hikâye bulma sanatında saklı olduğunu daha iyi görüyorum. Modernler güç bela ve endişeli bir şekilde tesadüfi olaylarla ve ikincil koşullarla ilgileniyorlar ve gerçekliğe olabildiğince yaklaşmaya çalışarak boş ve önemsiz şeyleri yük ediniyorlar. Böylece gerçekten şiirsel olan her şeyi içinde barındıran derin hakikati kaybetme riskiyle karşı karşıya geliyorlar. Gerçek bir durumu taklit etmeyi çok isteseler de, şiirsel bir tasvirin tam da mutlak anlamda doğru olduğu için asla gerçeklikle örtüşemeyeceğini düşünmüyorlar."

Schiller Goethe'nin bir epik şiir (*Die Jagd*) projesine ilişkin eleştirisinde (ihtiyar Goethe'nin yazacağı hikâye için malzemesini çıkardığı şiir), Goethe ve Schiller'in yazışmalarında sanatsal yaratıya bu derecede önemli karşı çıkışı, hikâyenin, olay örgüsünün epikte ve drama edebiyatındaki hayati rolünü ne kadar ciddi şekilde değerlendirdiğini görebiliriz. "Planını büyük bir merakla bekliyorum. Rahatsız edici olan kısım, bana olan aynı şeyin Humboldt'un da başına gelmiş olması, oysa öncesinde bu konuda hiç yazışmamıştık. Planda tekil bir epik olay örgüsü olmadığını düşünüyor. Sen bana bundan ilk bahsettiğinde, ben de hep gerçek olay örgüsünü bekledim; bana aktardığın her şey yalnızca bir girizgâh olarak ve bu tür bir olay örgüsünün alanı temel bireysel figürler olarak görünüyordu, ama tam

eylemin başlamak üzere olduğunu düşünürken, bitiriyorsun." İşte burjuvazinin gerileyiş dönemine damga vurmuş olan anlatı tarzının -bir muhiti ve bu muhite özgü olan genel bir olayı tasvir ederek gerçek bir bireysel hikâyeden (tam da bireyselliğiyle temel ilkeleri bakımından malzemesinin tipik sorununu ifade eden hikayeden) beklenen yaratıcı buluştan ve şekillendirmeden sakınabileceğini düşünen bir tarzın- bugün bile geçerliliğini koruyan keskin bir eleştirisi.

Goethe ve Schiller tabiatıyla edebi üretim sorununun bu temel tanımıyla yetinmemişlerdi. Esas çabaları tam da epik ile drama edebiyatı arasındaki derin köklere sahip iç farklılığın neyin içinde saklı olduğunu keşfetmeye yönelmişti. Goethe mektupla yürüyen uzun ve olağanüstü derecede ilginç bir tartışmanın özeti mahiyetinde, kısa ama önemli incelemesi *Epik ve Dramatik Şiir Üzerine*'yi yazmıştı. Bu eserde hem ortak hem de farklı yönlerini vurgulayarak epik ve drama edebiyatının en genel biçimsel yasalarını formüle etmeye çalışmıştı. "Gerek epik yazarı gerekse de drama yazarı, ikisi de şiirin genel yasalarına, özellikle de birlik yasası ve gelişme yasasına tabidir; ayrıca ikisi de benzer konuları işler ve ikisi de çeşitli motiflerden yararlanabilir. İkisi arasındaki temel fark, epik yazarı olayı *tümüyle geçmişte kalmış* olarak aktarırken, drama yazarının *tümüyle şimdide* gibi temsil etmesidir."

Goethe bunun ardından epik ile drama edebiyatı arasındaki en derin belirleyici farklara değinir. Ve kalkış noktası olarak iki türün temsili kişileşmelerini (epik şiir okuyan kimse, ateşli konuşmacı ve mim oyuncusu) alarak bu karşıtlığı özellikle esnek bir tarzda sunar. (Goethe'de de bu biçimsel farkların ve onları kişileştirenlerin idealist bir özerklik edinmiş olması, her ikisinin de toplumsal temellerinden belli bir ölçüde koparılmış olması bu karşıtlığın temelde doğru olduğunu belirleyici derecede değiştirmez.) Goethe olay örgüsü incelemesinde, şiirdeki mümkün olan eylen motiflerini sistemleştirerek ve ağırlıklı olarak epik ya da dramatik olanı her iki türde de bulunabilecek öğelerden ayırarak bu karşıtlığı somutlaştırmıştı. Artık, geçmiş ile şimdi arasındaki karşıtlığın Goethe'yi olay

örgüsünü öne çıkaran ilerici motifleri özgül anlamda dramatik olarak ve geçmişe ait olup olay örgüsünü hedefinden belli bir uzaklıkta tutan öğeleri esasen epik olarak görmeye ittiği çok basit ve barizdir.

Goethe bu antiteze Homeros şiirlerini, özellikle de *Odysseia*'yı inceleyerek ulaşmıştı ve iki tür arasındaki karşıtlığa ilişkin bu anlayışın kendisinin modern roman anlayışıyla ne kadar yakından ilişkili olduğunu gözlemlemek (her ne kadar romanın biçimini sorunlu olarak görüp *Wilhelm Meister*'ı sadece sahte bir epik şiir olarak değerlendirmiş olsa da) çok ilginçtir. Antikçağ epiği ile modern roman arasındaki karşıtlığı doğurmuş olan tüm toplumsal koşulların dönüşümünden ötürü, geçmişle ilintili motif, modern roman açısından antikçağ epiğinden tümüyle farklı bir anlam edinmişti. Sorun toplum içinde bireylerin mücadelesi olduğunda, modern romanda bu motifin egemen olması modern burjuva romanının merkezi sorunlarından birinin eksiksiz bir yansımasıdır: Pozitif ve aktif bir kahraman yaratmanın olanaksızlığı sorunu. Antikçağ epik şiirinde geçmişle ilintili motif, büyük ortak bir ulusal ve toplumsal kaderi yerine getirmenin nesnel zorluğuydu (özellikle de *İlyada*'da.) Burjuva romanında bu motif bireysel olanın toplumsal koşullara tabi kılınmasını, bireyin hayatındaki bariz olumluluklar zincirinde toplumsal zorunluluğun ortaya çıkışını ifade eder. Schiller *Wilhelm Meister*'deki en pozitif karakter olan Lothario'nun neden ana kahraman olmasının mümkün olmadığını çok ilginç bir tarzda analiz etmişti. Esasen biçimsel ve psikolojik nedenleri belirttiği doğrudur, ama bu argümanın gerisinde böyle tamamen pozitif olarak tasavvur edilen bir karakterin burjuva yaşamda eylemin merkezi olmasının ve kendisini eylem yoluyla ifade etmesinin mümkün olamayacağı; Wilhelm Meister'ın tam da zaafları ve kusurlarından ötürü tüm gerçekliği kucaklayan ve tüm asli insan türlerini ve insan ilişkilerini özümseyen bu eylem türünün temsilcisi olmaya çok daha uygun olduğu şeklindeki doğru his vardır.

Goethe ve Schiller'in yazışmaları sırasında çok farklı şekillerde formüle ettikleri bu karşılaştırma epik ve dramatik edebiyatın en

önemli özgül sorunlarından bazılarına uygulanmıştı. Burada tüm bu uygulamaları belirtmek olanaksızdır. Biz burada yalnızca birkaç karakteristik örnekten bahsedeceğiz. Örneğin Goethe epik ile dramatik serimleme arasındaki büyük farklılığı vurgulamıştı. Şöyle yazar: "Epik şiirin şöyle büyük bir avantajı vardır: Serimlenmesi ne kadar uzun olursa olsun asla şaire zorluk çıkarmaz; *Odyseia*'da çok zekice yapıldığı gibi eserinin merkezine bile yerleştirebilir. Zira bu geriye doğru hareket bile yararlıdır; ama kanaatimce serimleme drama yazarı için tam da kendisinden sürekli ilerleme beklendiği için bir sorun teşkil etmektedir ve bence en iyi drama konusu serimlemenin zaten gelişmenin bir parçası olduğu konudur."

Schiller bu içgörüleri durmadan kendi eserine ve bu eserin teorik formülasyonuna uygular. Ve dramatik inşanın bu sorunlarını enine boyuna düşünerek, sonrasında burjuva tragedyasının gelişimi açısından (özellikle de Hebbel ve İbsen'de) son derece önemli hale gelmiş olan dramanın analitik biçimine giderek yaklaşmıştı. Schiller bu konu hakkında şöyle yazar: "Bugünlerde tragedya için *Kral Oidipus*'takine benzer bir konu bulmakla uğraşıyorum. Öyle bir konu olmalı ki şaire aynı faydaları sağlamalı. Bu faydaların yalnızca birinden bahsetsem bile muazzamdır: Eseri en karmaşık türde eyleme dayandırmak, zira trajik biçimden her açıdan nefret eden bu eylem zaten geride kalmıştır ve dolayısıyla tragedya için tümüyle kapsam dışıdır. Buna bir de yaşanmış olanların, geri alınamaz olduğundan, doğası gereği çok daha korkunç olduğunu ve bir şeyin *olmuş olabileceği* korkusunun ruha etkisinin bir şey *olabileceği* korkusunun etkisinden çok farklı olduğunu da ekleyin. *Oidipus* deyim yerindeyse yalnızca bir trajik analizdir. Her şey zaten ortadadır ve yalnızca açığa çıkartılır. Olaylar ne kadar karmaşık ve koşullara bağlı olursa olsun, bunu en basit olay örgüsüyle bile ve son derece kısa zamanda yapmak mümkündür." Burada da antikçağın ve onun sanatsal ilkelerinin incelenmesinin modern sanatın özgül ihtiyaçları tarafından nasıl belirlendiği açıkça görülebilir.

Goethe ve Schiller'in gözlemleri, bu çizgide ilerleyerek özel bir konunun genel olarak şiirsel uyarlama, özelde de epik ya da dramatik

uyarlama için uygun olan veçhelerine odaklandıklarında özellikle ilginçtir. Burada da Goethe ve Schiller'in eleştirisi sonraki edebiyatın yanlış ve sanat değeri olmayan eğilimlerinden birçoğunu önceler ve bugün için de güncel bir öneme sahip olmayı sürdürür. Yalnızca tek bir örnek vereceğim. Goethe *Achilleis*'i için teorik bir temel ararken, "Hektor'un ölümü ile Yunanların Troya'dan ayrılmaları arasında hâlâ bir epik şiir olup olmadığını" sorar. Çıkardığı en ilginç sonuç, "büyük bir kaderin gerçekleşmesinin bir örneği olarak Troya'nın fethi ne epiktir ne de trajik ve ancak ileriye ya da geriye doğru bir mesafeden gerçek bir epik eserde görülebilir. Vergilius'un retorik ve duygusal değerlendirmesi burada konu dışıdır." Bu tür gerçekleştirme örnekleri yaratma girişimi, sonraki burjuva edebiyatının tipik zaaflarından ve üslupsal yetersizliklerinden biridir. (*Salammbô*'yu, Zola'nın belli yazılarını vb. düşünebiliriz.)

Dolayısıyla Goethe ve Schiller'de antikçağ incelemesi yoluyla sanat yasalarının soruşturulmasının temel çizgisi her zaman özgül olarak modern sanata dair bir teoriyi amaçlamıştı ya da en azından modern sanatın sorunlarıyla yakından ilişkiliydi, üstelik biçimsel ve izleksel karşıtlığın en fazla olduğunun göründüğü noktada bile. Bu temel gerçek Goethe ve Schiller'in sanat teorisinin bazen burjuva yaşamının özgül çirkinliğini ve özgül olarak sanat değeri taşımayan niteliğini epeyce biçimsel bir doğrultuda, gerçekçilikten uzaklaşan bir doğrultuda aşmaya çalışmış olması nedeniyle geçerliliğini yitirmez. Özelde Goethe ve Schiller'in formülasyonlarını (çoğu zaman abartılı ve aşırıdır) fazla düz anlamıyla almamalı, çağdaşlarının kaba gerçekçiliğine karşı tetikte olmalı ve birçok burjuva yorumcunun yaptığı gibi tümüyle gerçekçilik karşıtı bir eğilim çıkarmaktan kaçınmalıyız.

Goethe ve Schiller'in ilk başta düzyazıyla yazılmış sahnelerin nazıma çevrilmesinin (biri *Wallenstein*'da diğeri *Faust*'ta) vesile olduğu değişiklikler üzerine ilginç biçimsel gözlemleri, somut nitelikleri bakımından biçimciliğin tam karşıtıdır. Bunlar nazım biçimiyle alakalı olan ve bu suretle şiirsel dışavurum teorisinin ve içerik

ile biçim arasındaki karşılıklı etkinin anlaşılmasının somutlaşmasına katkıda bulunan içerik ve yapı değişikliklerini gösterir. Burada bu çok kayda değer gözlemlerden yalnızca bazılarını aktarabiliriz, ama bunlar Goethe ve Schiller'in kusursuz bir biçim arayışının tam da çağımızda geçici süreliğine edebiyata hükmetmiş olan ve içlerinden birkaçının bugün bile birçoklarının zihninde hayali bir varoluşa sahip olmaya devam ettiği biçimselci deneylerin karşıtına işaret ettiğini göstermek için gayet yeterlidir. Schiller'in *Wallenstein*'ı düzyazıdan nazıma dönüştürürken yaşadığı deneyimler hakkında yazdıkları budur: "Şiirde biçim ve içeriğin (dışsal olarak da olsa) bu denli yakından ilişkili olduğuna hiçbir zaman bu kadar açık bir şekilde ikna olmamıştım. Düzyazımı şiirsel ve vezinli dile dönüştürdüğümden, öncesine göre tamamen farklı yasalara tabi olduğumu görüyorum; artık düzyazı versiyonunda tümüyle yerinde gözüken motiflerin birçoğunu kullanamıyorum bile; bunlar yalnızca düzyazının organı olduğu ortak basit anlayış için iyiydi. Ama nazım kesin olarak tahayyülle ilişkiler gerektirir ve motiflerimden birkaçı konusunda daha şiirsel olmam gerekti. Eğer sıradan olanın ötesine geçmek istiyorsak, her şeyi en azından ilk başta nazımla tasavvur etmeliyiz, zira yavanlık hiçbir zaman nazım tarzında olduğu kadar gün ışığına çıkmaz. ... Bir drama yazarken vezin yine de bu azameti ve önemi fark eder, böylece tüm karakterleri ve durumları *tek bir* yasaya göre değerlendirerek ve iç farklarına karşın onlara *tek bir* biçim vererek, şairi ve okurlarını en karakteristik ve ayrık unsurlardan bile evrensel ve tümüyle insani bir şey talep etmeye zorlar. Her şey türsel şiir anlayışıyla birleştirilmelidir ve vezin bu ilkenin hem temsilcisi hem de aracı olarak hizmet eder, zira her şeyi kendi yasası altında toplar. Bu şekilde, şiirsel üretim için gerekli atmosferi yaratır; kaba olan şey gider, zira ancak manevi olan şey bu unsurla yaratılabilir."

Bu sanat teorisinin temel eğilimini değerlendirirken belirleyici bakış açısı şu olmalıdır: Çağdaş yaşamdan tüm kaçınma öğelerine karşın, Goethe ve Schiller kaçınamadıkları malzemeyle uğraşarak,

bu malzemenin sanat değeri taşımayan niteliğinin üstesinden gelerek modern hayatın çirkinliğini ve sanat değeri taşımayan niteliğini yok etmeye çalışmışlardı ve böylece on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısının önemli gerçekçileriyle aynı yolu izlemişlerdi, hattâ o yolu açtıkları bile söylenebilir. Gerçeklikle çok yakından ilişkili olan, çok çağdaş öğeleri izleklerinden temizlemeleri, büyük tarihsel anlamda bu izleklerin çağdaş niteliğinin özüne dair hiçbir şey değiştirmedi. Bazen bu temizlik izleği öylesine semavi bir soyut uzaklığa taşımıştır ki onun mevcut gerçeklikle ilişkisini algılamak zor olduğu gibi, içeriği bakımından bile çarpıtılmıştır (örneğin *Die natürliche Tochter*.) Fakat bu ilişki yine de bakidir ve konunun Goethe ve Schiller'e göre temeli oluşturan toplumsal çelişki düzeyine itilmesi çağdaş ve güncel izleğin geniş gerçekçi çevrede ele alınmasına yol açabilir. Mesela Goethe arkadaşı Meyer'e Schiller'in *Wallenstein*'ı hakkında çok ilginç bir mektup yazar. Önsöz olarak, "ordunun askerlerinin antikçağdakilerin korosu gibi, güç ve ağırlıkla temsil" edildiği "Wallensteins Lager"i koyduğu için Schiller'i över, "çünkü ana oyunun sonunda önemli olan şey, hizmetin *formülünü* değiştirir değiştirmez *askerlerin* artık onun yanında olmamasıdır. Çok daha *ağır* bir tarzda ve dolayısıyla sanat için daha önemli bir tarzda, Dumouriez'in tarihidir bu..."

Dolayısıyla Goethe ve Schiller'in tutumlarındaki diyalektik çelişki gerçekçilik ile "klasisizm" arasındaki yüzeysel bir çatışmada saklı değildir. Sözde klasikçi pratiklerinin hepsinin temeli olan bu diyalektik çelişki, daha ziyade büyük burjuva sanatının en derin çelişkisidir, özellikle de 1789-1848 arası dönemde. Bu hem Goethe ve Schiller klasik yaklaşımlarını verimli bir tarzda takip ettiklerinde hem de klasik biçim idealinden uzaklaşıp klasik biçim yoluyla üstesinden gelinemeyecek izleklere görünüşte tutarsızlıkla yaklaştıklarında kendisini gösterir. Bu zahiri tutarsızlık derinlerde, Goethe ve Schiller'in klasisizminin doğasında saklıdır. Schiller'in Romantizm-öncesi ve Romantik eğilimlerinden zaten bahsetmiştik ve burada o dönemde kendi çağının Paris'ini temsil etmiş olması gereken bir iz-

lekle sürekli oynamış olmasından yalnızca geçerken bahsedeceğiz. Goethe'de elbette bu çifte eğilim daha açıktan görülebilir. Çok uzun bir aranın ardından yeniden *Faust* üzerine çalışmaya tam da Schiller'le işbirliği döneminde başlamış olması tesadüf değildir. Goethe ve Schiller'in *Faust*'un üslubunu geliştirirken kendi klasik eğilimleriyle belli bir çelişki sergilemiş olmaları bizi şaşırtmamalıdır. Aslolan Goethe'nin tam da bu esere geri dönmüş olması, Schiller'in bunu coşkuyla karşılaması ve bununla ilintili biçim sorunlarının teorik ve pratik düzeyde netleştirilmesi noktasında işbirliği yapmış olmasıdır.

Klasik sanat teorisi açısından teorik tutarsızlığın ortaya çıkışı örneğin Goethe şu satırları yazdığında çok açık bir şekilde görülür: "Ben bu barbarca yazımla kendimi daha rahat hissediyorum ve en ileri talepleri gerçekleştirmektense bunlara yalnızca değinmeyi tercih ediyorum." Ama sonraki eserleri bu "barbarca yazım"ın tam da yasaları bakımından Goethe ve Schiller'in estetiğinin önemli temel sorunlarıyla çok yakından ilişkili olduğunu gösterir. Goethe'nin *Faust*'a uygulamada biçim yasalarını drama ya da tragedya bilgisinden değil, epik edebiyat bilgisinden çıkartmış olması, türlerin diyalektik iç içe geçmişliği konusunda yukarıda aktarılan sözlerin Goethe ve Schiller için biçimci bir fikir jimnastiği olmayıp, modern sanatın özgül sorunlarına dair bilgiden kaynaklandığını göstermektedir. Dolayısıyla yukarıda aktarılan pasajla bağlantılı olarak, Goethe şöyle yazar: "Parçaların hoş ve eğlendirici olmasına ve üzerine düşünülecek bir malzeme sunmasına özen gösteriyorum; bütüne gelince, her zaman bir parça olarak kalacak olan bütün için, yeni epik şiir teorisi benim için yararlı olabilir." (Goethe ve Schiller'in estetiğinde parçaların göreli özerkliği dramadan farklı olarak epiğin temel bir özelliğidir.) Goethe'nin bu gözlemleri, *Faust*'un zaten yazılmış olan parçaları üzerine Schiller'in mektuplarında dile getirdiği, bütünün gelişiminin ancak modern yaşamın bütünselliğinin temsili doğrultusunda ilerleyebileceğini vurguladığı eleştirisini tamamlar. Goethe *Faust*'un bütünsel anlayışının epik niteliğini vurgulamakla, Schil-

ler'in bu doğru ifadesinden en önemli eserinin izleğine ilişkin olarak nihai sonuçları çıkarmıştı yalnızca.

Faust'un "barbarca bir yazun" olarak nitelendirilmesi sürekli olarak vurguladığımız Goethe ve Schiller'in epik şiirin konusu olarak modern yaşam konusunda sahip oldukları çelişkili tutumu açıkça göstermektedir. *Faust*'un ikinci bölümündeki Helen figürü (Goethe bu karakteri bu dönemde çizmeye başlamıştır) bir konu malzemesi olarak görülen modern burjuva yaşamla mücadelelerini belki de en esnek şekilde ifade etmektedir. Bu mücadeleyi ciddiye alarak, yani Yunan Helen figürünü Faust'un barbarca ve ortaçağ-burjuva ortamına yerleştirerek, Faust efsanesinin içeriğinin ve gençliğindeki *Faust* tasavvurunun çok ötesine geçmişti. Böylece tamamlanmış *Faust*'un toplumun gerçek temeliyle ya da Goethe ve Schiller'in "klasisizm"inin temel nesnel yönelimiyle ne ölçüde bağlantılı olduğunu; burada gün ışığına çıkartılan Goethe ve Schiller'in tüm düşünce yapısının gözle görülür gerçek çelişkili niteliğinin, toplumda derin köklere sahip olan çelişkinin yalnızca tezahürü olduğunu açıkça görebiliriz.

Helen'in trajedisi konusunda Goethe şöyle yazar: "Ama şimdi kadın kahramanının durumundaki güzellik beni o kadar cezbediyor ki onu bir çirkin birine dönüştürecek olmak beni derinden yaralıyor. Aslında başlatılmış olan şeye ciddi bir trajedi yerleştirmek hiç istemiyorum." Schiller'in bu mektuba yanıtı, modern sanatın büyük sorununa karşı her ikisinin de tutumunu açıkça ifade etmektedir: "Ama eğer güzel figürler ve durumlar ortaya çıkarsa, onları barbarlaştırmanın kötü olacağı düşüncesine kafanı takma. Bu durum *Faust*'un ikinci kısmında daha da sık karşımıza çıkabilir ve bu konuda şiirsel vicdanını sonsuza dek susturman en hayırlısı olur. Bütünün ruhunun sana dayattığı ele alışın barbarca veçhesi ne onun yüce içeriğini yok edebilir ne de güzelliğini silebilir; ancak bütünü farklı bir tarzda belirleyip ruhun bir başka melekesi için hazırlayabilir. Esere özgül çekiciliğini verecek olan şey tam da motiflerdeki daha yüce ve soylu öğedir ve Helen bu dramada ona sızacak olan tüm güzel figürler için

bir semboldür. Diğer barbarlarda olduğu gibi saf olmayandan saf olan derekesine inmeye çalışmaktansa bilinçli olarak saf olandan saf olmayana ilerlemek çok önemli bir üstünlüktür. Dolayısıyla *Faust*'unda her zaman *yumruk hakkını* ortaya koymalısın."[7]

Goethe ve Schiller'in Goethe'nin en önemli eserine ilişkin değerlendirmeleri ile bilinçli şekilde formüle ettikleri sanat anlayışları arasındaki çelişkiyi böyle dürüstçe itiraf etmeleri ve ayrıca burada meselenin teori ile pratik arasındaki basit bir çelişki meselesi olmadığını fark etmeleri, estetik üzerine bu yorumların doğasını ve anlamını çok açık bir şekilde göstermektedir. Burada mesele Goethe ve Schiller'in kendilerinin göremedikleri bütünlüklü bir çelişkinin entelektüel düzlemdeki yansımasıdır: Burjuva sanatının son ilerici ve derin çelişkilere sahip döneminde zirveye ulaşmak isteyen ve ulaşan büyük şairler olarak Goethe ve Schiller'in durumu. Teorileri ve eserleri, burjuva sınıfının Rönesans'tan Aydınlanma'ya ilk -deyim yerindeyse, naif- yükseliş dönemi ile zaten bilinçli derecede çelişkili olan 1789-1848 arası son yükseliş dönemi arasındaki köprüyü oluşturmaktadır. Goethe ve Schiller'in görüşlerinin tarihsel analizi bu iki dönem arasında dolayımlayıcı rol oynadıklarını açıkça gösterir. Ne yaptıklarının tümüyle farkında olan Goethe ve Schiller, burjuvazinin Rönesans'tan Aydınlanma'ya yükseliş döneminin tüm mirasını almış ve bunu on dokuzuncu yüzyılın başında, Fransız Devrimi'ni takip eden dönemdeki yeni sorunlar üzerinden dönüştürmüşlerdi. Dolayısıyla onlar hem Aydınlanma'nın mirasçısı hem de onu aşan yazarlardı. Görüşlerinin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi, bütünü bakımından aştıkları bir dönemin doğal olarak bazı açılardan zaafları ve önyargılarının esiri olmaktan kurtulamadıklarını gösterecektir (mesela *Wilhelm Meister*'ı yazmak için başvurulan bazı yöntemler ve Schiller'in bu yöntemleri "epik mekanizma" olarak onaylaması.) Bu tür bir inceleme bazı açılardan Aydınlanma'nın açık ve militan ruhuna kıyasla geri çekildiklerini de gösterecektir. Nitekim yeni dönemin

[7] Faust ile yumruk anlamına gelen "fist" arasında kelime oyunu yapılıyor.

sorunlarını ortaya koyma ve çözme tarzları bakımından da benzer bir çelişki gözlenebilir. Goethe ve Schiller'in burada bazı daha büyük sorunlar temelinde kısaca incelediğimiz sanat teorilerindeki çelişkiler, burjuva toplumunun gelişimindeki iki dönemin dönüm noktasındaki bu durumdan kaynaklanmıştı. Sanat teorilerinin çelişkili niteliğindeki toplumsal temelleri bu şekilde tarihsel bir analize tabi tutmadan, bu teorileri çağımız açısından güncel hale getirmek mümkün olmayacaktır. Goethe ve Schiller'in bugün için taşıdıkları değer ancak tarihsel bağlamlarını, toplumsal temellerini anlarsak, ancak bu görüşleri yalıtık görmeyip, büyük burjuva sanatçıların sanata düşman olan kapitalist toplumun niteliğine karşıt bir büyük gerçekçilik için yürüttükleri kahramanca mücadelenin öğeleri olarak kavrarsak günümüze aynı canlılıkla aktarılabilir. Dolayısıyla Goethe ve Schiller arasındaki yazışmanın entelektüel içeriği yalnızca zamansal açıdan büyük bir dönüm noktasının estetik teorilerini anlamak için son derece önemli bir tarihsel belge değil, eleştirel, tarihsel ve sistematik incelemeyle mevcut pratik ve teorik çabalarımızı teşvik edip en verimli tarzda zenginleştirecek olan önemli, bugün açısından da önem taşıyan bir estetik miras olacaktır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Schiller'in Modern Edebiyat Teorisi

I

Burjuva sınıfının ortaya çıkışından bu yana, modern edebiyat teorisinin gelişimi, özgül niteliklerinin teorisi ve bunların meşrulaştırılması antikçağ teorisinin gelişimiyle çok yakın ilişkili olmuştur. Bu tarihsel benzerlik olmadan, sırf modern edebiyatın yükselişinin iç ve dış koşulları temelinde bir modern edebiyat teorisi yaratabilmek için burjuva sınıfının egemenliğinin çok sağlam, çok kesin olması gerekiyordu. Fakat burjuva toplumunun ekonomik temellerinin bariz hale geldiği dönemde, burjuva ideolojisi zaten özürcü döneminc girmişti; o dönem edebiyatının ideolojik ve sanatsal olanaklarını ona denk düşen toplumsal koşulları eleştirel bir değerlendirme temelinde bilimsel açıdan nesnel bir incclemeye tabi tutmak artık yeterince tarafsız ve cüretkâr değildi. Hegel estetiğindeki edebiyat ve sanat teorisinin heybetli dünya-tarihsel senteziyle sonlanan büyük burjuva edebiyat teorisi dönemi, tümüyle antikçağı sanat kanonu olarak, her türlü edebiyat ve sanatın ulaşılmaz modeli olarak gören anlayışa dayalıdır.

Rönesans'tan klasik Alman idealizmi çağına kadarki modern edebiyat ile antikçağ edebiyatı arasındaki karşılaştırmanın çeşitli aşamalarını, yöntemlerini ve sonuçlarını sıralamak ise bu çalışmanın kapsamına girmiyor.

Schiller'in bu gelişimdeki özgül yerini doğru bir şekilde belirlemek için, öncelikle, on altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadarki bu edebiyat teorisi düşüncelerinin esas olarak felsefi-tarihsel analiz düzeyine çok nadiren yükselen saf ampirik ya da soyut teknik

niteliktc olduğunu saptamakla sınırlamak zorundayız. Ardından, çok kısa bir özetle, en azından, edebiyat teorisindeki bu benzerliğin toplumsal temelini oluşturan ana motifleri sıralamak ve analiz etmek zorundayız.

Doğrudan biçim ve içerik sorunlarına ilişkin olarak, erken dönem burjuva edebiyatı antikçağdan çok ortaçağın mirasını devralmıştı. Bu gayet anlaşılabilir, zira modern burjuva sınıfı gerçekten de ekonomik açıdan ortaçağın kentli orta sınıfının içinden çıkmış ve sonrasında feodal sistemi yıkan güç haline gelmişti. Burjuva edebiyatının ilk büyük temsilcilerinin gerileyen feodal sistemle en keskin ideolojik çatışma içine girdiği ve bu mücadeleden tümüyle yeni sanatsal yaratı biçimlerinin doğduğu yerde bile, bu yeni edebiyat bu ortaçağ biçimlerine ve içeriğine (örneğin Ariosto, Rabelais, Cervantes) bağlı kalmıştır (elbette çoğu zaman eski ideolojilcri ve onların sanatsal ifade tarzlarını yok eden hicivsel, ironik biçimde.) Modern *novella*, modern roman, modern Shakespeare'ci drama, modern lirik biçimi (vezin vs.), hepsi de ortaçağda ortaya çıkmış olan biçimler dünyasından paha biçilemez bir mirası korumaktadır. Elbette antikçağ modellerinin az çok doğrudan algılanmasından doğan bir dizi önemli biçim vardır: Klasik drama, hiciv, didaktik şiir, kaside, destanın yenilenmesi vb. İlk dönemki modern burjuva edebiyat teorisinin, analizlerinde neredeyse tamamen bu sonraki biçimleri hesaba katıp diğerlerini barbarca biçimsiz olarak ıskartaya çıkarmış olması oldukça karakteristiktir (Voltaire'in Shakespeare değerlendirmesine bakınız.) Burjuva edebiyatı için özellikle karakteristik olan yeni biçimler, en başta da roman, neredeyse tümüyle edebiyat teorisinden ayrı olarak gelişmiş ve onun tarafından görmezden gelinmiştir.

Elbette bu antikçağ idealini sanatsal bir bakış açısından bile değişmez olarak tahayyül etmemek gerekir. Burjuva sınıfının gelişimi ve tahkimi sırasında, giderek bağımsızlaşıp feodal soyluluğa karşı mutlak monarşiyle ittifaktan kurtulması sırasında, onun antikçağ idealinin biçim ve içeriği değişmişti. Tarihsel açıdan ifade edersek. ideal giderek Roma'dan Yunanistan'a kaymıştı; Seneca'nın yerini

Sofokles, Vergilius'un yerini Homeros vb. almıştı. Çok eşitsiz ve çelişkili bir tarzda, çeşitli geri düşüşlerle ilerlemiş olan bu aktarım her türlü kaba sosyolojik şablonlaştırmanın, biçimsel anlamda alınan belli eğilimlerin belli sınıfsal tutumlarla ilişkilendirilmesinin ne denli yanlış olduğunu kanıtlamaktadır.

Antikçağ modeli, burjuva sınıfının bağımsızlık ve siyasal iktidar mücadelesinin zorunlu siyasal idealiydi. Antikçağ *polis*'i burjuva devrimcilerinin her geçen gün daha da fazla siyasal modeli haline geliyordu ki bu gelişme pratik ifadesini büyük Fransız Devrimi'nde bulacaktı. Kuşkusuz antikçağ toplumu ile modern toplum arasındaki farklılığı apaçık bir tarzda ortaya sermiş ve antikçağ *polis*'inin ve *polis* yurttaşı idealinin modern burjuva devriminin ve modern burjuva toplumunun içeriğini ya da biçimini sağlamak konusunda ne kadar başarısız olduğunu; ne ölçüde onun kahramanlık döneminin (zorunlu) cüppesi, (zorunlu) yanılsaması olduğunu canlı bir şekilde gösteren pratik bir ifadeydi bu. Marx şöyle der: "Robespierre, St. Just ve partileri, gerçek kölelige dayalı olan antikçağa ait *gerçekçi-demokratik topluluk* ile *burjuva toplumunun azat edilmiş köleliğine* dayalı olan modern *tinselci-demokratik temsilî devleti* birbirine karıştırdıkları için mahvolmuşlardır." Bu kahramanca yanılsamanın derin toplumsal zorunluluğu, burjuva gerçekliği karşısındaki ilk zaferinin hemen ardından, yeniden -bu sefer elbette farklı biçimlerde ve kısmen (ama yalnızca kısmen) değişmiş bir içerikle- Napoléon döneminde egemen ideoloji haline gelmiş olmasında da görülebilir.

Marx burjuva siyasal ve toplumsal bilinçteki zorunlu yanılmaya ilişkin temel analizinde, bu zorunlu yanılsamanın toplumsal temelini içgörülü bir tarzda ortaya serer. Bu yanık modern burjuva toplumunun kendi devletiyle ilişkisinden, burjuva toplumunun bireysel ferdinin bu devletle ilişkisinden ve kapitalist altyapının devlet üstyapısıyla zorunlu ilişkisinden kaçınılmaz olarak doğmuştu. Marx bu ilişkiler hakkında şunları yazar: "Siyasal devletin gerçek gelişimine ulaştığı yerde, insan yalnızca düşünce ve bilinç bakımından değil, *gerçeklikte*, *hayatın* içinde de ikili bir hayat yaşar: Biri semavi, diğeri yeryüzünde;

biri bir *kamusal varlık* olarak değere sahip olduğu *siyasal topluluk* içindeki yaşamı, diğeri diğer insanları araç olarak gören, kendisi bir araç derekesine düşmüş ve düşman güçlerin oyuncağı haline gelmiş olan bir *özel şahıs* olarak hareket ettiği *burjuva toplum* içindeki yaşamı. Siyasal devletin burjuva toplumuyla en az gökyüzünün yeryüzüyle ilişkisi kadar tinselci bir ilişkisi vardır. Burjuva toplumuyla aynı karşıtlık içindedir ve dinin dindışı dünyanın sınırlarını aştığı şekilde, yani bu dünyayı tanıyıp yeniden oluşturarak, onun tarafından tahakküm altına alınmasına izin vererek burjuva toplumunu aşar. İnsan *en yakın* gerçekliği bakımından, burjuva toplumunda dindışı bir varlıktır. Kendisi için ve başkaları için gerçek bir birey olarak değere sahip olduğu burada o *sahici olmayan* bir olgudur. İnsanın bir tür-varlık olarak değere sahip olduğu devlette ise hayali bir egemenliğin hayali bir üyesidir; gerçek bireysel yaşamından kopartılmış ve gerçek olmayan genellikle doldurulmuştur." Ama aynı zamanda bu ilişkiden yurttaş ve burjuvanın yine de gerçeklikte koparılamaz bir birlik oluşturduğu çıkmaktadır; "yarık" her zaman aynı bireyde gerçekleşir. Ve bu gerçek birlikte burjuvazi her zaman gerçekten egemendir, her ne kadar bilinç için "yarık" zorunlu olmasına, bilinç -yanılsamalı ya da ikiyüzlü şekilde- yurttaş egemenmiş gibi davranmasına karşın.

Kapitalizmde toplumsal işbölümü bu çelişkiyi çok daha ileri bir düzeyde yeniden üretir. Zira toplumsal faaliyetin çeşitli alanlarını giderek uzmanlaştırır, görece özerkliği arttırır ve bu gelişimin seyri içinde, devleti bireysel burjuvanın kısmi çıkarlarına karşı olan bir "genelliğin" tinselci bölgesinde daha da yukarı çıkarır. Devletin burjuva toplumu karşısında özerkliği, hayali genel çıkarların burjuvanın gerçek kısmi çıkarları karşısındaki üstünlüğü yanılsaması, kapitalizmde en az ikisi arasındaki gerçek karşılıklı ilişki ve gerçek ekonomik kalkınmanın ona eşlik eden tüm yanılsamalar karşısındaki gerçek üstünlüğü kadar toplumsal işbölümünün zorunlu bir ürünüdür. Elbette burada da her yanılsamayı ve her yanlış bilinç ifadesini ortak bir paydaya indirgeyen mekanik yaklaşımdan uzak durmalıyız. On yedinci ve on sekizinci yüzyıldaki savaşçı burjuvazinin kahra-

manca yanılsamaları, ileri burjuva toplumunun zaten bariz olan çelişkilerinin özürcü tarzda gizlenmesinden çok farklı bir şeydir.

Burjuvazinin yükseliş çağında, çağdaş bir siyaset teorisinin gelişimi için antikçağ *polis*'ine geri dönüş ve onun deneyimlerinin analizi açıkça ilerici bir harekettir. *Polis* demokrasisinin müstakbel bir devrimci görev olarak mümkün olduğu ve burjuva sınıfının devrimci taleplerinin gerçekleşmesinin onun ekonomik varoluşunun altında yatan gerçek çelişkileri çözebileceği şeklinde çifte bir yanılsama vardır. Ama bu yanılsamanın arkasında burjuvazinin en iyi ideolojik önderlerinin kahramansı ve amansız mücadelesi yatmaktadır. Dolayısıyla bu örnekte uzak geçmişe geri dönüş sonrasındaki bir ideal olarak ortaçağa Romantik geri dönüşe fazlasıyla karşıt bir ilerici ütopyacılıktır, zira bu geri dönüş aslında, bu akımın samimi temsilcilerinin kapitalist toplumun çelişkilerini ekonomik açıdan bu çelişkilerin henüz hayat bulmadığı bir aşamaya indirgeyerek çözme isteğine dayalıydı.

II

Antikçağı bir model ve örüntü olarak alan siyaset ve toplum teorisi bir yanılsamaya dayalıysa, o zaman bu sınıf mücadelesiyle bağlantılı olarak ortaya çıkmış ve bu siyasal anlayışla doğrudan bağlantılı olan edebiyat teorisinin, ikinci güç düzeyine yükseltilmiş bir yanılsama olması gerekir. Ancak bu çifte yanılsama bile bu teoriyle burjuvazinin gelişiminin büyük çağdaş sorunlarının edebi düzey anlamıyla muhteşem ve samimi bir ifade kazanmış olmasına engel oluşturmadı. İnsanın kapitalist işbölümü nedeniyle alçaltılmasına karşı hümanist mücadele tam da Yunan edebiyatında ve sanatında kendine parlak bir örnek buldu, zira bunlar bu tür bir toplumsal yapının bu tarafında durmaya devam eden bir toplumun ifadeleriydi ve onun özgür yurttaşları bakımından bu açıdan tekti. Dolayısıyla insanın iç bütünlüğüne yeniden kavuşması şiarını bayrağına yazan bir hareketin ideali ve modeli olarak hizmet edebilirdi. Keza impa-

ratorluk Roma'sından alınma sanatsal modellerin yerini Homeros'un ve Yunan tragedyalarının almış olması da bu gelişmede önemli bir rol oynamıştır. Zira antikçağın erken dönem ve klasik edebiyatı gensler halinde yaşayan toplumun belli kalıntılarının hâlâ aktif ve canlı olduğu bir topluma ve sorunlarına ifade kazandırır. Dolayısıyla on sekizinci yüzyılın şairleri ve teorisyenleri doğadan ve insan yaşamının doğallığından bahsettiklerinde, çağlarının doğallıktan uzaklığı ve yozlaşmışlığıyla savaştıklarında, gözlerinin önünde her zaman için yalnızca barbar doğa durumu değil, aksine tam da insanlığın evrimindeki bu dönem vardır.

Dolayısıyla edebiyat yaratısının bir ideali olarak, antikçağ ideali soyut üsluplaştırma ile dolaysız gerçekliğe kölece tutunan doğalcılık arasındaki karşıtlığın yadsınmasını ima eder. Burjuva edebiyatındaki bu karşıtlık kazara ya da salt edebi veya sanatsal temellerde ortaya çıkmaz. Tersine, kapitalist toplumun çelişkileri tarafından durmadan üretilir ve yeniden üretilir. Öyle ki kapitalist toplum ne kadar gelişirse, kutupları da o kadar gelişir: Giderek soyutlaşan ve içi boşalan üslup ve doğrudan yüzeylere sadık kalan gittikçe köleleşmiş ve fotoğrafik doğalcılık.

Kapitalist toplumun temel çelişkisi, yani toplumsal üretim ile bireysel el koyma arasındaki çelişki bu toplumun toplumsal niteliğinin gerçek itici güçlerini burjuva yazar için giderek anlaşılması zor hale getirmektedir. Yüzeyde yalnızca salt kişisel, salt özel olaylar doğrudan görülür; bu özel kaderlere müdahale eden, son tahlilde onları belirleyen toplumsal güçler burjuva gözlemci için giderek daha soyut, giderek daha muammalı bir biçime bürünür. Kapitalist ekonomi yaygınlaştıkça, üstyapı biçimleri (özellikle de devlet) bireylerin gerçek yaşamının üzerine yükseltilmiş olan semavi biçimlere daha çok bürünür ve burjuvanın yurttaş yanı giderek daha fazla anlamsız bir soyutlama haline gelir. Ayrıca buna paralel olarak burjuva giderek yalıtık bir "atom" olarak gözükür ve nesnel toplumsal gerçeklik bu görünüşe ne kadar az tekabül ederse, o da kendisini bu biçim içinde o kadar çok doğrudan gösterir. Burjuva ideolojisinin

özürcü eğilimleri doğal olarak bu çelişkilerden kendi amaçları uğruna, kapitalizmin çelişkilerini saklayıp hayatın sorunlarına -öznel olarak- dürüst bir şekilde yaklaşmaya kararlı olan bu ideologları bile etkilemek için yararlanır. Toplumsal yaşamın görünüşü ile özü arasındaki gerçek ilişkiyi gerçek ilişkileri içinde kavramak (ve sonuç olarak ifade kazandırmak) burjuva bilinç için giderek zorlaştığından, burjuva edebiyatının sanatsal yaratım süreci bu iki yanlış uçta giderek daha da kutuplaşmak zorundadır.

Bu karşıtlık Aydınlanma'da zaten vardır, ama yalnızca rüşeym halinde. Edebiyatta yanlış uçlar zaten mevcuttur, ama çok kuvvetli karşıgüçler de hâlâ iş başındadır. Toplumsal çelişkileri acımadan teşhir etme cesareti hâlâ mevcuttur. Fransız Devrimi'nin hazırlık döneminin ve bizatihi devrimin kahramanca yanılsamaları tam da burjuva devriminin tamamlanması bu çağın büyük düşünürleri ve şairleri tarafından zaten hissedilmiş ve güçlü bir şekilde dile getirilmiş olan çelişkileri aşacağı yanılsamasından -tarihsel açıdan meşru ve verimli bir yanılsama- oluştuğu için bu daha da geçerlidir.

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında Yunan sanatının teori ve pratiğini şeylerin özünü yeniden üreten büyük yeni gerçekçilik için model olarak gören eleştirel sesler çoğaldı. Shakespeare adına Lessing dramada, özellikle de Corneille, Racine ve Voltaire'de görülen soyut idealizasyona karşı savaşa önderlik etti. Ama Lessing'in düşünme tarzı; antikçağ şiirinin gerçek gereklerinin, Aristoteles'in poetikasının Shakespeare (ve Sofokles) tarafından özünde karşılandığı, oysa Fransız klasikçilerinin bu gerekleri yerine getirmelerinin soyut bir karikatür doğurmuş olduğu yönündedir. Herder ve genç Goethe ise özellikle de Homeros'ta sanatsal açıdan yozlaşmış ve çürümüş şimdinin kısmen soyut, kısmen entipüften edebiyatına karşı sahici, gerçekçi ve aynı zamanda abidevi ve popüler ulusal şiir idealini görürler.

Antikçağın gerçekçiliğine duyulan saygının artması hiçbir şekilde estetik biçimler alanıyla sınırlı olmayıp, Yunanların enfes derecede naif ahlaki açıksözlülüğü ile burjuva toplumunun boş, abartılı ve sahte uzlaşımları arasında bir karşıtlığı da kapsayacak şekilde ilerler.

Adam Ferguson bu türde son derece ilginç ve bilgilendirici bir karşılaştırma sunar ki Schiller'in bundan etkilenmiş olması yüksek bir ihtimal olduğundan burada tümüyle aktarmak yararlı olacaktır: "Bizim savaş sistemimizle Yunanların savaş sistemi arasındaki fark, ilk romanslarımızın gözde karakterleriyle *İlyada*'nın ve her antikçağ şiirinin karakterleri arasındaki farktan daha çok değildir. Yunan fablının kahramanı üstün bir güç, cesaret ve hünerle mücehhez olup sorun yaşamadan öldürmek için düşmanın her zaafından yararlanır. ... Tüm şairler içinde hiddetli bir sevginin duygularını ifade etmesini en iyi bilen şair olarak nadiren acıma hissi uyandırmaya çalışır. Hektor acıma uyandırmadan düşer ve bedeni her Yunan tarafından tahkir edilir."

Ardından Ferguson'un "incelikli nezaket"in ve "kılı kırk yarıcı onur"un modern çelişkilerine ilişkin ayrıntılı analizi gelir. Ferguson modern kahramana ilişkin özlü bir ifadede şöyle der: "Zafere ulaştığı takdirde, askeri cesareti ve kahramanlığı kadar cömertliği ve nezaketiyle de doğaüstü hale getirilir." Oysa Yunan kahramanda durum farklıdır: "Yunan şiirinin kahramanı husumet ve düşmanca duyguları ilke edinerek ilerler. Savaş düsturları Amerika'nın bozkırlarında egemen olan düsturların aynısıdır. Ondan cesur olması beklenir, ama düşmanına karşı her türlü hileye başvurması serbesttir. Modern romans kahramanı stratejileri ve tehlikeleri küçümser ve aynı şahısta görünüşte apayrı karakterleri ve eğilimleri birleştirir: Gaddarlık ile nezaket, kan sevgisiyle şefkat ve acıma duyguları."

Schiller'in antikçağ şiiri ile modern şiir arasında kurduğu karşıtlıktaki belirleyici bir noktada tam da bu sorundan bahsetmesi çok ilginçtir. Sorunu ele alış tarzı toplumsal açıdan Ferguson'unkinden çok daha soyuttur, ama akabinde, aşağıda göreceğimiz gibi, bu çelişkiden üslupla ilgili sonuçları çok daha açık bir şekilde çıkarır. *Naif ve Duygusal Şiir Üzerine* adlı denemesinde Ariosto ile Homeros'tan iki sahneyi karşılaştırır. Homeros'ta Glaukos ile Diomedes muharebe meydanında karşılaşırlar; Ariosto'da ise şövalye âlicenaplığı düşmanlığa baskın çıkar. "Başka açılardan farklı olan bu iki örnek kal-

bimizde hemen hemen aynı etkiyi bırakır, çünkü ikisi de ahlaki hissin duygu karşısındaki soylu zaferini resmeder ve duyguların naifliğiyle bize dokunur. Ama iki şair bu benzer ölümlere ilişkin tasvirlerinde nasıl da ayrılırlar! Ahlakın yalınlığının artık hükme sahip olmadığı ileri bir dünyanın yurttaşı olan Ariosto, bu olayı aktarırken şaşkınlığını ve hislerini gizleyemez. Bu ahlak ile kendi çağını karakterize eden ahlak arasındaki farklılık hissi onu alt eder. Nesnesini resmetmeyi aniden bırakır ve kendi kişiliğiyle ortaya çıkar." Homeros ise olayı gayet basit ve doğrudan bir dille aktarır, kişisel olarak görünmesi ya da duygusal bir yargıda bulunması söz konusu değildir; "adeta her gün olan bir olayı aktarmaktadır, hattâ göğsünde atan bir kalbi yok gibidir." Kuru bir doğruculukla devam eder:

> Ama Kronosoğlu Zeus tam o sıra,
> Glaukos'un aklını başından aldı,
> Tydeusoğlu Diomedes'le değişti silahlarını:
> Altını tunçla değişti,
> Yüz öküzlük silahı dokuz öküzlük silahla.
> (*İlyada*, 133-37, s. 179)

Antikçağ gerçekçiliğinin ahlaki açıksözlülüğünü yücelten bu satırlarda, tüm bu teorisyenler çağdaşları olan büyük burjuva gerçekçilerine bir açıdan haksızlık etmişlerdir. Burjuvazinin yükseliş dönemi boyunca, çağlarının toplumsal olgularına müthiş bir tarafsızlıkla yaklaşmış ve bunu eserlerinde ifade etmiş olan önemli gerçekçiler her zaman olmuştur.

Ama bu haksızlık da belli bir doğruluk payı içerir ki bu pay dünya-tarihsel anlamda haklıdır. Zira modern gerçekçilerin çağdaş gerçekliğe dair tasvirlerindeki tarafsızlıkta belli bir kinizm (Ricardo'nun kullandığı anlamda), gizli bir küçümseme, insanın burjuva toplumunda aşağılanmasına karşı bir horgörü ister istemez vardır; bu hissin Homeros'ta olmaması Balzac'taki varlığı kadar toplumsal bir zorunluluktu.

Burada, erken dönem Yunan gerçekçiliğiyle karşıtlık içinde, burjuva gerçekçiliğinin çözümsüz çelişkisi gün ışığına çıkar. Antikçağ idealinin muştucuları resmedilen gerçekliğin parlak ve olumlayıcı bir resmini, özsel olanı gerçek ve derin bir kavrayışla sunabilecek bir gerçekçilik talep ederler. Fakat burjuva gerçekçiliğinin derin sanatsal çelişkisi tam da burjuva toplumunun bu şekilde olumlanmasının gerçekten büyük ve sahici ideolojik temsilcileri için mümkün olmaması gerçeğinde saklıdır. Burjuva toplumunun olumlanması yükseliş döneminde bile hep "her şeye rağmen" bir olumlama olmuştur. Burjuva gerçekçiliğinin en açık şekilde tam da en büyük temsilcilerinde tezahür eden iç çelişkileri aynı zamanda burjuvazinin gerçekçi edebiyatı için pozitif kahraman sorununu oluşturur; edebiyatın en büyük temsilcilerinin bile çözemedikleri bir sorundur bu.

Burjuva edebiyatı ancak idealize ederek pozitif bir kahraman yaratabilir. Bir burjuvanın -özürcü bir süs gözükmediği takdirde- büyük bir gerçekçi edebiyat eserinin kahramanı olabilmesinin tek yolunun az çok ironik, mizahi ve hicivsel olarak tasvir edilmekten geçmesi, burjuva toplumunun özüyle, yani yurttaş ile burjuvanın aşılmaz ikiliği ve çelişkili birliğiyle alakalıdır. Burjuva sınıfının büyük gerçekçileri için kahramanın yurttaş yanını bir eserin merkezine gerçekçi bir şekilde tümüyle pozitif bir tarzda, ironi, hiciv ya da mizah olmaksızın yerleştirmek olanaksızdır. Cervantes Don *Quijote*'de "ideal açıdan pozitif" kahramanın öylesine hicivsel bir örneğini sunmuştur ki bu örneğe bir daha erişilememiştir. Ancak feodal kalıntılara karşı sınıf mücadelesindeki belli somut durumlar, belli koşullar altında gerçekçi bir şekilde, tümüyle pozitif bir tarzda pozitif bir burjuva tipleme yaratmayı mümkün kılmaktadır, yani eylemin merkezinde büyüklüğü değil, soyluluğun ayartmalarına ve baskılarına karşı direnişi olduğunda. Ama bu örneklerde bile belli bir idealist abartı neredeyse kaçınılmazdır (Richardson.)

Burjuva sınıfının bu genel durumundan üsluplu, yapay, idealist ve acıklı bir edebiyatın kaçınılmaz zorunluluğu doğmuştu. Milton'ın epik şiirleri ve dramaları ile Addison'un *Cato*'sundan Alfieri'nin

cumhuriyetçi klasisizmi ve Shelley'nin devrimci idealist *pathos*'una kadar bu türde bir idealist üslup -elbette sürekli değişimden geçerek- gerçekçi toplumsal edebiyatın büyük akımının yanında zorunlu olarak varlığını sürdürdü. Schiller'in şiirleri de bu sınıfa dâhildir.

Pozitif kahramanın burjuvazinin yurttaş yanının temsilcisi olarak idealist tarzda edebiyata aktarılması, erişilmez modelini gerçekçi edebiyattan da çok Helenizmde, Yunan tragedyasında bulmalıdır. Ama bu örnek modelin gerisinde, fevkalade şeffaf bir şalın altına saklanmış olan bir toplumsal sorun vardır: Antikçağ yaşamının kamusal niteliği ve onun estetik sonucu olarak, Yunan tragedyasına egemen olan büyük ölçekli ama gerçekçi, siyasal ve aynı zamanda insani atmosfer. Yunan tragedyacısı kendine ne tür bir konu seçerse seçsin, bu konu her zaman açıkça kamu yararına bir konu olarak ele alınabilir.

Burjuva insandaki yurttaş ve burjuva şeklindeki yarılma, insanın gerçek maddi yaşamıyla bağlantılı sorunları salt özel alana atar ve kamusal *pathos* için bir izlek olarak yalnızca yurttaşın yüce semavi soyutlamasını sunar. Burjuva edebiyatı, hayatın kamusal alanıyla özel alanını birleştirecek sanatsal açıdan yeterli aracı hiçbir zaman bulamamıştır. Yaşamın özel olanın ifadesini Alfieri'nin en tutarlı şekilde yaptığı gibi kararlılıkla reddetmiştir, ya da Lessing'in ve "Fırtına ve Atılım" döneminin Almanya'sında olduğu gibi, toplumsal koşulların gerçekçi bir temsili temelinde, bunların içinde kamusal olan ne varsa organik olarak geliştirmeye çalışmıştır. İlk durumda, potansiyel tragedyaların büyük ölçekli, ama cansız ve soyut anahatları yaratılmıştır. İkinci örnekte ise, karakterlerin özgül nitelikleri, bireysel kaderler her zaman zorunlu olarak çözümsüz, tesadüfi niteliğini korur. Lessing'in *Emilia Galotti*'nin sonunda çözümsüz psikolojik olumsallıklar labirentinde yolunu kaybetmiş olması, genç Schiller'in oyunlarının salt tesadüf eseri başarılı ya da başarısız olan bir olanaksız entrikalar dehlizi oluşturmasından daha tesadüfi değildir. Ve gerçekten de, incelenen nesne ne kadar kamusalsa, kamusal olanla özel olanın sentezi o kadar ciddi bir şekilde denenmektedir (*Fiesco, Don Carlos.*)

III

Schiller kendi gelişiminin seyri içinde bu sorunun giderek daha da farkına varır. *The Bride of Messina*'ya yazdığı sunuşta, bu sorunu merkeze alır. Sonraki dönemin genel eğilimine bağlı kalarak, estetik bir sorun olan dramatik üsluptan yola çıkar ve bu tragedyadaki deneyin bir korodan yararlanarak modern dramada eksik olan kamusal veçheyi geri getirmesini sağlar. Fakat haklı olarak bu estetik farklılığın iki çağ arasındaki toplumsal farklardan kaynaklandığını söyler. Antikçağ tragedyası hakkında şöyle yazar: "Kahramanların ve kralların eylemleri ve kaderleri kendi içinde zaten kamusaldır ve antikçağın basitliği içinde daha da böyleydi. Dolayısıyla antikçağ tragedyasında koro daha çok bir doğal organdı; kuşkusuz gerçek yaşamın şiirsel niteliğin bir sonucuydu. Modern tragedyada ise sanatsal bir organ haline gelir; şiirin üretilmesine yardımcı olur. Modern şair artık koroyu doğada bulmaz; o bunu sanatsal olarak yaratıp takdim etmelidir..." Dolayısıyla tragedyada koro artık gerçekçi bir sanatsal yaratma aracı değil, daha ziyade idealist bir üsluplaştırma aracıdır, zira "harcıâlem modern dünyayı antikçağın şiirsel dünyasına dönüştürür."

Schiller hemen devamında, dramanın büyük kamusal şiiri için malzeme olarak görülen modern yaşamın, şiirsel yaratım için böylesine olumsuz olmasının nedenlerine dair eksiksiz ve özünde doğru bir tasvir sunar. Sözleri devrimden uzaklaşması sonucunda malzemesinin normalde olduğundan daha olumsuz hale geldiğini de gösterir: "Kralların sarayları artık kapalı. Mahkemeler şehirlerin kapılarından evlerin iç mekânlarına çekilmiş; canlı sözün yerini yazı almış; insanlar, elle tutulur canlı kitle kaba bir güç olmaktan çıkınca devlet haline gelmiş ve bu suretle soyut bir fikre dönüşmüş; tanrılar insanın bağrına geri dönmüştür. Şair sarayları yeniden açmalı, mahkemeleri yeniden açık alana çıkarmalı, tanrıları yeniden canlandırmalıdır; gerçek yaşamın yapay çerçevesinin ortadan kaldırdığı her şeyi ihya etmelidir..."

Schiller'in modern burjuva toplumuna ve dolayısıyla modern şiire karşı tutumundaki çelişki burada açıkça gün yüzüne çıkmaktadır. Fakat yine burada Schiller'in sınırlarının hiçbir şekilde salt kişisel olmadığı, daha ziyade burjuva hümanizminin trajik çelişkilerinden kaynaklandığı da görülmektedir. Schiller modern burjuva yaşamının ancak devrimle kamusal bir yöne (antikçağ temelinde sarf ettiği kendi iddiaları anlamında) kavuştuğunu açıkça algılar. İnsanlar, der, bugün devlette bir soyutlama haline gelmektedir; *tek istisna kitlenin "kaba bir güç olarak hareket etmesi"*dir, yani *devrimdir.*

Schiller'in burada büyük bir şair olarak formüle ettiği ve büyük drama için malzeme olarak yeterliliğine tanıklık ettiği modern burjuva toplumunun özüne ilişkin bu kayda değer ölçüde derin içgörü, burjuva hümanizminin trajik çelişkisini açıkça göstermektedir. Zira burada gün ışığına çıkan şey, burjuva devriminin sürdürülmesinin pleb biçimlerinin ve içeriğinin reddinin bu büyük hümanistlere şiirsel olarak bile kapalı tuttuğu her şeydir: Şiir sanatının -özellikle de dramanın- ufkunun Yunanlara denk bir tarzda genişletilmesi. Durumlarındaki trajik öğe bu reddin toplumsal açıdan zorunlu olması ve mesela illa Schiller'in kişiliğindeki "psikolojik-sosyolojik" nedenlerden ötürü olmamasıydı. Bu reddi benimsemeyen bireyler her zaman vardı. Bunlar *birey olarak* burjuva devriminin nihai sonuçları karşısında ürküp geri çekilmemişlerdi (örneğin Almanya'da Georg Forster ve Hölderlin.) Fakat çok daha belirleyici olanı, bu dönemde burjuva sınıfının büyük akımının burjuva devriminin plebçe sürdürülmesini bu şekilde reddetmesinin zorunlu olmasıydı: Goethe, Hegel ve Balzac'ın akımı ile karşılaştırıldığında Forster ve Hölderlin, burjuva devriminin sonuna kadar götürülmesine olan bağlılıklarına karşın, yine de yalnızca epizodik figürlerdir. Ve bu nesnel, toplumsal-tarihsel zorunluluk burjuva sınıfının en büyük ideolojik temsilcilerinin bile pleb unsuru reddetmeleri nedeniyle felsefi ve sanatsal düzeyde birçok şey kaybetmeye yazgılı olmalarıyla bir değişiklik yaşamaz. Keza bu kayıpları ve redleri ara ara fark etmeleri de (mesela Schiller'de olduğu gibi) bir etkide bulunmaz. Bu pleb eğilim-

lerden ayrılmalarının zorunluluğu, Batı Avrupa'da tam da bu dönemde yolların ayrılmış olması, pratik ve siyasal anlamda, burjuva devriminin sürdürülmesinden yana pleb Jakoben eğilimlerin Babeuf'teki proleter ve devrimci eğilimlerin ilk sökün edişine dönüşmesinde tezahür eder.

Schillller bu pleb eğilimlere karşı tavır almıştı. Büyük ve dolayısıyla kaçınılmaz olarak kamusal dramatik yaratının konusu olarak düşünülen modern burjuva yaşamının olumsuz niteliği şeklindeki tarihsel ve maddi sorunu çözememiş olmasının nedeni budur. Kamusal bir şey içeren modern yaşamın özelliklerini geliştirmeye çalışmamış, bunun yerine sanatsal araçlarla, salt özel alanın idealist şekilde genişletilerek kamusal alan haline getirildiği yapay bir muhit yaratmaya çalışmıştı. Yapay olarak üsluplaştırılmış kamusal alanın bu yapay muhitine, salt özel ilişkileri aynı şekilde bu tür bir öznelci abartıya tabi tutulan dramatik figürler yerleştirmesi gerekiyordu.

Dolayısıyla Schiller'de: "Koronun kendisi tekil bir şey değil, evrensel bir kavramdır. ... Koro eylemin dar alanını terk eder ve hayattan büyük sonuçlar çıkarmak ve bilgeliğin öğretilerini dile getirmek için geçmişe ve geleceğe, uzak zamanlara ve halklara ve genel olarak insanlara uzanır." Schiller bu şekilde kamusal olan ile özel olanın, tikel olanla genel olanın gerçek sanatsal birliğini başarmanın mümkün olduğu konusunda hiçbir yanılsama taşımıyordu; bu düşünce yapısındaki netliği bir kez daha gösterir. "Şiirin iki öğesi olan ideal ve mantık ya *birlikte* yakın bir birlik halinde ya da yan yana hareket etmelidirler, aksi takdirde şiir mahvolur." Dolayısıyla Schiller'in kendi çıkardığı sonuçlara göre, koro ancak sanatsal sonuçlar doğurabilir; "konuşmaya *hayat* kattığı gibi, eyleme de dinginlik katar." İhtiyar Schiller'in özel hayatı kamusal hale getirme, büyük dramanın malzemesi olarak görülen modern burjuva yaşamın olumsuz niteliğinin üstesinden gelme yönünde kaydettiği büyük ilerleme, estetikleştirici bir klasisizmle sonuçlanır.

Bu bağlamda Alman klasisizmi özel bir konuma sahiptir. Burjuva yaşamının çelişkisine ve bunların edebiyat sanatına sunduğu

son derece olumsuz malzemeye karşın yine de Yunanlara yaraşır bir sanat yaratmak için antikçağı taklit eder. Ama Helenizmin bir daha geri dönmeyecek şekilde geçmişte kalmış olması Alman klasisizmi açısından giderek açık hale gelir ve buradan modern şiirin doğasına ilişkin uygun sonuçlar çıkarılır. Bu açıklık Fransız Devrimi'nin değerlendirilmesiyle yakından bağlantılıdır. Yukarıda da belirtildiği üzere, Marx *polis* demokrasisini modern burjuva toplum temelinde yeniden yaratmaya çalışan radikal Jakobenlerin trajik yanılsamalarına özellikle dikkat çekmişti. Alman klasisizminde devrimin ideolojik olarak reddi, elbette bir yanlış bilinç ruhuyla, benzer bir yol izler: Genç Hegel'in gelişimi Almanya'da o dönemde iki etkenin ne denli iç içe geçtiğini müthiş bir açıklıkla gösterir. Bir yanda Fransız Devrimi'ne ve yenilenen antikçağın kültürel programına verilen onay, diğer yandan devrimci yöntemlerin Termidorcu reddi ve antikçağın kesin olarak geçmişte kaldığı inancı. Genç Hegel'in İngiliz siyasal iktisadına olan yoğun ilgisinin Yunanlara verilen değerin değiştiği dönemin merkezinde olması oldukça manidardır. Hegel'in iktisat anlayışı Schiller'de yoktu; tarih felsefesine ilişkin sorunlarını her zaman tümüyle ideolojik bir tarzda formüle etmişti, oysa bu ideolojik şal altında çoğu zaman takdire şayan bir tarihsel bilgi yığını saklıydı. Antik Yunan'ı geri döndürülemez şekilde mazide kalmış olarak gören anlayışa ilişkin olarak, *Estetik Mektuplar*'da şöyle yazar: "Yunan hümanizmi olgusu, kuşkusuz, bu seviyede devam etmesi ya da daha ileriye taşınması mümkün olmayan bir üst sınırdı. ... Yunanlar bu düzeye erişmişlerdi ve daha yüksek bir kültür düzeyine ilerlemek için, onların, tıpkı bizler gibi, doğalarının bütünselliğini teslim etmeleri ve hakikati farklı ve ayrı yollardan aramaları gerekiyordu."

IV

Elbette o dönemin Almanya'sında bile antikçağa ilişkin bir devrimci ve Jakoben anlayış hâlâ vardı. Başlıca ideolojik temsilcisi ge-

leceğin Mainz'li Jakoben devrimcisi Georg Forster'dı. Forster'ın öğretileri genç Friedrich Schlegel tarafından Romantizm öncesi dönemde kısmen yeniden canlandırılmıştı. Almanya ile Fransa arasındaki toplumsal ve siyasal farklara tekabül edecek şekilde, bu teorinin Almanya'da bugüne ilişkin olarak belirgin bir kötümser niteliğe sahip olması kaçınılmazdı. Zira Almanya'da antikçağ idealinin pratik ve devrimci tarzda gerçekleşmesi söz konusu olamazdı. Dolayısıyla antikçağ ile şimdi arasında yapılacak karşılaştırmanın o dönemin Almanya'sının tüm edebiyat ve kültürünün sert ve acımasız bir şekilde mahkûm edilmesiyle sonuçlanması kaçınılmazdı.

Georg Forster'ın o günlerde çok etkili olan edebi, kültürel ve siyasal yazılarındaki çizgisi buydu. Burjuva felsefe tarihi her zaman sessizlikle geçiştirse de, genç Hegel üzerinde büyük etkide bulundu. *Ansichten vom Niederrhein* adlı eserinde modern resmin en büyük ürünlerini analiz eden Forster, antikçağ sanatı ile modern sanatı, antikçağ yaşamı ile modern yaşamı bir karşıtlık temelinde karşılaştırır:

"Yunan figürleri ve Yunan tanrıları artık insan türlerinin biçimine tekabül etmemektedir; onlar şiirimizdeki Yunan sesleri ve adları kadar bize yabancıdır. Phidias'ın iki ustalık eseri olan Minerva ve Jüpiter'in ilahi kusursuzluğu hakkında söylenen şey gayet doğru olabilir; ama azametli başları gözümüzde gökyüzüne değen bu eserler orada ne kadar heybetli dururlarsa ya da otururlarsa, tahayyülümüz için o kadar korkunçturlar; yüce olanın idealleri olarak ne kadar kusursuz olurlarsa, bizim zayıflığımıza o kadar tuhaf görünürler. Yalnızca kendileri için var olan insanlar, bu devasa ilahi varlıkların gözünün içine bakacak, onlarla aralarında bir bağ olduğunu hissedecek ve bu ilişkiden ötürü, ihtiyaç durumunda onlardan yardım bekleyecek kadar cüretkâr bir bilince sahipti. Bizim yoksulluğumuz durumu değiştiriyor. Biz sürekli yokluk içindeyiz, ama hiçbir zaman kendi güçlerimiz temelinde hareket etmiyoruz. Sefaletimizi yakınabileceğimiz, tüm çelişkileri, hataları ve gizli arzularıyla kalplerimizi akıtabileceğimiz, sürekli yakarışlarımız ve gözyaşlarımızla

yardımını ve merhametini kazanabileceğimiz (çünkü biz sabırlı ve merhametliyiz) bir sırdaş bulmak, işte hayatlarımızın başlıca gayesi budur ve işte bu nedenle kendi suretimizde tanrılar yaratıyoruz. ... Zayıflar kusursuz olanı kucaklayamazlar; kendilerini anlayıp sevebilecek ve iletişim kurabilecekleri kendileri gibi bir varlık ararlar. Sanatçılarımız işte bu insan türüne aitler ve bunun için çalışıyorlar."

Bu görüşün, tüm çağdaş Alman edebiyatının kölece ve zayıf olarak görülüp reddedilmesi gerektiği imasını taşıdığı açıktır. Paris Jakobenlerinin antikçağ ideali burada, karşısındaki her şeyi ölüye dönüştüren bir Medusa kafasıdır. Genç Friedrich Schlegel kısmen Schiller'in estetik yazılarından etkilendiğinden, ama siyasi ve estetik görüşleri bakımından Forster'ın temsil ettiği akımdan daha da fazla etkilendiğinden, Yunan şiiri üzerine yazılarında daha belirsiz, daha seyreltilmiş derecede ideolojik ve estetik biçimde bu öğretileri canlandırıp propaganda etmeye başladığında, Schiller ona müthiş bir öfkeyle karşı çıkmıştı. Başında olduğu dergileri Schlegel'e kapatmış ve onu düzyazı ve nazımla yazılmış eserlerinde alaya almıştı.

> Gallomania'nın soğuk ateşi daha yeni müsaade istemişti ki
> Şimdi Yunan çılgınlığında bir diğeri, bu kez sıcak bir ateş patlak veriyor.
> Yunanistan, neydi ki o? Akıl, ölçü, açıklık. Bu yüzden baylar,
> Bize Yunanistan'dan bahsetmeden önce bir daha düşünün!
> Değerli bir davayı savunuyorsunuz; ama biraz akıllıca yapın lütfen
> Böylece kendinizi ele güne güldürüp küçülmeyin.

Schiller antikçağ adına gösterdiği çabaların tepe noktasında, Jakobenlerin Helenizm ihyasını açıkça reddeder ve bunu "Yunan çılgınlığı" olarak nitelendirir.

"Yunan çılgınlığı"na karşı mücadele klasik Alman felsefesinin Aydınlanma'dan doğmuş olan eski bir mirasıdır. Yalnızca Alman çağdaşlarını değil, çağdaş Fransız ve İngiliz eleştirmenlerini de aşan

Lessing, devrim öncesi Aydınlanma'nın doruk noktasında antikçağı canlandırmayı amaçlayan yeni idcali, azami ilkesel açıklıkla tanımlamış ve Fransız klasisizmini ve onun dramadaki haleflerini (örneğin Voltaire) özleri bakımından derinden gayri-klasik ve gayri-Yunan olarak mahkûm etmişti. Lessing'in Fransız klasisizmine yönelik eleştirisi, onu antikçağ ile şimdi arasında ara bir bağlantı olarak görmeyi reddetmesi, yani feodalizm ile burjuvazi arasında zorunlu bir bağlantı halkası olarak burjuvazi ile aristokrasi arasında sınıflar arası uzlaşma sağlayan mutlak monarşiyi reddetmesi, bu andan itibaren modern edebiyat teorisi açısından belirleyici hale gelir. Bu özellikle de bir ulusal edebiyatın ancak Versailles'ı taklit eden ve ulusal birliğe engel oluşturan küçük sarayların kültürüne karşı bir burjuva devrimci kavga edebiyatı olarak gelişebileceği Almanya için geçerlidir.

Fakat bu red Almanya'da sınıfların ve sınıf mücadelesinin gelişiminin özgül koşulları altında gerçekleşir. Üstelik bu güçlü ve sağlam teorik redde karşın, bu koşullar klasik tragedya üslubuyla tam bir kopuşu olanaksız hale getirir. Öyle ki bu geleneklerden kopuş "Fırtına ve Atılım"da Lessing'in kendisinde olduğundan daha tam görünmektedir. Ama özellikle de Goethe, ilk Weimar döneminde, *Iphigenie, Tasso, Elpenor* fragmanıyla birlikte klasik tragedyanın kökten değiştirilmiş ve içselleştirilmiş devamına döner yeniden.

Bu gelişme dikkate alındığında, Racine'in oyunlarında psikolojik içselleştirme eğilimi özellikle önemlidir ve bu denemenin zorunlu kısalığına karşın Goethe'nin oyunlarının bu dönemde içselleştirme bakımından Racine'i epeyce aştığı vurgulanmalıdır. Dışsal ve uzlaşımsal ahlak sorunlarının görünüşte salt psikolojik sorunlara dönüşümüne rağmen, bu sorunların burjuva ve saraylı niteliği ve onlar tarafından dolayımlanan, Goethe'nin inşa ve üslubunun bu niteliği çok barizdir (özellikle de şair ve saraylı hami sorununun trajik çatışmayı oluşturduğu *Tasso*'da). Bu sorunlar ve onların belirlediği üslup Alman dramasının sonraki gelişiminde tali bir üslup akımı olarak oldukça önemli bir rol oynar. (Burada yalnızca Grillparzer ve Hebbels'in *The Ring of Gyges*'ını düşünmek yeterlidir.)

Ama Alman dramasında "Fransız üslubu"nun devam ettirilmesi bununla sınırlı değildir. Üslupsal bir gelişim çizgisine yapılan gönderme (Racine-*Iphigenie-Gyges*) klasik tragedyanın ortaya koyduğu üslup sorununun "saraylı" sıfatının yapıştırılmasıyla halledilemeyeceğini göstermektedir. XIV. Louis çağının saraylı sanatı, Fransa'da soyluluk ile burjuvazi arasındaki büyük sınıf mücadelelerinin sonucuydu; yalnızca bu mücadelenin çeşitli eğilimlerinin değil, farklı aşamalarının da sanatsal ifadesiydi. (Corneille ile Racine'i karşılaştırmak yeterlidir.) Bu mücadelelerin gelişiminde sınıfların nesnel eğilimlerine ve doğasına, burjuva bileşenin her bir sonuçta kendisini daha da hissettirmesine tekabül eder. Voltaire'in klasik tragedyayı Aydınlanma'nın organı yapma girişimi, sonucu ne denli sorunlu olursa olsun, hiçbir şekilde yalnızca üslup açısından bir taviz değildir. Keza Fransız Devrimi dramasının -doğrudan hazırlanmasının ve uluslararası alandaki etkilerinin dramasının- biçim bakımından tam teşekküllü bir dönüşümden geçtikten sonra yeniden klasik tragedyayla birleştiği bilinen bir tarihsel olgudur. Bu açıdan, M.-J. Chénier ve Alfieri'ye göndermede bulunmak yeterlidir.

Keza Schiller'in de bu hareketten etkilendiği açıktır. Schiller'in gençliğinin Stoacı Jakoben idealizmiyle eleştirel bir karşılaşmayı ifade eden *Don Carlos*'u, üslup açısından klasik tragedyanın gelişimindeki bu aşamayla yakından ilişkilidir. Çok ince bir duyarlılığa sahip olan Wieland, Fransız tarzına sempati duyuyor olsa bile, bir konuşma sırasında Schiller'in dikkatini bu ilişkiye çekmişti. Schiller ise hararetle karşı çıkmış ve farkları vurgulamıştı. İkisi de kısmen haklıydı, zira *Don Carlos* bir yandan klasik tragedyanın bu gelişiminde yalnızca tek bir eğilimden etkilenmişti, diğer yandan üslubunu belirleyen tam da Almanların Stoacı burjuva-devrimci idealizm sorunuyla uzlaşma tarzlarıydı. Fakat Wieland, bu ilişkiyi ortaya koymakla, büyük farkları vurgulama zorunluluğuna rağmen, belli bir ölçüde haklıydı.

Antikçağın yeniden canlandırılması Goethe ile Schiller'in işbirliği döneminde farklı çizgilerde ilerler. Goethe'de *Iphigenie-Tasso*

çizgisinin devam ettirilmesi olmadığı gibi, Schiller'de de *Don Carlos* çizgisinin devam ettirilmesi değildir. Almanya için (Fransız Devrimi'yle ilişkili olarak) devrim sonrası bir aşamaya işaret eder. Dolayısıyla antikçağın ihyası, şiirde burjuva yaşamını abidevileştirme yönünde bir girişim haline gelir. Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ı, *Hermann'la Dorothea*'sı, *Reynard the Fox*'u ve Schiller'in oyunları, *The Walk*, *Song of the Bell* gibi şiirleri istisnasız bu hedefin peşine düşer. Çoğu durumda Yunan şiirine yakınlık oldukça asgari düzeydedir. İkisinin de çabaları, yorum ve üslup bakımından tüm farklara karşın tam da modern burjuva yaşamının özgül niteliklerini açık ve somut bir tarzda işleme eğilimindedir. Antikçağ idealinin korunması ve giderek daha fazla vurgulanması, bir yandan yüksek özgüveni ve yükselişteki burjuva sınıfının giriştiği büyük talepleri ifade etmektedir. Antikçağa olan bu ilgisinde, modern alanda antikçağın taklit edilebileceği ve antikçağ sanatının karşısına değeri bakımından ona denk bir modern sanatın çıkartılabileceği konusundaki özgüven vardır.

Diğer yandan, antikçağa olan ilgileri, analizlerinde sanatsal yaratım koşullarına, çeşitli sanat türlerinin nesnel ve öznel varsayımlarına ve bunların temel yasalarının incelenmesine geri dönüşe işaret eder. Burada mekanik taklit teorisine duyulan tepki en ileri aşamasına ulaşır. Schiller ve Goethe çeşitli edebiyat türlerini nihai ilkelerine kadar incelemeye ve bu ilkelerden söz konusu sanatsal türün doğasından kaynaklanan en genel estetik yasalarını çıkarmaya çalışırlar. Helenizm bu incelemelerdeki zorunlu modeli temsil eder, zira ürünlerinde tikel olanın elle tutulur ve gerçekçi ifadesi ile evrensel ve özsel olanın açıkça kavranmasının birliğini içerir. Schiller ve Goethe kendilerini bu birliğin sanatsal yasalarının teorik analizine adamış olsalar bile, bunu yapmakla her zaman modern burjuva yaşamının abidevi şiirsel temsili için sanatsal koşullara ulaşmaya çalışıyorlardı. Dolayısıyla egemen eğilimleri bakımından özgül olarak sanatsal ilkeleri açıkça kavramış olmaları ne hayattan uzak bir estetizmdir ne de biçimle oyun oynamaktır, aksine burjuva edebi-

yatının gelişimini yalnızca küçük ayrıntıların eksiksiz şekilde gözlemlenmesi gibi sanatsal olmayan bir derekeye düşmekten (bu yaklaşan tehlikeden) kurtarma girişimidir.

Başka bir yerde, Goethe ile Schiller arasındaki işbirliğinin somut estetik sorunlarına ilişkin özel ve ayrıntılı bir analiz sunmuştuk. Burada ise bazı temel özelliklerine kısaca dikkat çekmekle yetineceğiz. Bu işbirliğinin olumsuz yönleri, özellikle de Schiller'de görülen olumsuz yönleri, genel anlamda iyi bilinmektedir. Marx ve Engels, Lasalle'ın *Sickingen*'ine yönelttikleri eleştiride, Schiller'in tiyatro oyunlarının iflah olmaz idealist zaaflarına dair keskin ve içgörülü bir değerlendirme sunarlar. Bu zaaflar Schiller'in yaratıcı şiirsel gücündeki herhangi bir kusurdan değil -felsefi şiirleri en soyut fikirlerin bile onun için nasıl kişisel ve elle tutulur, dışavurumcu ve canlı hale geldiğini göstermektedir- kendisinin yaratım tarzındaki temel bir eğilimden kaynaklanır. Matthison'un şiirlerine ilişkin değerlendirmede, Schiller bu eğilimi en keskin ve uç biçimde ortaya serer: Şair "bu nedenle ruhtaki belli bir duygunun zorunlu sonucu olması gerekirken koşulları üretir. Şimdi bir öznenin oluşumunda türlerin niteliği dışında hiçbir şey gerekli değildir; dolayısıyla şair özel olarak farklı benliklerimizden değil, içimizdeki türlerden hareketle seslendiği oranda hislerimizi belirleyebilir. Ama bireyin içindeki saf türlere gerçekten seslendiğinden emin olmak için, öncelikle onun içindeki bireyi silmiş olması gerekiyordu." Birey ile tür arasındaki bu kaba ve dışlayıcı karşıtlıkta, Schiller'in şiirsel zaaflarının temeli olarak katı ve soyut niteliğiyle öznel idealizmi bir kez daha buluyoruz.

Fakat bizim bu zaafları kabul etmemiz, ne bir şair ne de bir düşünür olarak Schiller'in değerini azaltır. Entipüften, fotoğrafik, yapay doğalcılığa karşı mücadelesi idealist abartı derekesine ne kadar sık düşmüş olursa olsun, bu temelde yine de adil ve estetik açıdan ilerici bir mücadeleydi. Schiller'in bu mücadelede burjuva edebiyatının sonraki gerileyişinin temel bir eğilimini tespit etmekte ne kadar başarılı olduğu belki de en açık şekilde Engels'in Lasalle'ın *Sickingen* oyununu eleştirdiği mektupta görülmektedir. Bilindiği

üzere, bu oyun tümüyle Schiller'in etkisi altında yazılmıştı ve Marx'la Engels üslubundaki Schiller'ci idealizmi çok sert bir şekilde eleştirmişlerdi. Ama Engels aynı zamanda Lasalle'ı resmettiği dönemin temel eğilimlerini açıkça vurguladığı için takdir etmişti (elbette içerik bakımından çok önemli bir hata içerir: Köylü hareketinin hafife alınması.) "Temel karakterler çağımızdaki belli sınıfların ve akımların ve dolayısıyla belli fikirlerin *temsilcisi*dir ve saiklerini bireylerin küçük arzularından değil, aksine tam da onları da doğurmuş olan tarihsel akımdan alırlar. ... Şu an egemen olan *ucuz* bireyselleştirme eğilimine karşı çıkmakta sonuna kadar haklısınız. Bu eğilim zekâya hakaretten başka bir şey değildir ve yok oluş yolundaki taklitçi edebiyatın temel bir özelliğidir."

V

Schiller'in modern edebiyatı nitelendirmek için bulduğu özgül formülasyonlar Schiller'de göründüğü şekliyle Alman idealizminin hem büyüklüğünü hem de sınırlılıklarını taşır. Schiller *Naif ve Duygusal Şiir Üzerine* adlı büyük eserinde iki tür şairi birbirinden ayırır: Doğayla birlik ve uyum halinde olan şairler ve yalnızca bu birlik peşinde koşan şairler. Bu sınıflandırmanın felsefi ve tarihsel temeli bizim ayrıntılı olarak incelediğimiz antikçağ ile modern çağ arasındaki ayrımdır. Dolayısıyla Schiller, tıpkı kendisinden sonra gelen Hegel gibi, estetiğinde Shakespeare'i Vico'nun geriye dönüş teorisi üzerinden değerlendirir: Üslup bakımından antikçağla ilintili bir şair, kahramanlık çağının bir şairi olarak görür.

Schiller'in iki dönem arasındaki temel farklılığa dair anlayışı. kapitalist işbölümü kültürünün akıl ile hislerin ayrılmasına ve dolayısıyla insanın doğadan yabancılaşmasına yol açtığı yönündedir Bu yabancılaşma tarihsel açıdan tezahür etmediği müddetçe (örneğin Yunanlarda olduğu gibi), şair naif kalabilir. Ama mevcut olduğunda, şair onu sanat yoluyla aşmaya çalıştığında, yaratıcılığı doğayla birlikten değil, onun için gerçekleşmesi mümkün olmasa

da bu birlik arayışından kaynaklandığında, şair modern ve duygusaldır. "Şimdi eğer bu iki durumu *insanlığa mümkün olan en tam ifadesini kazandırmaktan* başka bir şey olmayan şiir kavramına uygularsak, insanın tüm güçleriyle hâlâ ahenkli bir birlik halinde hareket ettiği, doğasının bütünlüğünün kendisini tümüyle gerçeklik içinde ifade ettiği doğal basitlik durumunda, *şairi yaratacak olan şey gerçeğin en eksiksiz taklitidir*, oysa bu ahenkli birliğin yalnızca bir fikir olduğu kültür durumunda *şairi yaratacak olan şey* gerçekliğin ideal katına yükseltilmesi ya da aynı şey demek olan, *idealin temsilidir*."

Dolayısıyla Schiller *idealizmi* basitçe; *modern edebiyatın özgül yaratma tarzı olarak* tanımlar. Bu formülasyon -yalnızca keskin paradoks niteliği bakımından değil, aynı zamanda içeriği ve metodolojisi bakımından da- Schiller'in idealist çarpıklığına ve sınırlılıklarına işaret eder. Ama bu sorunlar ve özellikle de Schiller'de gerçekçiliğe ilişkin problemler, ilk bakışta zannedildiği ve sonraki yorumcuların düşündüğü kadar basit ve sıkı sıkıya doğrusal değildir.

Schiller'in gerçekliğin şiirsel tasvirini yalnızca naif şaire ve dolayısıyla antikçağa atfettiği doğrudur. Fakat onun modern çağa özgü bir yaratma tarzı olarak "idealin temsili" tanımı yalnızca idealizmin egemenliğinin beyanı değildir, aynı zamanda modern gerçekçiliğe ilişkin bir dizi özgül farklılığı derinden anlamak için bir kalkış noktası sağlamaktadır. Hepsinden öte, Schiller modern yaşamda özsel ve gerçek olanı elle tutulur derecede şiirsel bir tarzda ifade etmenin müthiş zor olduğunu gösterir. Bu sorunu kendisinden önceki teorisyenlerin hepsinden daha açık bir şekilde algılar ve dahası müthiş bir içgörü ve derinlikle analiz eder. Ancak onunla tüm sorun idealist bir tarzda altüst olmuş görünür. Burjuva yaşamının temel belirleyicilerini şiirsel açıdan somut bir tarzda yüzeye çıkarmak için burjuva yaşamının entipüften düzyazısına yeterince derin bir şekilde dalmak zorunda olan modern şairin zor ve çoğu zaman insanüstü çaba gerektiren görevini analiz etmek yerine, Schiller sorunu idealist bir yöne çeker. Doğrudan hayattan alınan tikeller ile onların içinde saklı ve onlar açısından

temel olan asli belirleyiciler arasındaki somut diyalektik ilişkiyi gün ışığına çıkarmaz. Daha ziyade, tikel olanın gerçekliğini salt bir vesile olarak, *deneyime uymayan* ve dolayısıyla hayata tümüyle karşıt olarak tasavvur edilen temel özelliklerden, hayatın şiirselleştirilmiş yüzeyine geri dönüşü mümkün kılan salt bir aracılık olarak görür. Schiller sanatta ideal olanın *dolaylı* bir temsilini gördüğünden, doğal olarak, görünüş ile öz arasında bir köprü kurmak ister, ama teorisinin yanlış kalkış noktasından ötürü başarılı olamaz. Yine de yüzeyin gerçekçi aktarımının yalnızca özsel öğeleri ifade etmenin bir aracı olduğu görüşü, kuşkusuz gerçek olan, ama doğrudan verili olmayan bu özsel özelikler olmadan, her sanat eserinin küçüklük çukurunda kaybolacağını ve şiirsel niteliğinden kaçınılmaz olarak feragat edeceği görüşü, gerçekçilik teorisi açısından -elbette materyalist bir tarzda baş aşağı çevrilmiş haliyle- kalıcı bir başarıya işaret eder.

Fakat Schiller modern, duygusal türde şairi somutlaştırırken çok daha ileri gider ve modern şairin gerçeklik karşısındaki muhtemel tutumlarını sistemli bir şekilde sıralar. Ama bu sürdürme ve somutlaştırma ediminde bile, Schiller'in yönteminin ikili niteliği kendisini gösterir. Beyanlarını mütemadiyen öznelleştirir ve böylece nesnel olguları sürekli öznel düşünce ve duygu tarzlarına dönüştürür. Naif olan ile duygusal olan arasındaki karşıtlığı, iki kültür arasındaki karşıtlığı iki duygu tarzı arasındaki karşıtlık şeklinde öznelleştirdiği gibi, diğer somutlaştırmalarında da aynı yolda ilerler. Schiller duygusal şiirin üç türünü birbirinden ayırır: Hiciv, mersiye ve idil. Burada da sorunu öyle bir tarzda öznelleştirir ki sorun edebi türler sorunu olmaktan ziyade hicivsel, mersiye ve idil duygu tarzları sorunudur. Üç durumda da Schiller için mesele modern burjuva toplumunda ideal ile gerçeklik, öz ile görünüş arasındaki uyumsuzluk, yazarın bu uyumsuzluğu hiciv isyanıyla mı, mersiye melankolisiyle mi, yoksa idillik tevekkülle mi aştığı ve şiirsel düzeyde özsel olan modern burjuva yaşamının düzyazısını egosunun yaratıcı faaliyetini uygulayarak, kendi aktif müdahalesiyle, tasvir edilen olaylara karşı tutumunu ifade ederek nasıl aktardığı sorunudur.

Yine, Schiller'in soruna ilişkin formülasyonundaki öznel idealist sınırları açığa çıkarmak ve eleştirmek son derece kolay ve dahası uygundur. Ama yalnızca bununla sınırlı bir eleştiri çok sığ ve yüzeysel kalacaktır. Zira dönemlerin ve edebi türlerin irdelenmesine ilişkin büyük nesnel sorunların bu şekilde öznelleştirildiği her durumda, Schiller'de bu sorunların haklı ve derin, gerçekten diyalektik bir şekilde genişletildiğini de görürüz. Hiciv, mersiye ve idilin yaslandığı bu duygu tarzlarının felsefi temeli ne kadar idealist olursa olsun, karşıtlığın ortaya konması yine de kapitalizmin ekonomik ve ideolojik durumunun eksiksiz bir yansımasıdır.

VI

İdealist felsefede ideali ampirik toplumsal gerçekliğe karşıt bir şey olarak gören anlayışın gerçek toplumsal kökleri vardır. Her türlü insan faaliyeti açısından temel olan, hattâ insan emeğinin özgül niteliğini de oluşturan durum (yani amaç maddi hayatta gerçekleşmeden önce zihnimizde vardır) kapitalist toplumda özel bir biçime bürünür. Belirleyici özelliği toplumsal üretim ile bireysel el koyma arasındaki karşıtlıktır. Bu çelişkiden toplumsal açıdan gerekli bireysel amaçlar ile bireyin bilgisi olmadan işleyen yasalar arasındaki çelişki ortaya çıkar. (Bireysel olarak süper kârlar peşinde koşmanın, tam da kârın gerçekleşme sürecinde kâr oranında düşmeye yol açtığını hatırlayalım.) Kapitalist toplumun bu merkezi çelişkisiyle yakından bağlantılı olan çelişki ise kapitalist işbölümü ile devrimci burjuvazinin hümanist idealleri arasındaki çelişkilerdir. Kapitalist toplumun ortaya çıkışı açısından zorunlu olan kahramansı kendi kendini aldatma diyalektiği, amaç ile gerçekleşmesi, insanın toplumsal gerçeklikten beklentileri ile bu gerçekliğin kendisi arasındaki bu ilişkiye yeni bir boyut katar. Kuşkusuz kapitalizm öncesi her toplumun genel tarifi şudur: İnsanlar gerçekten de kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama "bu zamana kadar (yani sınıflı toplumda) kolektif bir irade ve ortak bir plan olmadan" olmuştur bu. Kapitalist top-

lumda ise bu karşıtlık özellikle uç bir biçime bürünür ki bunun ideolojik ifadesi de tastamam idealdir.

İdeal, kapitalist üretimi toplumun egemen ekonomik biçimi yapmayı amaçlayan iktidar mücadelesi döneminde, hümanist iddialar ile feodalizmin ve feodal mutlakıyetçiliğin toplumsal gerçekliği arasındaki bir karşıtlık olarak gözükür; kapitalizmin egemen olduğu çağda ise, kapitalist sistemin iç çelişkilerinin (bunların en önemlilerini yukarıda sıraladık) bir yansıması olarak. Kapitalizmin evrimi ve çelişkilerinin ilerlemesiyle birlikte, burjuva hümanizminin ideallerini burjuva toplumunun gerçekliğinden ayıran ve her geçen gün daha da aşılmaz hale gelen mesafe ister istemez bu topluma ve onun nasıl temsil edildiğine etkide bulunur. Burjuvazinin ana gelişim çizgisinde bu ideallerin giderek boş, giderek uzlaşımsal hale gelmesi ve giderek daha fazla ikiyüzlülük içermesi kaçınılmazdır.

İdeal ve gerçeklik ikiliğinin burjuva ideolojisi yoluyla aşılması mümkün değildir. Burjuva gelişiminin geç aşamasındaki gerçekçilerin görünüşte ona karşı elde ettikleri zafer ancak ıssız bir çöl imgesi, tüm canlandırıcı ve yüce unsurlarından koparılmış bir gerçeklik, kamusal alanda reddedilen, ama gizliden gizliye yine de bilinçsiz bir şekilde kullanılan dikkatle gizlenmiş ideal kıstasını, daha eksiksiz bir analizin her zaman keşfedeceği bir gerçeklik üretebilir. Örneğin Flaubert ya da Mauppassant'ı düşünelim. Birçok önemli gerçekçi, şiirsel yaratılarındaki hayata ideal yaratısıyla yaklaşmak zorunda bırakıldığının farkındadır. Örneğin Balzac *İnsanlık Komedyası*'nın önsözünde şöyle yazar: "Tarih gerçeklik gibidir ya da gerçeklik gibi olmalıdır, oysa roman 'daha iyi dünya' olmalıdır. Ama bir roman eğer bu yüce yalanda hakikati ayrıntılı olarak sunmazsa, bir hiçtir."

Marx burjuva devrimi ile proleter devrimi arasındaki farkları ele alırken her zaman bu özel farkı vurgulamıştı. İşçi sınıfının, der Marx, "gerçekleştirecek idealleri yoktur; çöküşe geçmiş olan burjuva toplumunun bağrında zaten gelişmiş olan yeni toplumun unsurlarını özgürleştirmesi yeterlidir." Bu demektir ki devrimci proletaryanın

kararlı ve bilinçli eylemleri evrimin gerçek yasalarının ve nesnel gerçekliğin eğilimlerinin doğru bir şekilde tanınması üzerinde yükselir. Evrimi bilinçli şekilde sürdürmek ve hızlandırmak için bu eylemlere ve bunlardan kaynaklanan durumlara uygulanan ve her zaman uygulanması gereken kıstas nesnel gerçekliğin anlaşılmasından çıkartılır. Abartılı idealizm ve yaltakça ampirizm ikilemi, burjuva bilincinde son tahlilde aşılamaz olan bu ikilem, pratikte proletaryanın devrimci eylemiyle aşılır, zira proletarya bu ikilemin nesnel toplumsal temellerini ortadan kaldırır.

Ama toplumsal temellerinin ortadan kaldırılmasıyla burjuva idealinin yadsınması, bunlardan doğan yanlış alternatiflerin sözde-sorunlar olarak teşhir edilmesi, bu idealle ilgili tüm sorunun yalnızca burjuva sınıfıyla sınırlı olan bir sözde-sorun olduğu anlamına gelmez. Burjuva toplumunda görünüş ve öz diyalektiği çok özel biçimlere bürünür. Fakat bu diyalektik ilişkinin nesnel gerçekliği, kapitalist toplumdaki özgül tezahürlerinin sonlanmasıyla doğada ve toplumda son bulmaz. Burjuva estetiğinde ideal kavramının arkasında aynı zamanda özü dolaysız ve elle tutulur bir tarzda ifade eden bir dışsal biçim arayışı sorunu da vardır. Bu sorun kapitalist ekonomi ve onun insanların zihnindeki ideolojik yansıması ortadan kalktıktan sonra bile çözümsüzlüğünü korur ve doğrudan verili ve gün gibi aşikâr bir şeye dönüştürülemez. Aksine, bu sorun gerçek açıklığı ve saflığıyla ancak toplumsal varoluş üzerindeki kapitalist sınırlamaların (ve onlarla birlikte ve onların ardından ideoloji alanındaki kafa karıştırıcı sözde-sorunların) ortadan kalkmasından sonra ortaya koyulabilir. Ancak ondan sonra estetik alanında görünüş ile öz arasındaki diyalektiğin gerçekten materyalist çözümü Alman klasik estetiği tarafından -tüm idealist tahrifatlara ve toplumsal açıdan kaçınılmaz sözde-sorunlara karşın- bu konuya dair hangi önemli hazırlık çalışmasının yapıldığını gösterebilecektir.

Schiller'in ideal ile gerçeklik arasındaki karşıtlığın evrimindeki tarihsel konumu, çağının gelişme aşaması tarafından (sınıfının avangardının kahramanlık yanılsamaları döneminin başlamasıyla) belir-

lenir. Fakat bu dönemin kesin olarak kapanmasının görünür hale gelmesine henüz izin vermemiş bir başlangıçtır bu. (Schiller, Napoléon çağına gelmeden ölmüştür.) Onun konumunu belirleyen şey, kapitalizmin çelişkilerini ilk kez tümüyle olgunlaştırmış olan gerçek kapitalist işbölümünün yaygınlaşmaya başlamasıydı (İngiltere'de sanayi devrimi.) Dolayısıyla onda ideal ile gerçeklik arasındaki karşıtlık zaten burjuva devrimci hümanizminin idealleri ile bizatihi burjuva toplumu arasındaki karşıtlıktır; ancak ikinci sırada feodal kalıntıların varlığı sorunun temel formülasyonunu belirler. Diğer yandan, bu karşıtlık Schiller'de idealden yana umutsuzluk vurgusuna henüz sahip değildir; bu Romantik kötümserliği sonradan -en belirgin şekliyle Solger'in estetiğinde- edinecektir.

VII

Schiller burjuva yaşamının önemli toplumsal belirleyicilerinin anlamının kendi estetik kategorileri açısından temel alması bakımından; bu toplumsal belirleyicilerin varlığını ve onların estetik yansımalarını tereddütsüz kabul etmesi ve bunları inceleyerek modern edebiyatın özgül niteliklerini geliştirmesi bakımından Hegel'in estetikteki öncüsüdür. Ayrıca, burjuva sanatının yapısını ve özgül niteliğini değerlendirmekle yetinmeyip, burjuva gelişim aşamasını hem anlayıp hem de değerini biçebilmesini sağlayacak bir evrensel sanat kıstası peşinde koşması bakımından Hegel'in selefidir.

Aşağıda Schiller'i bu açıdan Hegel'den ayıran farklardan da bahsedeceğiz. Şimdilik yöntemsel benzerliklerine değinmek önemlidir. Dönemlere ve edebi türlere (duygu tarzlarına) ilişkin sorunların yöntemsel olarak öznelleştirilmesi söz konusu olduğunda, Schiller'de Kant'ın öznel idealizminin bastırılmamış izlerini görmekle kalmayız, bu öznelleştirme aynı zamanda Tinin Görüngübilimi'nin metodolojisinin önemli bir habercisidir. Bizzat Hegel'de de gördüğümüz aynı kafa karıştırıcı ikiliği gösterir: Tarihsel kategorilerin görünüşte dolayımsız ve temelsizce genel felsefi kategorilere dönüşümü.

Fakat burada da bu kafa karıştırıcı ikilik gerçek derinlikten ileri gelir. Hegel'deki bu "bilinç biçimleri" hakkında Marx haklı olarak şöyle der: "Ama bu (*Tinin Görüngübilimi*-G.L.) insanın *yabancılaşmasını* koruduğu oranda ... tüm eleştiri öğeleri onda saklıdır, çoğu zaman Hegelci bakış açısını misli misli aşan bir tarzda *hazırlanır* ve *işlenir*." Şöyle devam eder: "Bu özel kısımlar -hâlâ yabancılaşmış bir biçimde olsa da- din, devlet, sivil hayat gibi tüm alanların *eleştirel* öğelerini içerir."

Schiller'in modern sanatın sorunlarına yaklaşımının da bu tür bir gerçek derinliği vardır. Duygusal şiir türleri olan hiciv, mersiye ve idili "bilinç biçimleri"ne dönüştürür. Örneğin hicivden değil, hiciv yazarının duygu tarzının temel özelliklerinden, tüm edebi türlerde hiciv perspektifini doğuran duygu tarzından bahseder. Bu şekilde Schiller'de hiciv, mersiye ve idil yazarları modern şairin modern yaşama zorunlu ve tipik yaklaşım türlerini, cisimleştirmesi gereken bu "bilinç biçimleri"ne dönüşür. Üçü de hümanist ideal ile kapitalist gerçeklik arasındaki karşıtlığın, doğasını yukarıda incelediğimiz bir karşıtlığın çeşitleridir. Şöyle der Schiller: "Şair konu olarak şeylerin doğadan uzaklığını ve gerçeklik ile ideal arasındaki çelişkiyi aldığında hicivseldir. ... Şair ideal ile gerçek olanı ilkinin temsilinin egemen olduğu ve yarattığı hazzın egemen his haline geldiği şekilde karşı karşıya getirdiğinde, ben ona mersiye şairi diyorum. ... Ya doğa ve ideal olan üzüntü nesneleridir ... ya da ikisi de gerçeklik olarak temsil edilmesi bakımından zevk nesneleridir. İlki dar anlamda *mersiye*, diğeri ise kelimenin geniş anlamıyla *idil*dir." (Doğal ve ideal olanın -Rousseau ve Kant'taki anlamıyla- Schiller için hemen hemen eşanlamlı olması burada yoruma gerek bırakmayacak kadar açıktır.)

Bu ifade modern şiirin en derin duygusal temellerini ustalıkla ortaya serer. İdeal ile gerçeklik arasındaki karşıtlık, Marx'ın Ricardo üzerine bir cümlesini değiştirerek söylersek, felsefeden gerçekliğe değil, aksine toplumsal gerçeklikten felsefeye geçtiğinden, bu çelişki, ama bilinçli ama bilinçsiz, her türlü burjuva yaratıcılığın temelidir. Elbette Schiller'in doğru bir şekilde gördüğü gibi, bu çelişki,

şairin yaratıcı eserini güdüleyen gerçekliğin yansımasını sanatsal olarak ifade ettiği edebi türden bağımsızdır. Belli şairlerde bu duygu tarzlarının Schiller'in analizinde olduğundan çok daha serbest şekilde iç içe geçtiği doğrudur: Örneğin Tolstoy'un *Anna Karenina*'sındaki kır idilleri, çöküşlerinin toplumsal zorunluluğunun mersiye atmosferiyle çevrilidir ve Tolstoy'un Moskova'da ve Petersburg'da kendisini kapitalizmin ilerleyişine uyarlayan aristokrasiye verdiği hicivli tasvir olmadan olanaksızdır. Balzac'ın eski rejimin soyluluğunun son kalıntılarının gerileyişini resmederken sunduğu temsillerde de mersiye, idil ve hiciv ayrılmaz şekilde iç içe geçmiştir. Nitekim Dickens, Gonçarov ve on dokuzuncu yüzyılın diğer büyük gerçekçilerinde de bu üç duygu biçiminin benzer bileşimlerini -tam da bu üçünü- görüyoruz. Bir yazarda birinin, diğer yazarlarda diğerlerinin baskın olması (Turgenyev'de idil, Flaubert'te hiciv vb.) ya da birçoğunda üçünün birden bulunmaması Schiller'in modern edebiyatın temel özelliklerine ilişkin nitelendirmesindeki zekice içgörüleri hiçbir şekilde çürütmez. Zira bir bütün olarak alındığında, Schiller'in belirlediği üç eğilim bu edebiyatta egemendir. Hattâ bu eğilimlerinden hiçbirinin bulunmadığı yerlerin hemen hepsinde, on dokuzuncu yüzyılın burjuva gerçekçiliği ruhsuz doğalcılık, gerçekliğin yüzeyinin mekanik bir kopyası derekesine düşmüştür. Son olarak şunu da kısaca belirtelim, Balzac'a ilişkin yorumlarında Engels de onun yazılarının özellikle mersiye ve hiciv niteliği taşıdığını vurgular: "Onun büyük eseri seçkin toplumun geri dönülmez gerilcyişi üzerine benzersiz bir mersiyedir. ... Fakat buna rağmen onun hicvi hiçbir zaman, derin sempati duyduğu erkek ve kadınları, yani aristokrasiyi ele aldığında olduğu kadar cüretkâr değildir."

VIII

Yalnızca edebi türlerle ilişkili sorunlar değil, aynı zamanda tarihsel dönemlere ilişkin sorunlar da Schiller tarafından "bilinç biçimleri" olarak öznelleştirilmişti. Dolayısıyla analizimizi Schiller'in

tarihsel dönemleri ele alırkenki temel kategorilerini kapsayacak şekilde genişletmeliyiz: Naif ve duygusal. Burada Schiller ile *Tinin Görüngübilimi*'nin yaratıcı ve kafa karıştırıcı ikiliği arasındaki metodolojik bağlantı, buraya kadar ele aldığımız sorunda olduğundan da barizdir. Schiller'de naif ve duygusal öğe her şeyden önce antikçağ şiiri ile modern şiirin temel veçheleri arasındaki ilkesel ayrımın tarihsel dönemleştirme kategorileridir. Bu uygulama dikkate alındığında, Schiller'in Shakespeare'e naif bir şair muamelesi yapmasında şaşılacak bir yön yoktur.

Zorluk ilkin kelimenin dar anlamıyla modern yazarların analizinde, on sekizinci yüzyılın ve kendi döneminin gerçekçilerinin analizinde ortaya çıkmaktadır. Burada iki dönemi idealist bir tarzda karşı karşıya getirmesindeki katılıkla, iki dönemi iki yaratıcılık ilkesine ("gerçekliğin taklidi" ve "ideal olanın temsili") dönüştürmesindeki katılıkla Schiller'den öç alınır. Eğer Schiller kendi anlayışını tutarlı bir şekilde ilerletmek isteseydi, yaşadığı çağın edebiyatından her türlü naifliği, her türlü gerçeklik taklidini ve dolayısıyla kelimenin gerçek anlamıyla her türlü gerçekçiliği atması gerekecekti. Ama genel olarak sanatın niteliği, özel olarak da modern sanat konusundaki içgörüsü bu tür katı ve çarpık sonuçlar çıkarmasına izin vermeyecek kadar kapsamlı ve derindi. Tersine, onun modern şiir anlayışı şiirin özgül gerçekçiliğinin somut niteliklerine dair derin bir kavrayış barındırır.

Schiller'in naif şiir değerlendirmelerinde bu doğru gözlemler ve sezgiler kendisini daha da güçlü bir şekilde hissettirir ve tam da analizinin zenginleşmesi ve derinleşmesi sayesinde parçalamakla tehdit eder. Schiller kendisinin üslupsal naif şiir kıstasının (gerçekliğin taklidi) birtakım modern yazarlarda gözle görülür şekilde var olduğunu ve kendisinin modern edebiyatta gerçekliğin ele alınışı anlayışına taban tabana zıt bir konumda olduğunu açıkça görür. Schiller ince eleyip sık dokuyan ve dürüst bir yazar olduğundan, bu gerçeği kendi şemasıyla çatışsa bile kabul etmemesi mümkün değildi. Nitekim Schiller kendi şeması için fevkalade uygunsuz olan bu ger-

çeğin tutarlı bir analizini sunacak kadar ileri gider. Gerçekliğin taklidinin (naif şiir ilkesinin) *her* gerçek şiir için vazgeçilmez olduğunu ve aslında *genel* bir sanat ilkesini temsil ettiğini kabul eder. Dolayısıyla şöyle der: "Her gerçek deha ya naiftir ya da deha değildir. Onu deha yapan naifliğidir. ... Ancak dehalara bilinenin sınırları dışında kendini evinde hissetme, *doğanın ötesine geçmeden* doğayı *genişletme* fırsatı verilmiştir." Şimdi eğer Schiller'in gerçekçiliği, yani gerçekliğin sanatsal tasvirini, naif şairin özgül üretim tarzı olarak gördüğünü dikkate alırsak, o zaman kendisinin burada -teorisinin temel çizgisiyle farkında olmadan çelişkiye düşen bilinçsizce öz eleştirel bir tarzda- "ideal olanın dolaylı temsili"nde çelişkili bir şekilde açıkça görülen gerçekçi akımı ortaya çıkardığı açıktır. Büyük tarihsel anlamda gerçekçiliği, yani Homeros'un ve Yunan tragedyacılarının, Shakespeare, Fielding ve Goethe'nin gerçekçiliğini başlı başına sanatın bir ilkesi olarak ortaya koyar.

Ama Schiller'in naif ile duygusal olan arasındaki ayrım ve karşıtlık anlayışı nesnel açıdan bir şemadan çok daha fazlasıdır: Modern şiirin özgül niteliğinin bir belirleyicisidir, kuşkusuz idealist ve dolayısıyla çelişkili, ama yine de derin bir belirleyicidir. Bu şekliyle, yaşadığı dönemin gerçekliğinin çelişkilerinin derin entelektüel bir yansımasıdır. Bu nesnel derinlik Schiller'i sonraki gelişiminde, kapitalist çağda kendiliğinden gerçekçiliğin naif edebiyatının sorunlu niteliğine dair içgörüye kavuşturur. Homeros ile Ariosto'yu karşılaştırırken, kendi döneminde naif şairin kaderinden bahseder: "Bu naif türde şairler bu yapay çağda artık nadiren kendi yerlerindeler. Dolayısıyla bu çağda artık pek de mümkün değiller ya da en azından ancak kendi çağlarında *dizginlerinden boşanmaları* ve şans yüzlerine gülüp bunun olumsuz sonuçlarından kurtulmaları durumunda mümkündür. Onlar asla toplumun içinden çıkamazlar, onun dışından ara ara zuhur ederler, ama daha çok mucizeye yol açan yabancılar olarak ya da doğanın günahkâr ve edepsiz evlatları olarak."

Dolayısıyla Schiller naif şiirin gerçek şiiri olduğu konusunda bizzat dile getirdiği iddiasına karşı çıkıyor görünmektedir. Zira bu-

rada modern burjuva toplumunda naif şairin edebiyatın merkezi bir figürü olarak toplumsal açıdan olanaksız olduğunu söyler, oysa Schiller'in teorisine göre tam da böyle olması gerekir. Eğer naif şair var olabilirse, "tesadüfi" bir olgu, tuhaf bir yabancı, bir edebi ilginçliktir ancak.

Kuşkusuz burada bir çelişki vardır. Ama bu çelişki de gerçekliğin kendisini, kapitalist toplumun ekonomik yapısını yansıtmaktadır. Hem bir modern gerçekçilik teorisi olarak duygusal "ideal olanın temsili"nin iç çelişkileri hem de ebedi zorunluluk ile naif "gerçekliğin taklidi"nin mevcut olanakları arasındaki çelişkiler büyük sanat ile kapitalist toplum arasındaki nesnel çelişkinin hissedilmesine, kapitalist toplumun Marx tarafından açıkça ifade edilmiş ve sağlam kanıtlarla desteklenmiş olan sanat düşmanlığının hissedilmesine dayalıdır. İki çelişkiyi de enine boyuna düşünmek, bunların yalnızca modern burjuva sanatının aynı temel çelişkisinin farklı ifadeleri olduğunu fark etmemize yol açacaktır. Schiller karşı karşıya getirdiği naif ve duygusal edebiyat türlerindeki aynı çelişkileri farklı yönlerden göstermekle, kapitalist toplumda edebiyatın sorunlu niteliğini hissetmeyi başarır ve modern gerçekçiliğin üslup sorunlarının çözümünün eşiğine varır.

Ama Schiller eşikte kalmaya mahkûmdur, zira onun idealist felsefi yöntemi bu çelişkilerin çelişkili ama gerçek birliğine ulaşmasına izin vermez. Sanatın gelişiminin tarihsel ve sistemli bir diyalektiği ancak materyalist temelde mümkündür. Ancak bu temelde hem sanatın tarihsel öğelerinin abartılarak tarihüstü varlıklar haline gelmesinden hem de gerçekliğin sanatsal yansımasının evrensel, nesnel yasalarının tarihsel göreceliğe indirgenmesinden kaçınmak mümkündür. Ancak bu temelde birliği ve çeşitliliği, olguların kalıcı ve geçici unsurlarını somut ve canlı etkileşimleri içinde, bunları birbirine karıştırmadan, birbirinin içinde dağıtmadan ve bir Çin Seddi'yle ayırmadan kavramak mümkündür.

Schiller yöntemi sayesinde bu son yaklaşımı benimsemek zorunda kalmıştı, ama gördüğümüz gibi şiirsel deneyiminin yaratıcı

bir şekilde genelleştirilmesi çoğu zaman onu kendi yönteminin dar sınırlarının ötesine geçmeye itmişti. Gelgelelim modern edebiyatta naif ile duygusal olanı ayırmaya devam etmesi nedeniyle, bunların diyalektik birliğini entelektüel olarak kavrayamamıştı. Bunu yapmaktan acizdi, çünkü özsel olanın şiirsel kavranışını dolaysız ve hissedilir görünüş dünyasından kesin olarak ayırıyor ve karşılıklı olarak dışlayıcı şekilde karşı karşıya getiriyordu. İşte bu nedenle onun "ideal olanın temsili" çok katı idealist niteliğini korumaya ve "gerçekliğin taklidi" görüşü, büyük bir sanatın varlığını insan kültürünün ancak ilk aşamalarında mümkün kılan dolaysız görünüş dünyasıyla sınırlı kalmaya mahkûmdu. Schiller gerçek ilişkilere dair parlak içgörülerini yöntemine *rağmen* edinmişti. Fakat sonuçları sistemleştirirken yönteminin çizdiği çerçeveye hapsolmaktan kurtulamamıştı.

Schiller'in yönteminin sınırlılıkları, kendisinin aşamadığı Kantçılığıyla çok yakından ilişkilidir. Ama tarihsel gelişimin gerçek diyalektiği Hegel'in nesnel idealizminin temsil ettiği idealizmin en üst aşamasında bile tümüyle kavranamazdı. *Tinin Görüngübilimi*'nin tarihi diyalektiğinin kusuru; zorunluluk öğesini, tipik biçimlerini ve öze ait çelişkilerini "sonsuz bir süreç"in "ebedi anları", "tarihüstü bir tarih" haline getirerek, yani tarihin kişileşmelerini doğrudan mantık kategorilerine dönüştürerek tanıyabildiği aşamaları ancak, gerçekten zaman zaman nesnel olarak tanıyabiliyor olmasıdır.

Ortaya çıkan "bilinç biçimleri"nin içeriği çoğu zaman kayda değer ölçüde derin ve eksiksizdir. Ama bu içeriklerin nesnel hakikatini elde etme yöntemi bazen gerçek ilişkileri baş aşağı çevirir, çarpıtır ve gizemleştirir. Üstelik bu iki anlamda olur. Bir yandan, gerçek tarihsel süreçten ayrı olduğundan, artık onun en genel temel özelliklerinin yansımaları olarak gözükmezler, bunun yerine, birbirleriyle doğrudan diyalektik ilişki içinde, eşit derecede özerk "bilinç biçimleri" olarak gözükürler. Bunun zorunlu sonucu, bu "bilinç biçimleri"nin iç içe geçişinin gerçek tarihsel sürecin düşünsel kavranışı olmak yerine, ondan bağımsız bir diyalektik gelişim olarak gözükmesine yol açan gerçek ilişkilerin çarpıtılmasıdır.

Diğer yandan ve bununla yakından bağlantılı olarak, bu tür "bilinç biçimleri" çoğu zaman bu yüksek soyutlama düzeyine tekabül edecek kadar bile özsel olmayan bir dizi ampirik özelliğe sahiptir. İlkin, "bilinç biçimi" idealist yöntemle gerçekliğin zemininden koparılır; ardından, bu şekilde koparılan bağın, ampirik aksesuarların yardımıyla yanlayla yeniden tutturulacağı varsayılır. Ama ne aksesuarlar ne de süsler yöntemdeki çatlağı kapatabilir. Bu işlem tarzı birliği yeniden sağlayacağına, tarih ile mantık arasında yanardöner bir alacakaranlık kuşağı yaratır.

Dolayısıyla tarihsel sürecin gerçek, diyalektik aşamalarının yansımaları olarak, idealizm nedeniyle özerk, çarpıtılmış ve esnemez hale getirilmiş olan "bilinç biçimleri" gerçek sürecin gerçek eğilimlerine kıyasla çok daha katı ve dışlayıcı bir karşıtlık halindedir. Diğer yandan, özerk zihinsel imgeler olarak, bu tür sentezlerin tarihsel gerçekliğin yerini aldığında olduğundan daha kolay, daha az sürtüşmeyle -çoğu zaman yanlış bir tarzda olsa da- birleştirilip meczedilebilirler. Dolayısıyla bunlar yansıttıkları varsayılan gerçeklikten hem daha katıdır hem de daha esnektir. Marx haklı olarak, "Hegel'in sonraki eserlerinde görülen eleştirel olmayan pozitivizm ve bir o kadar eleştirellikten uzak idealizm"in *Tinin Görüngübilimi*'nde zaten bulunduğunu söyler.

Schiller'in yöntemi, tarihsel dönemleri duygu tarzları şeklinde öznelleştirmesi, *Tinin Görüngübilimi*'yle büyük bir benzerlik göstermektedir. Tarihsel ve teorik-estetik analizlerin bu kafa karıştırıcı alacakaranlığı bu eserde de baskındır. *Tinin Görüngübilimi*'nde var olan çok katı bir ayrımın ve çok yüzeysel bir birleştirmenin çelişkili ikiliği (hem iyi hem de kötü yanları) Schiller'de de görülebilir. Çok katı bir ayrım yapma sorunundan yukarıda ayrıntılı olarak bahsetmiştik. Çok aceleci sentezlere varma sorununun kökleri de yine Schiller'in genel olarak sanatın, özelde de modern sanatın özüne ilişkin derin kavrayışında ve bunlar arasındaki ilişkilere dair idealist yaklaşımında saklıdır.

IX

Bir yandan Schiller'in naif ve duygusal olanı birbirleriyle katı bir tarzda karşı karşıya getirmiş olduğuna, diğer yandan yalnızca naif unsurun ("gerçekliğin taklidi") şairi gerçekten şair yaptığı sonucuna ulaştığma halihazırda dikkat çekmiş bulunuyoruz. Schiller açısından bu tutum hiçbir şekilde, doğru bir şekilde gözlemlenmiş olguların ağırlığının ona dayattığı bir taviz değildir. Tersine, onun olgun edebiyat teorisinin merkezi kişisel ve nesnel sorununun (Goethe'nin kişiliğiyle ve eserleriyle uğraşmasının) zorunlu sonucudur.

Büyük, "ebedi" türler olarak naif ve duygusal şair karşıtlığının tümünün Schiller'in biyografik yönden Goethe'nin edebi pratiğini kendisininkiyle karşılaştırmasından doğduğuna şüphe yoktur. Modern şiirin özgül niteliğini geliştirip kendi özgüllüğü içinde, antikçağ şiirinin *yanı sıra* tarihsel açıdan zorunlu ve meşru olduğunu göstermek şeklindeki etkileyici tarihsel fikir, kendi edebi pratiklerini Goethe'ninkinin *yanı sıra* meşrulaştıran kişisel sorunla neredeyse kopmaz şekilde iç içe geçmiştir. Bu belirleyici karşıtlığın yeni çeşidinin bu biyografik açıklaması, yani Goethe'yi naif bir şair, Schiller'i duygusal bir şair olarak gören anlayış, bu yöntemsel sorunların kişisel kaynaklarını göstermektedir. Birincisi, estetik kategoriler katına yükseltilmiş olan "bilinç biçimleri"nin çok fazla ampirik özellikle süslenmiş olması - bunu yukarıda Schiller'in metninin *Tinin Görüngübilimi*'yle yöntemsel ilişkisinin bir veçhesi olarak ele aldık. İkincisi (bu da Schiller'i Hegel'le ilişkilendirmektedir), temel kategorilerin (naif ve duygusal) çelişkili ve dalgalı bir tarzda hem sanatın evrimindeki tüm dönemleri kapsayan evrensel estetik kategoriler hem de buna doğrudan ve çözülmemiş bir karşıtlıkla tarihsel dönemlerin özgül niteliklerini, özgül farklılıklarını nitelendiren belirleyiciler olması.

Fakat burada önemli olan biyografik açıklama değil, bu çelişkilerin nesnel içeriğidir. Bunlar Schiller'in modern edebiyat anlayışının idealist çarpıklığının ve parlak derinliğinin yeni bir veçhesini ifade etmektedir. Schiller nadir görülen bir içgörüyle Goethe'nin

ideolojik ve sanatsal bireyselliğini kavramıştı. Deyim yerindeyse Goethe'nin varoluşunun özetini sunduğu bir mektupta, Goethe'nin tüm faaliyetine kılavuzluk eden "büyük ve gerçekten kahramanca fikir"den bahseder: "Siz adım adım, basitten daha karmaşık örgütlenmelere tırmanıyorsunuz ve en sonunda doğanın tüm yapısının malzemelerinden, en karmaşık olanı inşa ediyorsunuz: İnsan. Onu handiyse doğada yeniden yaratarak, onun saklı tekniğini keşfetmeye çalışıyorsunuz." Goethe'nin insanın özüne dair bu tür bir anlayış temelinde Schiller için yalnızca naif bir şair değil, aynı zamanda naif şairin prototipi haline gelmesinin kaçınılmaz olduğunu söylemeye bile gerek yok.

Fakat Goethe'ye dair bu görüş Schiller'in anlayışında çifte bir çelişkiye yol açmıştı. Bir yandan, gerçek bir idealistin katılığıyla, naif kavramını aşırı zorlamış ve onu modern olanın tüm temel özelliklerinden mahrum bırakmıştı. Öyle ki onun açısından naif ve duygusal olanın ayırt edici özelliği, doğayla dolaysız olarak var olan ya da geri döndürülemez şekilde kaybedilmiş birliktir. "Doğa bu iyiliği naif şaire yapmış, ona her zaman bölünmemiş bir birlik olarak hareket etme, her an kendi kendine yeten ve kusursuz bir bütün olma ve gerçek dünyada insanlığı tüm değeriyle temsil etme iyiliğini yapmıştır. Duygusal şairi ise, soyutlamayla onda yok edilen birliği kendi çabalarıyla yeniden kurma, onun kişiliğinde insanlığı tamamlama ve sınırlı bir durumdan sınırsız bir duruma geçme gücüyle, daha doğrusu hayati itkiyle donatmıştır." Diğer yandan, Schiller ortaya serdikleri duygusal unsurlar ve eğilimler hakkında herhangi bir yanılsamaya kapılamayacak kadar Goethe'nin eserlerine aşinaydı. Yazdığı denemede bunu çok açık bir şekilde ortaya koyar, ama -nihai sonucu bakımından geliştirilmemiş olsa da- Goethe'de bunun yalnızca naif bir şair tarafından duygusal izleklerin ele alınması sorunu olabileceğini de eklemeden geçmez. Fakat bu şerhe rağmen, bu şekilde Goethe'nin kendi çağındaki ve modern gerçekçiliğin gelişimindeki özgül konumunu derin ve özgün bir tarzda tanımlar. "Görünen o ki, bu tümüyle yeni ve özel zorluğu olan bir görevdir (yani duygusal konuların naif

şair tarafından ele alınması-G.L.); zira antikçağda ve naif dünyada böyle bir *malzeme* yoktu ve modern dünyada *şair* olmayacaktı." Bu açıdan bakıldığında Schiller, *Werther, Tasso* vb. eserlerin özgül niteliğini büyük bir duyarlılıkla analiz eder.

Fakat burada meselenin *yalnızca* malzeme sorunu olduğu, aynı zamanda malzemenin nasıl ele alındığı sorunu olmadığı doğru mudur? Goethe Homeros'taki anlamıyla, hattâ Shakespeare'deki anlamıyla naif bir şair olarak adlandırılabilir mi? Eserinin daha içgörülü bir analizi Schiller'in böyle bir derinlik ve doğrulukla hicivsel, mersiye ve idil olarak tanımladığı modern gerçekçiliğin temel özelliklerini vermez mi? Goethe'ye dair analizinde Schiller'in şemasının çelişkileri yüzeyde yeniden gözükür. Hem duygusal his tarzının tam da modern gerçekçiliğin temeli olmasının hem de Schiller'in gerçekçiliğin yasasını ancak naif şair için geçerli kılması gerçeğinin bilincinde olunmaması vardır. Goethe örneği tam da Schiller'in anlayışının, kendi bilinçli niyetlerine ve kendi anlayışının idealist çarpıtmalarına karşıt olarak nerede gerçekten doğru ve derin olduğunu göstermektedir. Goethe'nin gerçekçiliği onların işbirliği döneminde tam da idilde (*Hermann'la Dorothea*) ve hicivde *Reynard the Fox* tezahür eder ve Goethe'nin, yani *Werther*'in, *Wilhelm Meister*'ın, *Gönül Yakınlıkları*'nın, *Triology of Passion*'ın yazarının da Schiller'in tasavvur ettiği büyük tarihsel anlamda bir mersiye şairi olduğunu göstermek için ayrıntılı bir analize gerek yoktur.

X

Fakat Schiller'in teorisindeki en derin çelişki, kendi temel kavramlarının tarihsel yönleriyle estetik yönleri arasındakidir. Schiller naif ile duygusal olanı karşı karşıya getirirken, "dönem farkından ziyade üslup farkını düşünmenin zorunlu" olduğunu vurgular. Ama bu tür sözler naif ile duygusal ayrımındaki en derin nesnel temelin yine de *tarihsel* düzlemde olduğu gerçeğini değiştirmez. Antikçağın geçmişte kalmış bir şey, geri getirilemez şekilde kayıp bir şey olarak

görülmesi, Schiller'in tarih anlayışının ve dolayısıyla şimdiye dair yargısının en önemli yönlerinden biridir. Yunan kültürünün ve sanatının geri döndürülemez şekilde geçmişte kalmış niteliğini nasıl bir kararlılıkla kendi tarih felsefesinin merkezine koyduğunu, Jakobenlerin antikçağın devrimci ihyası konusundaki heveskârlığına karşı nasıl bir düşmanlıkla savaştığını biliyoruz. Keza "doğa" kavramının, akıl ve duygunun birliği, doğayla birlik anlayışının onun tarih felsefesinde tarih-öncesi bir doğa durumu değil, aksine tam da klasik Yunan anlamına geldiğini de biliyoruz. (Burada da tarih felsefesi Hegel'inkiyle yakından ilişkilidir.)

Schiller yine Hegel'den önce davranarak içerik konusunda modern şiirin antikçağ şiirini aşması gerektiğini, zira modern yaşamın antikçağı birçok açıdan geride bıraktığını ve içerik bakımından zenginleştiğini gösterir. Bunu gösterirken aşk örneğini verir ve şöyle der: "Doğayı soylulaştırmaktan ziyade terk eden mest olmayı savunmadan, cinsler arasındaki ilişki ve aşk duygusu konusunda doğanın antikçağdakilerin bahşettiğinden daha soylu bir niteliğe muktedir olduğunu varsayabileceğimizi umalım." Daha da ilginç olanı, antikçağın karşısına içerik bakımından daha zengin olarak yalnızca Shakespeare'i değil, aynı zamanda Fielding'i de çıkartmasıdır. Ortaçağda ve modern çağda insan öznelliğinin daha üretken, daha aktif rolünü vurgulaması bu karşıtlıkla ilişkilidir ki bu da Schiller'i yeniden Hegel'in estetiğindeki dönemleştirmenin bir habercisi yapmaktadır. Sözlerinin nesnel içeriğine gelince, bu konuda bile Schiller'in tarihsel ilişkilere dair derin bir hissi ideolojik inşalarla nasıl birleştirdiğini görmek için Engels'in *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* kitabını hatırlamamız yeterlidir.

Schiller'in Hegel estetiği karşısındaki konumunun özgüllüğü, antikçağı (naif olanı) yalnızca geçmiş olarak değil, aynı zamanda gelecek olarak da görmesinde ve naif ilke ile duygusal ilkeyi ayırmakla yetinmeyip, bunların sentezi için de çabalamasında kendisini gösterir. Goethe'yi naif bir şair olarak değerlendirmesiyle yakından bağlantılı olarak, Schiller bu denemede naif ile duygusal olanın bir

sentezini, yeniden diriltilmiş bir naiflik içinde birlik olacaklarını varsayar. Bizimle ilişkileri içinde doğanın nesnelerine dair şöyle der: "Biz *eskiden* neysek onlar da *şimdi* odur; onlar *olmamız gereken* şeylerdir. Biz onlar gibi doğaydık ve kültürümüz bizi akıl ve özgürlük yoluyla doğaya geri götürmelidir." Daha da somut bir ifadeyle: "Modern şairlerin izlediği bu yol genel olarak insanlar tarafından, hem türler hem de bireyler tarafından izlenmesi gereken yolla aynıdır. Doğa insanı kendisiyle birleştirir; sanat ise onu böler ve parçalar; ideal üzerinden birliğe geri döner." Dolayısıyla duygusal ilke yeniden naif olana, insanın doğayla birliğine geri döndüreceği varsayılan büyük bir tarihsel geçiş ilkesidir.

Burada da bir kez daha Schiller'in düşüncesinin paradoksal derinliğini gösteren bir dizi saklı çelişki vardır. Zira Schiller belli yerlerde kendi "doğa" anlayışını Helenizmin ötesine geçecek şekilde genelleştirerek, tıpkı bu dönemin birçok önemli şairi ve düşünürü gibi, burjuva toplumunun çelişkilerinin yadsınmasının ancak burjuva toplumunun dışında mümkün olduğu şeklindeki muğlâk, karışık, hiçbir zaman tümüyle bilinçli olmayan düşünceyi sergiler. Fakat bu önseziler ve yanılsamalar Schiller'in burjuva devriminin ideallerinin gerçekleşmesinden duyduğu burjuva-hümanist umutlardan ayrı tutulamaz. Schiller Jakoben yanılsamalara kesin olarak karşı çıkmasına karşın, bu yanılsamalardan en temel olanları yine de paylaşmaktadır: Burjuva toplumunun "saf" biçiminin kapitalizmin bu çelişkilerinin yadsınmasına yol açacağı umudu. Schiller'in bu çelişkileri ve bunların kendi eserlerine etkisini tanıdığını yukarıda görmüştük.

Bu bağlamda Schiller'in antikçağ anlayışı ile Hegel estetiğindeki anlayış arasındaki fark, kişisel anlayışlar arasındaki bir farktan çok burjuva hümanizminin gelişiminde iki aşama arasındaki farktır: Termidor ve Napolcon dönemi ile Napoléon'un düşüşünün ardından gelen dönem, "Kutsal İttifak" ve Restorasyon dönemi arasındaki fark. Hegel'in estetiğinde burjuva toplumunun çok daha gelişkin bir tarzda gözüktüğü açıktır, öyle ki kahramanlık döneminin yanılsamaları daha fazla gelişim için taşıdığı potansiyeller bakımından kesin olarak son-

lanmış olarak görülmelidir. *Bu açıdan*, diğer etkenlerin Hegel'in yanılsamalardan göreli özerkliğinde hâlâ bir rol oynadığını söylemeye bile gerek yok: Örneğin kendisinin tümüyle gelişmiş nesnel idealizmi, kapitalist toplumun ekonomik yapısına dair derin içgörüsü vb. Fakat bilgi yönünden kaydedilen bu ilerleme yalnızca Hegel'in Schiller'e kıyasla kaydettiği kişisel bir ilerleme değil, hepsinden öte burjuva toplumunun daha da ilerlemesinin düşünsel yansımasıdır.

Gelgelelim Schiller'in Goethe değerlendirmesi bu yanılsamalı felsefi-tarihsel anlayışta büyük bir rol oynar. Burjuva toplumunun gelişiminin onun temel çelişkilerinin yadsınmasını doğuracağını öngören yanılsama bakımından Goethe figürü, onun naif bir şair olarak karakteri, bir tür garanti, şimdiye sağlam bir şekilde kök salmış olan bu olasılığın gelecekte gerçekleşmesi için bir umut oluşturur. Goethe'ye dair böyle bir değerlendirme o dönemki Alman entelijansiyasının elit kesimiyle sınırlı değildir. Friedrich Schlegel devrimci gençlik dönemini aştıktan sonra, Fransız Devrimi'nde, Fichte'nin *Wissenschaftslehre*'sinde ve Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ında yüzyılın üç egemen eğilimini görür. Bu tür anlayışlar burjuva toplumunun çiçeğinin, Alman klasisizminin önüne koyduğu yanılsamalı perspektifleri ortaya serer: Burjuva devriminin taleplerinin ve sonuçlarının gerçekleşmesi, yani feodal kalıntıların devrimci ve gönüllü tasfiyesinin devrimci olmayan bir tarzda gerçekleşmesi.

Önceki sayfaları okuyan okurlar Schiller'in yanılsamalarıyla aşmaya çalıştığı temel çelişkinin, kapitalist işbölümünün yarattığı çelişki olduğunu zaten biliyorlar. Schiller de denemesinde bundan insan kültürünün önündeki bir engel olarak bahseder. "Birçok insanın ruh hali yorucu ve tüketici *çalışmayken*, diğer yandan güçsüzleştirici *hazdır*." Schiller bu toplumsal durumun şiir açısından iki tehlike barındırdığını düşünür ki tümüyle haksız da sayılmaz: Sanatın yalnızca haz ve rahatlama sağlamak için var olduğu görüşü ve yalnızca insanı ahlaken yüceltmeye hizmet etmesi gerektiği görüşü. Schiller bu iki görüşün de belli bir haklılık payı içerdiğini kabul eder. Ama aynı zamanda, modern çağda bu ilkelerin işleyişinin

ancak şiirin ve edebi kültürün kötüleşmesine yol açabileceğini de kabul eder. Dolayısıyla yalnızca kendi çağına ait olmayan kültürel tehlikeleri de gayet doğru bir şekilde değerlendirir. Onun analizleri burjuva edebiyatının sonraki gelişimi ve kamuyla ilişkileri için geniş perspektifler sağlar.

Schiller'in aradığı ve bulduğuna inandığı bu durumdan kurtuluşunun tümüyle idealistçe ve çarpık olduğu doğrudur. Doğru bir şekilde tanıdığı eğilimleri toplumsal köklerine dek inceleyemez. Schiller bunları idealizm ve gerçekçilik şeklinde iki "salt tinsel" eğilime indirger ve tek yanlılığı ve bu tek yanlılık içindeki çatışmayı kötülüğün kaynağı olarak görür. İşte bu nedenle gerçekçi ve idealist olanın zihinsel ve duygusal sentezinde, bunların tek yanlı niteliğinin aşılmasında bu çelişkinin üstesinden gelmenin yollarını arar. İşte bu nedenle -tıpkı eskiden *Estetik Mektuplar*'daki "estetik durumu"nda olduğu gibi- kurtuluşu entelektüel ve ahlaki bir elitten oluşan bir çevrenin ütopyacı hayaline kaçışta görür. "Çalışmadan aktif olan, vecde gelmeden idealize edebilecek, hayatın tüm gerçekliklerini olabildiğince az sınırlamayla birleştiren ve olayların yemi olmadan akışına kapılabilen insanlardan oluşan bir sınıf aramamız" gerekecektir. Ancak bu tür insanlardan oluşan bir sınıf her türlü çalışmanın bir anlığına, bir ömre yayılan çalışmanın kalıcı olarak yok ettiği insan doğasının güzel birliğini muhafaza edebilir (Schiller'in idealist sınırlılığı kendisini en çarpıcı şekilde burada gösterir: Kapitalist işbölümünün kültür üzerindeki yıkıcı etkisinin eleştirisi onda çalışmanın kültüre düşman bir ilke olarak mahkûm edilmesine dönüşür.-G.L.); yalnızca böylesi, salt insani olan her şeyde, *hisleriyle* evrensel yargı yasalarını verebilir. Bu tür bir sınıfın gerçekten var olup olmadığı ya da benzeri dışsal koşullarda gerçekten var olan sınıfın içsel olarak bu kavrama tekabül edip etmediği ayrı bir konudur ve burada yeri yoktur." Dolayısıyla Schiller'in büyük başlangıçları burada da idealist bir çıkmaza varır. Onun zengin, derin ve verimli analizinin son sözü bir kez daha "yüce sefalete kaçış"tır.

1935

ALTINCI BÖLÜM

Hölderlin'in Hyperion'u

"Ah, bana bir bayrak ver!.. Hiçbir işime yaramayan tüm bu yalnız aşk yerine üzerinde onurumla kanımı dökebileceğim bir Termopil..."

Hölderlin'in ihtişamı Helenizmin, şairi olmasından gelir. Hölderlin'in eserlerini okuyan herkes onun Helenizminin Rönesans ve Aydınlanma sırasında öngörülen parlak antikçağ ütopyasından daha farklı, daha hüzünlü ve daha ıstıraplı olduğunu hisseder. Ama onun antik Yunan anlayışının, ne on dokuzuncu yüzyılın sıkıcı, uydurma, akademik klasisizmiyle ne de Nietzche'nin ve emperyalist dönemin Yunanistan'a yaklaşımındaki histerik canavarlıkla ortak bir yönü vardır. Dolayısıyla Hölderlin'in görüşündeki kilit husus bu Helenizm özgül niteliklerine ilişkin anlayışında saklıdır.

Marx, Fransız Devrimi sırasında antikçağa duyulan saygının toplumsal temelini müthiş bir berraklıkla ortaya sermişti: "Burjuva toplumu kahramanlıktan uzak olsa da, yine de bunu yaratmak için kahramanlığa, fedakârlık ruhuna, teröre, iç savaşa ve uluslar arasında savaşa ihtiyacı vardı. Nitekim burjuva savaşçıları burjuva-sınırlı içeriğini kendilerinden saklamak ve tutkularını büyük tarihi trajedinin yüksek düzeyinde tutmak için ihtiyaç duydukları idealleri ve sanat biçimlerini, keza yanılsamalarını Roma Cumhuriyeti'nin ağırbaşlı klasik geleneklerinde buldular."

Burjuvazinin kahramanlık döneminden kahramanlıktan uzaklaşmış döneme geçiş sırasında Almanya'nın özgül durumu şöyle özetlenebilir: Ülke hâlâ gerçek bir burjuva devrimi için olgunlaşmış

olmaktan uzaktı, ama en iyi ideologlarının zihninde bu "yanılsamalar"ın kahramanca alevinin yanması kaçınılmazdı ve ayrıca Robespierre ve Saint-Just'un hayalini kurdukları *polis* cumhuriyetinin kahramanlık çağından kapitalist düzyazıya trajik geçişinin bir ön devrim olmadan tümüyle ütopyacı ve ideolojik bir tarzda gerçekleşmesi gerekiyordu.

Tübingen seminerinde üç genç öğrenci Fransa'nın devrimci yollarla özgürleştiği büyük günlere müthiş bir coşkuyla tanıklık etmişlerdi. Gençliğin verdiği şevk ve coşkuyla özgürlük onuruna bir ağaç diktiler, etrafında dans ettiler ve büyük özgürlük mücadelesi idealine ölüme kadar bağlılık yemini ettiler. Bu üç genç de (Hegel, Hölderlin, Schelling) sonraki gelişimlerinde, Fransa'daki olayların seyrine Alman tepkisinin ne olabileceğine dair tipik bir örneği temsil ediyordu. Schelling ömrünün sonlarına doğru, 1848 Devrimi'nin hazırlık dönemi sırasında yeniden canlanan bir Romantizmin, iğrenç bir gericiliğin dar görüşlü bilinemezciliğinde kayboldu. Hegel ve Hölderlin devrimci yeminlerini yutmadılar. Ama sıra bunu gerçekleştirmeye geldiğinde, aralarındaki yorum farkları burjuva devriminin hazırlanmasının Almanya'da takip edebileceği ve takip etmek zorunda olduğu ideolojik yolları açıkça göstermektedir.

Fransız Devrimi'nin fikirlerinin Hegel ve Hölderlin tarafından düşünsel açıdan özümsenmesi, Paris'te Robespierre'in kafası kesildiğinde ve Termidor, onun ardından da Napoléon dönemi geldiğinde hâlâ gerçekleşmiş olmaktan uzaktı. Bu yüzden onların dünya görüşünün tahkimi, Fransa'nın devrimci gelişimindeki bu dönüm noktası temelinde başarılmalıydı. Termidor'la birlikte burjuva toplumunda antikçağın kahramanlık biçiminin *düzyazısal içeriği*, ilericiliği ve ayrıca -bundan ayrılmaz şekilde- korkunçluğuyla giderek daha da açık bir şekilde ön plana çıktı. Ve Napoléon döneminin değişen kahramanca niteliği Alman ideologlarını çözümsüz bir ikilemle karşı karşıya getirdi: Bir yandan, Napoléon Fransa'sı ulusal büyüklük için ancak muzaffer devrimin toprağında serpilip gelişebilecek olan parlak bir idealdi, ama diğer yandan bu aynı Fransız egemenliği Al-

manya'ya en derin ulusal dağılma ve aşağılanma durumunu getirmişti. Almanya'da Napoléon'un fetihlerinin karşısına 1793'tekine benzer bir şekilde anavatanın devrimci tarzda savunulmasını çıkartacak olan burjuva devriminin nesnel koşulları bulunmadığından, ulusal kurtuluş ve özgürlük isteyen rüşeym halindeki burjuva-devrimci özlem, gerici Romantizme yol açması kaçınılmaz olan çözümsüz bir ikilem doğurmuştu. "Fransa'ya karşı yürütülen tüm bağımsızlık savaşları, gericilikle kol kola giden bir yeniden doğuş etiketini taşımaktadır." (Marx)

Ne Hegel ne de Hölderlin bu romantik gericiliğe kaymıştı. Ama onların Termidor sonrası durumla entelektüel düzeyde hesaplaşmaları taban tabana zıt yönde gelişmiştir. Kısaca değinecek olursak, Hegel Termidor sonrası dönemle ve burjuvazinin gelişiminin devrimci döneminin sonlanmasıyla uzlaşır ve felsefesini tam da dünya tarihindeki bu dönüm noktasının anlaşılması üzerine inşa eder. Hölderlin ise Termidor sonrası gerçeklikle hiçbir şekilde uzlaşmaz; *polis* demokrasisinin yeniden canlandırılmasını amaçlayan eski devrimci ideale sadık kalır ve onun ideallerine, şiir ve düşünce düzeyinde bile yer tanımayan bir gerçeklikle bozulur.

Çelişkili bir tarzda, iki yaklaşım da Almanya'da burjuva devrimci düşüncenin dengesiz gelişimini yansıtmaktadır. Bu dengesiz gelişim -Hegel'in idealist ve ideolojik bir tarzda "akıl oyunu" olarak nitelendirdiği şey- özellikle de Hegel'i sınıfının ideolojik gelişiminin ana akımına katan Termidor sonrası gerçekliğe uyum sağlayışında tezahür eder. Bu noktadan sonra daha fazla entelektüel gelişme ancak burjuva devrimci düşünce yöntemlerinin proleter devrimci yöntemlere dönüşümü sağlandığında (yani Hegel'in idealist diyalektiği Marx tarafından ayakları üstüne oturtulduğunda) mümkündü. Hölderlin'in uzlaşmazlığı trajik bir çıkmaza vardı: Unutulmuş biri olarak işgalci Termidorculuğun Termofil'inde Jakoben döneminin idealleri uğruna yalnız, şiirsel bir Leonidas gibi düştü.

Hegel'in uyumu bir yandan elbette Bern döneminin devrimci cumhuriyetçiliğinden bir ayrılmaya yol açar. Bu onu Napoléon için

duyduğu coşkudan Prusya'nın meşruti monarşisinin sefilliğiyle entelektüel bir uzlaşmaya götürür. Ama diğer yandan, aynı yol -idealist derecede çarpık ve ters çevrilmiş bir tarzda da olsa- burjuva toplumunun diyalektiğinin entelektüel açıdan keşfine ve derinleştirilmesine götürür. Hegel'de klasik İngiliz siyasal iktisadı ilk kez dünya tarihinin diyalektik kavranışının bir öğesi olarak gözükür ki bu yalnızca ideolojik bir biçimdir, Hegel için kapitalizmin diyalektiğinin şimdinin diyalektiğinin temeli haline geldiğinin idealist bir yansımasıdır. Jakobenlerin servet eşitsizliğine karşı mücadele idealleri ve kapitalist özel mülkiyete dayalı toplumda ekonomik eşitlik yanılsamaları yerini, (Ricardo'dan mülhem) kapitalizmin çelişkilerinin sinik bir şekilde görülmesine bırakır. "Fabrikalar ve manüfaktür tam da bir sınıfın sefaletine dayalıdır" diye yazar Hegel güncel olayların değerlendirilmesine döndükten birkaç yıl sonra. Gerçekleştirilecek bir ideal olarak *polis* cumhuriyeti kaybolur gider. Yunanistan bir daha asla geri dönmeyecek bir şey olarak mazide kalır.

Hegel'in intibakının dünya çapında tarihsel önemi tam da -onun dışında yalnızca Balzac'ta gördüğümüz bir yaklaşımla- burjuvazinin devrimci gelişimini bütünlüklü bir süreç olarak, hem devrimci Terör dönemini hem de Termidor ve Napoléon'u zorunlu aşamalar olarak gören bir yaklaşımla kavramış olmasıdır. Devrimci burjuvazinin kahramanlık dönemi Hegel'de -tıpkı antikçağın yaptığı gibi- artık tümüyle mazide kalmış bir şey, ama ilerici olduğu düşünülen şimdinin kahramanca olmayan düzyazısının ve ekonomik ve toplumsal çelişkileriyle birlikte ileri burjuva toplumunun ortaya çıkışı için mutlak zorunlu olan bir geçmiş haline gelir. Bu anlayışın hem Prusya ve Almanya'daki durumun sefaletine uyum sağlamanın yanlışlarından hem de idealist diyalektiğin tüm gizemlileştirmelerinden yara almış olması dünya çapında tarihsel öneminden bir şey kaybettirmez. Aksine tüm kusurlarına karşın, geleceğe ve materyalist diyalektiğin geliştirilmesine varan büyük yollardan biridir.

Hölderlin bunu doğru bir yol olarak görmeyi her zaman reddetmişti. Ama onun düşünceleri bile Termidor'dan sonra ortaya çıkan

gerçeklikten etkilenmişti. Hegel'in tarihsel metodolojiye döndüğü Frankfurt dönemi, tam da aralarındaki ikinci, daha olgun işbirliği ve dayanışma dönemidir. Ama Hölderlin açısından Termidor sonrası gelişmeler, ideal Helenizm anlayışının çileci unsurlarının ıskartaya çıkartılmasını, Fransız Jakobenlerinin yılmaz Spartalı ve Romalı erdemine karşı bir model olarak Atina'nın daha fazla vurgulanmasını anlatır. Hölderlin hâlâ bir cumhuriyetçidir. Sonraki eserlerinden *Empedokles*'te bile eserin kahramanı, kendisine taht teklifinde bulunan Acragantines'e "artık krallar çağında değiliz" yanıtını verir ve (gizemci biçimlere büründürdüğü doğru olsa da) insanlığın kökten devrimci bir tarzda yenilenmesi idealini vaaz eder.

> Atalarının dudaklarından dökülen, sana öğretilen her şeyi,
> Yasaları ve âdetleri, antikçağ tanrılarının adlarını
> Cesaretle unut onları ve yeni doğmuş bir insan gibi
> İlahi Doğa'ya çevir gözlerini!

Bu doğa Rousseau ve Robespierre'in doğasıdır; Hölderlin özel mülkiyet sorununu açık bir tarzda ortaya atmasa da, yeniden doğal hale gelmiş bir toplum vasıtasıyla insanın, kendisinin ihtiyaçlarını karşılayan toplumla ve doğanın kendisiyle kusursuz ahengini yeniden kuran bir toplumsal dönüşüm hayalidir. "İdeal olan doğanın eski halidir" der Hölderlin'in Hyperion'u biraz Schiller'i hatırlatan bir tarzda, ama devrimci ateşi bakımından onun çok ötesine geçerek. Hölderlin açısından Helenizm tam da yaşayan gerçeklik olan idealdir: Doğa. "Eskiden halklar çocuksu bir uyumla başlarlardı," diye devam eder Hyperion. "Ruhların uyumu yeni bir evrensel tarihin başlangıcı olacaktır."

"Birimiz hepimiz, hepimiz birimiz için!" Yunanların Türk boyunduruğundan kurtuluş için devrimci mücadelesine katılan Hyperion'un toplumsal ideali budur. Ulusal kurtuluş için devrimci savaş hayali olan bu idealin aynı zamanda tüm insanlığın kurtuluşu için bir savaş olması beklenmektedir: Büyük devrimin radikal ütopya-

cılarının hemen hepsinin (örneğin Anacharsis Cloots) Fransız Cumhuriyeti'nin savaşlarından beklediği şey. Hyperion şöyle der: "Kimse halkımızı yalnızca bayrağından tanıyor olmasın; her şeyin baştan yenilenmesi gerekiyor, her şeyin tepeden tırnağa değiştirilmesi gerekiyor; hazzın her yanı ciddiyetle dolu olmalı, çalışma hep neşe saçmalı! Hiçbir şey, en harcıâlem şey bile ruhsuz, tanrılardan uzak olmamalı! Sevgi ve nefret ve ağzımızdan çıkan her ses sıradan dünyayı hayretler içinde bırakmalı ve *tek bir* an bile olsa bize kötü geçmişimizi hatırlatmaya cesaret edememeli!"

Dolayısıyla Hölderlin burjuva devriminin sınırlarını ve çelişkilerini hiç dikkate almaz. İşte bu nedenle onun toplum teorisi gizemcilik çukurunda kaybolmaya mahkûmdur: Toplumda gerçek bir altüst oluşun ve insanlığın gerçek bir yenilenmesinin kafa karıştırıcı önsezileriyle dolu bir gizemcilik. Bu önseziler devrim öncesi ve devrimci Fransa'nın birbirinden kopuk ütopyacılarınınkinden bile daha ütopyacı ve gizemcidir, zira kapitalist açıdan gelişmemiş bir Almanya'da Hölderlin sınırlı ve çelişkili kapitalist ufkun ötesine işaret eden toplumsal eğilimlerin tohumlarını ve başlangıçlarını somut bir şekilde sezinleyemez. Onun ütopyası salt ideolojiktir. Altın çağın geri dönüşü hayalidir, burjuva toplumunun gelişiminin önsezisinin yanılsamalı bir tarzda bu toplumun ötesinde bir şeyin, insanlığın gerçek kurtuluşunun ütopyasıyla birleştiği bir hayaldir. Her yerde, özellikle de *Hyperion*'da, Hölderlin'in hiç durmadan devletin gereğinden fazla büyütülmesine karşı mücadele ettiğini ve onun geleceğin devletine dair ütopyacı anlayışının, özüne indirgendiğinde, Almanya'nın ilk liberal ideologlarının, örneğin Wilhelm von Humboldt'un düşüncesine çok yaklaştığını belirtmek ilginç olacaktır.

Böylece Hölderlin açısından toplumsal yenilenmenin dayanağı ancak yeni bir din, yeni bir kilise olabilir. Almanya'nın toplumsal gelişiminde onun ütopyalarının temelleri bulunamaz: Nesnel nedeni burjuva gerçekliğinde var olmaması, öznel nedeni ise kapitalizmi aşma eğiliminde olan bir gelişimin tohumlarının Hölderlin'in ufku

dâhilinde yer almasının mümkün olmaması. Bu yüzden toplumsal yenilenmenin kaynağını yeni bir dinde araması kaçınılmazdı. Eski dinlerden tamamen kopmasına karşın Hölderlin'in yeni bir dine dönmesi bu dönemde burjuva devrimini sonuna kadar götürmek isteyen, ama aynı zamanda onun zorunlu sonucundan (tüm toplumsal ve kültürel sonuçlarıyla kapitalizmin sökün etmesi) kaçan tüm devrimciler için kaçınılmazdır. Robespierre'in "Yüce Varlık" kültü, dine bu şekilde kaçınılmaz geri dönüşün pratikteki en büyük tarihsel örneğidir.

Hölderlin'in de bu ikilemden kurtulamamış olduğu açıktır. Hyperion devletin etkisini sınırlamak istese de, kendi toplumsal ideallerinin taşıyıcı olması beklenen yeni bir kilisenin ortaya çıkmasını hayal etmeyi sürdürür. Bu anlayışın kaçınılmazlığı ve aynı zamanda burjuva devrimci niteliği Hegel'in de devrimin kapitalist gelişiminin tümüyle tanınmasına geçiş dönemindeyken, yeni bir din fikrine kapılmış olmasında tezahür etmektedir. Bu din, "sonsuz ıstırabın ve karşıtının tüm yükünün kabul edildiği ama sorunsuzca ve gerçek bir tarzda çözüldüğü" bir dindir. "Artık *özgür bir halk* vardır ve Akıl, *kendisi ve özgün azameti temelinde saf biçimine bürünecek* cesarete sahip olabilecek ahlaki bir tin olarak gerçekliğini yeniden diriltecektir."

İşte *Hyperion*'un ideolojik çerçevesi budur. Eylemin kalkış noktası Yunanların 1770'de Rus donanmasının desteğiyle Türklere karşı ayaklanma girişimidir. Bu izleğin çelişkili niteliği (hem devrimci hem de gericidir) Hölderlin'in tarihsel durumu için son derece temeldir. Ama tasvir ettiği durumun gerici eğilimleri hakkında içgörüye sahip olması bakımından da son derece temeldir. Bu içgörü kurtuluş savaşının ulusal devrimcilerinin Rusya konusundaki yanılsamalarından karşılaştırılamaz derecede daha ferasetli ve ilericidir. Hölderlin'in savaşçı kahramanları Rus yardımını, yanılsamalara kapılmadan, Makyavelci ve gerçekçi bir siyasi tutumla değerlendirirler. Türk donanması Ruslar tarafından yok edildiğinde, "Böylece bir zehir diğerini yok etti" der Hyperion. Dolayısıyla Hölderlin bu açıdan da Romantik bir gerici değildi.

Romanın iç olay örgüsünü şekillendiren şey Hölderlin'in devrimci ütopyasını gerçekleştirmek için rekabet eden iki eğilimin ideolojik mücadelesidir. Savaşçı kahraman Alabanda birtakım Fichte'ci temel özelliklere sahip biri olarak silahlı ayaklanma eğilimini temsil eder. Romanın kadın kahramanı olan Diotima ise dini ve ideolojik, barışçıl *Aufklärung* (Aydınlanma) eğilimini cisimleştirir. Hyperion'u halkının eğitmeni yapmak ister. İlk başta çatışma, savaşçı ilkenin zaferiyle sonuçlanır. Hyperion silahlı ayaklanmayı hazırlamak ve gerçekleştirmek için Alabanda'ya katılır. Alabanda'nın şöhreti onu bu zamana kadarki mütefekkir hareketsizliği nedeniyle kendi kendini kınamaya sevk eder. "Çok aylak, çok uçuk, çok uyuşuk biri haline geldim. Evet, doğru zamanda yumuşak olmak iyidir, ama yanlış zamanda yumuşak olmak iğrençtir, çünkü korkakçadır!" Diotima'nın: "Fethedeceksin ama ne için olduğunu unutacaksın" ikazına, Hyperion şu cevabı verir: "Kölelik öldürür, ama haklı bir savaş her ruhu canlandırır." Diotima da Hölderlin-Hyperion'un bu noktada karşı karşıya geldiği trajik çatışmayı görür. "Senin tüm ruhun itaat etmeni emrediyor; ona itaat etmemek çoğu zaman yıkıma yol açar, ama kuşkusuz itaat etmek de öyle."

Ve felaket başlar. Birkaç muzaffer muharebenin ardından isyancılar Isparta'yı (eski adıyla Sparta) ele geçirirler. Ama fethin ardından yağma ve katliamlar gelir ve aldatılmış hisseden Hyperion isyancılara sırt çevirir. "Aslında cennetimin kurulması görevini bir avuç hırsız takımına vermek olağanüstü bir projeydi." Kısa süre sonra, isyancılar ağır bir yenilgi yaşar ve dağıtılırlar. Rus donanmasının muharebelerinde Hyperion ölüme koşar, ama boşuna.

Hölderlin'in silahlı devrime karşı tutumu Almanya'da yeni değildir. Hyperion'un zaferden sonra gelen tövbekârlığı, Schiller'in Karl Moor'unun *Haydutlar*'ın sonundaki üzüntüsünü daha ileri bir düzeyde tekrarlar: "Benim gibi iki insanın ahlaki dünyanın tüm yapısını yerle bir etmesi..." Yunan meftunu klasikçi Hölderlin'in bilinçli yaşamının sonuna dek Schiller'in gençlik oyunlarına büyük değer vermiş olması tesadüf değildir. Bu saygıyı oyunların yazılış

şeklini analiz ederek gerekçelendirse de, gerçek neden sorunları benzer şekilde formüle etmelerinde, bir Alman devrimi arzulamalarında ve aynı zamanda -buna bağlı olarak- bu tür bir devrimin olgularından ve sonuçlarından korkup uzaklaşmalarında saklıdır. Fakat bu benzerliklerin yanı sıra, sorunlara yaklaşımlarındaki farklılıkları da vurgulamak gerekir. Genç Schiller yalnızca *devrimci yöntemlerin* sertliğinden değil, aynı zamanda *devrimin içeriğinin* radikalliğinden de korkup geri çekilir. Dünyanın -burjuva toplumunun- ahlaki temellerinin bir devrimle yerle bir olabileceğinden korkar. Hölderlin ise böyle bir korku duymaz: Burjuva toplumunun görünür tezahürlerinden herhangi birine içsel olarak bağlılık hissetmez. Gördüğümüz gibi, onun muradı tam da şimdiden geriye hiçbir şey bırakmayacak olan dünya çapında radikal bir devrimdir. Tıpkı devrimin idealist ideologları gibi, devrimci yöntemlerden korkup uzaklaşır, zira bu şekilde, şimdinin kötülüklerinin başka bir biçim altında devam edeceğini düşünür.

Hölderlin'in bu trajik uyumsuzluğu kendisi açısından aşılabilir değildi, zira Almanya'da sınıflar arasındaki ilişkiden kaynaklanıyordu. *Polis* demokrasisinin yenilenmesine ilişkin tarihsel açıdan zorunlu tüm yanılsamalara karşın, Fransa'nın devrimci Jakobenleri şevk ve enerjilerini devrimin *demokratik-pleb* öğeleriyle, kentlerin küçük burjuva ve yarı-proleter kitleleriyle ve köylülükle olan birliklerinden alıyorlardı. Bu unsurlara yaslanarak, Fransız burjuvazisinin bencilce adiliğine, korkaklığına ve açgözlülüğüne karşı savaşabilmiş (elbette geçici süreliğine ve çok çelişkili bir tarzda) ve burjuva devrimini pleb çizgide ilerletebilmişlerdi. Bu pleb yöntemlerinin burjuva-karşıtı niteliği Hölderlin'de açıkça görülebilir. Alabanda burjuvazi hakkında şöyle der: "Biz sizin bir şey isteyip istemediğinizi sormuyoruz. Köleler ve barbarlar, siz asla bir şey istemezsiniz! Bizim derdimiz sizi ilerletmek değil, çünkü bu boşa kürek çekmek olur! Biz yalnızca insanlığın muzaffer ilerleyişine ayak bağı olmanızı engellemeye çalışıyoruz." 1793 Paris'indeki bir devrimci Jakoben, pleb kitlelerin coşkusu ve galeyanı içinde bu tür

sözler sarf edebilirdi. 1797 Almanya'sında ise bu tür bir görüş umutsuzluk saçan üzücü bir yalnızlık demekti, zira bu sözlerin muhatabı sayılabilecek, ideolojik bir yankı bulabileceği bir toplumsal sınıf yoktu. Mainz ayaklanmasının yenilgisinden sonra, Georg Forster en azından devrimci Fransa'da kendine bir sığınak bulabilmişti. Hölderlin için ise ne içeride ne de dışarıda sığınacak bir liman vardı. Devrimin yenilgisinin ardından Hyperion'un umutsuz bir gizemcilik çukurunda kaybolması ve Alabanda ile Diotima'nın onun düşüşünün ardından yok olmaları şaşırtıcı değildir. Tevekkeli değil, Hölderlin'in bir sonraki ve aynı zamanda son büyük eseri olan *Empedokles* tragedyası konu olarak gizemci fedakârlığı seçmiştir.

Gericiler her zaman Hölderlin'in dünya görüşünün bu gizemci parçalanışından medet ummuşlardır. Resmi Alman edebiyat tarihi uzun süre Hölderlin'e Romantizmin ikinci akımının (örneğin Haym) bir temsilcisi muamelesi yaptıktan sonra, emperyalist çağda açıkça gerici bir tarzda yeniden keşfedilmiş ve gericiliğin ideolojik amaçlarına malzeme edilmiştir. Dilthey, Helenizmi ve klasik Alman felsefesinin etkilerini Fransız Devrimi'nin etkisinden tümüyle kopartan basit bir dalavereyle ve Fransız Devrimi'nin etkisini önemi bakımından bir epizot derekesine düşürerek Hölderlin'i Schopenhauer ve Nietzsche'nin selefi haline getirir. Gundolf zaten Hölderlin'de ile birbirinden ayırır. "Edinilmiş deneyim" devrimci olan her şeydir, "salt geçici" olan her şeydir; bu bakımdan, "esas" Hölderlin'i anlamak için alakasız olan her şeydir. "Esas" Hölderlin "Orfeusçu bir mistiktir". Gundolf'ta da çizgiler Hölderlin'den Nietzsche'ye ve onun da ötesine geçerek Stefan George tarafından "bedenin ilahileştirilmesine" varır. Gecikmiş Jakobenizme verilmiş trajik bir kurban olan Hölderlin, Gundolf'ta rantiyeci asalaklığın bir selefi haline gelir. Hölderlin'in insanın siyasal, toplumsal ve kültürel özgürlük kaybı üzerine trajik mersiyesi Stefan George'un yozlaşmış *Parklyrik*'iyle sonuçlanır. İki [müstakbel] despot katili Harmodius ve Aristogiton'u model alan Hölderlin'in Helenik ve cumhuriyetçi dostluk kültü estetikçi, dekadan, eşcinsel George çevresinin bir ön temsiline dönüştürülür.

Gerek Dilthey gerekse de Gundolf, Hölderlin'in hayatının ve eserlerinin "dünyevi-geçici" veçhelerini dışarıda bırakarak onun asli özüne ulaşabileceklerini düşünürler. Hölderlin şiirinin yaslı mersiye yönünün, Yunanistan'ın yok olması isteğinin, tek kelimeyle şiirinin asli özelliğinin tümüyle dünyevi-geçici olduğunu biliyordu. Hyperion şöyle der: "Ama bu acı, başka hiçbir acıya benzemeyen bu acı, hayatlarımız anlamını yitirdiğinde oluşan sonu gelmeyen bir tümüyle yok olma hissidir. Bu anda kalp şöyle der: 'İn aşağı, derinlere in! Senden geriye bir şey kalmadı. Tek bir çiçek dikmedin, tek bir dikili ağacın yok ki arkamda bir iz bırakıyorum diyebilesin. ... Artık yeter! Yeter! Themistokes ile birlikte büyümüş olsaydım ya da Scipiolar arasında yaşamış olsaydım, ruhum kesinlikle hayatın bu yönünü bilemeyecekti."

Özgürleşmiş bir anavatan için (tabii kendi kullandığı anlamıyla) ise Hölderlin kahramanca bir ölümü kutlar:

> Ah, beni de alın, katın saflarınıza,
> Alın ki bir gün sıradan bir ölümle göçüp gitmeyeyim!
> Boşu boşuna ölmemek dileğim,
> Fedakârlık sunağında öleyim
>
> Anavatan için...
>
> Ve zafer çığlıkları duyulur: Savaş
> Bizim savaşımız! Yaşamaya devam, güzel vatan
> Ölümü düşünme! Senin için
> Sevgili, *bir* değil binler düştü.

Keza bir şair olarak kendi kaderini, ruhunun en azından bir temel talebinin gerçekleşme özlemini de kutlar:

> Siz kudretliler, bana yalnızca *tek* bir yaz verin!
> Bir de türkümü olgunlaştırmak için bir güz,

Böylece tatlı oyunla dolu kalbim
O zaman daha isteyerek ölebilir.
Hayattayken ilahi hakkından mahrum bırakılan ruh
Aşağıda Orcus'ta bile huzur bulamaz.
Ama ben bu kutsal şeyi başarırsam
Kalbimin isteği olan şiiri,

O zaman hoş geldin, gölgeler dünyasının huzuru!
Yaylı sazlar eşlik etmese bile
Yeraltına yolculuğumda, halimden memnunum; *bir defa*
Tanrılar gibi yaşamalıydım, fazlasına gerek yok.

Burada söylenenlerin hiçbiri tek başına ele alınamaz. Hölderlin çok sahici bir şairdir, her zaman deneyiminin anlık ve somut gerekçesini tekrarlar, bu yüzden dile getirdiği bireysel deneyimin nihai temellerini sürekli soyut terimlerle tekrarlamaya ihtiyacı yoktur. Özellikle de Hölderlin'de şiirsel tatmin arayışı biçimsel-sanatsal anlamda anlaşılamaz. Biçim ve içerik burada da birbirinden ayrı görülemez. Şiirsel başarı şiirin merkezi içeriğinin bir şekilde hayattayken, o hayattayken gerçekleşeceğini varsayar. Şiirinin tüm atmosferini Jakoben ilkeler oluşturur. Ancak sınıfsal bakışıyla tüm perspektifi daralmış ya da körelmiş olanlar belirleyici bu atmosferi algılayamazlar.

Peki, doğanın gizemciliği, doğa ile kültürün, insan ile tanrılığın Yunan deneyiminde birleşmesine ne demeli? Hölderlin'in Dilthey ve Gundolf'tan etkilenmiş olan modern bir hayranının vereceği cevap muhtemelen budur. Hölderlin'in doğa ve Yunanistan kültlerinin Rousseau'cu ve Robespierre'ci niteliğine zaten değinmiştik. Büyük şiiri *The Archipelagus*'ta (Gundolf'un Hölderlin yorumunda kalkış noktası olarak aldığı eser), Yunan doğası ve ondan doğan Atina kültürünün azameti çok güçlü bir mersiye *pathos*'uyla ifade edilir. Ama şiirin sonlarına doğru, Hölderlin mahvolmuş Yunanistan konusundaki üzüntüsünün *nedeni* hakkında aynı derecede etkileyici bir *pathos* ile ve aynı derecede suçlayıcı mersiyeyle konuşur:

Heyhat! Karanlıkta dolanır, Orcus'taki gibi,
Tanrısal bir yanı kalmamış soyumuz. İnsan yalnızca
Kendi koşuşturmasında, ve gümbürdeyen atölyede
Sadece kendini duyabilir, ve güçlü kollarıyla delişmenler
Soluksuz çalışırlar; ama öç tanrıları gibi,
Daha verimsiz kalır hep yoksulların emeği.

Bu anlayış Hölderlin'de ne tesadüfidir ne de benzersizdir. Yunanlar özgürlük mücadelesinde yenilip Hyperion hayal kırıklığına uğradıktan sonra, romanın sonunda Almanya üzerine korkunç derecede suçlayıcı bölüm, insanın sefalete, *erken dönem* Alman kapitalizminin dar filistenliğine gerileyişi üzerine öfkeli kaside başlar. Kültür ve doğanın birliği olarak Yunanistan'ı zikretmek Hölderlin için her zaman çağının mahkûm edilmesidir, beyhude bir eylem çağrısı, bu sefil gerçeklin yok edilmesi için bir çağrıdır.

Dilthey ve Gundolf'un analizinin "inceliği", Hölderlin'in yaşamında ve eserlerinde büyük toplumsal trajedinin tüm izlerini silmeleri edebiyat tarihinin kahverengi gömleklileri tarafından Hölderlin'in hatırasının son derece demagojik ve kasıtlı bir şekilde çarpıtılmasının temelini oluşturur. Nasıl faşist ideologlar bilinçsiz ya da henüz bilinçli olmayan küçük burjuvayı yollarının umutsuzluğuyla haşlıyorlarsa, yazarçizer SA'cılar da gerçekten umutsuzluğa düşmüş olan bu samimi Alman devrimcisinin hatırasını, umutsuzluklarının gerçek toplumsal sebebini silip, Üçüncü Reich ve "kurtarıcı" Hitler tarafından "selamet"e tanıklık edememeleri üzerine umutsuzluk şeklinde açıklayarak kirletmişti.

Alman faşizminin elinde Hölderlin'in başına gelen budur. Alman faşist yazarlar arasında Hölderlin'i Üçüncü Reich'ın önemli bir selefi olarak idol haline getirmek bugün nezaketten sayılmaktadır. Tabiatıyla bu iddiayı somut bir tarzda gerçekleştirmek, faşist ideolojinin kanıtını Hölderlin'de somut bir şekilde gösterme girişimi ciddi zorluklar içerir. Biçimci, her türlü içerikten arındırılmış, sanat için sanat yaklaşımı Hölderlin'deki biçimsel veçhelere hayran olmasına, görü-

nüşte doğrudan herhangi bir iç çelişki olmadan sözde gizemci Yunanistan anlayışını idealize etmesine olanak tanıyan Gundolf için olduğundan çok daha ciddidir. (Çelişki "yalnızca" Gundolf'un Hölderlin imgesiyle gerçek Hölderlin arasındaydı.)

Bu temelde Rosenberg Hölderlin'i "sahici" Alman arzularının bir temsilcisi haline getirir. Hölderlin'in dönem eleştirisini "burjuvazinin" faşist temelde eleştirisine dönüştürerek onu Nasyonal Sosyalizm'in toplumsal demagojisine bağlamaya çalışır. "Hölderlin, bu adamlar henüz her şeye kadir burjuvalar olarak egemen olmadığı, büyük ruhlar peşinde koşan Hyperion, onların çalışkanlıkları, ilimleri ve dinleri yüzünden barbar haline geldiğini söylemek zorundayken bile bu insanların gadrine uğramadı mı? Hyperion zanaatkârları, düşünürleri, papazları ve mevki sahiplerini görmüş, ama hiçbir insan bulamamıştı, yalnızca iç birlikten yoksun, iç dürtüleri olmayan, hayat bütünlüğüne sahip olmayan parçalı varlıklar vardı." Ama Rosenberg de bu toplumsal Hölderlin eleştirisini olabildiğince az somutlaştırmaya çalışır. Tüm bu büyük hareket bir boşluğa atlayışla son bulur. Hölderlin basitçe Rosenberg'in saçma "estetik iradc"sinin bir temsilcisi olarak damgalanır.

Tumturaklı laflarla olgulardan endişeli bir şekilde kaçınmanın karışımı, sonrasında ortaya çıkan faşist Hölderlin imgesinin evrimini karakterize eder. Bir dizi denemede, Hölderlin'in hayatında "büyük bir dönüm noktası" keşfedilir: "On sekizinci yüzyılı" reddetmesi, Hıristiyanlığa ve bununla birlikte faşist ve Romantik "Alman gerçekliği"ne dönmesi. Hölderlin faşizme peşrev işlevi görecek şekilde inşa edilmiş bir Romantizmde, Novalis'ten Görres'e uzanan bir diziye dâhil edilir. Bu tarihsel tahrifatın değerini, Nasyonal Sosyalizmin resmi yanının bile bunu "sapkın" ve "hatalı" olarak reddetmek zorunda kalmış olması göstermektedir. Bunu *Nationalsozialistische Monatshefte*'de Meister Eckart, Hölderlin, Kierkegaard ve Nietzsche'nin Nasyonal Sosyalist dünya görüşünün büyük selefleri olarak sunulduğu Matthes Ziegler imzalı bir makalede görüyoruz. Baumler ise bariz tarihsel yalanlara gerek duymadan, yalnızca bazı "açık kah-

verengi" rötuşlarla Kierkegaard'ın romantik, antikapitalist, akıldışı-gizemci özelliklerini geliştirmeyi başarmışken, Ziegler'in makalesi herkesin bildiği kaba gerçeklerin arkasına saklanmış laf kalabalığından öteye gidemez. Alıntılarda somut her türlü şeyden ısrarla kaçınarak, yalnızca Hölderlin'in çağdaş kültüre ("burjuvazi"ye) muhalefetine ve bir cemaat biçimi özlemine odaklanır. Ve gerçek toplumsal temelini ve gerçek toplumsal içeriğini bildiğimiz bu özlemi eğip bükerek bunu Hitler özlemine, Üçüncü Reich öngörüsüne dönüştürür. Özetle şöyle yazar: "Geleceğin cemaatinin oluşumuna katılma olanağı tanımadan insanlardan kendisini ayırmak zorunda kalmak Hölderlin'in trajedisiydi. Zamanında yanlış anlaşılan, ama içinde geleceği bir kesinlik olarak taşıyan yalnız bir adam olarak kaldı. Yeniden doğuş ya da yeni Yunanistan isteği yoktu, ama Hellas'ta yaşadığı dönemin Almanya'sında köreltilmiş olan yaşama karşı kahramanca bir Nordik tutumu, içinden geleceğin cemaatini çıkarabilecek tutumu yeniden keşfetmişti. Kendisini o dönemin diliyle ve anlayışıyla ifade etmek zorundaydı. İşte bu nedenle bizler, bugünün insanları, çağımızın deneyimiyle şekillenmiş olan bizler için onu düzgün bir şekilde anlamak çoğu zaman zordur. Ama bizim Reich'ın oluşumu için yürüttüğümüz mücadele, Hölderlin'in henüz zamanı gelmediği için ulaşamadığı aynı başarı için mücadeledir."

Nasyonal Sosyalist edebiyat tarihine uygulanabilir bir standartla bile ölçüldüğünde nesnel sonuç son derece acıklıdır; Hölderlin'i hemen hemen hiç anlamadığını Ziegler bizzat ağzından kaçırır. Nasyonal Sosyalist yazarlar Hölderlin imgesini Dilthey ve Gundolf'ta bile olduğundan daha soyut hale getirmek, gerek toplumsal ve tarihsel gerekse de bireysel özelliklerden daha da mahrum bırakmak zorunda kalırlar. Alman faşistlerinin Hölderlin'i, (yine son dönemlerde tekrar tekrar iftiraya maruz kalan) Georg Büchner'den hemen hemen hiç ayırt edilemeyen bir tür Romantik şairdir. Büchner de "kahramanca kötümserliğin" bir başkarakterine ve dolayısıyla Nietzsche ve Baumler tarafından temsil edilen "kahramanca gerçekçiliğin" bir selefine dönüştürülmüştür. Tarihin faşist tahrifatında her figür "kahverengi" hale gelir.

Bu tahrifatların "metodolojisi" kasıtlı bir şekilde olmasa bile bir sonuca işaret etmektedir: Liberalizmin Alman tarihini anlama acizliği ile faşist emperyalizm tarafından giderek bilinçli bir şekilde tahrif edilmesi arasındaki içsel ilişki. Haym'ın "Romantizmin yan ürünü" olarak Hölderlin yorumuna Dilthey karşı çıkar, ama bunu yalnızca Hölderlin'i yüzyılın sonundaki dekadan geç kalmış Romantiklerden biri ve Nietzsche'nin selefi haline getirmek için yapar. Gundolf daha da ileri gider ve onu Stefan George'un selefi haline getirir. Nasyonal Sosyalistler ise bu deforme trajik devrimci imgesini, çalışan Almanya'nın faşist hapishanesinin ön cephesine asılacak bir süs olarak kullanmak için, o dönemde hiçbir şekilde kesinlikle gerici olarak nitelendirilemeyecek olan Hölderlin'in romantik ve antikapitalist özelliklerini çarpıtırlar.

Yeni ortaya çıkan kapitalizme yönelttiği eleştiriler kısmi Romantik özellikler taşısa da, Hölderlin özünde bir Romantik değildir. İktisatçı Sismondi'den gizemci şair Novalis'e kadar Romantikler kapitalizmden kaçışı basit bir tüccar ekonomisinde görürler ve anarşik kapitalizmin karşısına "düzenli" ortaçağı, mekanik işbölümünün karşısına zanaatkâr emeğinin "bütünselliği"ni çıkarırlar, oysa Hölderlin burjuva toplumunu başka bir açıdan eleştirir. Romantik bir tarzda, o da kapitalist işbölümünden nefret eder. Ama onun gözünde aşağılanmanın savaşılması gereken en önemli özelliği özgürlüğün kaybedilmiş olmasıdır. Ve bu özgürlük anlayışı onda burjuva toplumundaki dar siyasal özgürlük anlayışını aşmaya çalışır (elbette yukarıda gördüğümüz gibi, gizemci biçimlerde ve muğlâk bir ütopyacı içerikle). Dolayısıyla Hölderlin ile Romantikler arasındaki farklılık -Yunanistan'a karşı ortaçağ- yalnızca bir konu farklılığı değil, aynı zamanda ideolojik ve siyasal bir farklılıktır.

Hölderlin antikçağ Yunanistan'ındaki bayramları kutlarken, hayatın yok edilmiş demokratik kamusal niteliğini de kutlar. Bu açıdan Hölderlin gençlik arkadaşı Hegel'le (onun dönüşümünden önce) aynı yolu takip etmekle kalmaz, aynı zamanda ideolojik olarak Robespierre ile Jakobinler'in çizdiği çizgide ilerler. Robespierre "Yüce

Varlık" kültünün getirilmesi üzerine Konvansiyon'da yaptığı büyük konuşmada şöyle der: "Yüce Varlık'ın gerçek rahibi doğadır; onun tapınağı evren, kültü erdem, bayramları da evrensel kardeşlik bağını daha da sıkılaştırmak ve temiz, duyarlı kalplerin hürmetini iletmek için onun gözleri önünde birleşen büyük bir halkın coşkusudur." Aynı konuşmada Yunan bayramlarından özgürleşmiş bir halkın erdemini ve mutluluğunu gerçekleştirmeyi amaçlayan demokratik cumhuriyetçi bir eğitimi güçlendirmenin örneği olarak bahseder.

Hölderlin'in gizemciliğinin Robespierre'in kaçınılmaz ve kahramanca yanılsamalarını misli misli aştığı doğrudur. Ayrıca gizemciliğe bir kaçış ve bir kaçış gizemciliği olduğu da doğrudur: Ölüm arzusu, kendini feda ederek ölüm, doğayla birleşmenin bir aracı olarak ölüm arzusunun gizemciliği. Ama Hölderlin'deki bu doğa gizemciliği hiçbir şekilde hepten gerici değildir.

Aslında Rousseaucu devrimci kökeni her zaman algılanabilir. Hölderlin'in mistisizme kaçışının doğrudan kalkış noktası, tam da idealist heveslerinin bu *toplumsal açıdan* zorunlu umutsuz trajedisini *kozmik* bir trajediye dönüştürmek zorunda kalmasında saklıdır. İkincisi, onun kendini feda etme gizemciliği açıkça panteist ve dini karşıtı bir niteliğe sahiptir. Ölüme gitmeden önce Alabanda, hayatını "hiçbir tanrının yaratmadığını" söyler. "Eğer bir çömlekçinin eli beni şekillendirdiyse, o zaman bu aracı istediği gibi yok etsin. Ama hayatlar yok edilemez, kökeni bakımından ilahi, her türlü güçten ve sanattan üstün ve dolayısıyla sonsuza dek incitilemezdir." Nitekim benzer bir tarzda, Hyperion'a veda mektubunda, Diotima "ölümün bize verdiği ilahi özgürlükten" bahseder. "Eğer bir bitki haline gelirsem, kayıp çok büyük olur mu? Hayır, yine var olmaya devam edeceğim. Herkeste görülen ebedi aşkın tüm doğalara katıldığı yaşam alanından nasıl silinebilirim? Tüm varlıkları birbirine bağlayan birlikten kendimi nasıl koparabilirim?"

Eğer modern okur on dokuzuncu yüzyıl başındaki Alman doğa gizemciliği hakkında tarihsel açıdan doğru bir perspektif edinmek isterse, o dönemde doğa ve toplum diyalektiğinin elbette idealist ve

gizemci biçimlerde keşfedilip geliştirildiğini unutmamalıdır. Goethe'nin, genç Hegel'in ve genç Schelling'in doğa felsefesi dönemidir. (Marx "Schelling'in gençliğindeki dürüst düşünceleri"nden bahseder.) Gizemciliğin ilahiyat geçmişinden taşınan ağır bir yükten ibaret olmadığı, aksine sık sık ve çoğu zaman ayırt edilmesi zor bir tarzda, diyalektik düşüncenin hâlâ meçhul olan gelecekteki yöntemlerini gizleyen idealist bir pus olduğu bir dönemdir. Nasıl burjuvazinin gelişiminin başlangıcında, Rönesans'ta ve Bacon'ın yeni ortaya çıkan materyalizminde, yeni bilginin sarhoşluğu taşkın ve hayali biçimlere bürünüyorsa, şimdi de diyalektik yöntemin şafağında "herkesin bir yudum da olsa içtiği" bir felsefe ortaya çıkar (Hegel.) Marx'ın Bacon'ın felsefesi hakkında söylediği şey gerekli değişiklikler yapıldığında bu dönem için de geçerlidir: "Madde, bütünsel insana şiirsel açıdan duyumsal bir parlaklıkla gülümser; aforizmacı öğreti ise hâlâ ilahiyatın mantıksızlıklarıyla doludur."

Hölderlin'in kendisi diyalektik yöntemin oluşumunda çok aktif bir rol oynar; yalnızca Hegel ve Schelling'in gençlik arkadaşı değil, aynı zamanda onların felsefi yol arkadaşıdır. Atina üzerine önemli söylevinde, Hyperion Heraklitos'tan da bahseder. Heraklitos'un "kendi içinde farklılaşmış Bir"i onun için düşüncenin kalkış noktasıdır: "Bu, güzelliğin özüdür ve o bulunmadan önce, felsefe diye bir şey yoktu." Dolayısıyla Hölderlin için de felsefe ile diyalektik özdeştir.

Özdeş olduğu doğru, ama gizemcilikte kaybolup giden idealist bir diyalektiktir bu. Ve gizemcilik Hölderlin'de özellikle barizdir, çünkü giderek, varoluşunun toplumsal trajedisini kozmik ölçekte yüceltmek ve kendi durumunun tarihsel çıkmazından anlamlı bir ölümle kurtulma görevini önüne koymuştur. Fakat gizemci bulutların arasında kaybolan bu perspektif aynı zamanda tüm çağın temel bir özelliğidir. Hyperion'un ve Empedokles'in sonu en az *Wilhelm Meister'ın Seyahat Yılları*'ndaki Makarie ya da Balzac'ın Louis Lambert ve Seraphitus Seraphita karakterlerinin sonu kadar gizemcidir. Nasıl ki büyük gerçekçiler Balzac ve Goethe'nin eserlerinden kopartılamayacak olan bu gizemci perspektif eserlerinin temel ger-

çekçiliğini silemezse, aynı şekilde Hölderlin'in ölüm gizemciliği de onun kahramanca mersiyesinin temelindeki devrimci niteliği yok edemez.

Hölderlin tüm zamanların en saf ve en derin mersiye şairlerinden biridir. Schiller mersiye konusundaki önemli tanımında şöyle der: "Mersiyede üzüntünün tek kaynağı ideal olanın uyandırdığı coşku olmalıdır." Ve belki de çok şiddetli bir tarzda, Schiller tümüyle kişisel bir kaderin hüznünü yaşayan tüm mersiyecileri mahkûm eder (örneğin Ovidius).

Hölderlin'in şiirlerinde bireysel ve toplumsal yoksunluklar nadiren başarılan trajik bir uyum sergileyecek şekilde birleşir. Hölderlin hayatı boyunca başarısız oldu. Yoksun Alman entelijansiyasının içinde bulunduğu genel geçiş aşamasının ötesine hiçbir zaman geçemedi: Özel öğretmenlik. Ayrıca bir öğretmen olarak da kendisine bir hayat kurmayı başaramadı. Schiller'in hayırhah koruyuculuğuna karşın ve dönemin en önemli eleştirmeni olan A.W. Schlegel'in müspet eleştirilerine rağmen, bir şair olarak hiçbir zaman tanınmadı ve geçimini sağlayamadı. Suzette Gontard'a duyduğu büyük aşk, trajik derecede üzücü bir el etek çekme ile sonuçlandı. Hem dış hem de iç yaşamı o kadar umutsuz ve çaresizdi ki o dönem yaşamış birçok çağdaşı ve biyografi yazarı gençliğine son nokta koyan deliliğinde bile mukadder derecede zorunlu bir şey algılamışlardır.

Ama Hölderlin'in şiirlerinin mersiyeci üzüntüsü hiçbir zaman tarumar olmuş kişisel yaşamı için küçük hesaplarla misillemeye dönüşmez. Hölderlin temel özlemlerinin başarısızlığını açıklamak için toplumsal zorunluluğu kozmik şekilde gizemlileştirmiş olsa da, bu aynı zamanda kişisel özlemlerinin başarısızlığının yalnızca büyük genel başarısızlığın kaçınılmaz sonucu olduğu hissini de ifade eder. Onun şiirlerine yayılmış olan mersiyeci hüznün kalkış noktası her zaman budur.

Devrimci bir tarzda ihya edilmesi gereken yok olmuş Yunanistan ile çağdaş Almanya'nın sefil durumu arasındaki karşıtlık, onun mateminin kalıcı ama her zaman farklı şekillerde zuhur eden içeriğini

oluşturur. Dolayısıyla onun mersiyesi, çağına yönelik dokunaklı ve kahramanca bir suçlamadır, ne kadar acınası olsa da kişisel bir kaderin öznel ve lirik feryadı değil.

Kendi sınıflarının kahramanlık döneminin devrimci "yanılsamaları"nı kaybetmiş olmanın en iyi burjuva aydınlarda yol açtığı şikayettir bu. Yalnızlığa yapılan bir veryansın, özel hayatın tüm anlarında kendisini gösterse de ekonomik ve toplumsal gelişim tarafından yaratılmış olduğundan aşılmaz bir yalnızlığın yol açtığı bir elem çığlığıdır.

Burjuvazinin devrimci ateşi sönmüştür. Ama büyük devrimin kahramanca ateşi orta sınıf için her yerde için için yanmaya devam eden ruhlar doğurmuştu. Fakat onların şevk ve ateşleri artık sınıfı bir bütün olarak alevlendirmez. Jakobenizmin devrimci alevi Hölderlin'de olduğu gibi Stendhal'ın Julien Sorel'inde de hâlâ yanmaktadır. Bu gecikmiş Jakobenin durumundaki umutsuzluk Hölderlin'in kaderinden dışsal anlamda derin farklılık gösterse de, Julien'in kaderi bir mersiye feryadı değil, daha ziyade ikiyüzlü ve Makyevelci araçlarla Restorasyon döneminin rezil toplumuna karşı yürütülen bir iktidar mücadelesi olsa da, umutsuzluk yine de aynıdır ve benzer toplumsal kökenleri vardır. Julien Sorel de başarısız bir hayatın sonunda sözde kahramanca ve trajik bir ölüme kaçmanın; utanç verici ikiyüzlü bir hayatın ardından topluma pleb ve Jakoben bir horgörüyle yaklaşmanın ötesine geçemez.

Bu son gecikmiş Fransız Jakobenin büründüğü yaratıcı biçim ironik ve gerçekçiydi. İngiltere'de bu tür geç gelenler de klasik, ilahi ve mersiye özellikleri gösterir: Keats ve Shelley. Ama Keats'in kaderi dışsal olarak bile Hölderlin'e benzeyen birçok özellik sergilerken, Shelley'nin ufkunu yeni bir güneş deler; onun mersiye feryadına yeni bir neşe sızar. Keats en büyük şiir fragmanında alçak yeni tanrılar tarafından devrilen Titanların kaderinin yasını tutar. Shelley de bir antikçağ tanrısının kaderini, sefil yeni tanrıların altın çağın eski tanrılarına karşı mücadelesini (altın çağ, "Satürn'ün egemenliği" birçok mitolojide özel mülkiyet ve devletten önceki dö-

nemi anlatır) ve zincire vurulmuş Prometheus'un yeni tanrı Zeus'a karşı mücadelesini şiirselleştirir. Ama Shelley'de yeni gaspçı tanrılar yok edilir ve ilahileri insanlığın kurtuluşunu kutlar. Shelley yükselen yeni güneşi, proleter devriminin güneşini daha o dönemde az da olsa görebilmişti. Prometheus'un kurtuluşunu kutlayabilmişti, çünkü daha o dönemde İngiltere halkını kapitalist sömürüye karşı ayaklanmaya çağırabilmişti:

> Tohum ek – ama hiçbir zorbaya biçtirme;
> Varlık edin – ama hiçbir düzenbaza yağmalatma;
> Elbise doku – ama hiçbir avareye giydirme;
> Silahlan – tahammül savaşın için.

Shelley'de insanlığın kurtuluşu için gerçek mücadeleye geçiş olasılığı, kendi sınıfları için çok geç doğmuş olan Jakobenlere kendisini gösterir.

İngiltere'de 1819 civarında bir devrimci deha için, en azından şiirsel bir rüyet olarak toplumsal açıdan mümkün olan şey, on sekizinci yüzyılın sonunda Almanya'da hiç kimse için mümkün değildi. O dönemde Almanya'nın içerideki ve dünya genelindeki durumunun çelişkilerinden ötürü Alman burjuva entelijansiyasının genelde takip ettiği yol, Romantik bilinemezciliğin manevi bataklığına sebep olmuştu. Goethe ve Hegel'in uyum sağlaması burjuva düşüncesinin en iyi mirasını kurtarmış ve devam ettirmişti, her ne kadar birçok açıdan çarpık ve entipüften bir biçimde olsa da. Hölderlin'in kahramanca uzlaşmazlığının onu umutsuzca bir çıkmaza sürüklemesi kaçınılmazdı. Hölderlin bir selefi olmayan ve olamayacak, gerçekten benzersiz bir şairdi. Fakat kusurlarını ve muğlâklıklarını övgü yağmuruna tutarak onun anısını kirletenlerin kastettiği anlamda değil, trajik durumu artık burjuva sınıfı için tekrarlanabilir olmadığı için benzersizdir.

Hölderlin sonrasında Shelley'nin izinden gitmeseydi Hölderlin olmazdı, olsa olsa dar bir klasikçi liberal olurdu. Arnold Ruge *Cor-*

respondence of 1843'teki mektubuna Hölderlin'in Almanya üzerine ünlü ağıtıyla başladığında, Marx şu yanıtı verir: "Aziz dostum, mektubunuz güzel bir mersiye, nefes kesici bir ağıt; ama siyasi açıdan hiç değeri yok. Hiçbir halk umudunu yitirmez; uzun bir süre umudu yalnızca aptallığa dayalı olsa bile, geçen yılların ardından bir bakmışsın tüm sahte dilekleri ani bir zekâ parıltısıyla gerçekleşmiş."

Marx'ın övgüsü Hölderlin için de geçerlidir, zira Ruge onun alıntısını entipüften bir tarzda değiştirmekten öteye geçmez. Marx'ın eleştirisi, bu eleştirinin temeli, yani içinde bulunduğu durumun nesnel umutsuzluğu bizatihi tarih tarafından yadsındıktan sonra Hölderlin'in ağıtını canlandırmış olan herkes için geçerlidir.

Hölderlin'in şiirsel selefleri olamazdı. On dokuzuncu yüzyılın sonraki mersiyecileri bir yandan çok daha kişisel kaderlere ağlarlar, diğer yandan çağlarının sefaletine yaktıkları ağıtta, insanlığa olan inançlarını Hölderlin'de olduğu denli bir saflıkla korumaları mümkün değildir. Bu karşıtlık Hölderlin'i on dokuzuncu yüzyılın genel olarak yanlış olan ikileminin çok ötesine taşır: Ne yavan bir iyimser ne de umutsuz, akıldışı bir kötümserdir. Onun üslubu ne akademik klasikçi nesnelcilik ne de belli belirsiz, izlenimci bir öznelcilik derekesine düşer; onun şiirleri ne kuru kuruya ve didaktik derecede entelektüeldir ne de semavi ve düşünceden yoksundur.

Hölderlin'in lirizmi bir fikirler lirizmidir. Onun kalkış noktasını, bir dünya görüşü seviyesine yükseltilmiş (ve elbette idealist bir tarzda gizemlileştirilmiş) olan burjuva devriminin iç çelişkisi belirler. Çelişkinin iki yönü de şiirinde vardır: Jakoben Helenik ideal ve iğrenç burjuva gerçeklik. Hölderlin'in yok edilemez büyüklüğü, toplumsal varoluşu için temel olan çözümsüz çelişkiye üslup yönünden müthiş bir şekilde hükmetmiş olmasında saklıdır. Jakobenizmin terk edilmiş bir barikatında gecikmiş bir şehit olarak cesurca düşmekle kalmamış, aynı zamanda bu şehitliği -bir zamanlar devrimci olan bir sınıfın en güzide evlatlarının şehitliğini- ölümsüz bir ezgiyle ifade etmişti.

Hölderlin'in *Hyperion* romanı da bu lirik ve mersiye niteliğine sahiptir. Epik olmaktan çok ağlamaklı ve suçlayıcıdır. Ne var ki

Hyperion'da örneğin Novalis'in *Heinrich von Ofterginden*'inde olduğu türde bir lirik çözülme gören burjuva eleştirmenler yanılıyorlar. Hölderlin üslup bakımından bile romantik değildir. Teorik düzeyde Schiller'in antikçağ şairini (modern "duygusal" şiire karşıt olarak) "naif" olarak gören anlayışının ötesine geçer. Ama bunu devrimci bir nesnelcilik doğrultusunda yapar. Şöyle yazar: "Epik şiir görünüşte naif olsa da anlamı bakımından kahramancadır. Büyük emellerin metaforudur."

Hölderlin'in tarihsel trajedisi sanatçılığını da etkiler, şöyle ki epik kahramanlığı hiçbir zaman bir başlangıcın ötesine geçmez ve büyük emellerin yalnızca hüzünlü metaforlarını dillendirebilir. Epik doluluk eylemden aktörlerin ruhlarına aktarılmak zorundadır. Ama Hölderlin bu iç eyleme çok nesnel şekil verilebilir bir karakter atfeder ve bu karakter ancak anlayışının trajik derecede çelişkili temellerinden ötürü mümkün olan bir yoğunluğa sahiptir. Bu açıdan da, başarısızlığı yalnızca kahramanca olmayıp, aynı zamanda kahramanca bir ezgiye de dönüştürülür. Goethe'nin kapitalist gerçekliğe uyum sağlamak gerektiğini vaaz eden "eğitici romanı"nın karşısına, bu gerçekliğe kahramanca direnmeyi öğreten bir "eğitici roman" çıkartır. Hölderlin, mesela Tieck ya da Novalis gibi, *Wilhelm Meister*'ın dünyasının "düzyazı" sını Romantik bir tarzda "şiirselleştirmek" istemez; daha ziyade, Alman paradigması olan büyük burjuva romanının karşısına yurttaş romanı projesini çıkarır.

Hyperion üslup açısından da bu türün umutsuz derecede sorunlu niteliğinin izlerini taşır. Yurttaşı epikle tasvir etme girişiminin başarısız olması kaçınılmazdı. Ama bu başarısızlıktan hem lirik hem de epik olan benzersiz bir üslup ortaya çıktı: Kahramanlık "yanılsamaları"nın ışığı söndükten sonra burjuva dünyanın sefilliğini derinden mahkûm etmenin nesnel üslubu. Hölderlin'in lirik romanı (eylemi neredeyse yalnızca "metaforik"tir) üslubu bakımından bile burjuvazinin evriminde yalıtık kalır. Saf iç eylem başka hiçbir yerde bu denli elle tutulur ve nesnel bir tarzda şekillendirilmemiştir; şairin lirik tutumu başka hiçbir yerde epik bir esere bu denli yedirilmemiştir.

Novalis'in aksine Hölderlin çağının büyük burjuva romanını hiçbir zaman eleştirmemişti. Gelgelelim *Wilhelm Meister*'a karşıtlığı daha derindir, zira bunun karşısına tümüyle farklı türde bir roman çıkarır. Goethe'nin romanı on sekizinci yüzyılın Fransız ve İngiliz burjuva romanının toplumsal ve üslupsal sorunlarından organik olarak çıkarken, Hölderlin sorunu hayatın burjuvazi tarafından dönüştürülmesini amaçlayan devrimci ideallerin bir yurttaş destanı yaratma girişimine yol açtığı noktada, Milton'ın klasik esnekliklc yurttaşın zorunlu idealist varoluşunu ve kaderini tasvir etmek amacıyla büyük ama başarısız bir girişimde bulunduğu noktada ele almıştı. Fakat Milton'ın elde etmeye çabaladığı epik esneklik, muhteşem lirik tasvirler ve saf lirik-acıklı patlamalar doğurur.

Hölderlin burjuva bir dünyada destan yaratma amacının umutsuz olduğunu daha en baştan kabul eder. Romanın gereklerine uygun olarak, karakterlerini ve kaderlerini günlük burjuva yaşamının bir ortamına (ne kadar üsluplaştırılmış olsa da) yerleştirir. Böylece yurttaşı burjuvalar dünyasından tümüyle koparmadan tasvir etmek zorunda kalır. İdealize edilmiş yurttaşa tam anlamıyla maddi bir yaşam vermeyi başaramasa bile, yine de yurttaş tasvirinde gerçekten esnek bir yaratıya seleflerinin hepsinden çok daha fazla yaklaşır.

Onun tarihsel ve kişisel trajedisi, yani burjuvazinin kahramanlık "yanılsamaları"nın artık gerçek devrimci kahramanlığın bayrağı olamayacağı, yalnızca bu türden bir kahramanlık özleminin bayrağı olabileceği tam da bu (göreli) başarının üslupsal açıdan önvarsayımını oluşturur. Bir burjuva şairinin ifade ettiği duygusal çatışmalar hiçbir zaman onun eserlerinde olduğu kadar salt duygusal, salt özel ve kişisel olmaktan bu kadar uzak, bu denli *doğrudan kamusal* olmamıştır. Hölderlin'in lirik ve mersiye nitelikleri taşıyan romanı -kaçınılmaz başarısızlığına rağmen, tam da başarısızlığından ötürü- burjuvazinin gelişimi sırasında yurttaş üzerine yazılmış en nesnel epik şiirdir.

1934

YEDİNCİ BÖLÜM

Faust İncelemeleri

Puşkin *Faust*'u modern yaşamın *İlyada*'sı olarak adlandırır. Bu muhteşem nitelendirmeyi, "modern" sözcüğünü vurgulayarak somutlaştırmak gerekiyor. Zira günümüz dünyasında artık antikçağda olduğu gibi düşüncenin ve şiirsel üretimin tüm belirleyenlerini doğrudan bireyden çıkarmak mümkün değildir. Entelektüel derinlik, toplumsal ve beşeri kategorilerin bütünselliği ve sanatsal kusursuzluk artık naif ve bariz bir birlik teşkil edemez; aksine, bu öğeler birbiriyle keskin bir karşıtlık içindedir. Goethe bu çatışan eğilimleri uzlaştırarak, kelimenin gerçek anlamıyla benzersiz bir eser ortaya çıkarmıştı. Kendisi de bizzat bu eseri "eşi benzeri bulunmaz bir eser" olarak adlandırmıştı.

Faust bir adamın kaderini anlatır, ama şiirin gerçek içeriği tüm insanlığın kaderidir. Büyük bir geçiş çağının en önemli felsefi sorunları önümüze getirilir, üstelik yalnızca kavramsal düzlemde değil. Aynı zamanda nihai insan ilişkilerinin elle tutulur derecede sürükleyici (ya da en azından göz alıcı derecede dekoratif) temsilleriyle ayrılmaz derecede iç içe geçerek. Ve bu ilişkiler giderek sorunlu hale gelir. Bozulmamış duyarlı ve tinsel bir birlik ancak ilk kısımda galebe çalabilir. Entelektüel içerik, topluma, tarihe ve doğa tarihine dair keşifler, ilişkilerin biçimlerin ve karakterlerin mantıklı birliğini gerer ve giderek artan bir oranda onu parçalama eğilimi gösterir. Bu, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının gelişimindeki genel süreçtir; bu süreç biçimler dünyasının birliğini ve güzelliğini bozar, büyük yeni gerçekçiliğin amansızlığına onu feda eder ve bu suretle "sanatsal dönemin sonunu" getirir.

Faust'un ikinci kısmının tamamlanmasının Balzac'ın *La Peau de Chagrin*'inin yayınlanışıyla hemen hemen aynı döneme denk gelmesi tesadüf değildir: "Sanatsal döneme" son veren gerçeklik Balzac'ın eserinde henüz fantastik-romantik biçimlerde gözükür, oysa *Faust*'ta "sanatsal dönem"in büyük gerçekçiliği fantastik-alegorik biçimlerden ayrılır. Balzac'ta hem gerçek hem hayali olan kapitalist yaşamın niteliğinin ifade bulduğu modern romanın fantastik girizgâhını görürüz. Goethe'de ise burjuva edebiyatında biçimsel kusursuzluğun son döneminin son fantastik tonlarını buluruz. Gerek Balzac gerekse de Goethe bu yeni yaşamın taşkınını, eski biçimlerin bentlerinin bu dev dalga tarafından parçalanışını benzer şekilde yaşar. Ama Balzac bu bilgi temelinde yeni bir epik biçim yaratmak adına bizatihi bu taşkının iç kuvvet çizgilerini kavramaya çalışırken, Goethe yeni tasavvur edilen eski biçimler aracılığıyla dalgayı kontrol etmeye çalışır.

Fakat bu tür bir girişim yeterince başarılı olamaz. Paradoks gibi görünse de, Balzac'ın nihai çözümünün epik edebiyatın önde gelen – modern- geleneklerine yakınlığı *Faust*'un miras alınan herhangi bir biçime yakınlığından daha fazladır. İlk bölüm zaten epik ya da dramatik edebiyatın ötesine geçer; ikinci bölüm için bu daha da geçerlidir. *Faust* ne dramatiktir ne de epik; hele hele *Faust*'un ardından on dokuzuncu yüzyılın sonunda yaratılan türde lirik izlenimci tabloların bir derlemesi hiç değildir (Lenau). *Faust* "eşi benzeri bulunmaz bir eser"dir.

1. Kökenler

Fakat edebiyat tarihi açısından bu tür bir nitelendirme ("eşi benzeri bulunmaz bir eser") bir tanım değil, bir sorundur. "Eşi benzeri bulunmaz" olanın yalnızca bir merak nesnesi, salt biyografik bir olgu olmadığı yegâne an, kayda değer bir tarihsel sürecin kalıcı bir model olarak onda yansıdığı, zorlu, hatta çözülmez kişisel sorunlardan umutsuz bir bireysel kurtuluş olmadığı, aksine eşsizliğiyle ve normları aşmasıyla zorunlu olduğunu kanıtladığı andır.

Dolayısıyla -yani yalnızca filolojik nedenlerle değil- bir kökenler tarihi bu noktada özellikle önemlidir. İhtiyar Goethe *Faust*'un elli-altmış yıldır zaten aklında olduğunu sık sık söylemiştir. Edebiyat tarihçileri arasında bu iddianın doğruluğu ciddi bir tartışma konusu olmuştur. Biz bu tartışmayı manasız buluyoruz, zira Goethe hem haklıydı hem de haksız. Kuşkusuz daha gençliğinde *Faust*'un evrensel bir şiir olduğunu hissetmişti. Onu cezbeden şey tam da efsanenin içerdiği olanaklardı. Ama gençliğinde tasavvur ettiği şiiri yazmadığı da bir o kadar açıktır. Goethe'nin hayatı ve deneyimleriyle birlikte *Faust*'un büyümesi, basitçe bir olgunlaşma süreci, ya da ilk tohumun gelişimi değildir; aynı zamanda, radikal bir dönüşümdür. İşte bu nedenle Goethe'nin on yıllar boyunca eserini tekrar tekrar bir kenara bırakmış ve uzun bir süre eserini yalnızca bir fragman olarak görmüş olması, *Faust* üzerine çalışmanın sürekliliğiyle de çelişmez, Goethe'nin aslında bütünlüklü bir *Faust* planının olmadığı, yalnızca bazı sahnelerin dizi halinde geliştirilip düzenlendiği yönündeki beyanlarıyla da. (Bazı durumlarda, doğru sıra bile belirsizdi. "Orman ve Mağara" sahnesi ilkin 1790 fragmanında gözükür, ama gerçek yerine ancak 1808'de koyulur.) Daha geç tarihte bile, bazı önemli değişiklikler vardır, özellikle de ikinci bölümde Helena'nın ortaya çıkışına ilişkin olarak (bunun dramatik kurgusu "Eski Walpurgis Gecesi"nin yazılmasına yol açmıştır). Fakat tüm bunlar, değişiklikler olsa da, değişmez bir temel gerçeği dışlamaz; ayrıca bu görüş, soyut bir formül olarak değil, somut bir belirlenim olarak, bir ufuk, özgül nitelikte bir gelişim hakkında bir perspektif olarak anlaşılmalıdır. Kaderinin genel hatlarını koruyarak, sorunlara dair küçük, "el altından" dönüşümler gerçekleştirmek, hatta tedrici bir şekilde tam karşıtına başkalaşmalarını sağlamak ve bu suretle Faust figürünün birliğini korumak mümkündü.

Efsanenin temeli bu tür bir kökenler tarihini kolaylaştırır. Gorki, Faust gibi efsanelerin, "hayal gücünün ürünleri" değil, zorunlu ve gerçek olguların yasalarıyla sonuna kadar uyumlu abartılar" olduğunu söylerken gayet haklıydı. Bunlar özüne kavuşturulmuş ve bu

düzeyde halkın şiirsel çabasıyla somut karakterlere büründürülmüş olan hayatın büyük, gerçek ve tarihsel eğilimleridir. Genç Goethe bu karakterlerde bir çağın en derin (canlı ve elle tutulur) sorunlarını görmüştü; ama aynı zamanda bunlarda kendi hayatının ve çağının en sancılı sorunlarının sembollerini de görmüştü.

Dolayısıyla kendi kaderini bu efsaneyle özdeşleştirmesi ve bu efsaneden doğan efsanenin ilk dönüşümü bir "içe yansıtma" değil, kendi öznelliğini yabancı bir izleğe yersizce aksettirme değil; ulusal özbilincin, hatta insanlığın özbilincinin özgül, bağımsız bir gelişimidir. Goethe'nin, özellikle de genç Goethe'nin çağı folklorik mit geleneklerini hâlâ organik olarak örnek alabilecek durumdaydı. Özel olarak genç Goethe kendi çağı ve kuşağından birçok kişiden, gözde izleklerinin bu türde popüler mitler (Faust, gezgin Yahudi, Prometheus) ya da halk geleneğinin katkıda bulunduğu tarihi simalar (Muhammed, Sezar, Götz von Berlichingen) olması bakımından ayrılır, yani kişinin ya da en azından dönemin bu tür bir popüler gelenek aurasına sahip olduğu izlekler seçer. Dolayısıyla rastgele izleği olan dramatize edilmiş tarihi anekdotlarla ya da "Fırtına ve Atılım"ın ürünlerinde görülen günlük yaşamın münferit olaylarıyla keskin bir karşıtlık içindedir.

Bu tür bir halk geleneği aurası büyük izleklerin gelişimi açısından son derece faydalıdır. Efsanenin organik birliğini bozmadan, efsane ile şimdi arasındaki bağın daha da sıkılaşmasını sağlar. Ayrıca folklorün büyük izlekler üzerine dönüştürücü etkisi aralıksız olduğundan, büyük bir şairin çalışması halkın zihinsel ve şiirsel faaliyetini meşru bir şekilde devam ettirebilir. Bu yolla, halk gelenceğinin organik bir devamı olarak, bireysel şairin yeni anlayışı da, önde gelen karakterlerin insani çizgilerinin yok olmadan yalnızca değiştiği büyümeye ve kendi kendini değiştirmeye olanak sağlar.

Ama elbette tüm efsaneler aynı değerde değildir, çağdan çağa değişir. Her biri farklı bir canlılık ve şimdiye kök salmışlık derecesine sahiptir ve dolayısıyla iç dönüşüm için farklı olanaklar sunar. Genç Goethe'nin bağlı olduğu efsaneler (*Götz* ve *Faust* gibi iki

temel istisna hariç) kutsal kitaptan alınmadır ve kelimenin geniş anlamıyla dini ya da klasiktir. Dolayısıyla bu efsaneler ilkin ortaçağ devrimlerine ve Cromwell'e kadarki modern dönemin başlangıçlarına hükmetmiş, ama Klopstock'un *Messias*'ının ilk baştaki büyük başarısına karşın genç Goethe'nin Almanya'sında gerilemeye başlamış olan değişken muhayyel takımyıldızlarından çıkmıştır. Bunlardan ikincisi Rönesans'tan itibaren Avrupa'nın manevi canlanışının bir bayrağıydı ve Fransız Devrimi sırasında ve Napoléon döneminde Batı Avrupa'daki son "kahramanca yanılsama"nın temeli olmuştu.

Dolayısıyla Reform ve Köylü Savaşları döneminden beri ilk kez bu dönemde entelektüel yaşama uyanmış olan Almanya'da burjuva devriminin tüm ideolojik unsurları, her yerdeydi, her alanda hissediliyordu -çoğu zaman böyle olduğu kabul edilmeden- ve genç Goethe'nin eserini zenginleştirmişti. Ama burjuva devriminin olgunlaşmamış olması, gelecekteki uzaklığı, eski efsane izleklerinin canlılığını etkilemiş ve karakterlerini cansız, soyut karakterler haline getirmişti. Dolayısıyla bu karmaşık izlekler genç Goethe'de yalnızca lirik parçalar, yalnızca duygu ve düşünceler doğurmuştu. Nitekim bu hissedilen düşünceler aktörlerden çok daha fazla can bulmuştu.

Niteliği bakımından Avrupalıdan ziyade Alman olan iki istisna diyebileceğimiz *Götz* ve *Faust* efsanelerinin büyük eserler doğurmuş olması tesadüf değildir. (*Şiir ve Hakikat* adlı eserinde Goethe bu konu tercihlerinin kendiliğinden ve benzeş kökenini bizzat kabul eder.) Efsanelere ve yarı efsanevi geçmişe bağlılığı genç Goethe'nin güncellik konusundaki derin içgüdüsüne tanıklık etmektedir. Strasburg'da "Gotik" olana duyduğu ilginin ortaçağla hiçbir alakası olmadığı gibi, romantizmin habercisi de değildir. Goethe aslında tamamlamış olduğu iki büyük gençlik projesinde Almanya'nın ortaçağdan kurtulmak için verdiği ilk (ve son) büyük mücadeleye (Reform, Alman Rönesansı), küçük prenslikler ile soyluluk arasındaki mücadeleye, Köylü Savaşı'na atıfta bulunur. (1776 yılına ait olan *Hans Sachsens poetische Sendung* şiiri bu kaygıların bir yansımasıdır.)

Genç Goethe'nin dehası zaten bu izlekleri seçmiş olmasında görülmektedir: Seçtiği konular tali, salt özel niteliktc olmayıp, doğrudan kişisel deneyimlerinden çıkartılmıştır ve en önemli ulusal eğilimlerle kendiliğinden çakışır. Burjuva Almanya'nın manevi uyanışı -siyasal uyanışının çok ötesinde bir mevzi- bu şiir tarafından yeniden kökenlerine bağlanır: Organik gelişim bağının kopartıldığı döneme. Bu çağın şiirsel uyanışı tarihin bağını ideolojik açıdan yeniden yakalayacaktır. Bu geçmişe geri dönüş, gerçekten de yeni bir şeye doğru zorunlu bir başlangıç, tarihsel mirasın bir muhasebesidir.

Hiçbir halk bu koşul olmadan kendisini yenileyemez. Ama kendisini nasıl yenilediği, kendisini geçmişte hangi noktaya ve nasıl bağladığı, neyi miras olarak gördüğü son derece önemlidir. Romantizmde ortaçağa dönüş bir yandan ulusal uyanıştaki gerici eğilimlerin bir emaresiyken, diğer yandan Almanya'nın sonraki ideolojik gelişimini yanlış yönlendiren ciddi bir engeldir. Radikal demokrat düşünceden tamamen uzak durmuş biri olan Friedrich Hebbel, ortaçağa bu geri dönüşü yine de reddeder. Shakespeare'in büyüklüğü ona göre eski İngiliz tarihinin köhnemiş unsurlarına değil, etkileri o dönemde hâlâ hissedilen Gül Savaşları'na geri dönmesinde saklıdır. Nitekim Goethe Alman şairlerinden de Alman tarihiyle aynı ilişkiyi kurmalarını bekler: "Alman ulusunun henüz gösterecek bir yaşam tarihi olmadığını, yalnızca bir hastalık tarihi olduğunu kabul etmek o kadar zor mu, yoksa iç organlarını yemiş olan Hohenstaufen bağırsak kurdunu alkollü suda saklayarak hastalığının iyileştirilebileceğine hakikaten inanmalı mıyız?" Walter Scott'ın eserlerini okurken, ihtiyar Goethe benzer sonuçlara varır. Yalnızca Scott'ın yeteneklerine değil, İngiliz tarihinin zenginliğine de hayran olur ve bunu Alman tarihinin yoksulluğuyla karşılaştırır. Alman tarihi izleklerinin eksikliğinden ötürü, *Götz von Berlichingen*'den neredeyse hemen sonra özel alana bir kayış gerçekleşmesinin nedenlerinden biri budur.

Genç Goethe'nin tarihsel kavrayışına göre, *Götz* ve *Faust* "yabanıl bir anarşik çağda kendi ayakları üzerinde duran adamlar" olarak hem öznel hem de nesnel düzeyde tarihsel açıdan bir bütün oluştu-

rurlar. Her ikisi de Reform çağına aittir; her ikisi de genç Goethe'nin ulusal, siyasal ve ideolojik özgürlük özleminin, çokbiçimliliği ve derinliği bakımından, *pathos*'u ve sınırlılıkları bakımından Almanya'da tüm bir çağın özgürlük arzusunun sembolü olan bir özlemin tarihsel açıdan elle tutulur ifadeleridir. *Götz*'ün siyasal ve toplumsal açıdan genç Goethe için temsil ettiği şeyi, *Faust* tüm ideolojik sorunlar ve bunların hayata geçirilmesi noktasında temsil eder.

İşte bu nedenle *Götz*'de özgürlük diyalektiği entelektüel ve siyasal açıdan çok karışık olup, *Faust*'un gençlik dönemi taslağının neden parçalı kalmaya mahkûm olduğunu cevaplamak noktasında önemli bir yere sahiptir. Alman tarihinin, insan özgürlüğünün ve onun siyasi ifadesinin kavranmasındaki sınırlılıklar -genç Goethe'nin gençliğinin en önemli ideologları olan Herder ve Justus Möser'le ortak olan sınırlılıkları- belli kişilerin bireysel sınırlılıkları ve kusurları değil, daha çok Almanya'nın kendi gelişiminin zorunlu bir ideolojik yansımasıdır. Batı'da İngiltere ve Fransa'nın, Doğu'da ise ulusun siyasal birliğinin özünde tamamlanmış olduğu ve kapitalizmin ekonomik gelişiminin burjuva-demokratik devrimi güncel hale getirdiği Rusya'nın aksine, Almanya'nın gelişimi bir çelişki barındırıyordu, yani yeni ortaya çıkan burjuva toplumu ilkin ulusal birliği sağlamak zorundaydı, ulusal birliğin gerçekleştirilmesi Almanya'nın burjuva-demokratik devriminin temel sorunu haline gelmişti (Lenin).

Almanya'daki bu özgül durum, kapitalizmin geç gelişmesinin sonucu olarak devrimci demokratik eğilimleri zayıflatmıştı. İngiltere'de Püritenler, Fransa'da ise Jakobenler arasında yer alıp, demokratik devrimi burjuvaziye rağmen gerçekleştiren pleb kitleler genç Goethe'nin Almanya'sında rüşeym halinde bile yoktu. Bu nedenle *avangart* ideoloji, en ileri olanı bile, Fransa'da ve İngiltere'de devrimin hazırlık dönemi için çok temel nitelikte olan cesareti göstermemişti. Devrimci cesareti ancak herhangi bir etkiye sahip olmayan tek tük bireylerde görürüz. Ancak Alman proletaryasının önde gelen teorisyenleri Almanya'nın devrimci ve demokratik dö-

nüşümü için etkili bir program sunabilmişlerdir: *Komünist Manifesto*'da ve *Neue Rheinische Zeitung*'da.

İşte bu nedenle önceki devrimlere geri dönüş ancak Engels'in *Köylüler Savaşı*'nda etkili ve tarihsel açıdan eksiksiz bir tarzda ifade bulabilmişti. (Elbette 1840'ların demokratik hareketinde birkaç selefi vardır, örneğin Zimmermann.) Genç Goethe açısından Köylüler Savaşı'nı bir demokratik devrim ve bununla bağlantılı olarak demokratik devrimi özgür ve birleşik bir Almanya'nın temeli olarak kavramak olanaksızdır. Başlangıçtan sonuna kadar Goethe, tıpkı önemli aydınlanmacıların çoğu gibi, genel olarak devrime, özelde de demokratik devrime karşı olumsuz bir tutum takınmıştır. Önde gelen aydınlanmacılar gibi, ezilen halklara büyük ve derin bir sempati duymuştur; tıpkı onlar gibi, ezenleri sertçe eleştirmiştir. Kahramanca ıstırapları, hatta belli bireylerin kahramanca isyanını gerçekten kavramayı başarmıştır. Ama en iğrenç toplumsal düzenin bile "tabandan" devrimci dönüşümü onun tabiatına aykırıdır. Tıpkı Hobbes gibi, o da isyancı halkı "puer robustus sed malitiosus" (gürbüz ama yaramaz çocuk) olarak görür.

Bu aşılmaz sınırlılığına karşın, geç doğmuş ama hızlı gelişmiş olan Alman Aydınlanması çok geçmeden, kapitalist medeniyette ilerlemenin pleb temelli eleştirisinin etkisi altına girer. Lessing yine de Rousseau'ya karşı özünde olumsuz ve eleştirel bir tavır alır. Ama Herder ve Goethe'nin (tıpkı genç Kant gibi) ona hayati bir borcu vardır. Elbette genç Goethe yalnızca Rousseau'nun bir çömezi olarak görülemez; ama onun Alman yurtseverliği, anavatanın parçalanmışlığına duyduğu kızgınlık, çoğu zaman, Rousseau'nun vurgularıyla, Köylüler Savaşı'nın galiplerini, Reform'dan nasiplenenleri, prensleri, Alman saraylarının siyasetini, ahlakını, kültürünü, medeniyetini hedef alır. Bu "tabandan" eleştirinin Goethe'de Sickingen'in, *Götz*'ün vb. aristokratik demokrasisinin bir savunusu haline gelmesi onun perspektifini muğlâklaştırır ve karıştırır, Marx'ın "sefil adam" adını verdiği gençliğinin gerici kahramanını idealize etmeye iter. Ama bu plebçe ve Rousseau'cu nefret üst dünyanın, küçük sarayların dünyasının

amansız derecede gerçekçi bir tablosunu doğurur: Kofluğu ve ahlaksızlığı, küçük hesapçılığı ve bencilliği, Alman ulusunun en iyi çabalarını yok etmesiyle gerçekçi bir tablo. Pozitif karşı-imge, aşağıdakilerin sağlıklı dünyası, küçük soyluluk tarafından siyasi açıdan yanlış bir tarzda temsil edilirken, bu karşı imgenin ince ve gerçek özelliklerinin çoğu, burjuva ve pleb yalınlığının ve dürüstlüğünün ürünüdür, sarayların sahte kültürüne karşı bir isyandır. Bu bakış açısından *Götz*, Lessing'in *Emilia Galotti*'si ile Schiller'in *Kabale und Liebe*'si arasında bir köprüdür, genç Goethe ikisinin de suçlayıcı *pathos*'undan ne kadar uzak durursa dursun.

Götz'ün soyguncu şövalyeliği genç Goethe için yalnızca bir semboldür, yeni insanın dizginlenmemiş, ket vurulmamış özgürlük ihtiyacının, Almanya'da burjuva toplumunun ideolojik *avangardının* bir ifadesidir. Toplumsal ve siyasal farklılaşmada gelişme kaydedilmemesi yalnızca kendilerine yaslanan bu ideologların yalıtılmasını doğurdu. ("Ne zümrelerden ne de sınıflardan bahsedilebilir, olsa olsa bir zamanlar var olmuş zümreler ve henüz doğmamış sınıflar vardır" der Marx.) Düşman onların karşısında açıkça saraylı feodalizm biçiminde durmaktadır. Burjuva devrimcileri olarak, yeni ortaya çıkan burjuva sınıfını filistenlikten arındırmak derdindedirler. Ama aydınlar kitlesi kısmen saraylı ruhuyla kirlenmiş, kısmen de sulandırılmış Aydınlanma'nın köksüz epigonluğuna batmıştır ki o da son tahlilde filistenlikten başka bir şey değildir. "Kendi ayakları üzerinde duran adam" ideali böyle ortaya çıkar. Genç Goethe'nin şiirsel özgünlüğü bir "gerçekçilik zaferi" doğurur: Kahramanından yana lirik önyargısına ve bu karakteri idealize etmesine karşın, yalnızca Götz'ün yenilgisini değil, aynı zamanda bu yenilginin de zorunlu olduğunu görür ve önyargılarına rağmen bunun toplumsal ve tarihsel belirleyicilerini şiirsel yollardan teşhir eder. Götz isyanına ve sonuçlarına ilişkin değerlendirmesi ne kadar öznel olursa olsun, bu isyanın şiirsel temsili aslına sadıktır ve tarihsel açıdan sahicidir. İşte bu nedenle Marx, Götz figürünü kesin bir dille reddetmesine karşın, Goethe'nin bu eserine karşı olumlu bir tutum alabilmiştir.

"Kendi ayakları üzerine duran adam" fikri *Faust*'ta daha da geniş ve derindir. Efsaneye bağlı kalmak için, Goethe'nin sorunu tüm evrenselliği içinde ortaya koyması gerekir. Bu açıdan, Goethe'nin sonraki değerlendirmesi, yani hem kamusal hem de özel yaşamın, hem "büyük" hem de "küçük" dünyanın temsiline daha en baştan beri niyet ettiği kuşkusuz doğrudur. Sonraki icranın da gösterdiği gibi (İkinci Bölüm, I. ve IV. Perde), *Faust*'taki "büyük dünya" *Götz*'de saraylı yaşamında tasvir edilen dünyadan başkası olamaz. Bu dünyayı elli-altmış yıl sonra da bir o kadar kesin şekilde reddeder; yalnızca "kendi ayakları üzerine duran" şövalyelere dair yanılsamalar iz bırakmadan kaybolmuştur. Burada şövalyeler, tıpkı saraylar, Kilise vb. gibi, bir dağılışın sembolüdür.

Fakat bunun farkına varma uzun bir gelişimin ürünüdür. *Urfaust*'ta ve *Gezgin Yahudi* fragmanında "büyük dünya"ya yapılan göndermeler Alman on altıncı yüzyılının, doğum sancıları ve düşükler çağındaki yeni bir Almanya'nın temsilindeki bir evrenselciliğin o dönemde ancak Götz'ün arka planının genişletilmiş bir tekrarıyla sonuçlanabileceğini göstermektedir. Götz ve Werther bu kaostan çıkmış Almanya'da nasıl yok oldularsa, ilk fragmandaki Faust da bu dünyada öyle yok olacaktı.

Genç Goethe'nin *Faust*'unun bir fragman olarak kalmasının zorunlu olduğunu açıklamak için elbette bu argüman yeterli değildir. *Faust*'un ilk versiyonunun trajik olmadığını gösteren belgesel bir kanıt yoktur; ama tersini gösteren bir belge olmadığı da doğrudur. *Götz* ve *Faust*'un tarihsel arka planının aynı olduğunu ancak yer yer dolaysız izleksel sonuçlarda görüyoruz, ama bu iki eserde de görülen trajik atmosfer açısından önem arz ettiği doğrudur. Fakat *Faust*'ta çok farklı kapsamda ve derinlikte sorunlar ortaya koyulur ve ortak toplumsal-tarihsel sorunlara ilişkin olarak, bunların çözümsüzlüğü (ya da ancak trajik düzeyde çözülebilirliği) Goethe'nin *Faust*'un gerçek çekirdeğine ulaşmak için radikal derecede yeni bir tarzda enine boyuna düşünmek ve hissetmek zorunda kaldığı sorunları tüketmekten uzaktır.

Doğayı anlama sorunu, genel olarak bilgi sorunu ve düşünce ile eylem arasındaki ilişki sorunu (bu üçü son tahlilde yalnızca tek bir sorun oluşturur) *Faust*'ta ön planda yer alır. Efsane zaten tüm bu sorunları ortaya koymuştur, ama yalnızca çarpık bir tarzda. Bu bir tesadüf değildir, zira Faust efsanesinin tüm gelenekleri "düşman ülke"den gelir. "Düşman" Luthercilerdir, Rönesans efsanesini -ortaçağdan kurtulmuş olan insanın her şeye kadirlik, sınırsız faaliyet, hayattan sonuna kadar zevk alma vb. için sonu gelmez taleplerinin doğurduğu trajik çatışmaları- dini bakış açısından (bu tür heveslerin günah olduğunu söyleyen açıdan) ele almış olan Reform'un ateşli destekçileridir ve onlar Rönesans'ın trajik kahramanını korkutucu bir caydırıcıya dönüştürmüşlerdi.

Elbette Rönesans efsanesinin özgün büyüklüğü ve derinliği de bu çarpıtmalara yansır. Marlowe gibi büyük bir şair çok erken tarihte özgün efsanenin gerçek ruhunu canlandırmaya çalışmıştı. Ama bunu ihya etme girişimi yeterli şiirsel ve entelektüel güçten yoksundu; çoğu zaman dışsal yönlerine odaklanılmıştı: cadılık, şarlatanlık, tumturaklı konuşma, sihir ve gizem. Böylece karşılığı etkili ve kalıcı olamamıştı.

Alman Aydınlanması'nın büyük simaları Lessing ve Goethe Marlowe'u tanımıyorlardı ve Faust efsanesini Aydınlanma ruhuyla gerçek içeriğini kurtarmak için bağımsız bir şekilde ele almışlardı. Bu tür bir canlanma tümüyle organik ve meşruydu, zira Aydınlanma Rönesans'ın gerçek ve meşru varisidir. Ama aynı zamanda, bu girişimin temel anlayışı köklü bir şekilde dönüştürmeyi gerektirmesi kaçınılmazdı, zira iki yüzyıllık bir gelişimin sonucunda Faust efsanesinin ortaya koyduğu tüm sorunlar büyük bir dönüşüm yaşamıştır (yaratıcı kişilik, iyi ile kötü, bilgi ve yaşam ve benzeri sorunlar).

Lessing'in projesi, tepe noktasındaki Aydınlanma açısından efsanede köklü bir değişikliğe işaret eder. Kötünün cezbediciliği salt görünüş derekesine düşer; Faust'un şeytanla macerası, onunla yaptığı antlaşma yalnızca bir rüyadır; son olarak, bilgiyle hayatın ilişkisi sorunlu değildir.

Genç Goethe efsaneye çok daha bağlıdır. Ama Aydınlanmacı anlamında Lessing kadar eleştirel olmasa da, şer hakkında ve şerrin insanlık tarihindeki derin çelişkili rolü konusunda farklı ve daha derin bir perspektife sahiptir, ama bu da rüşeym halindedir. Bu uyuşmazlık Alman Aydınlanması'nın gelişimini yansıtır. Almanya'nın özgül koşulları altında, Aydınlanma'nın belli çözücü eğilimleri genç Goethe'de ve Herder'de idealist diyalektiğe geçişin ilk işaretlerini doğurmuştur. Burjuva düşüncesinin nihai noktasına doğru bu ilerleyişi bazen son derece geri koşullar altında tezahür eder (ama bunlar bazen bölünmüştür ve yalnızca görünüşte geridir). Çelişkinin giderek yaşamın ve bilginin temeli olarak anlaşılması bu hareketin merkezinde yer alır. Almanya'da diyalektiğin ortaya çıkışını burada üstünkörü bir şekilde de olsa analiz etmemiz mümkün değildir; yalnızca birkaç atıfla yetinmek zorundayız. Öncelikle, Hamann karşıtların birliği düşüncesini canlandırmıştır; Hamann ve genç Goethe bunu Giordano Bruno'dan aldıklarına inanıyorlardı. Ardından, alttan alta Vico'nun etkisi vardır ki Goethe onu İtalya'da ilk okuduğunda Hamann'ı hatırlamıştı, oysa Hamann her açıdan bu büyük İtalyalının yalnızca zayıf bir yankısıdır. Ardından, bilinçli şekilde tasavvur edilmemiş olsa da, bizzat büyük aydınlanmacıların, özellikle de Rousseau'nun diyalektiği vardır. Keza diyalektik doğrultusunda ilerleyen Spinoza'nın etkisi vardır. Tüm bu düşünce akımları genç Goethe'nin dünya görüşünü derinden etkilemiştir.

Dolayısıyla Alman Aydınlanması Hamann, Herder ve özellikle'de Goethe ile yeni, çelişkili derecede yüksek bir gelişim aşamasına ulaşır. Çelişkinin hayatın ve düşüncenin merkezi olduğu keşfi bütünsel yaşam sürecinin tarihselleştirilmesiyle ayrılmaz şekilde birbirine bağlıdır. Doğada ve toplumda gelişim merkezi sorun haline gelir ve bu süreçte Almanlar Hegel'e varan bu felsefi dönüşümle yeni bir tarih biliminin yaratılmasında öncü rol oynarlar. Elbette bu yeni bilim kısmen Aydınlanma eğilimlerinin bir devamı ve daha da geliştirilmiş halidir (Montesquieu, Gibbon vb.), ama kısmen de tarihçiliği evrensel bir dünya görüşüne dönüştürür. Bu açıdan, bu ha-

reket Aydınlanma'dan daha ileri gider; fiziki bilimlerdeki yükselen uluslararası devrimin bulgularından, yeni ortaya çıkan evrim öğretisinden yararlanır vb.

Elbette tüm bu eğilimler genç Goethe'de şimdilik yalnızca sezgisel ve karışık bir biçimde vardır. Duygusal olarak kavranan bu eğilimlerin bütünü Goethe'nin Faust efsanesine karşı tutumunu belirler. Bu eğilimler Faust izleğini *Götz*'de mümkün olduğundan çok daha derinlere ve yükseklere taşır; hem efsane çağıyla hem de Goethe'nin çağıyla bağlantılıdır. Genç Goethe'nin Gottfried Arnold'un kâfirlikler tarihine, Paracelsus'a, Helmont'a vb. ilgisi, Faust izleğini ele alması açısından entelektüel kalkış noktasını oluşturur, tıpkı Götz von Berlichingen otobiyografisinin Götz oyununu doğurmuş olması gibi.

Dolayısıyla genç Goethe özgün efsaneye Lessing'den çok daha fazla yaklaşır, üstelik yalnızca daha şiirsel bir bağlılık anlamında değil, özellikle de Rönesans ruhunu, Lutherci revizyonların bozduğu özgün düşünce içeriğini yenilemesi anlamında da. Ama bu yenileme Alman Aydınlanması'nın ruhundan, biraz önce bahsettiğimiz diyalektik düşünce doğrultusundaki geçiş çağının eğilimlerinden doğmuştur. Bu yeni dünya görüşünün bilinçli teşekkülü Goethe'nin *Faust* üzerine tüm hayatını adadığı çalışmasının temelidir; çalışmanın aşamaları şiirin gelişimindeki çeşitli aşamaların biçim ve içeriğini belirler. Bu hususu dikkate alırsak, bu dönüşüm sürecinde Goethe'nin felsefi gelişiminin bu geçişin yaşanmasında belirleyici rol oynamış olması temel niteliktedir; tarihsel ve toplumsal kompleksin yeniden düşünülmesi bu görevin yalnızca bir parçasını oluşturur.

Goethe'nin sorunların, karakterlerin vb. temel komplekslerine ilişkin olarak tüm hayatına yayılan bu faaliyetinin sonuçlarını incelememiz gerekecek. Bunu yaparken, yalnızca şiirin gelişimindeki en kayda değer dönüm noktalarını irdelemeye yardımcı olacak belli veçheleri -bilinçli bir tek yanlılıkla- öne çıkarmakla yetineceğiz.

Öncelikle, bilgi sorunu gelmektedir: *Urfaust*'un başlıca felsefi içeriğini oluşturan Tin sahnesi. Burada diyalektik düşünce yönündeki rüşeym halinde eğilim, metafizik düşünme biçimiyle keskin ve

doğrudan bir tarzda çarpışır. Bu yeni düşünce yönteminin duygusal uyanışı, genç Goethe'nin her türlü akademik, skolastik ve metafizik düşünceyi kesin olarak reddetmesine yol açar. Goethe bu karşıtlıkla ilk Rönesans doğa filozoflarının, çağlarının skolastik düşüncesini reddetmelerine epeyce yaklaşır. Böylece herhangi bir tarihsel tahrifat olmadan, kendi entelektüel gelişiminin en derin çatışmalarını Rönesans kahramanının ağzından dile getirebilir. Bu dönemde Goethe anlak ve akıl sentezinden, sezgisel bilgiyi bütünsel biliş süreci içinde düzenlemesinden, tefekkür ve kategorilerinin aşılmaz zorunluluğunu ve onunla birlikte eşzamanlı ve kaçınılmaz bir şekilde bunları aşma zorunluluğunu doğru bir şekilde anlamaktan uzaktır. İşte bu nedenle genç Goethe -tıpkı Hamann, Jacobi, Lavater ve diğer gençlik yoldaşları gibi- sezgisel bilgiyi analitik tefekkürle keskin ve dışlayıcı bir tarzda karşı karşıya getirir. Halen esasen duygusal olan bakış açısından, diyalektik önsezisinin anlamı şudur: Evrenin birliğinin, hem etkileyen hem de etkilenen bir birliğin aklın bölücü öğelerini kesin olarak reddederek ve bunlara taban tabana zıt olarak sezgisel açıdan kavranması. Ama Hamann ve onunla birlikte genç Goethe'nin çağdaşlarının çoğunluğu bu sezgi öğretisiyle gerici sonuçlara varmışken (görüşlerini bu seviyede dondurmuşlardı), Goethe hayatın aktif ve çelişkili niteliğini gerçekten anlamanın yollarını arar. *Dichtung und Wahrheit* bizim bu arayışın ve onunla zorunlu olarak bağlantılı olan çağdaş öğrenimin reddinin, Faust efsanesiyle başlıca temas noktasını oluşturduğunu görmemizi sağlar.

Ama bu erken aşamada bile, genç Goethe'nin eleştirel ihtiyatlılığını görebiliriz. Goethe'nin Faust'u bu yolu Goethe'den çok daha radikal bir tarzda sonuna kadar götürür. Ve bu radikal derecede eleştirel ruh hali, *Tin* tragedyasına yol açar. Faust genç Goethe ile aynı şeyi özler: Salt düşünsel olan, ölü nesnelliği ve doğa bilgisi ile insan faaliyeti arasındaki kopukluğu aşan bir felsefe. Dolayısıyla Rönesans doğa felsefesi anlamında makro-kozmik ilişkilere dair baş döndürücü algısının ardından, Faust derin bir hayal kırıklığı içinde şöyle der:

Bu ne oyun! Ne yazık! Bir oyun ancak!
Sonsuz doğa, seni nerede sımsıkı tutayım?[1]

Faust bu bilgiye erişme özlemi içinde, Tin'i yaratır. Ama burada trajik uçurum açılır. Faust boşuna kendisinin çağırdığı Tin'e sonsuz derecede yaklaştığını hisseder; tin onu şu sözlerle ezer:

Sen, tasavvur ettiğin tine benzersin, ancak,
Bana değil! (36)

Dolayısıyla *Götz*'de olduğu gibi *Urfaust*'ta da trajik tin tüm esere yayılmıştır. Kadın ile erkek arasındaki trajik çatışmanın gençlik temsilinin burada Gretchen tragedyasında en parçalı ve uyumsuz biçimine bürünmüş olması tesadüf değildir (bu konudan daha sonra ayrıntılı şekilde bahsedeceğiz). Bu trajedi *Urfaust*'a, *Fragman*'ın ilk redaksiyonuna damga vurur. Eğer aşk trajedisini doğrudan kendi içinde düşünürsek, temsili *Urfaust*'ta zaten tamdır. Sonradan eklenenler yalnızca bu trajedinin olgun Goethe'nin dünya görüşündeki felsefi-tarihsel ilişkilerin büyük örüntüsüyle bütünleştirilmesine hizmet etmişti. Ama bu ilişkiler örüntüsü olmadan, yaslı ve trajik bir görünüme sahip olmaması kaçınılmazdı. *Urfaust*'un sonunda yalnızca Mephistopheles'in Gretchen'e dair sözlerinin duyulmuş olması uygundur: "Yargılandı!"; yukarıdan gelen "Kurtuldu!" yanıtı yalnızca 1808 yılına ait son redaksiyonda gözükür.

Urfaust ile 1790 fragmanını doğuran *Faust* çalışmasına geri dönüş arasında Goethe Weimar'da bakanlık yapmış ve ayrıca İtalya'ya gitmiştir. Kendi dünya görüşünü siyasal faaliyete dönüştürme girişimi başarısız olmuş ve derin bir hayal kırıklığına yol açmıştı. Ayrıca elbette deneyiminin ve tarihsel-toplumsal ufkunun (sonuçları ancak çok sonradan bilinçli olarak tezahür etmiştir) azami düzeyde zenginleşmesine yol açmıştı. Fakat Weimar dönemi aynı

1 Goethe, Faust, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Sosyal Yay., 2001, s. 34. Bu kitaptan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra metnin içinde verilecektir.

zamanda doğa bilimleriyle sistemli olarak ilgilenmeye ve gençliğinin duygusal sezgiciliğini aşmaya başladığı dönemdir. Bu ilgi öncelikle pratik ihtiyaçlardan doğar, ama daha Weimar'da ve İtalya'da yeni doğa bilimi alanında bazı önemli keşiflere; doğanın bütünlüklü bir gelişim süreci olarak kavranmasına tanık olur.

Bu muhteşem başlangıç şimdiden Weimar'da kesin bir dünya görüşü şeklinde billurlaşmaya başlamış olsa da, İtalya seyahati Goethe için her şeyden önce bir ihya demekti, kendi kişiliğinin tahkimi, şair olarak geri dönüşü, sık sık kesintiye uğrayan yaratıcı üretiminin geri dönüşü demekti. Dolayısıyla İtalya'da esas vurgunun yeni eserlerin yaratılmasına değil, Weimar dönemi sırasında, hatta öncesinde başlamış olan eski fragmanların (*Iphigenia, Egmont, Tasso* ve *Faust*) tamamlanmasına yapılmış olması hiçbir şekilde tesadüf değildir.

Tüm bu eserlerden yalnızca *Faust* tamamlanmamıştı. Yine, bu bir tesadüf değildir. Goethe'nin gençliğinde yazdığı fragman üzerine çalışması radikal bir ideolojik değişikliğe işaret eder, ama henüz bunu etkili bir şekilde hayata geçirebildiğini henüz göstermez. "Orman ve Mağara" sahnesi ve ayrıca Faust ile Mephistopheles arasındaki diyaloğun ilk fragmanı, bu değişikliğin yönünü gayet açık bir şekilde görmemizi sağlar. Sonrasında gelen evrensel şiir şekillenmeye başlar; *Faust*'un planı *Urfaust*'un saf trajedisini aşmaya başlar. Sonradan göreceğimiz gibi, trajedinin yüzeysel olarak reddedilmesi değildir bu. Goethe'nin hayatını adadığı eser en azından bu diğer büyük şairlerinki kadar sayısız ve derin trajediler içerir. (Tam da bu dönemde *Egmont* ve *Tasso* nihai biçimlerine bürünür.) Ama Goethe için trajik olan artık nihai bir ilke değildir; Goethe bireysel trajediler yoluyla muzafferane ilerleyen evrensel bir evrim süreci olduğunu algılar.

Bu ideolojik değişim en açık şekilde yeni sahne "Orman ve Mağara"da tezahür eder. (Goethe'nin kendisini içinde bulduğu geçiş aşamasının yansımalarından biri, 1790 *Fragman*'ında Gretchen trajedisinin bu kritik sahnesinin hâlâ trajedinin psikolojik gelişimine

ket vuran tümüyle rastgele bir mekâna yerleştirilmiş olmasıdır; ancak 1808'de değişmemiş haliyle, ama ideolojik ve dramatik derecede insani dönüm noktası olarak doğru yerinde gözükür). Ancak bizi burada salt ideolojik taraf ilgilendiriyor. Faust doğaya sığınır ve şimdi orada Tin'in karşısına çıkardığı soruya tümüyle farklı bir yanıt bulur. Faust'un sözleri Goethe'nin Weimar'da vardığı ve İtalya'da geliştirip derinleştirdiği yeni doğa anlayışını yansıtır. Bu sözler doğrudan Tin'e göndermede bulunur ve *Urfaust*'taki ilk trajik karşılaşmanın dolaysız yoldan felsefi ve şiirsel olarak devam ettirilmesi ve aşılmasıdır:

> Ey yüce ruh, verdin bana ne dilediysem,
> çevirdin yüzünü boşuna bana
> alevlerin içinde, bana yöneldiğinde.
> Sen verdin devlet olarak görkemli doğayı,
> bana, onu duyma, tadına varma gücünü.
> Yalnızca soğuk bir duyarlılıkla bakmayı değil
> yüreğinin derinlerine inmeyi sağlayan, sensin,
> bir dostun gönlüne girer gibi ona baktıran. (190)

İşte *Faust*'u bugün elimizde olan evrensel şiire dönüştürme yönünde atılan ilk adım buydu. Ama İtalya'da ve hemen ardından gelen Weimar döneminde, Goethe dünya hakkındaki yeni bilincinden tüm sonuçları çıkaracak ve bunu şiirsel ve felsefi açıdan doğanın ve insan yaşamının tüm olgularına uygulayacak durumda değildi. Bunun için, bir yandan Avrupa'daki siyasal altüst oluşu Fransız Devrimi'nden Napoléon'un düşüşüne kadar yaşaması, diğer yandan Almanya'da ortaya çıkan yeni diyalektik felsefeyle kendisini bilinçli şekilde özdeşleştirmesi zorunluydu.

İtalya'dan döndükten sonra, Goethe hem felsefi hem de siyasi düzlemde görünüşte karşıt bir yol izler. Fransız Devrimi'nden duyduğu korkuyla resmen kendisini kaybetmiştir. Sık sık bilimsel araştırmasının salt ampirik niteliğini vurgular, hatta bazen aşırı vurgular.

Felsefi genellemenin her türlü etkisinden muaf kalmak ister. *Faust*'un evrensel şiirinin bu geçiş aşamasında tamamlanamayacağı açıktır; belli bir anlamda, 1790 *Fragman*'ı *Urfaust*'tan bile daha parçalıdır. Gördüğümüz gibi, daha ileriye doğru gelişiminin yönüne işaret eden bazı önemli sahneler içermektedir, ama Goethe bu yeni sahnelerin felsefi ve şiirsel mahiyetini sonuçları bakımından belirlemeyi başaramamıştır. Diğer yandan, *Urfaust*'un saf trajedisini aşmaya başladığını hissederek, Gretchen trajedisinin son sahnelerini atlar; *Fragman* Gretchen trajedisinin ortasında, şiirsel açıdan organik bir sonuca varmadan sonlanır.

Fakat gerçeklik çok geçmeden, Goethe'nin yeni gelişim aşamasının içinde tezahür ettiği yüzeysel emarelerin yalnızca bir görünüşü temsil ettiğini ve belirleyici, hâlâ alttan alta işleyen akımları sakladığını gösterdi. Burada Goethe'nin Fransız Devrimi'ne karşı tutumundaki değişiklikten ayrıntılı olarak bahsetmemiz mümkün değil; bir kez daha belirleyici veçhelerinden bazılarını vurgulamakla yetinmek zorundayız. Bu açıdan, Goethe için ilk büyük şokun Fransız Devrimi değil, Gerdanlık Skandalı (1785) olduğunu vurgulamak özellikle önemlidir. Bu skandal Goethe'ye Fransa'daki egemen üst tabakanın derin tefessühünü ve tüm rejimin acizliğini göstermişti. Goethe'nin Fransız Devrimi'nin pleb eğilimlerini reddettiği genel olarak bilinmektedir. Ama Valmy bombardımanında[2] (1792) dünya tarihinde yeni bir çağın başladığını açıkça gördüğü de bilinmektedir. Birkaç yıl sonra ise, Fransız Devrimi'nin yarattığı yeni burjuva toplumunu ve devletini giderek artan bir sempatiyle görmeye başlamıştı. Bu yakınlık, sonunda, Napoléon'a olan hayranlığına, o dönemin Almanya'sına karşı Napoléon'u desteklemesine kadar vardı. Dolayısıyla Goethe yalnızca devrimi başarıya ulaştırmak için başvurulan plebçe yöntemleri, belli pleb taleplerini reddeder. Ama Fransız Devrimi'nin esas toplumsal içeriğini her geçen gün daha da onaylar. Goethe'nin Mephistopheles'e söylettiği (sonrasında metinden atılan) şu sözler oldukça karakteristiktir:

2 Paris üzerine ilerleyen Prusya ordusunu durduran muharebe.

Yalnızca gençliğin bilgeliği
ve erdemsiz cumhuriyetler olsaydı,
Dünya en büyük hedefine yaklaşırdı.

(Burada "erdem"in Devrim'in Robespierre'ci aşamasına işaret ettiğini söylemeye gerek yok.)

Goethe'nin İtalya yolculuğundan sonraki felsefe karşıtı eğilimleri bir görünüşten başka bir şey değildir. Çok geçmeden, Schiller'le arkadaşlığında Goethe için klasik Alman felsefesini kavramak adına yoğun çaba harcadığı bir dönem başlar. Nitekim klasik Alman felsefesi de bu dönemde kritik gelişme aşamasına giriyordu: Fichte ile genç Schelling'in sahneye çıktıkları ve Schiller'in estetik yazılarının şekillendiği dönem. Alman felsefesinde Kant ve Fichte'nin öznel idealizminden Schelling ve Hegel'in nesnel idealizmine geçişin başladığı; idealist diyalektiğin oluşma dönemidir bu. Goethe hiçbir zaman kendisini bu felsefenin herhangi bir akımıyla tümüyle özdeşleştirmez, ama genç Schelling'in doğa felsefesi girişimlerine derin bir sempati duyar ve sonrasında düşünceleri Hegel'in nesnel diyalektiğiyle derin paralellikler gösterir.

İtalya yolculuğundan sonraki dönemin felsefe karşıtı eğilimlerinin ne ölçüde yüzeysel olgular olduğu, bir görünüşten ibaret olduğu en açık şekilde 1790 yılına ait *Faust-Fragmanı*'nın edebi etkisinde görülebilir. Bu eser edebiyat çevrelerinde epey soğuk karşılanmıştı: Önemli filolog Heyne, Schiller'in çocukluk arkadaşı Wieland, Huber, hatta felsefe öncesi döneminde bizzat Schiller eleştirel ve temkinli yaklaşmışlardı. Oysa Fichte, Schelling ve Hegel gibi klasik Alman felsefesinin tüm önemli temsilcileri *Fragman*'ı coşkuyla karşılamış ve evrensel bir şiir olarak önemini hemen kavramışlardı. Ayrıca bu etki felsefi devrimin en üst kesimleriyle sınırlı kalmadı ve bu hareketin genç takipçilerine de yayıldı. Tarihçi Luden 1806 yılındaki bir sohbetinde, Goethe'ye öğrencilik yıllarında genç felsefeci kuşağın tutumunu aktarmıştı. Fichte ve Schelling'in öğrencilerinin kendilerini şu şekilde ifade ettikleri söylenir:

"Eğer bu trajedi bir gün tamamlanırsa, tüm dünya tarihinin tinini temsil edecektir; geçmiş, şimdi ve geleceği kucaklayan insanlık yaşamının gerçek bir imgesi olacaktır. İnsanlık Faust'ta idealize olacaktır; insanlığın temsilcisi haline gelecektir."

Dante'ye atıfla *Faust Fragmanı*'nı "ilahi tragedya" olarak adlandırıyorlardı.

Bu tragedyanın felsefe hareketinin temsilcileri arasındaki yankılarında, bu hareketin Goethe'nin kendi gelişimiyle eşanlılığı, yukarıda ana hatlarıyla göstermeye çalıştığımız gibi, açıkça görülebilir. Ama Goethe bu andan itibaren bilinçli şekilde felsefeye dönse de, yeni ortaya çıkan sistemlerden hiçbirine koşulsuzca bağlanmadığını, daha ziyade yeni nesnel diyalektiğin bütün sürecinden beslenmeye devam ettiğini tekrarlamak gerekiyor. Bu geçişin de kendi gençlik eğilimleriyle ve onların entelektüel ve edebi temsilcileriyle, özellikle de Herder'le kesin bir kopuş gerektiriyor olması tesadüf değildir. Fakat bu kopuş yalnızca Alman Aydınlanması'nın geç aşamasının belli özgül eğilimleriyle bir kopuştur. Goethe aydınlanmacıların ideolojisinden asla kopmamıştır. Onun felsefesi Aydınlanma'nın diyalektik yönünde aşılmasını ifade eder ki bu eğilim Hegel'de bile olmadığı denli değiştirilmeden korunmuş bir Aydınlanma mirası içerir. Schelling'in yaptığı gibi köklü bir kopuş Goethe'ye tamamen yabancıydı.

Dolayısıyla bu organik bir köprüdür, on sekizinci yüzyılın ideolojisinin kişisel düzlemde korumalı olarak yadsınması ve on dokuzuncu yüzyıla taşınmasıdır. Onun ideolojik konumunun benzersizliği burada saklıdır: Montesquieu ve Voltaire, Rousseau ve Diderot geleneği (materyalizm eğilimleri de dâhil) onda asla ölmez; ama nihai gelişimi Hegel'e ve Balzac'a doğru olur, hatta ara ara ütopyacıların fikirler alanına bile yaklaşır.

Goethe'nin bu felsefi altüst oluşa dair bilinçliliği, *Faust*'un ilk kısmının tamamlanmasının ideolojik temelini oluşturur (1806; 1808'de yayınlandı). *Fragman*'da üstü kapalı söylenenler burada apaçık bir gerçekliğe dönüşür. Goethe Faust ile Mephistopheles ara-

sındaki ilk büyük diyalogları bitirir ve bunu yapmakla, ilk kez Mephistopheles'in Gretchen trajedisindeki yerini doğru bir temelc oturtur: Gretchen trajedisi odak noktası olmaktan çıkar ve bunun yerine, Faust'un yaşamındaki, insanlığın gelişimindeki hayati bir trajik sahne haline gelir. Ayrıca hayır ile şer arasındaki büyük mücadeleyi bireylerin kaderinin üzerine çıkartan "Gökte Prolog" ilk kez bu dönemde yazılmıştır. Ancak şimdi *Faust* açıkça evrensel bir şiir halinc gelir. Gerek sanatsal gerekse de ideolojik açıdan tamamlayıcı bir ikinci bölümün mutlak zorunluluğu ancak birinci bölüme ilişkin bu anlayıştan doğar.

Nitekim ikinci bölüm için çalışma da aslında bu dönemde başlamıştır. (Goethe esasen Helena'nın epizoduna odaklanmıştı, ama diğer birçok epizodun da bu dönemde ortaya çıkmış olması mümkündür.) Fakat bir kez daha, ikinci bölümün taslağı hazırlanmadan önce uzun bir ara verir. Ayrıntılı yazma ve geliştirme konusundaki ciddi çalışmaya ancak 1816'da geri döner ve bu iş ancak Goethc'nin hayatının son yıllarında tamamlanır. Şiiri siyasal, toplumsal ve tarihsel düzeyde Götz'ün dünyasına bağlayan kısımların (İkinci Bölüm, I. ve IV. Perde) kesin biçimini en son alan kısımlar olması kuşkusuz tesadüf değildir. Burada Goethe tarih konusundaki görüşlerini kesin olarak netleştirmek adına en zorlu iç mücadeleleri vermek zorundaydı. Tüm çalışmanın sonuç kısmı zihninde uzun zamandır netti ve aslında özünde çok daha önceleri tamamlanmıştı, tıpkı Faust'un yeniden canlandırılmış antikçağ gezisi gibi.

Yaşlı Goethe ikinci bölümün eyleminin anlamını birinci bölümün "hayattan zevk alma" ilkesine karşıt olarak, "eylemden ve yaratmaktan zevk almak" olarak formüle eder. Ama bu iki zevk türünü hem entelektüel hem de şiirsel açıdan net bir şekilde kavrayabilmek için, Fransız Devrimi'nden Restorasyon dönemine kadar tüm tarihsel döneme ilişkin kesin bir görüşe, kapitalizmin gelişiminin sonuçlarına dair bir perspektife ihtiyaç vardı. Zira ancak bu tür bir perspektif şiirsel ifadesini *Götz*'de bulan gençlik döneminin tarihsel anlayışını kesin olarak aşma olanağı sağlardı. *Faust*'un ikinci bölü-

münün siyasal ve toplumsal öğeleri, yukarıda tekrar tekrar vurguladığımız gibi, ilk eserle aynı dünyayı temsil eder. Ama tarih üzerine tarihsel anlayış ve perspektif tümüyle değişmiştir. Dolayısıyla bu tarihsel tablonun temsili dar, Alman muhitini aşar, ama özgül Alman niteliğini kaybetmez. Artık Goethe Alman feodalizminin çöküşüne özgü olguları eleştirmekle kalmaz, aynı zamanda genel olarak feodalizmin gerileyişi, sarayların yaşamındaki çöküşü hakkında derin ve kapsamlı bir tablo sunar ve ayrıca onu gerçekten parçalayan dinamikleri ortaya serer: Kapitalizm yoluyla üretici güçlerin gelişimi. İşte bu nedenle Goethe haklı olarak Eckermann'a ikinci bölümün de özünde çok önceleri tasavvur edildiğini söyler. "Ama" diye de ekler, "bunu şimdi, dünyanın gerçekleri hakkında kafam çok daha netleştikten sonra yazıyor olmam benim için en hayırlısı."

2. İnsan Türlerinin Draması

1790 *Fragman*'ı Faust ile Mephistopheles arasında escrin yeni redaksiyonunun programını ifade eden şu sözlerle başlayan bir diyalog içerir:

> Ne varsa tüm insanlıkla bölüşülen
> Ona katılmak, tadını çıkarmak isterim, ben,
> Ruhumla en yükseği, derimi kavramak,
> İnsanlığın kıvancını, acısını göğsüne yığmak,
> Benliğimi onun benliğiyle genişletmek,
> Sonunda, onun gibi, dağılmak, yok olmak. (92)

Bu sözler açıkça *Faust*'u benzersiz bir evrensel şiir haline getiren özgül formülasyonu ifade eder: Merkezde bir birey vardır ve onun deneyimleri, kaderi ve gelişimi aynı zamanda tüm türlerin ilerleyişini ve kaderini temsil eder.

Fakat bu formülasyonu daha kesin ve somut hale getirmek şarttır. Zira şiirdeki her gerçekten ve derin ölçüde tipik figür tüm insanlığın

sorunlarını anlatır. Ama her biri bunu yalnızca karakterinin, deyim yerindeyse, tek bir yanıyla, yalnızca en üstün şiirsel gelişimin bir ifadesi olarak, yalnızca tüm eserin yatay bir tür genelleştirilmesi olarak yapar. Gerçek bir insan olarak gözükmek için, her edebi figür gerçekten özgül, tikel olmalı ve genelin yalnızca göz ucuyla görülmesine izin vermelidir. Tüm dünyayı, tüm dünya sürecini yansıtmaya çalışan her türlü bilgiççe, ansiklopedik çaba karakterlerin ve durumların şiirsel dirimselliğini yok edecektir. Bu durum Milton gibi büyük bir şairde ve kuşkusuz Klopstock'ta bile görülür. Dante ise sürecin birliğini, nesnel gerçekliğin hiyerarşisini yalnızca birinci şahsın ve onun rehberleri Vergilius ve Beatrice'in öznel ruh halleri ve tefekkürlerinde resmeder: Hayatın zenginliği, insan faaliyeti, dünyanın iç draması Dante'nin önünden geçen yüzlerce somut bireysel karakterde ifadesini bulur.

Bir Faust trajedisi izleğine ilişkin olarak, "ilahi komedya" ve "insanlık komedyası", aradan geçen yüzyılların yol açtığı tüm karşıtlıklara rağmen birbirine yaklaşır.

Faust'un sefaletten selamete uzanan uzun yolculuğu insanlığın evriminin bir özetini oluşturmak, ama bunu yaparken kahramanın bireyselliğini, tarihsel ve insani somutluğunu yok etmemek, gelişiminin çeşitli aşamalarının soyut kavramsal genellemelere varmamasına özen göstermek zorundadır.

Bu anlayış *Faust*'u diğer büyük epik ve dramatik şaheserlerden ayırır ve "eşi benzeri bulunmaz bir eser" haline getirir. Ama -görünüşte paradoksal, aslında çok doğal bir tarzda- bu anlayış, eserin yazımının altında saklı olan ilişkileri anlamamıza ve şiirin tarihsel köklerini keşfetmemize olanak tanır.

Goethe'nin *Faust* ve Hegel'in *Tinin Görüngübilimi* eseri Almanya'da klasik dönemin en büyük sanatsal ve entelektüel başarıları arasındadır. (*Görüngübilimi*'nin 1807'de, yani *Faust*'un ilk bölümüyle hemen hemen aynı dönemde tamamlandığını belirtmek ilginç olacaktır.) Bizim için burada esas olan Hegel'in çalışmasının yöntemsel kısmı, Engels tarafından "ruhun paleontolojisi ile embriyolojisi ara-

sında paralellik" olarak, "bireysel bilincin insan bilincinin tarih boyunca geçtiği aşamaların özet bir yeniden üretimi olarak tasavvur edilmiş çeşitli aşamaları üzerinden evrimi" olarak nitelendirilir.

Ama Hegel'in *Görüngübilimi* eseri yalnızca, dönemin tüm eğilimlerini en özlü şekilde meczeden ve o dönemde erişilebilecek en üst düzeye çıkartan üründür. Bu esere gelene kadar ortaya çıkan eserler uzun süreden beri görülmektedir. Herder'in *Ideen*'i [Bir İnsanlık Tarihi Felsefesi için Fikirler, 1784-91] zaten bu yönde atılmış bir adımdı, her ne kadar Herder söz konusu diyalektik sorunları anlamak konusunda başarısız olduğundan amacına ulaşamamış olsa da. İdealist diyalektikte tarihin bireyin yaşamında kısaltılmış, özet biçimde göründüğü düşüncesi, Kant ve Fichte'de zaten rüşeym halinde vardır. Schelling de doğadaki ve toplumdaki tarihsel süreci "ruhun uzun yolculuğu" olarak, kendisine geri dönüşü olarak kavrar ve felsefi düşüncenin dünyanın algılanmasından dünyanın yeterince bilinmesine doğru geçtiği çeşitli aşamaları zihninde canlandırır.

Fakat tüm bu eğilimler yalnızca rüşeym halindedir ve gerçek ifadelerini, yöntemsel açıdan ilerlemiş halini ancak Hegel'in *Görüngübilimi*'nde bulur. Burada birbiriyle bağlantılı üç tarih anlayışı kesişir ve iç içe geçer. Birincisi, bireyin dünyayı basitçe algılayışından felsefi açıdan kusursuz bir şekilde kavrayışına doğru tarihsel ilerleme vardır. İkincisi, insanlığın en ilkel başlangıçlarından Hegel'in zamanındaki kültürel düzeye, büyük Fransız Devrimi'ne ve onun Napoléon tarafından gasp edilmesine ve bu depremden doğan modern burjuva toplumuna doğru tarihsel ilerleme vardır. Ve son olarak, tüm bu tarihsel gelişim insanın kendi eseri olarak kavranır: İnsan emeğiyle kendini yaratır. Marx *Görüngübilimi*'nin büyüklüğünün temel göstergesi olarak şu hususu özellikle vurgular: Hegel burada "*emeğin* özünü anlar ve gerçek olduğu için tam anlamıyla insan olan nesnel insanı *kendi emeğinin* sonucu olarak kavrar."

Marx'a göre, bu süreç ancak insan "tüm *türsel güçlerini* gerçekten dışsallaştırdığı" için olanaklıdır. Bu iddia da *Faust* sorununun genel bir felsefi formülasyonudur. Bu türsel güçlerin bireyde nasıl

ortaya çıktığı, nasıl geliştiği, hangi engelleri aştığı, hangi kaderle karşılaştığı, doğal ve toplumsal-tarihsel dünyanın ondan bağımsız bir gerçeklik olarak ona nasıl etki ettiği, aynı zamanda onun kendi kendini yaratan faaliyetinin ürünü ya da (doğa örneğinde) nesnesi olduğunu, bu sürecin kalkış noktasının ne olduğu ve nereye gittiği, işte *Faust*'un izleği budur.

Söylemeye bile gerek yok, Goethe Hegel'i de aşarak, bireyi temsil edilen sürecin doğrudan görünür aracı olarak kavrar. Hegel açısından bireyin bilinci türlerin evriminin yoğunlaşmış bir imgesidir. İşte bu nedenle eserinde evrim sürecinin çeşitli aşamaları bireysel olarak büyük bir kavramsal netlikle nitelendirilen "bilinç biçimleri"nde cisimleşir. Ama eğer türlerin kökeni bireyde özet bir biçimde gözükecekse, o zaman türlerin bu kısaltılmış evrimindeki ardışık kategorilerin ve aşamaların kavramsal dizisi mutlak felsefenin mantıksal ve nesnel ardışıklık ve ayrılık silsilesine sahip olamaz. Bu silsile parçalanmalı ve yerine, bireyin bilincinin gelişimine bağlı olan yenisi koyulmalıdır. Normal mantıksal düşünce açısından bakıldığında bu yöntem keyfi bir şeye yol açsa da, yeni ardışıklık düzeni, bütünün (yani türlerin) bireydeki yoğunlaşmış yansıması, bu tür bir özette görünüşteki çarpık tefekküre duyulan ihtiyacın bu evrime özgü mantığı üzerinden anlaşılmalıdır. *Tinin Görüngübilimi*'nde "bilinç biçimleri"nin çemberinde kafa karıştırıcı görünen şey (Paris'teki Terör, Diderot'nun Rameau'sundan sonra gelir ve onu da Antigone takip eder) ancak bu özet mantığı açısından meseleye yaklaşır ve çeşitli somut aşamalarda katı düzenleme ilkesini ayırt edersek anlaşılır hale gelir.

Faust'un yazımı da bu tarzda tasavvur edilir. Goethe *Faust*'ta bir "fikri" cisimleştirmeye çalıştığını her zaman reddetmişti. Goethe'nin bu tür beyanları saf ampiristlere karşı savunmasıyla yalnızca görünüşte çelişmektedir. Örneğin tarihçi Luden 1790 *Fragman*'ının her türlü felsefi açımlamasını reddedip okurlardan yalnızca tikel olanlara odaklanmalarını isterken, Goethe filozofların eserindeki entelektüel odak noktasını bulmaya çalıştıklarına dikkat çekmişti.

"Peki, bu ihtiyacı ne doğurdu? Kuşkusuz *Fragman*'ın kendisi. Yeterli gördüğünüz tikel hususlar başkalarını tatmin etmedi ama bu yüzden kitabı bir kenara atmadılar, aksine ona tutundular ya da ara ara tekrar ellerine aldılar. Dolayısıyla bu küçük kitapta onu kaplayan ve odak noktasına işaret eden bir şey, her yerde tezahür eden bir fikir olmalı." Goethe burada şiirsel fikrin ne olduğuna dair kendi düşüncesini açık bir şekilde tarif eder: Dünya kavrayışındaki temel meselenin yoğunlaşmış olduğu odak noktası; tüm parçalar arasındaki ilişkinin bütünlüklü ve kavranabilir olmasına ve bu suretle bireyselleştirilmesinin elle tutulur somutluğunu kaybetmeden genel türsel niteliğini edinmesine temle sağlayan, açıkça temsil edilmeyen, hatta kavram olarak ifade bile edilmeyen görünmez bir odak noktası.

Goethe'nin bu yazımı iç hakikatini, bireyin ve türlerin evrimindeki sorunların çakışması sayesinde edinir (bu ne mekanik ne de şematiktir). Şair Goethe bireysel olandan yola çıkar ve eserin attığı her adım bireysel olan üzerinden meşrulaştırılmalıdır, aksi takdirde bireysel karakterin birliği dağılır. Ama evrimin farklı aşamalarında gerçekleşen süreç, ardışıklık silsileleri, fuzuli ya da aşikâr olduğu gerekçesiyle atlanan ara aşamalar, bu diyalektik süreç, bireysel olanı aşar ve hakikatini türlerin kendisinin tarihsel, toplumsal ve antropolojik evriminde aktarır.

Olay örgüsünün fantazisi sanatsal ve organik birlik düzeyine yükseltilmiş olan birey ile türler arasındaki bu diyalektik birlikten doğmuştur. Tüm eylem bazen, bireyin adaletsiz şimdinin hapishane parmaklıklarını sabırsızca tıkırdattığı yerde inatla durur; türlerin evrimi bir sıçrama gerçekleştirdiğindeyse fersah fersah ilerler. Dolayısıyla *Faust*'ta tıpkı *Görüngübilimi*'nde olduğu gibi fantastik-süreksiz, öznel-nesnel zaman ve zaman silsilesi vardır. Goethe de bunun bilincindedir. Helena'nın fragmanını yayınlanmasının (1826) ardından, Wilhelm von Humboldt'a şöyle yazar: "Zaman zaman bunun üzerinde çalışmaya devam ediyorum, ama bu eser zamanın tamlığında

tamamlanabilir ancak, zira Troya'nın düşüşünden Missolonghi'nin[3] el geçirilişine kadar olan tam üç bin yılını doldurmuş durumda. Dolayısıyla bunu daha ileri bir anlamda zaman birliği olarak görebiliriz; mekân ve eylem birliğine ise geleneksel anlamda sıkı sıkıya uyulmaktadır."

Bu fantazinin kökleri Goethe'nin gerçekçiliğinde saklıdır. Goethe hiçbir zaman türsel olanı abartmaz, birey karşısında özerk bir varlık kazanmasına ya da bireysel karakterlerin tikelliğini muğlâklaştırmasına izin vermez. Goethe insan türünün gerçekliğini soğukkanlı ve gerçekçi bir tarzda görür. Şöyle yazar: "Akılcı dünya, durmadan zorunlu olanı üreten ve bu suretle, tesadüfi olana bile hükmeden büyük, ölümsüz bir birey olarak görülmelidir." Ve tam da *Faust* üzerine çalıştığı dönemde, Schiller'e şöyle yazar: "Doğa dipsiz bir kuyudur, çünkü tek bir insan doğayı anlayamaz ama tüm insanlık pekâlâ anlayabilir." Bu ideolojik temel üzerinde tasavvur edilen türsel fantezi, doğalcı yavanlıktan uzak gerçek bir muhit sağlamaya hizmet eder. Zira fantastik durumdan ve sorunlarını artırdığı bireysel karakterlerden, bir baskı olmadan türsel olanın yüksekliğine ve tipikliğine yükseltilir.

Dolayısıyla insan türlerinin bu şiirsel *Görüngübilimi*'nin Faust'un bireysel bilinci ve kaderindeki seyri kendiliğinden, canlı ve her türlü bilgiççe mantıktan ve bilgiççe "tamlık"tan uzaktır; sınırlanmadan, romantik, baladçı sıçramalarla ara aşamaların üzerinden atlar. Ama aynı zamanda hem bireysel olanı hem de türsel olanı aynı şekilde kucaklayan derin bir tarihsel, toplumsal ve dolayısıyla gerçekten insani zorunlulukla doludur.

Goethe *Faust*'u tragedya olarak adlandırır, ama gerçekte bundan daha fazlasıdır: Trajik olanın aynı anda hem onaylanması hem de yadsınmasıdır. Faust'un bireysel kaderi tek bir trajediden daha fazlasını içerir (Tin, Gretchen, Helena'nın, Sonuç), ama türlerin evrimi açısından her biri yalnızca bir geçiş aşamasıdır. Olgun Goethe'nin

3 Goethe'nin bu satırları yazdığı sırada Türklerin eline geçmiş olan Bir Yunan kalesi.

tragedya karşısındaki bu tutumu çoğu zaman yanlış anlaşılmıştır, hatta zaman zaman Goethe'nin kendisi tarafından bile. Bir keresinde Schiller'e tragedyanın "patolojik bir ilgiyi" varsaydığını ve salt trajik bir konuyu ele alma "girişimi"nin onu "yok edebileceği"nden emin olduğunu yazmıştı. Schiller bu örnekte, Goethe'nin doğasını Goethe'nin kendisinden daha iyi anlar. "Tüm şiirlerinizde" diye yazar, "kusursuz bir trajedi için yeterli olan tüm trajik gücü ve derinliği görüyorum; hislere gelince, *Wilhelm Meister*'da bir trajediden daha fazlası vardır." Özetle, eğer Goethe bir tragedya yazamıyorsa, "bunun nedeni şiirsel zorunlulukların dışında bir yerde aranmalıdır" der. On yıllar sonra, ikinci bölümün tamamlanmasının ardından, Goethe trajik olana karşı tutumunda çok daha nettir. Zelter'e "uzlaşmaz olanın kendisine tümüyle abes göründüğünü" ve bu açıdan "salt trajik olanın kendisini ilgilendirmediğini" yazar.

Burada evrensel şiirin felsefi yeri bilinçli şekilde sabittir. Goethe on dokuzuncu yüzyılın (bazen "pan-trajik" adı verilen) sahte derinliğinden ve tek yanlı kötümserliğinden olduğu gibi, aynı dönemin genel olarak trajik olanın zorunluluğunu reddeden ya da en iyi ihtimalle onu öznelleştirmeye çalışan liberal edebiyat ve felsefesinin klişe iyimserliğinden uzaktır. Goethe ve Hegel bunda tam da türler ile birey arasındaki ilişki sorununu görürler. Türlerin evrimi trajik değildir, ama nesnel açıdan zorunlu sayısız bireysel trajedi yaşayarak ilerler.

Gerek Goethe gerekse de Hegel insan türünün ortaçağın prangalarından kurtulduğu takdirde sonsuz kusursuzluğa erişebileceğine inanan Aydınlanmacı görüşe sahiptir. İkisi de bu inançlarını sayısız kez dile getirmişlerdir. Goethe'nin Valmy konusundaki kanaatini ve Fransız Devrimi'nin "muzaffer şafağı"nın Hegel'in felsefesinde büründüğü yeri bir kez daha hatırlatmakta yarar var. Ama insan türünün ilerlemesine duyulan bu Aydınlanmacı inanç onlarda özsel bir değişiklik yaşar ve içinden geçtikleri tarihsel olaylardan ötürü özgül bir nitelik kazanır. Kapitalist toplumun Fransız Devrimi'nden doğan somut çelişkileri dünyayı algılama ve düşünme tarzlarında temel bir yer edinir. Ne bu çelişkileri muğlâklaştırmaya ya da azaltmaya ça-

lışırlar, ne de tarihin nihai bir ilkesi olarak uyumsuz niteliklerini kabul ederler. Bununla birlikte, insanlığın ilerlemesine ilişkin olarak tasavvur edilebilecek en ileri burjuva perspektife varırlar; ancak Fourier gibi sosyalist ütopyacılarla birlikte sosyalizm öncesi çağın, özellikle de kapitalizm çağının çelişkileri üzerine daha ileri bir perspektif mümkün hale gelir.

Bu anlayış Goethe ve Hegel'in bireysel olanın ve türlerin kaderini algılayışlarındaki farkı belirler. İlki konusunda, gerek Hegel gerekse de Goethe duygusallıktan harikulade şekilde uzaktır. Goethe bir keresinde Eckermann'a şöyle der (biraz önce aktardığımız Zelter'e mektubun tamamlayıcısı mahiyetindedir bu): "*İnsan yeniden tarumar edilmeli!* Her müstesna insanın yerine getirmesi gereken bir görevi vardır. Bir kez bunu yaptığında, artık yeryüzünde bu kişiye ihtiyaç yoktur..." Hegel tarih felsefesinde aynı düşünceyi şöyle ifade eder: "Tikel olanın dünya tarihinde kendi çıkarı vardır; sonlu bir şeydir ve bu şekilde yok olmalıdır. Benzeriyle mücadelesinde kendisini tüketen ve kısmen yok olan tikeldir o. Ama mücadeleden, tikel olanın yıkımından evrensel olan doğar." Dolayısıyla hem Goethe hem de Hegel için, insan türlerinin kesintisiz ilerleyişi bireysel trajedilerin zincirinden doğar. Bireyin mikro-kozmosundan doğan trajediler türlerin makro-kozmosundaki kesintisiz ilerlemenin açığa çıkmasıdır: Bu hem *Faust* hem de *Tinin Görüngübilimi* için ortak bir felsefi etkendir.

Birey ile tür arasındaki bu tür bir etkileşimin şiirsel temsili bu çelişkili birliğin yeterli şiirsel dışavurumsal aracı olarak baladçı fantaziyi doğurur. Çoğu yorumcunun hem içerik hem de biçim konusunda yanlış anladıkları şey budur; özellikle de salt bireysel ahlak kıstasını türlerin bakış açısından zorunlu olarak bu düzeyi aşması gereken evrim aşamalarına ve geçişlerine -Kantçı tarzda- uygulamış olan Friedrich Theodor Vischer. Dolayısıyla Ariel'in ve perilerin (doğanın ahlaki umursamazlığının ve insan evriminin doğal niteliğinin sembolü) Faust'a Gretchen trajedisini aşmasında yardımcı olduğu ikinci bölümün başlangıcını hatalı bulur:

İster iyi, ister kötü,
Yumuşatır yürcğimi dara düşen. (280)

Vischer burada Faust'ta pişmanlıktan eser olmamasına itiraz eder. Ama Gretchen trajedisi sırasında, Goethe tekrar tekrar ve çok güçlü bir şekilde buna ifade kazandırır: *Korkunç Gün* sahnesinde, Faust'un Gretchen'i kurtarma girişiminde ve Faust'un "Ah, keşke hiç doğmasaydım!" dediği umutsuz çığlığıyla doruk noktasına ulaşan bu girişimin başarısızlığında.

Vischer de Gretchen trajedisinin ancak "hayattan zevk" aşamasında, "küçük dünya" aşamasında trajik çelişkilerin tepe noktası olduğunu göz ardı eder; türlerin evriminin tam da *bütünü bakımından bu dünyanın* aşılmasını gerektirdiği gerçeğini göz ardı eder. Bu aşkınlık yalnızca Gretchen için değil, aynı zamanda Faust'un kendisi için de trajiktir (bunu daha sonra ayrıntılı bir şekilde ele alacağız); fakat bireysel trajedilere ilgisiz olan türlerin kaderi için bu tür bir ilerleme zorunludur. Faust trajedisi bu zorunlulukta -Goethe'nin Weislingen'de, Clavigo'da vb. ele aldığı basit bireysel ahlaki pişmanlıktan daha derine uzanan bu zorunlulukta- saklıdır.[4] Vischer'in itirazı Faust'u Weislingen derekesine indirgemeye çalışır.

Dolayısıyla "büyük dünya"nın, "eylemden ve yaratmaktan zevk almanın" temsilinin Ariel ve perilerin bu fantastik sahnesiyle başlaması gayet mantıklıdır. Bu sahnede türlerin bu birey-ötesi, ahlak-üstü yükselişi büyük bir şiirsel açıklıkla ifade edilir. (Bireysel ve ahlaki sorunların Goethe'nin ilk taslaklarında hâlâ gözükmesi ilginçtir, ama eserinin seyri içinde bunlar atılmıştır.)

Fakat bunun ötesinde, *Faust*'un fantastik niteliği, çok geniş ve serbest bir anlamda olsa da, *tarihseldir*. En cüretkâr ampirik olanaksızlıklarına rağmen, tarihin gerçek zemininden asla ayrılmayan, yalnızca esas özelliklerini lirik, acıklı ya da hicivsel olarak, dönemin mizacını bir kenara atmadan artıran halk efsanesinin tarihselliğine

4 Aynı adlı eserin (1774) başlıca figürü olan Clavigo ve Götz'deki Weislingen karakteri hem zayıf hem de inançsız âşıklardır. (İngilizceye çevirenin notu.)

sahiptir. Goethe'nin şiiri tikel özellikleri bakımından efsaneden büyük oranda ayrılmasına ve aktarılan öğelerinin birçoğunu tam karşıtına dönüştürmesine karşın, yine de folk yaratımının (bir halkın kaderini temsil edebilecek büyük bir figürün yaratılmasının) devamıdır. Goethe'nin eseri efsane yaratıcı, tarihsel popüler fantazisini güçlendirir, onu şiirde muhafaza eder ve ölümsüzleştirir. Zira Goethe'nin efsanedeki değişiklikleri çoğunlukla ortodoks Lutherci çarpıtmaların ve efsaneye bulaştırdıkları pisliklerin temizlenmesidir. İşte bu nedenle Wagner, Valentin vb. gerçek karakterlerin tarihsel açıdan son derece sahici olması dışında, Mephistopheles bile bir on altıncı yüzyıl Gotik hayaletidir:

> Bulanık bir dönemde gençliğini geçiren
> Derebeylik, papazlık kargaşasında yaşayansın (392)

Fakat bu fantastik tarihsellik "küçük" ve "büyük" dünyada farklı işlevlere sahiptir. Goethe ilk bölüm ile ikinci bölüm arasındaki bu üslup farklılığı konusunda Eckermann'a görüşünü açıkça ifade etmiştir: "İlk bölüm neredeyse tamamen özneldir; daha kafası karışık, daha ateşli bir bireyden yola çıkar. ... İkinci bölümde ise neredeyse hiçbir şey öznel değildir; burada ortaya çıkan şey daha ileri, daha büyük, daha parlak, daha hissiz bir dünyadır...."

İlk bölümde, fantastik oyunların -Mephistopheles'in rolüne rağmen- açıkça ayırt edilebilir bir rol oynadığı tümüyle kapalı, tarihsel açıdan sahici bir gerçeklik dünyası vardır önümüzde; bazen özel olarak fantastik olana ayrılmış sahnelerde (Büyücülerin Mutfağı, Walpurgis Gecesi), bazen gerçekçi tür resimlerinin hayalete (Auerback'ın şarap mahzeni) dönüşümünün sonucu olarak. Gelgelelim tıpkı *Götz*'de olduğu gibi, *Faust*'un ilk bölümünün temeli de on altıncı yüzyıl Almanya'sının gerçekçi bir temsilidir, tek fark burada daha heyecanlı, daha dramatik, şiirsel açıdan daha ileri bir düzeyde olmasıdır.

Goethe'nin "büyük dünya" konusundaki nesnelliği artık bu tür bir gerçekçiliği sürdürmez. Dolayısıyla özsel, tipik özellikler, yal-

nızca bunlar temsil edilir. Burada Goethe'nin gerçekçiliği, verili ve gerçek olarak tasavvur edilen bu tür bir muhitin, birey Faust'un eylemlerine denge işlevi görebileceği bir temsile tevessül eder. İşte bu nedenle -*içeriğin* tüm tarihsel sadakatine karşın- *her şey* fantastik olana gebedir: Artık gerçek olan ile hayali bir gerçeklik arasında bir sınır yoktur; önümüzde hayali bir gerçeklik vardır.

Şiirsel temsilin bu tarzı Goethe'nin nesnelliğiyle, türlerin kaderine verdiği öncelikle yakından ilişkilidir. İlk bölümün naif tarihselciliği düşünümlü bir tarihselciliğe, dolaysız tarih ise yaşanmış bir tarih felsefesine dönüşür.

Bu dönüşüm yapıyı, tınıyı ve üslubu belirler. İlk bölüm çoğu zaman "Fırtına ve Atılım"ın üslubuna yaklaşan, ama her zaman dolaysız şekilde dramatik olmayı sürdüren balad türü bir dramadır. İkinci bölümde drama da düşünümlüdür. Fakat bu durum epiğe dönüştüğü anlamına gelmez, zira on altıncı yüzyılın gerileyen feodalizmi (Götz dönemi) dramatik derecede canlı bir şimdi olarak, bizim huzurumuzda hareket eden bir dizi insan olarak karşımıza çıkar, çağdaş bir anlatıcı tarafından aktarılan geçmişe ait bir şey üzerine bir rapor olarak değil. Fakat sonraki gelişim (Goethe'nin kendi dönemi) seslenilen an altıncı yüzyılı aydınlatır ve şeffaf hale getirir. Bunun yaşanmasının nedeni Goethe'nin zamanına özgü toplumsal kategorilerin ya da duyguların ona yansıtılmış olması değil, yalnızca tarihin sonraki gelişimi açısından bakıldığında bariz hale gelen feodalizmin dağılışı zaten açıkça hayali niteliğini gösterdiği için: Bu yüzden dolaysız şekilde temsil edilen şimdi, tarihsel açıdan doğru bir perspektiften görülen Götz dönemidir. Bu dönem artık isyancı şövalyelerin bakış açısından değil, Goethe'nin gençliğinin gözde kahramanlarının bile dağılma olguları olarak, hayaletler arasında hayaletler olarak gözüktüğü geniş tarihsel perspektiften değerlendirilir. Dolayısıyla şimdinin bütünselliği o dönemde gerçekten de kendi içinde var olan, ama sonraki tarihin bizim için açık ve anlaşılır hale getirdiği özellikleri ortaya serer. İşte bu nedenle ikinci bölümün tarihsel temelleri (I. ve IV. Perde), antikçağın ölüm danslarında ol-

duğu gibi yalnızca salt bireylerin değil, toplumsal türlerin de ortaya çıktığı grotesk bir ölüm dansıdır, insanların bile hayalet olarak gözüktüğü ve böylece Mephistopheles'in haklı olarak şöyle diyebildiği bir ölüm dansıdır:

> Kanımca burada afsunlara gerek yok,
> Ruhlar bu mekâna kendiliğinden geliyorlar.

Bu malzemenin iki perdeye dağıtılması bile tesadüfi değildir ya da yalnızca teknik nedenlerden kaynaklanmaz. Bu daha ziyade felsefe tarihinin, gerileyen ortaçağın toplumsal ve insani içeriğinin temposu sorunudur. İlk perdede, antikçağın ruhu bu hayali dünyayı ideolojik yönden infilak ettirir, sonra Goethe üçüncü perdede bunu yeni şiirin ortaya çıkışını ve bireysel aşkla kadının insani vakarının keşfini kapsayan gerçek kahramanlık çağıyla karşılaştırır. Tarihsel açıdan doğru bir tarzda feodalizmin tam kalbinde ayrıcalıklı bir feodal "ara dünya" olarak tasvir edilen dördüncü perdede ise gerçek mezar kazıcısını buluruz: Kapitalizm.

Fakat bu ideolojik infilakın da gerçek ekonomik bir tarihsel zemini vardır ve Goethe bunu doğru bir şekilde anlar: Mephistopheles tarafından kâğıt paranın bulunması ve yürürlüğe koyulması. (İleride neden burada onun -yani kapitalist üretkenliğin gelişimi örneğinde olduğu gibi, Faust'un kendisinin değil- öncülük yaptığını inceleyeceğiz.) Goethe'nin derin kavrayışı, üretimin ekonomik ve toplumsal koşullarında bir devrim olmadan, çöküş çağındaki feodalizmin karmaşasının paranın ortaya çıkışıyla ancak artabileceği gerçeğinde kendisini gösterir (burada kâğıt para yalnızca genel olarak paranın gözle görülür bir sembolüdür). Paranın egemenliği yalnızca feodalizmin dağılışını hızlandırmaya yarar ve imparator bile ilk esrimenin ardından kağıt paranın etkisi hakkında şunu söylemek zorunda kalır:

> Seziyorum, bu gömüler bolluğunda
> Eskiden neyseniz öylesiniz yine. (345)

Ve dördüncü perde bize dağılışın daha ileri bir aşamasını gösterir. Herkesin herkese karşı savaşı; çöküş halindeki ortaçağın iç savaşları, Köylü Savaşları'nın yenilgisi ve Otuz Yıl Savaşı Almanya'nın yaşamak zorunda olduğu çürüme koşullarını yaratır: Eskiden vasal konumunda olan küçük prenslerin egemenliği ve birliğe sahip olmayan, güçsüz ulusun imparatorluk çatısı altında sözde birleşmesi.

Bu dağılışın tam ortasında, antikçağın güzelliği iki kez görkemini gösterir: Birinde hayalet olarak, ikincisinde gerçeklik olarak. Goethe Helena'ya seslenme öğesini efsaneden almış, ama entelektüel içeriğini tümüyle dönüştürmüştü. Efsanenin özgün halinde Mephistopheles Helena'yı şeytani bir hayalet olarak çağırır; görünüşü ve Faust'la yaşaması, Faust için kendi "epikürcü" aşırılıklarının doruk noktasını temsil eder. Efsanenin Helena epizodu, bize aktarılan versiyonlarda, Lutherci Reform'un Rönesans ruhuna karşı mücadelesinde önemli bir etkendir.

Goethe bu ilişkiyi tamamen tersine çevirir. Reform döneminin anlayışları, o dönemde Almanya'da ortaya çıkan yarı-gizemci doğa felsefesinin özlemleri ikinci bölüme gelindiğinde epey geride kalmıştır. Goethe açısından Helena bir gerçeklik olarak antikçağın yeniden doğuşunu ifade eder ve bununla ortaçağın hayali dünyası olduğu gibi teşhir edilir: Yavaş yavaş yükselen ve parlayan ışığı karanlık âlemini sonsuza dek dağıtan yeniden doğuş.

İşte bu nedenle -efsanenin aksine- Helena'nın her iki seferde de bizzat Faust tarafından çağrılması son derece önemlidir. Meselenin yalnızca onun hayaletini çağırmaktan ibaret olduğu ilk seferinde bile Mephistopheles yalnızca akıl verebilir ve Faust'un dikkatini görevin zorluklarına çeker:

> Helena'lar kolayca çağrılır buraya sanıyorsun
> Altın akçaların kağıt görüntüleri gibi. (349)

Gerçek Helena yeniden uyandırıldığında ise, Mephistopheles pasif ve aciz bir izleyici haline gelir ve bir ortaçağ hayaleti olarak,

antikçağla hiçbir ortak yönünün olmadığı ve olamayacağı ironik bir tarzda tekrar tekrar vurgulanır.

Dolayısıyla Paris'i görmek isteyen saraylı feodal toplumu eğlendirmek üzere ilkin yalnızca Helena hayaleti çağrılır. Goethe, Helena karşısında Faust ile onun (Mephistopheles de dâhil olmak üzere) tüm ortaçağ maiyeti arasındaki keskin karşıtlığı çok açık bir şekilde vurgular. Helena'nın görünüşü tüm bu maiyet açısından diğer birçok saray eğlencesinden yalnızca biridir. Paris ve Helena sarayın güzellik anlayışı açısından eleştirilir; izleyiciler için "güzeldir, ama rafine" değildir. Gerileyiş içindeki feodal mutlakıyetçilik açısından antikçağın diriltilmesi gerçekten verimli olamaz, yeni bir gerçeklik öğesine işaret edemez. Tersine, Faust, Helena hayaletinde bile yıllardır arzuladığı yükselen yeni gerçekliği görür:

> Burada ayak basıyorum yere, burada tüm gerçekler.
> Buradan savaşabilir insan ruhu ruhlarla.
> Varsıllığın katlanması, büyüklük böyle sağlanır.
> Helena çok uzaktaydı, şimdi çok yakında!
> Kurtaracağım onu, benim olacak iki kat daha...
> Onu tanıyan ondan yoksun kalamaz. (373)

Faust'un Helena hayaletini ele geçirme girişimi felaketle sonlanır. Faust'un bilinçsizce de olsa tek bir özlemi vardır: Gerçek Helena'ya ulaşmak, antikçağ güzelliğini canlandırmak. Helena'nın ikinci görünüşünde ise ilkinin hayali niteliğine karşıt olarak tam da bu gerçekliği temsil etmesi amaçlanır.

Müsveddeleri sık sık revize eden Goethe uzun süre bu geçişlere çalışmıştı. Örneğin Zelter'e şöyle yazar: "Yeterince hazırlık yapıldığından, *Helena* artık fantazmagorik ve üzerine yerleştirilmiş değil, aksine akılla estetik uyum içinde bir dizi oluşturmuş görüneceği, doğal olarak yerine oturan üçüncü bir perde oluşturabilir." Bu "akılla estetik uyum" nedir? Goethe sırayla şunları göstermeye çalışır: Birincisi, antikçağ güzelliği olan Helena bir sihir ürünü ya da

bir göz yanılsaması değil, gerçekten doğal bir yaratıdır; ikincisi, çağdaş yaşamın manevi ve insani temelini, gerçekten yeni ve verimli olan bir şey için kalkış noktasını oluşturur; üçüncüsü, tam da bu nedenlerle o aynı anda hem geçmiştir hem de şimdidir. Dolayısıyla bu özellikleri geliştirilen eski Walpurgis gecesi, Mephistopheles'in kaba duyumsal sefahatlerle Faust'u geçici olarak Gretchen trajedisinden uzaklaştırmayı başardığı birinci bölümdeki ortaçağın Walpurgis gecesi gibi sembolik-fantastik bir epizot değildir. Daha ziyade Helena'nın gerçek görünüşü için organik, ideal estetik hazırlıktır. (Bunu yukarıda düşülen kayıtlarla anlamak gerekir.)

Dolayısıyla eski Walpurgis gecesi en açık şekilde türlerin evriminin "görüngübilimsel" tarihini ifade eder. Öznel açıdan, Faust'un Helena'ya yaklaşımıdır; ama nesnel açıdan Yunan güzelliğinin ilkel, hâlâ doğal, kısmen Şarklı başlangıçlardan başlayan evrimidir. Bunu ayrıntılarıyla izleyebilmek için daha kapsamlı yorumlara ihtiyaç vardır. Goethe'nin özgün planı Faust'u antikçağ Hades'ine indirmek ve Proserpina'nın yardımıyla Helena'yı hayata döndürmekti. Sonradan bu planını değiştirdi. Faust elbette Proserpina'ya Walpurgis gecesi sırasında iner, ama karşılaşmalarına tanıklık etmeyiz. Bunun yerine, doğal güçlerin etkileşimi sonucunda, en sonda Galatea'nın muzaffer güzelliği gözükür. Başlangıcın ejderhalarından, sfenkslerinden, cücelerinden, denizden doğan güzelliğin muzafferane ilerleyişine giden yol, yukarıda geçen Zalter'e mektupta belirtildiği üzere, Goethe'nin programının gerçekleşmesidir. Şimdi, Helena üçüncü sahnede şahsen gözüktüğünde, varlığı artık büyücülüğün ürünü değil, daha ziyade eski Walpurgis gecesinde tanıklık ettiğimiz doğal sürecin sonucudur. Güzellik bir kez doğadan gelince, Helena'nın görünüşü artık Galatea'nın doğuşundan daha büyük bir efsane değildir.

Helena sahnelerinin özü yeni olanın, özgül olarak modern olanın ortaçağdan kurtarılmış olan bir insanlık tarafından antikçağın temellük edilmesinden doğuşudur. Helena artık gerçektir, artık bir hayalet değildir, ama nasıl bir gerçekliğe sahiptir? Eski Walpurgis

gecesi bile rüya ile gerçeklik arasında salınır ve "görüngübilimsel"-fantastik bir zaman silsilesine sahiptir. Winckelmann'a -ve ayrıca Goethe'ye göre- Alman uyumunun ve biçim kusursuzluğunun temeli olan antikçağ özgürlüğünün sona gelmesiyle başlar zaten. Gerçek antikçağın çöküşünün ardından, antikçağ cumhuriyetçiliğinin nihayet yok olduğu savaş olan Pharsalus muharebesinden uzun süre sonra, antikçağ güzelliğinin doğum süreci gözümüzün önünde dramatik bir şekilde yineleniyorsa, bu süreç ister istemez rüya ile gerçeklik arasında, oynayanları da gerçek karakterler ile hafızanın hayaletleri arasında salınmak zorundadır.

Dolayısıyla Helena sahnelerinin gerçekliği, gözüken ve şekillenen antikçağ güzelliğinin ince yüzeyidir; geçmişe ait güçlerin ve henüz doğmamış olan güçlerin insanlığın geleceği için verdiği mücadeleyi gizleyen şaldır. Helena'nın gerçek bir kraliçenin vakarı ve haşmetiyle, şimdiye ait bir hisle dolu olduğu ve güzelliğinin direnilmez gücünden emin olduğu doğrudur; ama Mephistopheles Phorkyas olarak ona bir söz düellosunda kendi geçmişini, bu kıyas kabul etmez sembolik figüre dönüşmesini sağlayan kısmen çelişkili çeşitli efsaneleri hatırlattığında, varlığı kendisi için gerçek dışı, netameli ve şematik hale gelir:

> Ben bir görüntü olarak onun görüntüsüne bağlandım.
> Bu bir düştü, nitekim söylenenler de öyle.
> İşte geçiyorum kendimden, görüntüye dönüşüyorum. (492)

Bu gerçekdışılık atmosferi Euphorion sahnesinin başlangıcında daha da açık bir şekilde tezahür eder. Euphorion'un çabasının trajedisi henüz gün ışığına çıkmamıştır. Faust'un dağılması gereken hayali bir dünya hakkında bariz bir hisse sahip olduğu bir anda her şey hâlâ güzel ve umutlu gözükür.

> Bitsin artık bu işler!
> Sevmem yardakçılığı,
> İstemem maskaralığı. (534)

Ama bu gerçekdışılık, imparatorluk sarayının gerçekdışılığına taban tabana zıttır. Bu ikincisi iç çürümüşlüğünden ötürü bir hayalet gibi parlayan ampirik bir gerçekliktir, ilki ise modern insanlığın ışık, açıklık ve güzellik için asırlar süren mücadelesinin ideal doruk noktasıdır; gerçek olarak koyutlanan en yüce gerçeklik ideali, ama yalnızca koyutlanan gerçeklik, ampirik olarak gerçek olan değil. Ve bu nedenle gerçeklik tarafından yadsınır, yeniden yok edilir.

Euphorion sahnesinin işlevi bu yıkımdır. Euphorion'un Byron'la benzerliği ya da benzemezliği hakkında birçok şey yazılmıştır. Kuşkusuz Byron'ın Missolonghi'deki ölümü Euphorion sahnelerinin nihai biçimini almasını sağlamıştı. Ama bu figürün Byron'ı referans çerçevesi olarak gören salt filolojik izahı, bu sahnelerin tarihsel, felsefi ve şiirsel içeriğini yeterince açıklamaz. Bunu yapmak için, Goethe'nin Byron'ı nasıl gördüğünü, onu neden antikçağın yine trajedilerle dolu bir yeni geleceğe doğru yenilenmesinin ötesine geçen bu yeni çağın temsilcisi olarak gördüğünü aklımızda tutmak zorundayız.

Eckermann'la bir konuşmasında Goethe şöyle der: "Byron ne klasik ne de romantiktir, aksine şimdi gibidir. Böyle birine sahip olmamı lazımdı." (Dolayısıyla burada Klasisizm ile Romantizm arasında bir uyum arayan her açıklama yanlıştır.) Goethe önceki bir konuşmasında Byron'ın bu klasik-olmayan ve romantik-olmayan modernliğini nasıl tasavvur ettiğini daha da somut şekilde aktarır. Byron'ın "sembol"ünü şu şekilde formüle eder: "*Çok para, sıfır otorite*." Dolayısıyla onu liberal anarşik bir bireyciliğin en büyük temsilcisi olarak, antikçağın son yeniden doğuşu olan Goethe ve Napoléon dönemini takip eden rüşeym halindeki kapitalist çağın ideolojik temsilcisi olarak görür.

Goethe bu yeni çağın artık onun kendi şiirinin şaşalı dönemi olmadığını çok güçlü bir şekilde hisseder. Ama tarih felsefesi açısından onaylanması gereken meşru ve ilerici bir şeyin karşısında olduğunu da bir o kadar belirgin şekilde hisseder. Dolayısıyla Byron'ın "saf insan kültürü" için bir değer olduğunu reddeden Ec-

kermann'ın darkafalı itirazlarına karşı her zaman Byron'ı savunur. "O halde, seninle ayrı düşündüğümüzü söylemek zorundayım" der Goethe. "Byron'ın cesareti, korkusuzluğu ve azameti, tüm bunlar geliştirici değil mi? Onu her zaman kesinlikle saf ve ahlaki olanda aramaya karşı dikkatli olmalıyız. Büyük olan her şey biz onun farkına vardığımız anda geliştirir."

Ufukta gözüken yeni çağın sembolü olan bu figür, klasik hayal dünyasını antikçağ güzelliğinin ortaçağın hayaletler dünyasını parçaladığı gibi parçalar. Euphorion'ın görünüşünden bile önce, Phorkyas kılığındaki Mephistopheles şöyle der:

> Hızla kurtulun söylentilerden!
> Eski tanrılar topluluğunu,
> Bırakın gitsin artık, geçmiş hepsi. (531)

Dolayısıyla Euphorion'da en modern çağın ideolojisini tamamlanmış, ama trajik şekilde yenilmiş bir biçimde buluruz. Ama bu öyle bir yenilgidir ki ardından bir kez daha yeni yükselişler gelmeli ve ezilen figür onu yaratan aynı topraktan her daim yeniden ve yeniden üretilmelidir. İşte bu nedenle koronun Euphorion'un ölümü için yaktığı ağıt şu sözlerle biter:

> Kim başarabilir bunu? Uğursuz bir soru,
> Yazgısı kılık değiştirmiş,
> En mutsuz bir günde
> Tüm halkın kan ağladığı, sustuğu.
> Siz, yeni şarkılar söyleyenler
> Uzun süre boyun eğmeden duranlar;
> Yetiştirir bu toprak yeniden,
> Eskiden olduğu gibi böylelerini. (542-3)

Bu anlayış engin ve azametlidir. Özel olarak Goethe'ci niteliği, antikçağın ihyasının belli bir tek yanlılıkla, yalnızca estetik ve ahlaki

açıdan, son "kahramanlık yanılsamaları"nın bir giysisi olarak görülmesinde saklıdır. Devrimci Terör döneminin ve aynı zamanda tümüyle farklı Napoléon döneminin antikçağ anlayışı, Goethe'nin sembolik düzeyde temsil edilen tarih imgesinde yoktur, ama nesnel olarak bu tarihsel gelişim olmadan felsefi ve şiirsel açıdan asla kendi doruk noktasına ulaşamazdı. Bu bağlamda, Goethe sonraki yaşamında Hegel'den çok daha tutarsızdır, zira Hegel açısından Fransız Devrimi geçmiş olarak, tarihsel diyalektikteki zorunlu halka olarak zorunluydu; öyle ki *Görüngübilimi*'nde Fransız Devrimi ufukta gözüken yeni çağın doğrudan temelini oluşturur. Goethe Fransız Devrimi'nin toplumsal ve siyasal içeriğini her zaman onaylamıştı ve yaşı ilerledikçe bu onay daha da kararlı biçimlere bürünür; ama devrimin siyasi seyrini tutarlılıkla reddetmişti. Bu açıdan, ömrünün sonuna kadar bir Aydınlanma çocuğu olarak kaldı. Fakat şunu da unutmamak gerekiyor, Aydınlanma'nın Fransız varisleri, gelecek perspektifleri çok daha ileri olan büyük ütopyacılar da devrimin siyasi seyrini her zaman gerçekleştirilemez ve zararlı olarak görmüşlerdi.

Dolayısıyla Goethe'nin Fransız Devrimi'nin içeriğine karşı olumlu tutumu *Faust*'ta ancak tesadüfi ve dolaylı şekilde, mesela Fransız mültecilerin, çeşitli türde "eski zamanlı"ların çok büyük bir horgörüyle alaya alındıkları birinci bölümün Walpurgis gecesinde, ya da Euphorion sahnelerinde veya ileride göreceğimiz gibi Faust'un son monoloğunda bir perspektif olarak tezahür eder.

İşte bu nedenle ikinci bölümün tarihsel tablosu siyasi eylem açısından eksiktir. Faust'un imparatorluk sarayında hareket etmeyi hiç beceremediğini söylemeye gerek yok. Ölümünden sonra ortaya çıkan fragmanlar bunu, metnin kendisinden de bariz şekilde göstermektedir. Goethe taslaklardan birinde Faust'un ağzından imparatora bazı devasa planlarını aktartır. İmparator bir şey anlamadan dinler. Mephistopheles durumun olanaksız hale geldiğini görünce, Faust'un biçimine bürünür ve türlü saçmalıklar yumurtlar. Bunun üzerine hem imparator hem de saray bu yeni sihirbazın derinliği ve azameti

karşısında kendinden geçer. Faust antikçağın ortadan kalkmasının ardından hayata döndüğünde, doğayı boyunduruk altına almak için ekonomik ve teknik mücadeleden başka bir şeyle ilgilenmez.

Bu son sahnenin hazırlık kısımlarında, Faust'un insani derecede mütevekkil tonu çarpıcıdır. Her türlü zevki reddeder: "Zevk insanı alçaltır." Şan-şerefi umursamaz: "Şan şeref değil, yalnızca eylemdir önemli olan." Goethe Mephistopheles'e "İsa'nın Şeytan Tarafından Baştan Çıkartılması"nın parodisini bile yaptırır ve Faust'a "dünyanın kraliyetlerini ve tüm şanını" teklif eder. Ama Faust reddeder ve yeni planları için bir eylem alanından başka bir şey istemez. Burada da bazı fragmanlar eserin kendisinden daha nettir; Faust bunların birinde Mephistopheles'le yollarını ayırır.

İhtiyar Goethe'nin bu toplumsal faaliyet anlayışı *Faust* külliyatında, özellikle de F.T. Vischer tarafından sık sık eleştiri konusu edilmiştir. Öyle ki Vischer, Goethe'nin ikinci bölümü nasıl yazması gerektiği konusunda ahkâm kesecek kadar ileri gider. Vischer, Faust'un Köylü Savaşı'na katılmasını ve bunu devrimin her türlü "dehşet"inden kaçınmak isteyen bir liberal olarak yapmasını ister. Faust'un daha öncesinde yollarını ayırmış olduğu Mephistopheles ise isyancı harekete sızmak ve bir "radikal" olarak hareketi uç noktalara taşımak, Faust'un da istemeyeceği ama mesul olacağı "aşırılıkları" kışkırtmalıydı. Dolayısıyla Faust'un pişmanlığı sonunda arınmasına yol açacaktır. Faust'un ikinci bölümde pişmanlık gibi salt bireysel ahlaki kategorilere başvurmayı daha baştan reddettiğini görmüştük. Vischer'in anlayışının öznelci ve ahlakçı darlığı bir liberal tarih felsefesini ifade eder ki buna göre Mephistophelesçi ilkenin gerçek temsilcilerinin pleb devrimciler olması gerekirdi: Münzerler ve Robespierreler.

Tutarlı bir devrimci demokrasinin taleplerini hiçbir şekilde anlamamasına karşın Goethe bu tür bir anlayışın çok ötesindedir. Bu anlayışın sınırındaki ruh hallerinin gençlik eseri *Götz*'de ara ara karşımıza çıktığı doğrudur. Ama bu eseri Aydınlanma'nın devrim öncesi önderinin eseri olduğundan, bu ruh hallerinin çok farklı bir

anlamı vardır. Vischer'in idcali Maximilian Klinger'in *Faust*'unda gerçekleştirilmişti. Burada bir "Fırtına ve Atılım" yazarının Fransız Devrimi karşısındaki hayal kırıklığı, dağılışı açıkça görülmektedir. Goethe'nin demokratik devrim yoluna girmesi mümkün değildi, ama önemli eserlerinin hiçbirinde bu seçeneğe karşı liberal ya da gerici bir mücadeleye tanık olmayız. Onun dehası, ütopyacı öğeler barındırmakla birlikte, bir çıkış yolu bulmayı başarır: Kapitalizmin üretici güçleri geliştirmesi.

Vischer bu alternatifi de karakteristik bir şekilde reddeder. Faust'un pratik faaliyet yoluyla bir uzlaşmaya imza atmış olmakta haklı olduğunu düşünür. Kapitalizme karşı tutumu Goethe'ye oranla kıyaslanamayacak derecede olumlu ve eleştiriden uzak olan liberal Vischer böylece -küçük burjuva ve romantik bir tarzda- tam da *Faust*'un sonunda en soylu olan şeyi eleştirir: Kapitalizmin düzyazısının tam merkezinde yeni ve pratik bir kahramanlığın, yeni ve derin bir çatışmanın keşfi.

Ama Vischer ikinci bölümün en muhteşem şiirsel anlarını dikkatsizce atlasa da, liberal romantik önyargılarına rağmen en azından gerçekleri doğru bir şekilde görür. Emperyalist dönemin gerici romantiği Friedrich Gundolf, Goethe'nin gençlik "isyankarlığı"ndan geri adım atmış olmasına o kadar öfkelenir ki metnin sonuç kısmını doğru düzgün anlamayı bile başaramaz ve Faust'un en sonda "devlet hizmeti"ne girdiğini düşünür.

İkinci bölümün sonuç kısmı, yaşlanan Goethe'nin topluma ilişkin bakışının organik bir ürünüydü. Onun son dönemlerindeki beyanlarından haberdar olan hiç kimse bu sona şaşıramaz. Goethe kurtuluş savaşlarının karmaşık yanılsamalarını ironik bir şekilde reddeder, ama sonradan iyi karayolları ve demiryollarının ister istemez Almanya'nın birliğini sağlayacağını düşünür. Kapitalizmin bütün teknik ve ekonomik başarılarına yoğun bir ilgi gösterir, hatta Tuna-Ren kanalının, Süveyş ve Panama kanallarının yapıldığına tanık olacak kadar uzun yaşayabilmeyi istediğini söyler. İşte Goethe'nin Amerika Birleşik Devletleri'nin yeni yeni yükselişte olmasını

kıskançlıkla da olsa tanıması -o dönemde Almanya'da çok ender görülen bir şeydir- buraya oturur.

Bu perspektif Goethe'nin üretici güçlerin böylesine dizginsiz ve dev adımlarla gelişiminin siyasal devrimi gereksiz hale getireceğine inanmasını mümkün kılar. Bu onun dünya görüşünün en önemli eksiklerinden ve sınırlılıklarından biridir ki bunun yansımalarını doğa felsefesinde, diyalektik anlayışında, evrime yaptığı aşırı vurguda ve her türlü "felaket teorisi"ni reddedişinde de görebiliriz. (Fakat bizim bu tek yanlılığı görüyor olmamız, Goethe'nin doğa felsefesinin örneğin Georges Cuvier'inkine kıyasla çok büyük bir ileri adım olduğunu görmemizi engellememelidir.) Nitekim tam da bu tek yanlılık onun sık sık vurguladığımız bu benzersiz konumuyla (Aydınlanma ile on dokuzuncu yüzyıl arasında kendine özgü bir köprü kurmuş olmasıyla) sıkı sıkıya ilişkilidir.

Goethe'nin bu sınırlılığını ne kadar eleştirirsek eleştirelim, bir şey kesindir: Onun şiirsel "tin görüngübilimi", feodalizmin fantazmagorik varoluşundan insan yetilerinin gerçek gelişiminin dünyasına, insan faaliyetinin gerçek dünyasına götüren güç olarak üretici güçlerin gerçek gelişimiyle sona erer. İleride göreceğimiz gibi, Goethe bu ilerlemenin kapitalist biçiminin acımasız niteliğini hafifletmek için hiçbir şey yapmaz; ama aynı zamanda, burada insan faaliyetinin gerçek alanının ilk kez tezahür ettiğini de gösterir. Ancak bu pratik ve tekdüze son hem başlangıçta ortaya konulan ve trajedi açısından çözülmez olan Rönesans sorununa hem de Tin sahnesinin trajedisine yeterli bir yanıt sunar. Faust anlayışıyla Aydınlanma epistemolojisine Lessing'den daha az bağlı kalan ve Rönesans geleneklerine daha sıkı sarılan Goethe, sanayinin gelişiminin sağladığı modern teori-pratik birliğine bir sıçrama tahtası bulmuştu.

Kuşkusuz bu yalnızca yanıta ilişkin bir perspektiftir. Goethe'nin ufku kapitalizmle sınırlıdır. Bu yüzden onun derin entelektüel ve şiirsel dürüstlüğü çıplak ve uzlaşmaz antitezler biçiminde bir sunuma yol açar. Nitekim kapitalist faaliyet gerçekten de Faust'un hayat boyu duyduğu özlemin gerçekleşmesidir, ama aynı zamanda ve bun-

dan ayrılmaz şekilde, bu faaliyet Mephistopheles için antikçağla ilgili sahnelerde neredeyse salt bir seyirci derekesine düştükten sonra yeni ve büyük bir faaliyet alanı oluşturur. Dolayısıyla en modern çağın yapısı ahenksiz ve çelişkili bir biçimde karşımıza çıkar. Bir yandan, önümüzde Euphorion'un devrimci gençliğini buluruz, diğer yandan kör yaşlı bir asırlık çınar olarak Faust vardır. Kavramsal bir tarihsel açıklığa kavuşamadan, Goethe kapitalist çağın hem yaşlı hem genç, hem bir başlangıç hem de bir son olduğunu hisseder.

Tüm bu sorunlar karmaşası içinde, çelişkiler açıkça temsil edilir, ama çözümsüz kaldıkları gibi, Goethe'nin eserinde başka hiçbir yerde olmadığı kadar uyumsuz bir şekilde karşı karşıya gelirler. Faust'un son monoloğunda yer alan trajik çelişkilerin çözülmesinin ancak geleceğe ait bir iş olduğu açıktır. Faust'un umut dolu sözleri, dile getirildikleri gerçek durumla keskin bir karşıtlık içindedir: Ölmüşlerin ruhları Mephistopheles'in talimatıyla Faust'un mezarını kazarken, Faust insanlığı ileriye taşıyacak olan büyük üretken çalışmalar hayal eder. En sondaki semavi Hıristiyan aşkınlığı, ileride ayrıntılı şekilde göreceğimiz gibi, Goethe'nin tarih felsefesinin ve düşünür-şair Goethe'nin bildiği gerçek dünyada temelde çözülmez olan hayat çelişkilerine dair nihai sonuçların entelektüel ve estetik açıdan zorunlu sonucudur. Dolayısıyla salt dünyevi bir son bekleyen eleştirmenlerin hepsi de yalnızca görünüşte Goethe'den daha radikaldirler; bu talebin gerisinde, özünde, sığ bir liberal dünya görüşü vardır, yani kapitalist hayatın tüm çelişkilerine kapitalist toplumun kendi sınırları içinde bir "çözüm" talebi. Goethe'nin vizyonu karşılaştırılamaz derecede daha derindir: İnsanda, insanlıkta ve onun gelişiminde yozlaştırılamaz bir *cevher* olduğuna inanır. Kapitalist gelişim biçimi *altında* bile (ve buna *rağmen*) bu cevherin korunacağına inanır.

3. Faust ve Mephistopheles

İnsanın içindeki bu cevher için mücadele *Faust*'un gerçek olay örgüsünün konusudur ki yukarıda bunun tarihsel ve toplumsal çerçevesini çizdik. Bu mücadele Faust ile Mephistopheles arasındaki düelloya yoğunlaşmıştır. Bu düellonun konusu ve ana aşamaları nelerdir?

Mephistopheles kendi programını "Göktc Prolog"da açıkça ortaya koyar. Bu program onun insana ve insanın akıldan nasıl yararlandığına dair anlayışına dayalıdır:

> Us diyor bu parıltıya, tüm hayvanlardan,
> Daha hayvan olmak için yararlanıyor ondan. (28)

Bu sözler onun hayat görüşünü ve iradesinin yönünü açıkça tanımlamaktadır. Goethe'nin somut temsili -nitekim onun şiirsel derinliği tam da burada tezahür eder- asla soyut bir ilkeye indirgenemeyecck olan çok çeşitli renklere bürünür ve böylece Mephistopheles yalnızca şer ilkesinin tecessümü olarak değil, canlı bir şiirsel figür olarak ortaya çıkar. İşte bu ncdenle onun karakterini "tanımlama" girişimlerinin tümü beyhudedir ve yanlış yönlendiricidir.

Faaliyetinin çapını, kuvvet alanını belirlemek çok daha önemlidir. Onun amacı, tıpkı efsanede olduğu gibi, Faust'un ruhunu ele geçirmektir. Ama bu amacı somutta sunarken, Goethe'nin efsaneden radikal ideolojik kopuşu apaçık hale gelir. Efsane hâlâ büyük oranda ortaçağa aittir; kalkış noktasını insan ruhu için çatışma halinde olan özerk ve son derece karşıt ilkelerden alır: Hayır ve şer. Lessing'in hayal oyunu bile bu keskin ve diyalektik-olmayan ayrımdan belli öğeleri korur; oysa Lessing Aydınlanma'nın zirve döneminde yaşayan biri olarak bu mücadelede yalmzca zahiri bir çelişki görür.

Goethe'de düello tümüyle içseldir. Mephistopheles ancak Faust'un kendi psikolojik-tarihsel gelişiminin bir veçhesini oluşturduğu ölçüde güce sahiptir. Ve Goethe'nin büyük şiirsel başarısı buna

rağmen Mephistopheles'i yalnızca Faust'un bir bileşeni olmakla kalmayıp, bariz ve özerk çizgilere sahip bir figür haline getirmesinde saklıdır. Fakat Mephistopheles'in şeytani öğesi insani alanın dışında yatan bir şey olarak bilinçli bir şekilde saf dışı edilir. (Bu efsanede dışsal ve sihirli olan her şeyin Goethe'nin *Faust*'undan atılmış olmasının nedeni budur. Eserin seyri içinde bu eleme daha katı hale gelir. Örneğin *Urfaust*'taki "Auerbach'm Şarap Mahzeni" sahnesini sonraki versiyonuyla karşılaştırmamız bu açıdan yeterli olacaktır.) Gerçekten de Goethe, Mephistopheles'e kendi şeytani doğasını tekrar tekrar reddettirecek ve ironik bir şekilde bastırtacak kadar (örneğin "Cadılar Mutfağı"nda) ya da ona ciddi ciddi Faust'un kurtuluş yolunun ya da lanetlenmesinin yalnızca Faust'a bağlı olduğunu, şeytanla ya da herhangi bir şeytani etkiyle alakası olmadığını söylettirecek kadar ileri gider. Mesela Faust'la konuşmasının ardından en önemli diyaloğunun sonunda Mephistopheles şöyle der:

> Ve o bile kendisini şeytana teslim etmemişti,
> Daha hâlâ malıvolması gerekiyordu.

Doğaüstü nitelikleri bu şekilde yadsıma eğilimi Faust'un salt yeryüzüne, dünyaya bağlılığı ve ondan ötesini reddedişiyle etkili bir şekilde sürdürülür. Başlangıçtaki önemli diyalogda Mephistopheles şöyle der:

> Çok az ilgilendirir beni öte dünya;
> Önce sen, bu dünyayı yıkıntıya çevir,
> Öteki sonra ortaya çıksın.
> Bu topraktan fışkırıyor benim kıvançlarım,
> Bu güneş aydınlatıyor acılarımı,
> Bir gün ayrılabilirsem bunlardan,
> Ne olmuş, olmamış bana ne.
> Artık istemiyorum dinlemek... (369)

İkinci bölümün sonunda daha da kesin bir dille:

> Kapalıdır bize öteye bakan pencere,
> Salaktır gözlerini oraya diken, kırpıştıran,
> Bulutların üzerinde kendine benzerler düşünen,
> Burada çevresine bakmalı, yere sımsıkı basmalı,
> Dilsiz değildir bu dünya yetenekli olan için.
> Gerekir onun sonsuzluk içinde dolaşması! (622)

Dolayısıyla Faust da Mephistopheles de esasen ateisttir. Bir kez daha, Goethe'nin efsanenin tarihsel sahiciliğinden ne kadar çok yararlandığını görüyoruz. Faust bu sözlerle, öbür dünyayı tümüyle yok eder, eylemi radikal bir şekilde yeryüzüne oturtur, ama yine de tarihsel rengini korur. Zira özgül anlamda Goetheci niteliğine karşın bu türde düşünceler Paracelsus, Giardano Bruno ve Verulamlı Francis Bacon'm çağma tekabül eder.

Fakat bunun ötesinde, Goethe'de efsane, insanın içindeki şeytani ve iblisçe olanaklara karşı insanın cevherinin korunması ve kalıcılaştırılması için bir mücadeleye dönüştürülür.

Goethe'nin *Faust*'unda şeytanın kendisi gözükmez (sonradan atılan "Walpurgis Gecesi" fragmanlarında gözükür). Goethe'nin Şeytan'ın ağzından dile getirdiği şiirsel açıdan muhteşem beyitler onun özünün salt altın arzusu ve cinsellik olduğunu gösterir. Bu iki "yüce iyiliğin" peşinden koşması Şeytan'ın bilgeliğidir, yani Mephistopheles'in yukarıda aktarılan sözlerle insan aklının kullanıldığı yerler olarak tarif ettiği şeyin seyreltilmemiş ve mutlak kusursuzluğudur. Mephistopheles sadece bu ilkenin tali bir temsilcisidir, ama tam da yeraltı dünyası hiyerarşisinde Şeytan'dan daha aşağıda olduğundan, Şeytan'ın kendisinden daha tinselleştirilmiş ve daha tinseldir. Şeytani ilkeleri tinsel açıdan yeterince yüksek bir seviyeye çıkarmalı, ulvileştirmelidir ki Faust'la ortak bir eylem alanında buluşabilsin ve çoğu zaman dışsal bir şekilde de olsa Faust'un iç sorunlarına erişebilsin. Dolayısıyla "şeytani bilgeliği" damıtarak insani dile aktarmalıdır.

Ancak bu şekilde Mephistophelesçi ilke Faust'un (ve Goethe'nin) öznelliğinin bir devindirici gücü haline gelebilir. İşte bu nedenle Mephistopheles'te Goethe'nin kendi özelliklerinden bazılarını keşfetmiş olan Ampere'nin eleştirisine Goethe onay verebilmiştir. İşte bu nedenle Mephistopheles'in hazırcevaplarından birçoğu nesnel açıdan doğrudur, hatta Goethe'nin derin inançlarını dile getirir. Örneğin Goethe Mephistopheles'in "Maskeli Yürüyüş"te görünmesini sağlar (1818) ve en derin düşüncelerini şöyle dile getirtir:

> Onun hayatın bize yaşamamız için
> verildiğini anlamasını sağladım...
> Hayattayken, hayatın tadını çıkaralım!

Yalnızca gelişimin somut bir aşamasındaki kesin işlev bir duygunun, düşüncenin ya da eylemin insani mi yoksa şeytani mi olduğunu belirler. Bazen yalıtık an temelinde bu konuda bir karara varmak mümkün bile değildir, ancak açığa serdiği ve ancak sonra görülür hale gelecek olan sürecin yönü temelinde mümkündür.

Bu diyalektik Goethe'nin insanlığın geleceğine olan sarsılmaz inancının temelidir. Hayır ile şer arasındaki mücadele ileriye doğru evrimi doğurur; şer bile nesnel ilerlemenin aracı olabilir. Mephistopheles'in kendisine ilişkin olarak söylediği "her zaman şer isteyip, hep iyilik doğuran o gücün bir parçasıyım" şeklindeki ünlü söz, bu Goethe'ci dünya görüşünün en özlü ifadesidir. Elbette bu Goethe'nin buluşu değildir. Birçok Aydınlanma düşünürü, özellikle de kapitalist gelişimin özgül yönlerinden hayati çıkarı olanlar (Mandeville) bu görüşü açıkça dile getirmişlerdi. Ama bu görüş ancak *Faust*'ta ve "akıl oyunu" olarak Hegel'de Fransız Devrimi'ni takip eden diyalektik ilerlemeye duyulan yeni inancın temeli haline geldi.

Dolayısıyla Faust için her zaman belirsiz, daimi bir tehlike arz eden sonuçları olan bir mücadele ortaya çıkar. İyiliğin tohumları şerde saklı olabilir, ama aynı zamanda en yüce duyguda şeytani bir şey de saklı olabilir, hatta şeytani olan ondan bile doğabilir. İşte *Fa-*

ust'un iç dramasını oluşturan şey bu iki ucu keskin bıçak arasındaki dengelemedir. Ama diğer tüm trajik, dramatik bilgeliklerde olduğu gibi, bu daimi ve tehlikeli salınım nihilizme yol açmaz. Goethe, Hegel'in felsefi alanda yaptığını şiirsel alanda yaparak, ahlaki ve toplumsal göreceliği bütünsel diyalektiğin bir öğesi haline getirir.

Hayır ile şer diyalektiğinin bu yeni biçiminin ilkin kapitalizmin en içgörülü gözlemcileri tarafından algılanmış olması tesadüf değildir. Şeytan'ın salt altın arzusu yaygın ve genel bir eğilimdir ve sınıflara bölünmüş bütün toplumlar için geçerlidir. İnsanın bir "uzantısı" olarak, insanın insanlar ve koşullar üzerindeki iktidarı olarak paranın özel olarak kapitalizmdeki anlamı ise yalnızca Mephistopheles tarafından temsil edilir:

> Ben altı aygır satın alsam,
> Benim olmaz mı onların erki?
> Ben gerçek bir insan olmama karşın,
> Yirmi dört ayağım varmış gibi gezerim. (94)

Genç Marx bu kısmı kapitalizmin bir tanımı olarak yorumlamıştı. *Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları*'nda [*1844 Elyazmaları*] şöyle bir analiz sunar: "*Para* yoluyla elde edebildiğim şey, satın alabildiğim, yani paranın satın alabildiği şey, paranın sahibi olarak beni ben *yapandır*. Paranın vasıfları paranın sahibi olarak benim (paranın sahibinin) kendi vasıflarımdır ve temel güçlerimdir. Demek ki ne *olduğum* ve ne *yapabileceğim* hiç de bireyselliğim tarafından belirlenmiyor. Ben *kendim* çirkinim, ama kendime *en* güzel kadını satın alabilirim. Demek ki *çirkin* değilim, çünkü *çirkinliğin* etkisi, iticiliği, para karşısında yok olur. Ben bireysel yaradılışıma göre *topalım*, ama para bana yirmi dört bacak veriyor. Öyleyse topal değilim. Ben habis, ikiyüzlü, vicdansız, aptal bir adamım, ama paraya saygı gösterildiğinden sahibine de gösterilir. En büyük iyilik paradır, dolayısıyla sahibi de iyidir. Ayrıca para beni ikiyüzlülük zahmetinden kurtarıyor, böylece dürüst kabul ediliyorum. *Aptalın* biriyim, ama para her şeyin

gerçek ruhu olduğundan, para sahibi hiç aptal olabilir mi? Dahası para sahibi kendine akıllı kişileri satın alabilir; insan, akıllılardan daha güçlü olunca onlardan daha akıllı da olmaz mı? Ben ki, para sayesinde, insanın isteyebileceği her şeye sahip olabilirim, o halde bütün insani yetilere de sahip değil miyim? Bu durumda para benim bütün yeti eksiklerimi karşıtlarına dönüştürmez mi?"

Eğer Mephistopheles'in özellikle de birinci bölümde sihirle yarattığı etkileri düşünürsek, burada özünde var olan şey, Marx'ın analiz ettiği şekliyle insan eyleminin çapının para sayesinde sihirle genişletilmesidir. İkinci bölümde, Mephistopheles antikçağı ele alan bölümlerde geri plana çekilir. Ama ikinci bölümün diğer sahnelerinde tüm senaryonun "büyük dünya" senaryosuna dönüşümüne tekabül eden rolü açıkça, toplumsal olan bir şeyin somut ifadesi haline gelir. Dolayısıyla yukarıda gördüğümüz gibi, gerileyen feodal dünyada Mephisto, paranın genel olarak dış koşullar üzerindeki egemenliğinin sembolü olan kağıt paranın mucidi haline gelir. Ve üretim araçlarında bir devrim olmadan, üretici güçlerde bir gelişme olmadan, bu koşulların çürümesi ve dağılması paranın sızmasıyla hızlanır.

Son olarak, Mephisto'nun sihrine başvurmakla, Faust kendi faaliyet alanının doğanın insan eylemine tabi kılınması olduğunu görür. Fakat bu noktada, Mephisto da onun en soylu özlemlerinin ayrılmaz bir yareni haline gelir. Mephistopheles'in yardımı feodalizm içindeki kapitalist "ara dünya"yı doğurmakla kalmaz, aynı zamanda uzantısı ve gelişimi de şeytanın sunduğu bu yardımdan ötürüdür. Faust'un bir limanı vardır ve sağlam bir ticaret yapar ki Mephisto da bu ticarette yürütme organı işlevi görür:

> Açıklık verir düşünce gücüne deniz...
> El çabukluğudur orada işi beceren.
> Balık tutulur, bir gemi yakalanır,
> Bu ilk üçü ele geçirince,
> Kanayla çekilir dördüncüsü de;

Kötüleşir beşincisinde durum,
Gücü olanın hakkı da olur.
Ne diye sorulur burada, *nasıl* sorulmaz.
Öğrenemedim, ne olduğunu gemiciliğin:
Savaş, alışveriş, soygunculuk,
Ayrılmaz birbirinden bu üçüzlü. (608)

Philemon ile Baucis'in pastoral küçük mülkü Faust'un büyük mülküne zorluk çıkartınca, Mephisto Faust'a benzer bir yardımda bulunur. Faust zavallı yaşlıların mağduriyetini engellemek ve onları başka yere göndermek ister. Ama onlar buna rıza göstermezler ve dolayısıyla Mephisto ile yardımcıları mülksüzleştirmeyi zorla gerçekleştirirler. Mephisto'nun Faust'a sunduğu yardım -Faust'un büyük eserini gerçekleştirilebilir hale getiren yegâne yardım- her yerde sermayenin "ilkel birikim"ini tanımlayan ve on sekizinci yüzyılın önemli İngiliz yazarları tarafından edebiyatta ve gazetelerde muhteşem bir şekilde tasvir edilen özellikleri sergiler. Ama ancak Mephisto'da bu özelliklerin hepsi tek bir sembolik figürde yoğunlaşmıştır.

Kapitalizmin şeytani ve sinik veçhelerinin Mephisto'da öne çıkması, onun kapitalizmin temsilcisi olduğu, hatta kapitalizmin yalnızca "kötü özellikleri"nin temsilcisi olduğu anlamına gelmez. Ne var ki burada Mephistopheles'in karakterinin kısmen kapitalist temelini özellikle vurgulamak zorundayız, çünkü *Faust* külliyatında hiçbir yerde -Marx'ın aktardığımız sözleri haricinde- onun karakterinin bu can alıcı yönünün anlaşıldığını göremiyoruz. (Birkaç romantik gerici eleştirmenin, örneğin Wilhelm von Schütz'un bu soruna değinmiş olması çok az şey ifade ediyor, zira yazdığı her şey tahrifat üzerine kuruludur.) Fakat Faust ile Mephistopheles arasında Goethe tarafından temsil edilen ahlaki ve manevi düello ister istemez burada ana hatlarını çizdiğimiz temelin çok ötesine geçer, her ne kadar tezahürlerinden birçoğu buna indirgenebilir olsa da. Bu düello insan yaşamının tüm önemli sorunlarını kapsar; Mephistop-

helesçi öğelerin ve eğilimlerin Faust'un ruhuna etkisindeki dramatik derecede etkin bir aşağı-yukarı hareketi gösterir. Ve yalnızca mücadelenin bütün seyri tanrı ile şeytan arasındaki bahse cevap sağlar, Faust'un kaderinin sonunu gösterir ve insan soyunun gelecekteki olasılıkları üzerine Goethe'ci perspektifi ortaya koyar.

Altın ve cinsellik: İşte Goethe'nin Şeytan'ının "bilgeliği" bundan ibarettir. Onun hedefi -Mephisto'nun sihrinin ve sinizminin hizmet ettiği hedef- insanın hayvanileştirilmesidir, "manevi bir hayvan krallığı" yaratılmasıdır (Hegel).

Burada Goethe'nin efsaneden ayrılması özellikle barizdir. Ortaçağ dindarlığı açısından -Lutherci ortodoksluk ortaçağdan epeyce şey barındırır- cinsellik, insanın doğal varoluşu günahtır. Dolayısıyla doğanın kendisi bile şeytanın alanıdır; Şeytan arz küresinin, "dünya krallıklarının ve onun tüm görkemlerinin" efendisidir. Ve insan ancak Hıristiyan öbür dünyanın çileci ilkelerine uyarak iblisi boyunduruk altına alabilir. Diğer yandan, Aydınlanma ve çocuğu Goethe açısından, doğayla -hem insan bilgisi ve faaliyetinin alanını oluşturan dış dünyayla hem de insanın kendi doğuştan gelen özüyle- tümüyle karşıt bir ilişki vardır. Goethe açısından ikisi de tüm insan gelişiminin ve büyüklüğünün organik temelini oluşturur. İşte bu nedenle Goethe ortaçağ dünya görüşünün bariz kalıntılarına düşman olmakla kalmaz, aynı zamanda diğer açılardan ilerici olan çağdaşlarında bile onu uzaktan da olsa hatırlatan her şeyi reddeder. İşte bu nedenle birçok yorumcunun yaptığı gibi, Goethe ile Kant arasındaki özsel bir ilişkiyi *Faust*'a taşımaya çalışmak yanlıştır. Bir yandan, gençliğinin ilk dönemlerinden itibaren, Goethe doğanın bilinemezliği, kendinde-şeyin bilinemezliği şeklindeki Kantçı önermeyi reddetmişti. (Örneğin Merck'e bir mektubunda şöyle yazar: "Doğa bu şekilde var olur: Anlaşılmamış, ama anlaşılamaz değil.") Ama belki daha da ateşli bir şekilde, Kant'ın insanın ampirik ve fiziki doğasındaki "köklü şer" anlayışını reddeder.

Bu antitez yukarıda analiz ettiğimiz trajik Tin sahnesiyle çelişiyor görünmektedir. Fakat bir kez daha, Tin'in onun hakkında Goet-

he'nin doğa felsefesinin temel noktasını oluşturan şeyden daha fazlasını ifade etmediğini vurgulamak gerekir: Doğanın sonu gelmez dönüşümü ve kendi kendini yenilemesi. Tin Faust'la ilişkiyi nerede reddeder? Hangi bilginin olanaksız olduğunu düşünür? Genç Goethe'nin burada kahramansı, trajik yönden beyhude bir bilgi arayışı olarak temsil ettiği ve aynı zamanda üstesinden geldiği, insan ile doğanın doğrudan gizemci özdeşleştirilmesidir.

Bu "üstesinden gelme"yi biz de biliyoruz. İlk sahnesi, Faust'un doğrudan bilginin gençlik biçimini aştığı ve doğaya dair doğru bilgiye ulaşan bir yol izlediği "Orman ve Mağara" sahnesidir. Ama Faust (ve onunla birlikte Goethe) hâlâ kendisinin "felsefi doğa durumu"nda bulur. Bu bilgi hâlâ Faust'un hayatının yol gösterici ilkesi olarak hizmet göremez. Tersine, bu onu başka bir trajediye götürür. (İleride, bu sahnenin Gretchen trajedisinin dönüm noktasını oluşturuyor olmasının tesadüf olmadığını göreceğiz.)

Bir sonraki sahneyi, ikinci bölümün ilk sahnesini analizimizin seyri içinde zaten gördük. Bu sahnede Goethe insanın ve ahlakın ötesinde doğanın sağaltıcı gücü olduğunu gösterir. Fakat burada Tin sahnesinin trajik ikilemine daha açık ve daha somut bir yanıt da verir. Artık sağaltılmış olan Faust güneşin doğuşunu görür. Güneş ışınlarıyla kör olan Faust (eskiden Tin'in görünüşüyle kör olduğu gibi) yüzünü çevirmek zorunda kalır. Ama sonuç artık trajik bir çatışma değildir. Faust artık doğayı anlamaktan ve doğanın keyfini sürmekten alıkonduğuna inanmaz. Doğa karşısında haz alan ve anlayan bir tutum -"Güneş arkamda"- sergiler: "Renkli suretiyle hayat karşımızda." Bu, doğa felsefesinin yeniden doğuşunun ve onun yeni estetiğin doğuşuyla yakından ilişkisinin şiirsel ifadesidir: Doğa bilgisinin gelişiminde genç Marx tarafından Schelling'in gençliğinin "dürüst fikirleri" adı verilen dönem. Tüm sahne Helena trajedisinin felsefi girizgâhı işlevi görür, tıpkı "Orman ve Mağara"nın Gretchen trajedisinin dönüm noktasını oluşturması gibi.

Yukarıda bahsedilen iki sahne eserin bütünü açısından ne kadar önemli olsa da, başlı başına dramatik değildir. Bunlar özet duraklar,

dönüm noktaları, tefekkür noktalarıdır. Her ikisi de monoloğa dayalıdır; her ikisinde de Mephistopheles yoktur. ("Orman ve Mağara"da sona doğru ortaya çıkar; diğerindeyse hiç görünmez.) Ancak *Faust*'un başında doğayı anlama girişimi trajedinin odak noktasını oluşturur; ancak sonda doğanın anlaşılması Faust ile Mephistopheles arasında son belirleyici tartışmanın temelini oluşturacak toplumsal eylemle çakışır.

Goethe'nin doğa karşısındaki tutumunu doğru bir şekilde anlamak yalnızca *Faust*'un ideolojik yapısı açısından önemli değildir; aynı zamanda, Faust ile Mephisto arasındaki ilişkinin anlaşılması için de vazgeçilmezdir. Zira *Faust* yorumcuları arasında Mephisto'yu Tin'in adamı olarak gören bir ekol vardır (ilk temsilcisi Kuno Fischer'dir). Bu tezin pratikte bir değer taşımaması bir tarafa ("Gökte Prolog"u anlamsız hale getirmekte ve en fazla, Goethe'nin çok savsak bir şekilde çalışıp gözden geçirilen eserde bizzat aştığı anlayışın kalıntılarını değiştirmeden bıraktığını göstermektedir), tüm Goethe'ci doğa anlayışını Hıristiyan ve ortaçağcı bir doğa anlayışına dönüştürür. Zira bu örnekte, Tin bir doğa ilkesi değil, bir şeytani ilkedir. Geleneksel Faust efsanesinde ortodoks Lutherci eğilimlerin nevzuhur etmesidir ve Goethe'yle hiçbir alakası yoktur.

Goethe'nin doğa anlayışının temel fikri doğanın insandan ve insanın görüşlerinden (ahlaki ya da diğer türlü) bağımsızlığıdır. Elbette, bu şekilde tasavvur edilen doğanın, ikinci bölümün birinci sahnesinde bir sağaltıcı güç olarak tezahür ediyor olması gerçeğinden, Goethe'nin idilik bir doğa anlayışı olduğu sonucu çıkmaz. Tüm trajedi açısından çıkartılacak sonuç, daha ziyade, insanın doğa güçleriyle şiddetli ve her an değişen mücadelesidir. Eğer en sonda, Mephisto bir perspektif olarak Faust'un tüm ömrünü adadığı çalışmalarını doğal güçler aracılığıyla yok etmeyi önüne koyuyorsa, bu şekilde doğanın ve Goethe'nin doğa anlayışının yalnızca tek bir yönünü -alaycı bir mübalağayla, ama yine de adil bir şekilde- ifade etmiş olur. Baladlarının onu *Faust* üzerine çalışmaya geri döndüren bir sanatsal etken olduğunu Goethe bizzat söylemiştir. Goethe'nin

doğanın idilik olmayan, tekinsiz güzellikte, baştan çıkartıcı, ama tehditkar ve yıkıcı yönünü ne ölçüde algılayıp şiirsel açıdan yeterli bir tarzda ifade ettiğini fark etmek için *Erlkönig* gibi baladları düşünmek yeterli olacaktır.

Elbette Goethe'nin bu baladları doğayı kendi içinde tasvir etmekle kalmaz, aynı zamanda doğa ile insan arasındaki dışsal etkileşimi de tasvir eder. Böylece Goethe açısından doğaya hükmetme mücadelesi önemini her zaman korur. Esaslar her zaman trajik ve trajikomik çatışmalardır ve bu çatışmalar insan tarafından en mahrem sırları ve yasaları kavranmadığı takdirde otomatikman yıkıcı hale gelen güçlerin salıverilmesinden doğar ("Sihirbazın Çırağı").

Burada da Goethe'nin temel düşünce çizgisi Hegel'inkine paralel ilerler. İnsan eyleminin sonucu her zaman nesnel açıdan insanın duygularıyla hareket ederken niyetlendiğinden başka bir şeydir. Beşeri toplumun hareketi ve gelişimi bireylerin duygularından yola çıkar, ama sonuçları bireyleri aşar ve kendi eylemlerinin sonuçlarına bağlı hareket eden insanları yaratır. Bu anlayış *Faust*'un tüm yapısına sirayet etmiştir ve Goethe'nin her türlü salt bireysel ahlakı, entelektüel ve şiirsel olarak aşmasının neden zorunlu olduğunu açıklayan sebeplerden biridir. Mephisto şöyle der:

> Sonunda, hâlâ daha kendi yarattığımız,
> Canlılara bağımlıyız.

Goethe'ye göre, insan kendi ilişkiler ağında yaşar. Ayrıca insan doğanın bir parçasıdır, makro-kozmosla aynı doğal güçlerin işlediği bir mikro-kozmostur. Goethe insanın duygularını -doğrudan bakıldığında- bilinmeyen kaynaklardan neşet eden, ara ara (görünüşte tesadüfi bir şekilde) alevlenen ve bir kez serbest kaldığında öngörülemeyen bir hedefe doğru yol alan bir tür doğal güç olarak görür.

Ama Goethe açısından duygu yalnızca doğadandır, ama doğayla özdeş değildir. Zira duygular tüm kültürel yaşamı kucaklar ve onun en ileri hedefleriyle ilişkilidir. Kültürde ilerleme, ama aynı zamanda

tehlikeleri, yıkımı, kaosa ve barbarlığa dönüşümü duygular olmadan olanaksızdır. Duyguya hâkim olunması, yüceltimi, insan türünün gerçekten büyük hedeflerine yöneltilmesi. İşte Goethe'nin etiği budur! Kantçı darkafalıların zannettiğinin aksine, Goethe asla ahlakdışı değildir; hele hele radikal darkafalıların iddia ettiği gibi, asosyal hiç değildir. Onun ahlakı, *her* duyguya kendisini ifade edip türlerin çıkarına olacak şekilde gelişme olanağı tanıyacak bir yol arar. Duygularına hâkim olmak derken, Kant gibi bunların katı bir çilekeşlikle bastırılmasını anlamaz. Daha ziyade, Rönesans'ın büyük adamları ve ayrıca Fourier gibi, insanlar arasındaki ilişkilerin, duyguların insan faaliyeti içinde sınanmasının insanları kendileri hakkında gerçek bir bilinçliliğe, yani potansiyellerinin tümüyle gelişmesine, açığa serilen duyguların ahenkli bir dengesine varacağı bir insanlık ve insan ilişkileri durumunu kasteder. Üstelik bu ahenk öyle bir tarzda olmalıdır ki insanın iç ahengi diğer insanlarla uyumunun devindirici gücü olmalıdır.

Goethe yaşadığı çağda bu iştiyakların ister istemez çatışmayla yüklü olduğunun, hatta trajik bir niteliği olduğunun tümüyle farkındadır. Ama bu farkındalık onu bu arzulardan vazgeçmeye götürmez. Bir yandan, insan ilişkilerine dair, bu tür eğilimlerin ona gerçekleşebilir göründüğü ütopyacı imgeler tasarlar. (İki *Wilhelm Meister* de farklı şekillerde olmakla birlikte bu soruna verilmiş yanıtlardır.) Diğer yandan, bu gelişim olanaklarından (görece) bir azamiyi, (görece) bir tamlığı gerçekleştiren bireysel kaderleri resmeder. Faust bu iki eğilimin bir sentezidir.

Ancak bu perspektiften bakarak Faust ile Mephistopheles arasındaki düello anlaşılır hale gelebilir. "Gökte Prolog" hayır ile şer (Tanrı ile Şeytan) sorununu tüm insanlık açısından nesnel olarak formüle eder; Faust'un kaderi burada yalnızca bir örnek olarak gözükür. Faust külliyatında bahis konusunda görece az tartışma vardır, ama öznel ve ahlaki sonucu için aynısı söylenemez. Yorumcular Faust'la bahsi kazananın Mephistopheles olup olmadığını ya da Faust'un son sözlerinin ("Dur, bekle biraz, ne güzelsin") bahis ko-

şullarını karşılayıp karşılamadığını sık sık gündeme getirmişlerdir.

Gerçekte Faust ile Mephisto arasındaki karşılaşma, bahis açısından bile, yalnızca muharebe meydanında bir karşılaşmadır, bir çatışmadır. İkisi de bahsi kabul etmesine karşın, aynı sözlerden tamamen farklı anlamlar çıkarırlar. Mephisto Faust'a hayatın zevklerini, hayattan tümüyle keyif almayı önerir ki bu durum Faust'un önceki araştırmacı yaşamıyla çelişmekle kalmaz, aynı zamanda - soyut açıdan, ama yalnızca soyut açıdan bakıldığında- Faust'un özlemine denk düşer. Somutta ise, Faust'un aklında farklı bir şey vardır: Hayattan keyif almak değil (bu yalnızca bir araçtır), bireysel potansiyellerinin gerçekleştirilmesi, dönüştürülmesi ve böylece dünyada sınanarak, gerçekliğe nüfuz etmeyi, öğrenmeyi ve hükmetmeyi öğrenmesidir. Hem soyut bilgiden hem de dolaysız sezgisel bilgiden hayal kırıklığına uğrayan Faust umutsuzluğa kapılarak, tutkulu bir çilecilik karşıtı olur. Ama o zaman bile, en derin temayüllerinin tümüyle farkında olmamasına karşın, salt hazcılığı, hayattan -Mephistopheles'in anladığı anlamıyla hayattan- duyumsal haz almak için keyif almayı küçümser.

Goethe'nin hayatı ve hayattan keyif almayı nasıl anladığı çoğu zaman yanlış anlaşılmıştır, oysa zaman zaman bu konuda görüşlerini muğlâklığa hiç yer bırakmayacak şekilde dile getirmiştir. Yalnızca tek bir örnek vermek istiyorum, Weimar'daki ilk yıllarında Lavater'e yazdığı mektuptan bir parça: "...Dünyanın çok renkliliğinden bir parçayı ötekilerle birlikte samimi bir şekilde zevk alarak yaşadım. Rahatsızlık, umut, aşk, emek, sefalet, macera, can sıkıntısı, nefret, aptallık, haz, beklendik ve beklenmedik şeyler, derin ve sığ olan şeyler, tıpkı zar atımı gibi..."

Bu Goethe'ci yaşam ve yaşamdan keyif alma anlayışı Faust'un Mephistopheles ile bahse girdiği şu sözlerde yankısını bulur:

> Bir gün, kımıltısız uzanırsam tembel yatağına,
> Yok olup gittim demektir!
> Bir gün kandırabilirsen beni şımartarak,

Kendi kendimi beğenir duruma getirirsen,
O, benim son günüm olsun!
Bahse girerim bu konuda. (88)

"Dur, bekle biraz", *bu* özlemin nihayete ermesi olarak tasavvur edilir. Goethe'nin gerçeklik anlayışına göre ise, gerçekleşebilir değildir. Ve şiirde bile gerçekleşmez. Faust'un son sözleri bir fantazidir, bir gelecek vizyonudur. İşte *yalnızca ama yalnızca* bu vizyona atıfla (yani şu an yaşanan âna değil) şöyle der:

Diyebilirdim ben o kısacık süreye:
Dur, gitme, sen ne güzelsin...
Böyle yüksek bir mutluluğun önduygusunda
Tadına varıyorum bu en üst ânın. (629)

Goethe burada, tıpkı hemen önceki mısralarda olduğu gibi, kullandığı dille bile gerçekleşmenin çağdaş-olmayan, dilek kipi niteliğini vurgular. ("isterdi", "diyebilirdim", "önduygusunda" der.) Mephistopheles'in cevabı bunu daha da vurgular. Onun açısından Faust'un coşkusu tamamen anlaşılmazdır. Burada hiçbir tatmin görmez, hayattan keyif almanın zerresi bile yoktur; ihtiyar Faust'un coşkusunu yaştan kaynaklı bir kafa karışıklığı durumu olarak görür:

Bu son, kötü, boş evreyi de,
Alıkoymak istiyor bu yetersiz adam.
Tüm gücüyle bana karşı direnen kişi,
Zaman sürüyor etkinliğini, yatıyor kumsalda,
Bu yaşlı, saat duruyor şimdi. (630)

İkisi arasındaki mücadelenin ilerleyişi burada gayet açıktır. Faust hiçbir zaman Mephistopheles'in umduğu gibi "yatmaz kumsalda"; gerçekte olmasa da rüyet halinde gördüğü tatmin ile Mephistopheles'in inandığı hayattan keyif almakla hiçbir alakası yoktur ve hiçbir

zaman da olmamıştır. Hayattan keyif almanın anlamı sorunu söz konusu olduğunda, Faust ve Mephistopheles her zaman birbirleriyle yarışırlar.

Gelgelelim aralarındaki düello sahte bir mücadele değildir, zira Mephistophelesçi öğeler Faust'un en ulvi anlarında bile vardır. Mephistopheles'in horgörüsü çoğu zaman Faust'un iç dünyasında verdiği mücadelelerin önüne geçer ve tek tek her durumda Mephisto'nun hatalı olup olmadığı, hatta savaşta yenilip yenilmediği bile kesin değildir.

Değişik durumlarda doğal olarak farklı bir yakınlık ve uzaklık vardır, belli vurgular farklı birleşimler sergiler. Mephistopheles'in Faust açısından temsil ettiği tehdidin ritmi hiç de basit bir alçalan çizgi oluşturmaz; hele hele bu ritim biri yüce diğeri adi, bir özel diğeri kamusal eylem alanlarının ritmiyle hiç aynı değildir. "Cadılar Mutfağı"nda, "Auerbach'ın Şarap Mahzeni"nde, tıpkı "Walpurgis Gecesi"nde (ideal içeriği bakımından, yalnızca ilk iki sahnenin fantastik bir yoğunlaşmasını temsil eder) olduğu gibi, Mephisto rehberdir, oysa Faust bazen ilgili, bazen sıkkın bir gözlemcidir. Aynı şekilde, Helena'nın görünüşü haricinde, Faust saray sahnelerine içsel olarak katılmaktan ziyade kıyısından köşesinden bulaşır; burada da Mephisto başlıca aktif karakterdir. Salt duyumsal hazzın bu sahnelerde uyandırılan tüm bayağı içgüdüleri (aksırıncaya tıksırıncıya kadar yemek, içki, fuhuş), kariyerizmin tüm küçük tutkuları (büyücülük ve şarlatanlık olarak tarihsel biçimlerinde) Faust'un özsel doğasına asla belirleyici bir etkide bulunmaz. Diğer yandan, daha önce gördüğümüz gibi, Mephistopheles'in antikçağın yeniden doğuşundaki rolü salt bir koroya indirgenir. Dolayısıyla Goethe'nin hayattan keyif alma ve bedensel haz anlayışını anlamak için Faust'un Helena'ya aşkının Goethe tarafından antikçağdaki anlamıyla naif ve dürüst olan (ama gizli kapaklı olmayan) bir duyumsallık üzerinden ifade edildiğini vurgulamak önemlidir. Nitekim bu, örneğin V.T. Fischer'i ahlaki açıdan öfkelendirmiştir. Dolayısıyla Faust ile Mephistopheles arasındaki karşıtlık hiç de çilekeşlik ile bedensel

hazcılık arasında bir karşıtlık değil, hayattan duyumsal zevk almanın çerçevesi içinde insani olan ile şeytani olanın somut ve gerçek diyalektiğidir.

Dolayısıyla -tam da olumsuzluğu bakımından estetik ve ahlaki anlamda son derece önemli olan bu ara oyunlar haricinde- Faust ile Mephisto arasındaki düellonun üç sonlanma noktası vardır: Yukarıda ele aldığımız bahis, Gretchen trajedisi ve Faust'un pratik faaliyet alanı.

"Küçük dünya"nın tüm sorunları, kişiliğin gelişimine dâhil olan herkes, nihayet Gretchen trajedisinde toplanır; toplum ve tarih ancak arka plan olarak, muhit olarak belirir. Bu trajedinin önemi o kadar büyüktür ki, özellikle de tüm eserin sonuç kısmı ancak bu temelde anlaşılabilir olduğundan bunu ayrı olarak ele almamız gerekir. Burada trajediyi Mephistopheles ile ilişkilendiren veçhesine yalnızca geçerken değinebiliriz.

Faust'un Auerbach'ın şarap mahzeninden sıkılmış bir seyirci olarak geçtiğini, orada var olan aleni çıplak şehvetin hayata duyduğu özlemle alakası olmadığını söylemiştik. Gelgelelim Faust'un Gretchen'e duyduğu aşk -ki bu çok derin bir "görüngübilimsel" özelliktir- en baştan itibaren o yüce ve belirleyici insan ilişkisi değildir, ancak eylem sırasında bu hale gelir. Faust sinik ve insanlık dışı olgularıyla en bayağı cinsel hazdan manevi ve fiziksel tutkulu aşka kadar bireysel aşkın en temel aşamalarının hepsinden geçer. (Burada da Faust'un ateşli aşkı özet bir biçimde insan soyunda aşkın doğuşunu temsil eder; Gretchen trajedisini genç Goethe'deki diğer aşk temsillerinden ayıran da budur.) Sınıflı toplumda aşk ilişkilerindeki Mephistocu öğelerin varlığı -bunu daha sonra ayrıntılı bir şekilde ele alacağız- hemen hemen kaçınılmaz olduğundan (özellikle de bu örnekte olduğu gibi, âşıkların toplumsal durumu ve eğitimi çok farklı olduğunda), Faust ile Mephisto arasındaki mücadelenin yoğunluğu aşk ilişkisinin yoğunlaşmasına ve daha da gelişmesine paralel olarak artar. İşte bu nedenle öncesinde "Orman ve Mağara" sahnesini Faust'un Gretchen'e duyduğu aşkın dönüm noktası olarak

adlandırdık. Faust bu aşktan yalnızlığa kaçar. Aşk ve doğa tefekküründen duyulan coşku ona Tin'i içeren trajediyi içe dönük şekilde aşmasını sağlayan o manevi ve duygusal itkiyi verir. Ayrıca Gretchen'e duyduğu saf ve soylu aşk alevlenir. Onu kurtarmak için Gretchen'i terk eder, ama aynı zamanda ona karşı özlemle yanıp tutuşur. Mephisto şimdi sinik bir şekilde her itkiyi kendini kandırma olarak teşhir etse de, Faust'un özleminin yalnızca çıplak cinsel yönünü görse de, Faust'un iç çatışmasının en derin özüne olmasa bile en azından merkezi bir sorununa değinir.

> Mephistopheles: Ölümlü olmaktan kurtulmak,
> Sonra yüksek bir sezgi (bir işaretle)
> Söylemeye dilim varmıyor, tamamlamak.
>
> Faust: Tuu sana be!
>
> Mephistopheles: Demek bunu beğenmiyorsunuz!
> Sizin, utancınızdan tuu demeniz doğru.
> Soylu kulaklara soysuz sözler duyurulmamalı,
> Soylu gönüller soyluluktan geçemezler. (193)

Mephistopheles'in burada görece haklı olduğu açıktır. Çok benzer şekilde, etkileyici düzyazı sahnesi "Üzgün Gün"de, "o ilk değil" sözleri ve "onu yıkıma sürükleyen kimdi, ben mi sen mi?" sözleri gerçekten de pişmanlıktan kıvranıp duran ve Mephistopheles tümüyle haklı olduğundan verecek bir karşı cevap bulamayan Faust'taki ahlaki çatışmanın merkezini gerçekten aydınlatır.

Goethe'nin bu aşk trajedisi temsilinin derinliği ve genişliği, hayatın tüm ahlaki sorunlarının dolaylı ya da dolaysız olarak onda ifade bulması ve Mephistopheles'in Faust'un tereddütleri ve *pathos*'una rağmen kendi sinizmini büyük bir haklılıkla hemen her yerde geçerli kılabilmesinde tezahür eder. Yalnızca bir örnek daha verelim. Mephisto, Gretchen'i baştan çıkartabilmek için, Faust'un Martha Schwerdtlein'ın kocasının öldüğüne dair yalancı tanıklığına

ihtiyaç duyar. İlkin Faust sahte beyanda bulunmayı reddeder, ama bunun üzerine Mephisto ilginç ve derin bir argüman sunar. Bu argüman, Mephisto'nun planlarının gerçekleşmesi için bu beyanın pratik gerekliliğini vurgulamaktan ziyade, Faust için çok daha merkezi bir sorunu ortaya koyar:

> Be mübarek adam! Daha koyduğum yerdesin!
> Yaşamınız boyunca ilk kez mi,
> Yalancı tanıklık etmiş olacaksınız?
> Siz tanrıyı, dünyayı, içinde yaşayanları,
> Başında, gönlünde olanları,
> Vargücünüzle, yürekten, tanımlamadınız mı?
> Bunu atak bir alınla, serin yürekle yapmadınız mı?
> İçinizi yoklarsanız, iyice, dosdoğru,
> Birden açıklama gereği duyarsınız ki, burada
> Ancak bay Schwerdlein'in ölümünü biliyorsunuz. (174-5)

Dolayısıyla tüm aşk trajedisi kelimenin en geniş anlamıyla Mephistopheles üzerinden döner. Mephistopheles aşkın en derin çekirdeğine doğal olarak nüfuz edemez -Gretchen üzerinde doğrudan bir etkide bulunamadığını kabul eder- ama tüm aşk trajedisi yine de her yerde onun etkisi ve şeytani öğeleriyle doludur. Birinci bölümün sonunda söylediği korkunç "benimle gel!" lafı bazıları tarafından Faust karşısında kesin bir zafer olarak yorumlanmışsa da, bu, bütünsel durumun zorunlu bir estetik ve ahlaki sonucudur.

İkinci bölümün son sahneleri çok farklı bir şekilde gelişir. Dışsal olarak, daha fazla monolog göze çarpar; içsel olarak ise belki de daha dramatik ve trajiktir. Monolog üzerine bir vurguyla inşa edilmiştir, çünkü Mephisto kişisel olarak en kritik iç mücadeleye, Faust'un ona karşı yürüttüğü trajik mücadeleye doğrudan katılmaz. Gördüğümüz gibi, Faust kendisini pratik olana, doğanın boyunduruk altına alınmasına vakfetmiştir. Dünyadan alınan estetik zevki bile aşmıştır, elbette ona aşılmış ama henüz yok edilemeyen bir şey

olarak davranır. Ama Mephistopheles'in ruhu pratik eyleme, yani insanlık için ortaçağın şeytani ve sihirli kaosundan mümkün olan yegâne çıkış yoluna, bireysel aşk için olduğundan bile daha fazla tehdit teşkil eder. Bu noktada, yalnızca yukarıda analiz etmiş olduğumuz kapitalizmle derin iç ilişkisini düşünmemiz yeterli olacaktır.

Faust'un suçu -örneğin Philemon ve Baucis'in yıkımında- bu sahnelerde, Gretchen trajedisinde olduğu gibi bireysel değildir. Meseleyi bu şekilde kavramak birçok yorumcunun yüzeyselliğini göstermektedir. Philemon ile Baucis'in ölümünün ardından Faust'un Mephistopheles'e lanet okuduğu doğrudur, ama sonraki iç mücadelelerinin Gretchen'i kurtarmaya çalıştığı dönemde yaşadığı bireysel ahlaki pişmanlıkla artık hiçbir alakası yoktur. Bu mücadeleler daha derine yayılır ve *tüm bağlamla*, onun davranış şeklinin, Philemon ile Baucis'in yıkımını zorunlulukla doğuran durumun tüm toplumsal ve insani *temelleriyle* alakalıdır.

Faust'un bu noktada karşılaştığı şey Üzüntü'nün tecessümüdür. Kendi tinsel bağlamında o, Mephistopheles'in ulağıdır: Onun görünüşünün anlamı ve mahiyeti tüm insanlığın ilerleme çabasının kibirliliğidir; tek fark, Mephisto'nun aksine, onda bu eğilimin alaycı bir sinizmde değil, dürüstçe umutsuz ve karamsar bir biçimde ifadesini bulmasıdır. Üzüntü figürü, insanın emellerini gerçekleştirme olanağı açısından, Hegel'in tabiriyle "sefil sonsuzlukları"na olan içgörüleri bakımından, bunları ilkesel olarak başarmanın olanaksızlığına ilişkin olarak bir iç umutsuzluğu cisimleştirir:

> Ele geçirdimse bir kimseyi ben,
> Yarar gelmez ona dünyada bir nesneden,
> Sonsuz bir karanlık kaplar ortalığı,
> Ne doğar ne de batar güneş ...
> Bilmez yararlanmayı da
> Bunca zenginliğinden,
> Mutluluk, mutsuzluk kaygı verir ona,
> Açlık çeker bolluk içinde,

Bırakır kıvancı da, üzüntüyü de
Başka bir güne, yarına erteler,
Geleceğe bağlanmıştır yalnız,
Bu yüzden bitmez onun işi de. (623)

Faust bu ayartmayı, Mephistopheles'in dürüst bir umutsuzluğa dönüşmüş olan sinik "bilgeliği"ni de kararlılıkla reddeder. Fakat Faust bunu, onun da kendisinin en derin özlemlerinin şeytani bir karikatürünü ifade ettiğini hissetmeden yapar:

Çekil git! Ne kötü yineleme bu,
En usluyu bile deliye çevirir. (623)

Zira Faust hemen öncesinde en derin psikolojik inancı olarak şunu ifade ettiğinin bilincindedir:

Dolaşırken kıvanç da duyabilir acı da,
Hep mutluluk içinde kalmamalı! (622)

Dolayısıyla Üzüntü'nün Faust karşısında psikolojik ya da ahlaki bir otoritesi yoktur. Yapabileceği tek şey onu fiziksel olarak kör etmektir, ama diğer birçok erkek gibi manevi yönden kör etmek söz konusu değildir.

Fakat Faust'un muzaffer bir şekilde katlandığı bu mücadele, kendisinin yalnızca öznel düzeyde, ancak eğilim, istek düzeyinde üstünlüğe sahip olduğu bir başka mücadeleyle yakından ilişkilidir. Philemon ile Baucis'i içeren epizod ile Üzüntü'nün ortaya çıkışı arasında, kapısının önünde bazı şüpheli hayaletimsi sesler duyduktan hemen sonra, Faust hayatını gözden geçirmek ve yeni bir program belirlemek ister:

Boş görüntüler gibi boğuk sesler,
Bunları atamadım, uzaklaştıramadım,

Kovabilsem yolumdan büyüyü,
Unutabilsem büyücü sözlerini, durabilsem
Karşında senin ey doğa! Bir kişi olarak
O zaman emeğe değerdi bir insan olmak.
İşte böyleydim karanlıklar içinde, dolaşmadan,
Ağır sözlerle kendime de, dünyaya da sövmeden önce.
Şimdi görüntülerle dolmuş ortalık
Kimse bilmiyor bundan kurtulmanın yolunu. (620)

Faust'un Mephistopheles ile geçmişinden *ilk kez* açıkça bahsettiği, Mephistophelesçi sihri reddetmeye ilk kez karar verdiği yer burasıdır.

İç ahlaki sorunlarına gelince, Üzüntü'yle olan sahnede öznel düzeyde başarılı olur. Onu sihir yardımıyla ortadan kaldırma arzusunu bastırır, ama kendisinin sihirden kurtulabileceği konusunda çok az yanılsaması vardır: "Cinlerden kaçmanın zor olduğunu biliyorum." Üzüntü'nün ayartmasını reddedip kendisini tüm gücüyle ölmeden önce tamamlamayı umduğu büyük göreve adadığında, Mephistopheles ile ruhlarından yardım almaya hiç tereddüt etmeden devam eder.

Artık kusursuzlaştırılabilirliğinin sınırlarına yaklaştığından, Faust'un reddetmek istediği ve ancak sınırlı ölçüde reddedebileceği bu sihir nedir? Yüzeysel modern deha kültü Faust'un "insanüstü" niteliğini tam da bu sihirde görür. Hermann Trück'e göre, Faust sihri reddettikten sonra bir filistenden başka bir şey değildir. Bu Schopenhauer'dir, Goethe değil. Schopenhauer açısından deha bir "monstrum per excessum", aşırılığın bir yaratığıydı; Goethe için ise, tümüyle gelişmiş normal insandan başka biri değildi. Gerçekte ve ayrıca Goethe'nin görüşüne göre, Faust hiçbir zaman kendisini sihirden kurtarmaya çalıştığı sahnelerde olduğu kadar yüksekte durmaz.

Faust'ta sihrin anlamı hiçbir zaman şiirsel kesinlikle tanımlanmaz. Daha önce gördüğümüz üzere, Faust'un kendisi bunu Mephistopheles ile yaptığı anlaşmanın bir sonucu olarak tasavvur eder: Özgül biçimiyle tüm başarılarını gerçekleştirmesini sağlayan güçlerin toplamı olarak. Ve işte tam burada -şiirin doruk noktasında,

teknik ve ekonomik faaliyetin doğa güçlerine hükmetmek için yararlı olduğu noktada- Mephistopheles'in yukarıda da bahsettiğimiz kapitalist öğesi belirleyici bir önem kazanır. Tekrarlayalım: Mephistopheles yalnızca bu değildir. Mephistopheles adeta bir deha gibi ayrılmaz biçimde bir ortaçağ heyulasıdır. Nitekim şiirsel genellemenin dehası tam da onun yönettiği âlemin büyüklüğü ve genişliğinde saklıdır. Mephistopheles tüm toplumsal güçleri ve ayrıca "manevi hayvanlık krallığının" eğilimlerinin ya da en azından olanaklarının hüküm sürdüğü toplumsal güçlere dönüştürülmüş olan doğal güçleri ve insan duygularını kontrol eder.

Dolayısıyla Mephistopheles'in Gretchen karşısında hiçbir otoritesi yoktur. "Onun üzerinde hiçbir etkim yok!" der. Onun varlığına ancak ona hediyeler vererek, merakını uyandırarak, kibrine, süs tutkusuna oynayarak, Martha'nın aracılığından yararlanarak, içinde saklı olan tüm kötü içgüdüleri uyandırarak sızabilir. Onun gücü, var olan her türlü potansiyel kötülüğün, tüm saklı kötülük eğilimlerinin gerçeğe dönüştürülmesine hemen yardım edebilmesinden gelir. Sihri ise bu amaca uygun tüm dış araçlar -sayesinde çok derin kökleri olmayan tüm psikolojik direnişleri müthiş kolaylıkla alt edebilmesini sağlayan araçlar- üzerinde sınırsız egemenliğe sahip olmasıdır.

Ama Goethe, Mephistopheles'in büyülü inşalarının gerçek ahlaki özlerine uygun olarak hareket eden insanlardan hiçbir farkı olmadığını her zaman vurgular. Dolayısıyla Mephistopheles'in Öteki İmparator karşısında zafer kazanıp korsanlık eylemlerine girişmesini ve Philemon ile Baucis'i yok etmesini sağlayan sihirli yardımı sunan "alegorik serseriler" Habebald, Eilebeute ve Haltefast psikolojik açıdan vahşi paralı askerlerden başka bir şey değillerdir ve bu ikincisi ile dönemin "dürüst askerleri" arasındaki fark bir gerçeklikten ziyade sözcüklerle alakalıdır. ("Bilmeyen yoktur ne olduğunu doğruluğun, Başkalarını sömürmek derler onun adına." [589]) Ancak dış güçlerinin, bireysel eylem alanlarının genişletilmesi onların sihirli gözükmesini sağlar. Marx'ın Mephistopheles'in altı ay-

gırı hakkındaki yorumu sayesinde bu sihrin toplumsal mahiyetini yeterli şekilde kavrayabiliriz.

Dolayısıyla Faust kendisini sihirden kurtarmaya çalıştığında, yalnızca *kendi* gücüyle, *kendi* faaliyetiyle hakkı olarak gördüğü şeyi pratikte gerçekleştirebileceği normal bir hayat peşinde koşmaktadır. Fakat Goethe'nin bildiği, Faust'un da şüphelendiği üzere, bu olanaksızdır. Mephisto'nun yardımı olmasaydı, Faust çalışma odasının umutsuz acizliğine geri dönmek zorunda kalacaktı. Bu geri dönüşün bir kapitalist şirkette mühendis olarak tali bir pozisyonu kabul etmek olup olmaması sorun açısından önemsizdir.

Goethe incelikli ve dikkatli yaklaşımıyla bu bakış açısını hem başlangıçta hem de sonda vurgular. Faust'un tüm ideolojik çatışmalarını sıraladığı ilk büyük monoloğunda başka şeylerin yanı sıra şunu da söyler:

> Ne param var, ne malım, ne soyluluğum,
> Ne görkemim, ünüm bu yeryüzünde.
> Daha çok yaşamak istemez, böyle, bir köpek de!
> Bu yüzden verdim kendimi büyücülüğe. (31)

Üzüntü'nün yer aldığı sahneden önce, yalnız gözükmez, aksine dört yaşlı kadından yalnızca biridir. Fakat bunların üçü (Yoksulluk, Borç ve Sıkıntı) Faust'un eşiğini geçemez: "İçeride zengin bir adam yaşıyor..." Dolayısıyla salt Faust zengin ve güçlü olduğu için -Mephistopheles'in yardımı sayesinde- yalnızca Üzüntü'yle, ideolojik kötümserlikle mücadele etmek zorunda kalır, ama Yoksulluk ya da Borç'la aynısı olmaz. Sonrasında çıkartılan bir fragmanda bu daha da açık ifade edilir. Daha önce de belirtildiği üzere, Faust burada Mephistopheles ile bağlarını kesin olarak koparmak ister. Fakat Mephisto meseleyi trajik olarak algılamaz:

> Herkes kendinde yeterince bilgelik olduğunu düşünür;
> Ama paranın eksikliğini daha çabuk hisseder.

Goethe sınıflı toplumda ve özellikle de kapitalizmde bireyin bu durumunun her zaman farkındaydı. Bunu eserleri, mektupları ve konuşmalarındaki sayısız pasajla destekleyebiliriz. Ama biz yalnızca tek bir karakteristik örnek vereceğiz. Goethe yaşlılığında, Soret ile "radikal aptal" Bentham hakkında derin bir sohbet etmişti. Soret savunmaya geçmiş ve Goethe İngiltere'de yaşamış olsaydı, onun da suiistimalleri teşhir eden biri olacağını söylemişti. Goethe hemen Mephistopheles'in tarzını ve tonunu benimseyerek "Beni ne zannediyorsunuz?" diye yanıt vermişti. "İngiltere'de yaşayan biri olarak suistimalleri bulup çıkartıp, herkesin gözü önünde teşhir ederek, bunlar üzerinden mi geçinecektim? Ben İngiltere'de doğsaydım, aylık 30 bin sterlin geliri olan zengin bir dük ya da piskopos olurdum."

Hem Faust'un sonu hem de onun teori-pratik birliği özlemi ve insan türünün Mephistopheles'in aktif yardımı olmadan başarması nesnel açıdan olanaksız olan pratik ilerleyişi, tam da pratik faaliyetle gerçekleşir. Burjuva toplumunda üretici güçlerin gelişimi ancak kapitalizm altında mümkündür. Tam da bu nedenle Faust'un içsel olarak sihirden uzaklaşma girişimi beyhudedir. Tam da bu nedenle onun insanlık için parlak bir gelecek hayali ancak hayalden ibarettir.

Ama hayalin *içeriği* çok önemlidir. Goethe gibi Faust da tüm devrimlere karşıdır. Ama bu bilinçli arzu, Mephistophelesçi sihirle bağlarını kopardığı -en azından öznel olarak- burada, insan türünün en büyük amaçları, onun bu zamana kadar ancak kendisinde, ancak kendi kişiliğinin gelişiminde gerçekleştirdiği amaçlar peşinde koşarken (elbette insan türleri için), ilk kez dile getirilir: Kardeş bildiği diğer insanlarla birlikte bu amaçları gerçekleştirmek için *özgürlük* temelinde mücadele etmek. İşte bu nedenle balısın "tamamlanması" ile sonlanan son diyaloğu -şeytani ilkenin özel olarak reddinin en yüksek ve en kesin biçimi olarak- son derece önemlidir:

Geniş alanlar açıyorum milyonlarca insana,
Güvenli değilse de çalışmaya oturmaya elverişli.

Çıksın kuduran dalgalar kıyıda seddin üstüne,
Deniz kabarıp yardığında, deldiğinde bu engeli,
Açılan gediği kapatmak için koşacak halk.
Öyle! Büsbütün bu düşünceye verdim kendimi,
Budur bilgeliğin son yargısı da:
Yaşamın değerini bilen özgürlüğün de,
Her gün yeniden kazanılmasına çalışır.
Sakıncalar içinde geçecek burada,
Çocukluk, olgunluk, yaşlılık yılları, değerli çağ.
Görmek isterdim böyle bir kaynaşmayı ben,
Özgür yerde, özgür bir halkla birlikte. (629)

Gerçeklikle bu hayalin taban tabana zıt olduğunu zaten biliyoruz: Faust bu şekilde konuşurken, ölmüşlerin ruhları Mephistopheles'in emriyle onun mezarını kazarlar. Ne az da olsa yumuşatılan ne de (görünür şekilde) dolayımlanan bu çelişki, tam da Goethe'de sık sık tespit edebildiğimiz kapitalist ilerlemenin değerlendirilmesindeki tinsel müphemliğe denk düşer. Kapitalizmin sosyo-ekonomik yaşamını teorik olarak kavrayamayan Goethe, insanlığın gelişimindeki çelişkili rolünü şiirsel sezgisiyle ifade eder. Tam da ahenksizliğinin çözümsüz ve çözülemeyen niteliğinde, Faust'un gelecek hayaline eşlik eden ve onu açımlayan yıkımın acımasız ritmi Goethe'nin görüşüne yeterli ifadeyi kazandırır.

Dolayısıyla Goethe için meselenin hiçbir zaman kapitalizm öncesi idilin yıkılmasından duyulan romantik üzüntü meselesi olmadığını vurgulamak önemlidir (zaten bu nedenle Philemon ve Baucis'i yıktığı için Faust hiç suçluluk duymaz). Goethe kapitalist evrimin sorunlarını Hegel ve Ricardo gibi görür. Sanatsal açıdan taban tabana zıt olan karşıtlıkları ideal olarak dolayımlayan şey, Mephistophelesçi ilkeyi üretici güçlerin kapitalizmdeki gelişiminden, en önemli ve doğru yönlendirilmiş olan insan faaliyetinden ayırmanın nesnel olanaksızlığıdır. Tıpkı Hegel ve Ricardo gibi, Goethe de bu yolun sonradan insanlığı Mephisto'dan gerçekten kurta-

racak güçleri doğurabileceğini düşünemezdi. Ama Faust yaşamını adadığı eserini Mephistopheles'in eliyle gerçekleştirmek zorunda olduğundan, onun şeytani sapkınlığının ve hatta yıkımının (yani türlerin değil, bireyin yaşamını adadığı eser) olanağını da şeytanın eline vermişti(?).

Bu karmaşık çelişkiler nesnel açıdan Goethe'nin perspektifinden, yani burjuva bilincinin erişebileceği en ileri perspektiften bakıldığında nesnel açıdan çözümsüzdür. Goethe'nin şiirsel büyüklüğü bunları çözümsüz niteliklerini hiçbir şekilde azaltmadan temsil etmiş olmasında saklıdır. Bu açıdan Ricardo ve Hegel kadar hakikate bağlıdır.

Goethe nesnel gerçekliğin keskin uyumsuzluklarının karşısına yalnızca geleceğin öznel hayalini çıkarabilir. Ama bu hiç de küçük bir şey değildir, özellikle çelişki içeriden de keskinleştiği için. Faust'un Mephistopheles ile çatışmasında insani özünü aynen koruyabilmesi, Mephistopheles'in dışarıdan fethedilemediğinin tamamen açık hale geldiği, nesnel düzeyde bile -Mephistopheles'e rağmen, kapitalizme rağmen- insanlığın şeytani olana kayıp "kumsalda yatmaya" mahkûm olmadığı inancı için gerçek bir temel, bir perspektif sağladığı bir durumda daha açık ve saf hale bile gelebilir.

Fakat Goethe açısından "görüngübilimsel olarak" kurulabilecek ve dolayısıyla ikna edici bir tarzda ifade edilebilecek, geleceğe dair bir perspektif olarak estetik açıdan tanıklık edilebilecek yegâne umuttu. İşte bu nedenle Kantçı ahlak bekçiliğine kaymadan, öznel öğeyi Faust'un selametindeki belirleyici etken olarak görmekte sonuna kadar haklıydı. Eckermann'la bir sohbetinde sonuç kısmının ünlü dizelerini tüm eserin anlaşılmasının kilidi olarak görür:

> Canla başla kim uğraşırsa,
> Kurtarabiliriz onu biz. (646)

Goethe tanıdığı dünyada Mephistopheles ile başarılı bir şekilde savaşabilecek bir nesnel toplumsal güç göremediğinden, bu tür bir güce şiirsel ifade kazandırmak istemiyordu.

4. Gretchen Trajedisi

Urfaust ve 1790 *Fragman*'ına hâlâ Gretchen trajedisi egemendir. Sonraki, tamamlanmış versiyonda oranlar değişse de, halk tahayyülünde ağır basan işte bu trajedidir. *Faust*'un geniş, kitleler üzerindeki etkisi açısından, Gretchen trajedisi, doğrudan bilgi ve şeytanla anlaşma trajedisiyle birlikte bugün hâlâ egemendir. Büyük oranda haklı bir egemenliktir bu. Türlere ait olanın yalnızca bir arka plan oluşturduğu ve yalnızca olay örgüsünün doğrultusunu ve tipik karakterizasyonun özgül biçimini belirlediği "küçük dünya"nın dolaysız şiirsel dışavurumu, ikinci bölümdeki "büyük dünya"nın sıkı sıkıya nesnelleştirilmiş felsefi ve şiirsel derinliğinin yarattığı izleninden daha güçlü olmak zorundadır.

Genç Goethe'nin tüm şiirinin genel hatlarına nasıl bir açıklıkla ya da muğlâklıkla yaklaştığından bağımsız olarak, o dönemde bile şiirsel açıdan en çok Gretchen trajedisinden etkilendiğine şüphe yoktur. Bu anlaşılabilir, zira bu, genç Goethe'nin üzerine yeterince bir şeyler inşa edebileceği bir temeldi. Gerçekten de yalnızca onun ilk yazılarının değil, aynı zamanda o dönemin tüm Alman edebiyatının merkezi bir izleğiydi.

Goethe *Dichtung und Wahrheit*'ta gençlik arkadaşı Heinrich Leopold Wagner'ın kendisinin Gretchen trajedisi hakkında anlattıklarından yararlanarak intihal yaptığından bahseder. Buna ne ölçüde gerçekten intihal denebilir? Wagner çağın ruhuna uygun olarak baştan çıkartılmış olan bir kızın trajik kaderini sunar: Burjuvazinin ve küçük burjuvazinin soyluluk tarafından sınıfsal baskı altına alınışının çarpıcı bir örneği. O dönemde birçok benzer oyun yazılmıştı ki bunların içinde genç kuşağın yazdığı en önde gelen eserler Reinhold Lenz'e aittir. Bu sınıfsal baskı örneğinin ele alınışının en ileri örneği Lessing'in *Emilia Galotti*'si ile Schiller'in *Hile ve Sevgi*'sidir.

Bu izleğin popülerliği hiçbir şekilde tesadüfi değildir. Richardson'dan Beaumarchais'nin *Figaro*'suna kadar Aydınlanma dönemi İngiliz ve Fransız edebiyatında da önemli bir rol oynar. Soyluluk ile

burjuvazi arasındaki sınıf çatışmasında, ezilen sınıf henüz yeterince gelişmediği oranda, göze batan münferit adaletsizlik örnekleri ister istemez ön plana çıkartılmalıydı. Bu noktada Voltaire'in adalet adına büyük çalışmalarını ve onun Almanya'daki zayıf benzerleri olan Lessing'in *Rettungen*'ini ve genç Lavater'in ortaya çıkışını düşünmek yeterlidir. Burjuva kızlarının aristokratlar tarafından baştan çıkartılması ve sonrasında ortaya çıkan trajediler, feodal egemenliğe karşı henüz yeterince gelişmemiş isyanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Ve tüm bu eğilimlerin Fransa'dan çok burjuvazinin daha zayıf olduğu Almanya'da ön plana çıkmasının kaçınılmaz olduğu açıktır.

Dolayısıyla toplumsal açıdan bakıldığında burjuva bakirenin trajedisi yozlaşmış feodalizmin yol açtığı birçok suistimalden yalnızca biridir. Fakat şiirsel yaratı açısından bakıldığında, bu izlek öyle yararlıdır ki Alman Aydınlanması'nın başlıca dramatik izleği haline gelmesi hiç de tesadüf değildir. Hepsinden öte, elle tutulur ve özlü bir tarzda, baskının en iğrenç özelliklerini muhayyilemizde yeniden canlandırmanın kolay olduğu tipik bir münferit örnekte yoğunlaştırır. Bu özellikler tüm burjuvazinin (en az gelişkin unsurlarının bile) kendiliğinden nefretini uyandırabilir. Bunu yapmakla bu izlek tam da tipik zorunluluğu toplumsal kesinlik ve canlılıkla ayırma olanağını; kendisinin gösterdiği en çeşitli biçimleri şiirsel olarak işaret etme olanağını sunar (örneğin Lessing ve Schiller'deki saray, Lenz ve Wagner'deki subay yaşamı, Lenz'deki eğitmenler vb). Ayrıca bu izlek en önemli antitezi azami verimlilikle sunar: İki ahlak, yani soyluluğun ahlaki düşkünlüğü, ahlaki nihilizmi ve burjuvazinin toptancı ahlaki duyarlılığı. Son olarak, burjuvazinin zayıflığı, soyluluk karşısındaki acizliği bu izlekte gerçeğe tamamen sadık bir şekilde sunulabilir; ama onların ne şiddetli ne de sahte olan pasif ve sahici kahramanlığına başarıyla ifade kazandırabilir. Dolayısıyla "Fırtına ve Atılım"ın siyasi olarak en ateşli oyun yazarı olan genç Schiller'de bile prensler tarafından askerlerin satılması aşk trajedisinde yalnızca bir epizot oluşturur.

Goethe'nin gençlik şiirleri de bu akımın parçasını oluşturur, ama onun daha baştan itibaren eşsiz bir konumu ve soruna ilişkin eşsiz bir formülasyonu vardır. Çağdaşlarından daha derin ve geniş bir şey sunar: Genel olarak burjuva toplumunda aşk ilişkisinin eleştirisi. Engels burjuvaziye ekonomide önderliği veren toplumsal depremin modern aşk ve evlilik biçimlerini de yarattığını, ama aynı zamanda –aynı sosyo-ekonomik zorunlulukla– bunların gerçek hayatta görülmesini çok nadir istisnalar haline getirdiğini ayrıntılarıyla anlatır. Genç Gocthe'nin yaratıcı eserleri için kalkış noktasını oluşturan işte burjuva toplumunun bu iç çelişkisidir. Ve o bunu genel eğilimine uygun olarak insan kişiliğinin tam gelişimi açısından yapar ki bu sorun da kapitalizmin ortaya çıkışının ve burjuva devrimlerinin olgunlaşmasının gündeme getirdiği meseleler silsilesinin bir parçasıdır. Fakat aynı burjuva toplumunun ekonomik ve toplumsal yapısı bu sorunlara her türlü çözümü olanaksız kılar. Genç Goethe'nin aşk trajedileri, derinden yaşanan bireysel kaderler, bu iki gruptan da toplumsal çelişkilerin farklı bileşimlerini sunar. Cinsel ilişkilerle ilgili olarak sınıf çatışması sorunu, çağdaşlarının ön plana çıkardığı bu sorun, onun için de önemli bir etken olmaya devam eder; ama bu bütünselliğin yalnızca etmenlerinden yalnızca biri olarak.

Burjuva toplumunun egemen sınıfları arasında bireysel aşk ve evlilik birliğinin ender gerçekleşmesinin -Engels bu sorunun pleb katmanlar ve özellikle de proletarya arasında olduğundan çok farklı olduğunu sık sık tekrarlamıştır- ekonomik ve toplumsal temelleri vardır. Ama bu gerçekleşme bireysel örneklerde ancak krizler ve trajedi yoluyla olur. Çatışan toplumsal eğilimler mücadelelerini insanların duygusal hayatında, düşüncelerinde ve toplumsal faaliyetlerinde sergilerler. Bu çelişkilerin en ilkel biçimi yeni ortaya çıkan tutkulu aşk ile bireyin ekonomik ve toplumsal esenliği arasındadır. Kabaca ifade edecek olursak, aşk ve evliliğin bireyin "kariyer"ine yararlı olup olmadığıyla ilgili bir sorundur; burada "kariyer", kaba maddi başarı arayışından kişiliğin içsel açılımına, en adi ve dar bencillikten gerçekten trajik çatışmalara kadar çok çeşitli türlerde olabilir.

İşte genç Goethe *Götz* ve *Clavigo*'da sorunu bu şekilde ortaya koyar. Clavigo'da sorun daha yalın ve basit görünür; Weislingen'de ise meseleyi Adelheid'a duyduğu sevgi karmaşıklaştırır. Ama Adelheid'a duyduğu sevginin "kariyer" sorunuyla yakından ilişkili olduğunu atlamamalıyız: Weislingen şövalyelerin, Götz ve Sickingen'in muhalefet saflarına katılacak mı, yoksa sarayda tanınma peşinde mi koşacak? Goethe gerçek nedenleri dikkatlice dengelese de her iki durumda da gönlü tümüyle kurban edilen kızların yanındadır. Weislingen ve Clavigo güçsüz kimseler olarak, insani değerlerini kanıtlamaya sıra geldiğinde yüz kızartıcı bir başarısızlık sergileyen ikircikli karakterler olarak tasvir edilir. Goethe'de bu tür bir karakterizasyon kendisi hakkında bir yargıdır, ama tek yanlı ve basitleştirilmiş bir yargıdır. Bu basitleştirme tüm sempatisiyle çevrili kurbanların, şiirsel tasvirlerinde soluk benizli ve kansız görünmelerinde de tezahür eder. *Götz*'ün şiirsel gerçekliğinde, Adelheid Marie'ye karşı zafer elde etmekle kalmaz; şiirsel bir figür olarak daha canlı, daha tam, daha ikna edici, daha heyecan vericidir.

Bunun nedeni tam da şairin kendisi hakkındaki yargısıdır. Goethe burada esasen suçlama temelinde ilerler ve sorunu en karmaşık ve psikolojik açıdan en derin yönleriyle düşünmez. Ama bunu kendi varlığında da zaten bu şekilde deneyimlemiştir. Goethe'nin insanın potansiyellerinin gelişimini nasıl kavradığını biliyoruz. Bu gelişim aşk olmadan olanaksızdır. Çilekeş insan eksik insandır. Bireysel aşkın tutkusu, tam da hem en temel, en doğal tutku olduğundan hem de mevcut bireyselleştirilmiş biçimiyle kültürün en nadide eseri olduğundan, gelişimi bir "mikro-kozmos" olarak, kendi içinde bir amaç olarak değerlendirildiği sürece, insan kişiliğinin en sahici tamamlanışını ifade eder. Bu düzeye ancak aşk her şeyi önünc katıp sürükleyen bir dalga (en kusursuz halinde bireyin en soylu manevi ve ahlaki çabalarını kapsayan bir dalga) haline geldiğinde ve kişiliği birleştiren aşkın gücü insandaki her şeyi mümkün olan en üst düzeye ulaştırdığında erişebilir.

Goethe'nin lirik aşk şiiri çoğu zaman bu dünya hissini şiirsel açıdan kusursuz bir biçimde ifade eder. *Die Metamorphose der Pflanzen* adlı şiiri bu hissin kendi dünya görüşüne, özellikle de kendi doğa felsefesine ne derece yakından bağlı olduğunu en açık şekilde gösterir. Bu didaktik bir felsefi şiir değildir. Goethe bitki dünyasının evrimini Christiane Vulpius'a bir açınlama şeklinde şiirsel olarak izah etse de, Christiane soyut bir izahın inşa edilmiş ve kurmaca bir dinleyicisi değildir. Aşkın büyümesi ve doğası yasası gerek şiirsel gerekse de entelektüel anlamda doğrudan ve organik bir şekilde Goethe'nin doğa olgularına ilişkin şiirsel ve entelektüel serimlemesinden doğar. İşte bu nedenle Goethe şiirini şu şekilde bitirebilir:

> Ayrıca şunu düşün, tanışıklığımızın tohumundan
> Tatlı huy içimizde yavaş yavaş nasıl doğdu,
> Dostluk kalplerimizden nasıl fışkırdı
> Ve sonunda aşk nasıl çiçek açıp meyve verdi.
> Doğanın hislerimize ne kadar çeşitli biçimler verdiğini
> Düşün, kâh bu, kâh şu sessizce evriliyor!
> Bugünden de zevk almaya bak! Kutsal aşk
> Kafadarlığın en asil meyvesini, şeylerin benzer bakışı arzuluyor,
> Böylece, ahenk içinde tasavvurla,
> Çift birleşebilir ve daha yüksek dünyaları keşfe çıkabilir.

Kişiliğin en uyumlu gelişimini öne çıkaran bu uyumlu aşk ideali burjuva toplumunun toprağında gelişmiştir. Ama bu idealin gerçekleşmesi bizatihi onun yarattığı toplumsal gerçekliğin gelişimi nedeniyle engellenir. Ve bu doğrudan yalnızca ekonomik ve toplumsal etkenlerden (örneğin evliliğin ekonomik mahzurları gibi) ya da aşılması zor olan sınıfsal anlamda dış farklılıklar ve kültürdeki iç farklılıklardan kaynaklanmaz: Kişilik gelişiminin içkin mantığı da burjuva toplumunda bu idealin gerçekleşmesine sınırlar koyar.

Bu açıdan bakıldığında, burjuva toplumunda erkek ile kadın arasında gerçek eşitliğin olanaksızlığı en vahşi olandan en tinsel olana kadar çok çeşitli biçimlerde gözükür. Aşk olmadan, kişiliğin kendi kendine kusursuzlaşması olanaksızdır ya da en azından çok eksiktir. Ama sınıflara bölünmüş bir toplumda, kadın ile erkek arasındaki derin manevi ve bedensel yoldaşlığın ait olduğu bu kendi kendini kusursuzlaştırma, insanın aile, eş ve çocuklar olmadan dizginsiz ve serbest bir varoluşu kendisine dayattığı yalnız başına bir gelişimi gerektirir. Bu tespit en azından arayışının başında, (kaçınılmaz) yanılma aşamasında, yani kendisi için uygun olan eylem yolunu (dünyanın ve kendi potansiyellerinin verili gerçekliklerine hükmetmesi) bulana kadar doğrudur.

Dolayısıyla sınıflara bölünmüş bir toplumda olgunlaşmamış bir birlik, en derin ve en sahici aşka dayalı olsa bile, çözülemeyen trajik çatışmaların başlangıç noktası haline gelebilir. Eğer birliktelik sürerse, bunun parçası olan delikanlı kurban olacaktır; eğer dizginlenmiş gelişim olanaklarının baskısı altında parçalanırsa, o zaman kız kurban edilmelidir.

Genç Goethe'nin aşk trajedilerinin ana hatları bunlardır. Goethe'nin derin insan ahlakı ve her zaman tetikteki sorumluluk hissi nedeniyle çabuk reddetme, gençliğinin mükerrer ana motifi haline gelmişti. Tam da çok erken yaşta bu çatışmanın farkına vardığından, kaçınılmaz ayrılık her zaman onun en yoğun, en zenginleştirici ve en mutlu aşkına gölgesini düşürmüştü. Goethe on sekiz yaşındayken, Kathe Schönkopf'a duyduğu yoğun aşkın doruk noktasında, arkadaşı Behrisch'e şöyle yazar: "Kendime sık sık şöyle diyorum: Eğer o şimdi senin olsaydı, ölümden başka bir şey ona sahip çıkmanı ya da onu kucaklamanı engelleyebilir miydi? Neler hissettiğimi, düşündüklerimi düşününce; sona geldiğimde, Tanrıya dua ediyorum ki onu bana vermesin."

Burada genel olarak maddi etkenlerin hiçbir rol oynayamayacağı, genç Goethe'nin Friederike Brion'dan Lili Schönemann'a kadar uzanan sonraki aşk trajedilerinin tümünün arketipi vardır. Go-

cthe *Stella* adlı oyununda bu hislerinin tüm karmaşık iç diyalektiğini sunar. Fernando tarafından terk edilen Cecilia'ya şunu söyletir: "O beni hep sevdi, hep! Ama benim aşkımdan daha fazlasına ihtiyaç duyuyordu. Onun isteklerini de paylaşmam gerekiyordu. ... Bir kıza bağlanan erkeğe yazık. ... Ben onu bir tutsak olarak görüyorum. Onlar bile hep böyle diyorlar. Kendi dünyasından bizimkine geliyor, oysa bu dünyayla hiçbir ortak yanı yok. Kendisini bir zaman aldatıyor, gözlerini açanın ise vay haline!"

Bu tür durumlarda doğallığında ortaya çıkan bilinçsiz kandırmanın ve aldanmanın çeşitli biçimleri de bu oyunda büyük bir ustalıkla sunulur. Eğer Goethe kendi durumunda erkek kahramanlarını, bu çatışmalara yol açan tüm motiflerin ikna edici ifadeleri haline getirmeyi başarsaydı, eğer Fernando'nun karakter çiziminde yalnızca aşkın, tereddüdün ve sadakatsizliğin psikolojisiyle sınırlı kalmasaydı, o zaman *Stella*'da dönemin en büyük aşk trajedilerinden birine imza atabilirdi.

Egmont ve *Vor Gericht* şiiri (1776-77) aynı çatışmanın en az onun kadar trajik olan bir başka yönünü gösterir. Burjuvazinin üst katmanlarından kızlar aşk trajedisinin ancak masum kurbanları olabilirken, pleb kızlar aşkı tüm belirsizliğiyle, güvensizliğiyle, tüm toplumsal ve psikolojik sonuçlarıyla kabul edecek cesarete sahiptirler. Burjuva toplumunun önyargılarını gururla reddedecek ve tüm gelip geçiciliğine rağmen aşkın kendisinde, sevmede ve sevilmede kendi özbilinçliliklerini ve kendi ahlaki dayanaklarını bulacak cesarete sahiptirler. Annenin telaş içindeki söylenmelerine, ahlaksız biri haline geldiğine dair suçlamalarına Klarchen gururla şu cevabı verir: "Ahlaksızlık mı? Egmont'un sevdiği ahlaksız mı?" Ve yukarıda bahsi geçen şiirde, Goethe evlenmemiş annesine şunu söyletir:

> Rahmimdeki bu çocuğun
> Kimden olduğunu sana söylemeyeceğim.
> "Utan!" diyerek, "Kaltak" diyerek suratıma tükürdün,
> Ama ben onurlu bir kadınım.

Gretchen'in trajedisi tüm bu dramaların en tipik olanıdır. Goethe'nin Gretchen'de olduğu gibi Faust'ta da yalnızca aşk duygusuna değil, aşkın (en hafif ve yarı bilinçli başlangıçlardan en derin trajediye kadar) tüm gelişim aşamalarına da ifade kazandırdığına dikkat çekmiştik. Evrimin tüm büyük eğilimleri Faust'un kişiliğinde toplanmıştır. Hayata dönmesiyle Gretchen'e yaklaştığında, doğrudan bilginin ve şeytanla yaptığı anlaşmanın henüz aşılamamış olan üzücü yükü sırtına biner. Ve Gretchen'le mutluluğun doruğunda, onun kişiliğinin ve yakınlığının verdiği coşkuyla kendinden geçen Faust, içinde yenilmez bir isteğin bulunduğunu gösterir: Daha ileriye, daha öteye geçmek! Faust kendisi kabul etmek istemese bile Gretchen'in "küçük dünyasında" uzun süre kalamayacağını bilir. Ama burada ayrılma dürtüsünün mesela bir Weislingen'in ya da Clavigo'nun dış toplumsal başarı hedefleriyle veya Fernando'nun tamamen öznel huzursuzluğuyla hiçbir ortak yönü yoktur. Onda mesele aslında dinmek bilmez bir kusursuzluk dürtüsüdür.

Dolayısıyla Gretchen'e duyduğu sevgi Faust'un kendisini açısından da trajiktir. Trajik yoğunlaşma en açık şekliyle, çatışmayı üreten karşıt güçlerin artık Goethe'nin diğer gençlik dramalarında olduğu gibi apayrı karakterler biçimine bürünmüyor olmasında görünür. Faust'un yukarı tırmanma çabası ve Gretchen'le ilişkisi birbirini karşılıklı olarak hem güçlendirir hem de yok eder. Faust'un aşkında bir dönüm noktası olan yukarıda incelediğimiz sahne bu çözümsüz trajik bağlantıyı gösterir. Faust Gretchen'den onu kurtarmak için kaçar; kaçış ve yalnızlık onun ruhuna, dünya görüşüne yeni ve beklenmedik bir itki verir. Ama tam da Gretchen'e duyduğu aşktır onu yukarılara taşıyan, dolayısıyla kaçışı boşa çıkartılır, elbette Mephistopheles'in de yardımıyla. Dolayısıyla Faust'un aşkının en yüksek ve en tinselleştirilmiş aşaması Gretchen'in trajedisi açısından mukadder hale gelir. Faust'un kaderinin tümüyle farkında olması bir şey değiştirmez; onun farkındalığı yalnızca durumun çözümsüz niteliğinin öznel bir bilincidir. Doğal-felsefi ateşliliğin

doruk noktasında bile Faust'un dünya görüşü Mephistopheles'in sinizmine yanıt veremez; ahlaki ikilemi çözmeyi başaramaz:

> Ne önemi var, onun kolları arasında cennet sevincinin?
> Bırak onun göğsünde ısınayım,
> Çektiğim hep onun özlemi değil mi?
> Bir kaçak değil miyim ben? Yersiz yurtsuz
> Amaçsız, tedirgin, insanlıktan uzak,
> Kayadan kayaya dökülen bir çavlan gibi,
> Uğuldayan, öfkesinden kuduran, uçuruma yuvarlanan?...
> Olsun gereken neyse, gecikmesin!
> Çöksün onun yazgısı da benim üstüme,
> Yuvarlansın uçuruma benimle. (196)

Gretchen'de de tipiklik düzeyinin aynı derecede yüksek olduğunu görüyoruz. O ne Klaren gibi bir kadın kahramandır ne de her iki Maria gibi cansız bir kurbanlık koyundur. (Toplumsal sınıf bakımından bile, iki uç arasındadır.) Alt orta sınıftan bir kızın tüm manevi ve ahlaki önyargıları ve zaafları onda mevcuttur. Ama aynı zamanda hisleri mutlak ve değişmezdir, bağlılığı koşulsuzdur ve kişiler, hatta fikirler konusunda bile hisleri net, diğerkâm ve cesurdur.

Nesnel açıdan ayrılmaya götüren -çok karmaşık- etkenin tam da burada tezahür ettiği doğrudur. "Orman ve Mağara"daki doruk noktasından sonra Faust'un Gretchen'le ideolojik uyuşma peşinde koştuğu doğrudur. Sonrasında meşhur hale gelen Tanrı üzerine söyleminde kendisinin (ve Goethe'nin) tümüyle içkin panteizmini Gretchen'in dini zihniyetine uyarlama konusunda epey bir yol kat etse de, bunu ne pahasına olursa olsun psikolojik ve manevi bir birlik sağlamak isteyen bir âşığın salt taklitçiliği olarak değil, daha ziyade Goethe'nin kendisinde çoğu zaman görülen Spinozacılığını polemikten uzak tutma ve nihilistçe bir aldırmazlık değil, eğer varsa samimi bir inancın huzurunda büyük hoşgörü gösterme eğilimi olarak görmek gerekir. Gretchen'in şu sözlerinin çifte anlamı olmasının nedeni budur:

Hepsi güzel, doğru ve iyi bunların,
Rahip de böyle diyor aşağı yukarı,
Yalnız sözler biraz değişik. (203)

Vecd anında, ikisi de öznel düzeyde psikolojik ve tinsel bir uyuma ulaşırlar; ama nesnel açıdan, onları ayıracak uçurum farkında olmasalar da şimdiden açılmaktadır. Bir yandan derin bir samimiyet ve karşılıklı kendini açma, diğer yandan hem kendini hem de karşı tarafı aldatma (sınıflara bölünmüş bir toplumda en yüce biçimiyle de olsa aşkın temel özellikleridir bunlar) içeren karmaşık diyalektiğin kaynağı budur. Dolayısıyla Cecilia *Stella*'da şöyle der: "Biz erkeklere inanıyoruz! Eğer tutku anlarında kendilerini aldatıyorlarsa, biz niye aldanmayalım ki?" Ve Gretchen'in zaten hapiste olduğu trajik olayın doruk noktasında, Faust şöyle der: "Onun suçu iyi olma hatasını yapmasıydı!"

Ama Gretchen'in Faust'un felsefesini anlamaması ya da kendi düşük kültür seviyesiyle yanlış yorumlamasının da iki yönü vardır ki durumunun meşrulaştırılması ve trajedisi buralarda ifadesini bulur. Faust'u "sen Hıristiyan değilsin" sözleriyle azarladığında, bu, kuşkusuz, entelektüel açıdan bir küçük burjuva kızın anlayışsız serzenişidir; ama insani ve ahlaki açıdan Faust'un kişiliğinin en yüksek aşamasındaki belirleyici trajik noktayı ifade eder: Mephistopheles ile arasındaki kopmaz bağ. Faust bunu ancak utanarak ve kaçamaklı bahanelerle karşılayabilir, zira Mephistopheles'in onun için vazgeçilmez hale geldiğinin farkındadır ve "Orman ve Mağara" sahnesinde bunu kendine itiraf etmiştir. Dolayısıyla burada kasıtsız trajik samimiyetsizliği aşmanın olanaksızlığı Faust ile Gretchen arasındaki entelektüel farkta ya da Gretchen'in Faust'u tümüyle anlayamamasında değil, daha ziyade Mephistophelesçi öğenin en yüksek insan özlemlerde bile yer almasında saklıdır.

İşte bu nedenle Mephistopheles Faust'un aşkının en yüksek ideolojik ve ahlaki kabarışıyla karşılaştığında, aşkının, acıma ve merhametinin derinliğine rağmen, sinik bir şekilde, yatağın ve ondan

alınan zevkin sonuçlarına dikkat çekmekte büyük oranda (görcce) haklıdır. Mephistopheles'in hem işlevi hem de sınırları burada kendisini gösterir: Gretchen'in özü onun için erişilmezdir; keza, Faust'un gerçek iç çelişkilerinin özünü de anlamaz, ama bu trajedinin yolları yine de tümüyle onun "bilgeliğinin" taşlarıyla döşelidir. Gretchen Mephistopheles için erişilmez olduğundan, onun aşkı da sorunsallıktan tümüyle uzaktır. Ve Gretchen'in trajedisi onun kuşku duymadan ve hiç düşünmeden yaşadığı aşkının düz ve dar niteliğinden öyle bir zorunlulukla doğar ki, Faust'un trajedisinin kendisini hayatının eserine adama arzusuyla, aşkının vecd halindeki mutluluğu arasında parçalanmış olmasından bir farkı yoktur.

Dolayısıyla Goethe'nin tipleştirmesinin muazzamlığı yalnızca tüm öğelerinin trajik tepe noktasına kadar evrilmelerinin gerçek hayata sadakatinden değil, aynı zamanda onun ortaya serilişinin, basit ya da basit olmayan motiflerinin her zaman derinden tipik kalmasında da saklıdır. Sonuç, aşkın tüm tarihinin (yarı tesadüfi kökenlerinden kaçınılmaz derecede trajik parçalanışına kadar tüm tarihinin) gelişiminin tüm önemli aşamaları bakımından burada ifade edilmiş olmasıdır. İşte bu nedenle Gretchen, tıpkı "Fırtına ve Atılım"ın diğer kadın kahramanları gibi, baştan çıkartılan ve baştan çıkarılması düşüşüne yol açan alt toplumsal katmanlara mensup bir kız olmalıdır. Ama Goethe'nin "Fırtına ve Atılım"ın tüm toplumsal motiflerini içeren bu düşüşe dair tasviri daha derinlere uzanır. Bu düşüşe yol açan gelişim hem daha eksiksizdir hem de dramatik çelişkileri bakımından daha zengindir. "Fırtına ve Atılım" için yalnızca iki olanak vardı: Ya teklifsizce baştan çıkartıp şehvetin tatmin edilmesinden sonra terk etme, ya da aşkına sadık kalan, ama sınıfsal katmanlaşmanın direnilmez gücü karşısında duramayan gerçek aşk. Gretchen trajedisi bu iki dizi motifi Goethe'nin kendi yüksek düzeyinde birleştirir. Faust Gretchen'i sonuna kadar sevmeye devam eder. Ama tutkusu arttıkça, ona sadakati azalır, çünkü Gretchen'i aşan gelişiminin öğeleri ona duyduğu tutkunun güçlenmesine ve tatminine paralel olarak güçlenir. Ve Gretchen ona duyduğu aşk için onurunu ve

varlığını feda eder ama aynı zamanda en çok ihtiyaç duyduğu anda hapishane sahnesinde âşık ve kurtarıcı olarak beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan Faust'a tutkulu bir şekilde bağlı olmasına rağmen, Faust'un aşkının sona geldiğini de hisseder:

> Nerede senin sevgin
> Nerde kaldı?
> Kimdir seni bu duruma getiren?...
> Sana zorla sokuluyormuşum,
> Beni geriye itiyormuşsun gibi geliyor bana,
> Oysa sen o'sun, tatlı, sevecen bakıyorsun. (271)

Uzlaşmaz uçurumlarıyla her şeye kadir tutkusunun trajik dalgalanmalarına, aşkın bu psikolojik-manevi gelişimine girer Mephistopheles. Bunu yırtıp parçalayan Faust, Gretchen'in dünyevi, pratik kurtuluşu için bastırır. Bu noktada, Gretchen nihai kararını verir: Mephisto'yu vazgeçilmez gören bir Faust tarafından kurtarılmayacaktır. İşte bu nedenle yukarıdan bir ses "Kurtuldu!" diye bağırabilir.

Gretchen'in bu -aşkın- kurtuluşu 1808 versiyonuna eklenmiş olup *Urfaust*'ta yer almaz ve en az Faust'un sonraki aşkın kurtuluşu ve kusursuzluğu kadar eserin tam halinin "görüngübilimsel" temelinin bir parçasını oluşturur. Her iki durumda da, mesele Faust'un sonraki yaşama inancı değil, her türlü insan kusursuzluğunun -bu ister Faust'unki ister Gretchen'inki gibi olsun- onun bildiği toplumsal-tarihsel gerçeklik içinde olanaksız olduğunu tanıması ile bir gün bu sorunları kendisinin de bilmediği bir tarzda çözecek olan insanlığın gelecekteki gelişimine olan sarsılmaz inancının şiirsel sentezidir. Ama Goethe'nin ufkunu belirleyen burjuva toplumu olduğundan, bu geleceğe dair ütopyacı bir tablo bile çizemez. (*Wilhelm Meister'in Seyahatleri* Faust'un gelişiminin son aşamasını daha geniş ve somut bir tarzda sunar, ama "günahlarından arınma" sorununa değinmez.) Dolayısıyla Goethe'nin geleceğe olan inancının basit bir inanç olarak kalması zorunluydu, bu şekliyle herhangi bir somut

sanatsal gerçeklik üretemezdi. Bu onun nihai imgelerden biri olarak Katolik cenneti tercih etmesini açıklar: Entelektüel ve felsefi-tarihsel açıdan bakıldığından keyfi bir tercih.

Goethe'nin kendisi basit inanca ifade kazandırmakla sanatsal muğlâklık açısından büyük bir tehlikeyle karşı karşıya kalacağını hissetmişti. Eckermann'la bir konuşmasında, "eğer şiirsel niyetlerine kesin olarak tanımlanmış Hıristiyan dini figürler ve anlayışlar aracılığıyla sağlıklı ve sınırlayıcı bir tutarlılık biçimi kazandırmasaydım" kolaylıkla bu tehlikenin kurbanı olabilirdim der. Goethe şiirsel eğilimlerinin bu tür mitik kişileştirmelerinde her zaman sınırsız bir iç özgürlük sergilemişti: *Her türlü* mite azami tinsel özgürlükle yaklaşmıştı. Bir keresinde Jacobi'ye şöyle yazmıştı: "Bana gelince, doğamın türlü çeşitli eğilimlerini göz önüne alarak, bir düşünme tarzından vazgeçemiyorum. Şair ve düşünür olarak, politeistim; ama bilimci olarak panteistim ve her birine diğeri kadar bağlıyım." Bir kez bu varsayımlar kabul edildiğinde, Hıristiyan cenneti doğal olarak on altıncı yüzyılın genel tonundan doğmakta ve bunun Katolik niteliği bu mitolojinin daha da elle tutulur olmasının sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Fakat tüm bunlar yalnızca biçimseldir ve Katolik mitolojinin tamamen dışsal olan mevcut izleklere maddi bir ifade aracı olarak hizmet edebileceği iki etken daha vardır. Bunlar *Faust*'ta her zaman önemli olan iç hareket ve şiirsel olarak algılanabilirlik ifadesidir. Katolik cennetin hiyerarşik niteliği Goethe'ye bu iç hareket için yapılı bir sahne sağlar. Bu genel anlamda, Dante'de zaten mevcuttur. Fakat şiirinde yalnızca şair hiyerarşik yapıda yukarı doğru hareket eder; onun dışında -ruhların Araf'tan ayrılması gibi birkaç istisna haricinde- her ruha belli bir yer tahsis edilir. Dolayısıyla bu hiyerarşi Dante'nin içinde hareket ettiği bir bağlamdır yalnızca; Dante bu bağlam içinde içsel olarak değişir ve dışsal olarak bir yerden bir yere hareket eder. Goethe'de ikisi de çok daha dinamik gözükür, tabii sahnenin özlülüğü buna izin verdiği oranda. Daha fazla büyüme ve süregelen gelişim Faust örneğinde açıkça mevcuttur. Go-

ethe'de kurtarılan ruhlar cennette özgürce dolanırlar. Mater Gloriosa Gretchen'e şöyle der:

> Gel! Çık daha yüksek gök katlarına!
> Seni sezmişse gelir ardından. (653)

Dolayısıyla Goethe'nin cenneti yalnızca estetik ve biçimsel anlamda Katoliktir; içeriği bakımından ondaki insan soyunun ebedi kusursuzluğu anlayışının uzantısıdır. Goethe'nin somut olarak temsil edemeyeceği bir birliğin sembolüdür: İnsanın gerçek tatmini ve sınırsız ilerleyişinin sağladığı birlik.

> Bütün olup bitenler,
> Birer simgedir ancak.
> Erişilmez olanlar,
> Burada birer olay,
> Anlatılmaz olanlar,
> Burada birer olgu. (653)

Goethe, Katolik inayet kavramıyla aynı şekilde yukarıdan gelen bir şey olarak ilgilenir ve ona dünyevi ve aşkın bir nitelik kazandırarak sezilemez şekilde karşıtına dönüştürür. Goethe'nin tüm eserin kilidi olduğunu söylediği dizeleri bir kez daha hatırlayalım. Şöyle devam eder:

> Bağdaşınca onunla sevgi
> Yukardan fışkıran, gelen,
> Karşılar onu mutlular topluluğu
> Yürekten doğan bir sevecenlikle. (646)

Aşk burada hâlâ sembolik açıdan muğlâk görünmektedir, ama görünüşü bakımından Katolik olan bu muhit inayete benzeyen bir şeyi çağrıştırır. Ama bu yankı bile kendi kendini yok eder. Yalnızca görünüşte Hıristiyan olan ve özünde panteist bir evrim diyalektiği

ima eden aktardığımız son dizelerin tümüyle dünyevi bir tınıyla sonlanması tesadüf değildir:

Sonsuz kadınlık ise
Bize üstünlük veren. (653)

Keza tüm şiirin Faust ile Gretchen aşkının birliğiyle sonlanması da tesadüf değildir. Bu ütopyacı olmakla birlikte, içeriği bakımından dünyevi bir perspektiftir. Sonuç kısmından önceki birkaç söz Goethe için tipik olan ince ve zarif üslupta ifade edildiği şekliyle anlamını açık hale getirir. Gretchen Faust'un yükselişini ve arındırılmasını algılar ve Cennet Kraliçesi'ne şu ricayla döner: "Onu eğitmeyi bana bahşet." Bu ricanın ardından Mary'nin yukarıda aktardığımız cevabı ve son dizeler gelir. Dolayısıyla Faust açısından cennet sonraki yaşama aktarılan gelişimin son noktasıdır; bu gelişimin doruk noktası Gretchen'le yeniden birleşmesidir. Geri kalan hepsi muhit, dolayım, süstür. Gretchen Faust'un çabasındaki kusursuzluk ruhudur, tıpkı Klärchen'in ölüme giden Egmont için özgürlük ruhu olması gibi.

Peki, Faust'un (şimdiden, yükselişi sırasında "kutsanmış çocuklar"ın eğitmeni haline gelmiş olan Faust'un) Gretchen'den öğrendiği nedir?

Burada Goethe'nin ileri yaşında insan kusursuzluğu anlayışının son derece önemli bir çeşidini ve gelişimini görüyoruz. İki eğilimin üstünlük mücadelesi söz konusudur burada ve Goethe açısından meselenin doğasından çıkan sonuç, bu iki eğilim arasında yalnızca bir başka denge biçimi sorunu olabileceğidir, birinin tümüyle kabulünü, diğerinin ise tümüyle reddini içeren katı bir tercih değil.

İlk eğilim insanın çeşitli yetilerinin azami gelişimidir, ustalık düzeyinde kusursuzlaştırılmasıdır. Her faaliyeti pratik olarak, nesnel gerçeklikle bilinçli şekilde yoğunlaşmış bir etkileşim olarak tasavvur eden Goethe açısından bunun anlamı gerçekliğin derin ve geniş bir şekilde kavranmasıdır. İkinci eğilim, bu yetilerin gelişimindeki insani iç uyumdur. Pratik alanda ustalık -kapitalist işbölümünün iç eğilimiyle uyumlu olarak- insanlardan parlak uzmanlaşma canavar-

ları yaratmamalıdır. Ayrık ve egemen yetilerin ilerlemesine *tüm* insanın ahenkli büyümesi eşlik etmelidir.

Hamann'ın Goethe'nin gençlik gelişimine derin etkisi bu temelde anlaşılır hale gelir. Goethe bu etkiyi şöyle tarif eder: "İnsanın başarmaya çalıştığı her şey, ister sözle, ister eylemle, ister başka bir yolla olsun, tüm güçlerinin birliğinden çıkmalıdır; kısmi olan her şey mahzurludur. Muhteşem bir düstur, ama uyulması zor... Konuşurken insan şimdilik tek yanlı olmalıdır; ayırma olmadan iletişim de bilgilendirme de olmaz."

Goethe içinde yaşadığı gerçeklikte bu iki eğilimin çelişkili, hatta uzlaşmaz olduğunu biliyordu, her ne kadar ancak sentezleri insanları gerçekten uyumlu ve tam hale getirebilir olsa da. Olgunluğunun en mutlu döneminde, birliklerini (*Wilhelm Meister'ın Çıraklık Yılları*'nda) bir toplumsal ütopya biçimine büründürmüştü. Ama sonraki on yılların toplumsal deneyimleri; üretici güçleri geliştirmesi nedeniyle rolünü herhangi bir duygusal şerh düşmeden kabul ettiği kapitalizm deneyimi ve kapitalizmin toplumsal çelişkilerine dair içgörüsü onu bu meselede ihtiyatlı bir tutum almaya itmişti. *Wilhelm Meister'ın Seyahatleri* ve *Faust*'un ikinci bölümü onun gençliğindeki fırtınalı uyum taleplerini ve olgun erkeklik döneminin ütopyacı hayallerini kesin olarak reddeder. Ama Goethe'nin reddi, deyim yerindeyse, yalnızca "reel politika"ydı, yalnızca pratikti, yalnızca önceki umutlarının ilkesel olarak reddi olmayan şeyin bir ifadesiydi. Bu ideal geleceğe dair perspektifinin merkezi izleği olmayı sürdürdü. Fakat Goethe çağdaş gerçeklik açısından bunun yalnızca bir ideal olduğunu biliyordu.

Gelgelelim Goethe doğa güçleri üzerinde tahakkümü ve dolayısıyla insan türünün sürekli gelişimini sağlayan ayrık insan yetilerinin -tam da bu ayrıklık kazanmada ve ayrıklık aracılığıyla- pratik gelişimini kabullenip onayladıkça, insan uyumunun ve kusursuzluğunun -bir başka türde nesnel red temelinde olsa bile- içinde gerçekleştiği gerçek eğilimleri ve eylemlilikleri gerçekliğin içinde her yerde daha aktif bir şekilde arar hale gelmişti.

Goethe'nin dünya görüşünün demokrat ve pleb yanlarından biri burada ortaya çıkar. Şöyle der: "İnsan, yeteneklerinin ve kabiliyetlerinin sınırları içinde hareket ettiği sürece tam olamaz, ama eğer vazgeçilmez olan uyum eksikse *iyi vasıflar bile* muğlâklaşır, etkisizleşir, yok olur. Bu talihsizlik modern çağda daha da sık görülecektir..." Bu iddia her türlü manevi aristokrasinin önemli bir reddini içerir ki deha kültünden bahsetmiyorum bile. Goethe insanın farklı yetilerinin tek yanlı ve devasa gelişiminin yol açtığı insan uyumunun parçalanışını telafi edebilecek öğeyi, iç tatmini estetik bilinçte bulan insanlarda keşfetmemişti. Daha ziyade, hayatın yarattığı ve dolayısıyla garanti ettiği idealinin gerçekleşmesini, varoluş koşulları kuşkusuz onlara en yüksek manevi gelişim olanağını tanımayan, ama içkin yeteneği, yetilerinin kendiliğinden bir uyum içinde gelişmesine olanak tanıyan belli insanlarda, ağırlıklı olarak pleblerde aramıştı.

Goethe bunu Rousseau'cu bir ideal olarak görmekten ve evrimi bu düzeye indirme isteğinden uzaktı. Bu tür figürlere duyduğu muhabbet ve saygı, onları yetenek ve zekâ bakımından aşan kapitalizmin ürünleri karşısındaki (göreli) insani üstünlüklerini anlaması, tam da onlarda o hayalini kurduğu insani uyumun mümkün ve elde edilebilir olmasının gerçek bir garantisini görmesinden kaynaklanmaktadır. Bu uyum, tüm insan yetilerinin gelişiminin en yüksek aşamasıdır.

Dolayısıyla Goethe'nin insan kusursuzluğunun bu biçimini egemen toplumsal sınıflardan çok pleb saflarında, erkeklerden çok kadınlar arasında bulması tesadüf değildir. Goethe'nin kadın karakterlerinin yok edilemez cazibesi -ister Iphigenia ister Philine, ister Klärchen ister Ottilie, ister Natalie ister Dorothea olsun- tam da bu insan kusursuzluğuna dayalıdır ki önemli kişilerinkiyle kıyaslandığında son derece sınırlıdır, ama yoğun derecede ahenklidir. Goethe burada da Rousseau'cu değildi, her ne kadar bu konuda Rousseau'nun toplum eleştirisinden çok şey öğrenmiş olsa da. Egmont'u Klärchen'in ya da Faust'u Gretchen'in entelektüel düzeyine indir-

mek bir an bile Goethe'nin aklına gelmemişti. Romantiklerin bu türde daha ilkel bir kusursuzluk özlemi bile ona ve dolayısıyla kahramanlarına tamamen yabancıdır.

Ama bu kadın figürlerde genel olarak insan kusursuzluğunun asli bir öğesini görmüştü; bu kusursuzluk bir dizi özelliğin, bilhassa da ahlaki özelliğin nesnel gerçekliği muazzam bir maharet, yetenek ve bilgelik gösterisiyle fetheden insanlarda olduğundan daha ileri ve daha örnek bir düzeyde tezahür eden bir kusursuzluktu. İnsanlığın gelişiminin ileriki aşamalarında en yüksek entelektüel kazanımların, bireysel yeteneklerin iç ve dış seriliminin kadınların iç kusursuzluğuna, ahlaki ve estetik uyumuna bu kazanımlardan herhangi birinden vazgeçmeden ulaşacağını hayal ediyordu.

Bu karşıtlık tüm hayatı boyunca Goethe'nin kafasını meşgul etti. *Tasso*'da çözüm hâlâ yer yer saraylı ve estetik bir tada sahiptir. *Lehrjahre* tüm toplumsal dışsallıklarla kararlı bir kopuşa işaret eder (toplumsal açıdan bakıldığında, bu eserde her evlilik bir yanlış birlikteliktir). Burada yüksek bir manevi düzeyde yoğun bir insan uyumuna erişen ve bu örnekle -Fourier tarzında- propaganda etkisi yaratmayı amaçlayan küçük bir grup insanın ütopyasını sunar.

Ancak sonradan, gözlerinin önünde gelişen kapitalist toplum hakkında daha net bir içgörü elde ettikten sonra, "küçük dünya" ile "büyük dünya" arasında keskin bir karşıtlık olduğuna hükmetti. Goethe'nin erotik olan ile onun şiirsel ifadesi konusundaki görüşü açısından her zaman temel olan iki dünya arasındaki bu uçurumun, "güncel talepler"e olan koşulsuz bağlılığı dikkate alındığında daha da açılması kaçınılmazdı, zira bu talepleri ne görmezden geliyor ne de bunlara karşı savaşıyordu, çünkü o hiçbir şekilde Romantik değildi. Fakat bu karşıtlık vurgu bakımından arttıkça, aynı zamanda kavramsal-ütopyacı, şiirsel-aşkın bir biçimde bunu çözme zorunluluğu da arttı. Dolayısıyla sonuç kısmındaki Katolik cennet "büyük dünya"nın sonsuz kusursuzluğuyla birleşmiş "küçük dünya"dan doğmuş olan insan uyumu ve kusursuzluğu ile karşılıklı yardım ve "eğitme"ye dayalı olan kişiliğin daimi gelişimidir; bu ilerlemenin

Mephistophelesçi güçlere hiç ihtiyacı yoktur. Faust tüm bunları "cennet"te Gretchen'den "öğrenmek" zorundadır.

Bu kusursuzluğa giden yol Faust'un takip ettiği pratik faaliyet yoluydu. Daha önce de belirtildiği üzere, Goethe tarafından Faust'un sonraki pişmanlığını değil, daha ziyade doğayla, hayatla, eylemle yeni bir ilişki yoluyla trajik yaralarının iyileştirilmesini tasvir etmesinin nedeni budur. Ve trajediyi aşmanın bu yolu kurbanın herhangi bir şekilde unutulmasını ya da önemsemeden terk edilmesini değil, aksine tam da bu dünyada, çağdaş toplumda bu tür çatışmaların çözümsüz niteliğinin cesaretle tanınmasını ve tüm insanlık adına bunların hepsinin üstesinden gelecek olan bir çözüm konusundaki ısrarcı talebi ifade eder. Helena ortadan kaybolduğunda, giysileri Faust için onu "adice olan her şey"in üzerine çarçabuk taşıyan bir sihirli bulut haline gelir; ücradaki kayalıklı bir zirveye indikten sonra, bu giysilerinin yavaş yavaş bulutumsu suretlere dönüştüğünü görür, önce Juno, Leda ve Helena, ardından da son bir sima:

> Toplanıyor, beni sürükleyen, büyüleyen bir görüntü mü?
> Gençlik günlerimden kalan çoktandır özlediğim gömü,
> Yüce varlık, içimin derinlerinden fışkıran
> Anımsatıyor bana, yumuşak bir coşku, Aurora'nın aşkını,
> Kolay sezilen, çok az anlaşılan ilk bakışı,
> Ele geçirilince tüm varsıllıktan çok parlayan.
> Yükseliyor bu talkı görüntü ruh güzelliği gibi,
> Çözülmüyor, havanın en yüksek katına çıkıyor,
> Gönlümün en güzel yanını da, alıp götürüyor. (550)

Ruhunda bu sureti –Gretchen-Aurora (şafak) suretini– taşıyan Faust artık ona "dünyanın krallıklarını ve tüm azametlerini" verecek olan Mephistopheles'in ayartmalarını elinin tersiyle iter ve kişisel feragat ve salt pratik faaliyet davasına bağlılık yolunu izlemeye karar verir. Dışsal ve psikolojik bir açıdan bakıldığında, Gretchen'in "küçük dünya"sından ve onun yoğun ahenginden en uzak olduğu

noktadır bu. Fakat Goethe'nin tarih felsefesi açısından bakıldığında, tam da burada doğru yola girer. Tam da burada Faust'un Mephistophelesçi güce en ileri bilinçle ve en büyük çabayla karşı çıktığı muharebe alanı karşımıza çıkar, her ne kadar şimdilik trajik ve beyhude bir tarzda olsa da. Ama bu trajedi aynı zamanda salt trajik olanın ötesine işaret eder. Faust pes ederken insan kişiliğinin en iç çekirdeğini korur ve insan soyunun aşkın ve ütopyacı kurtuluşuna giden yolu açar.

"Sonsuz kadınlık ise bize üstünlük veren": Yalnızca şiirin değil, aynı zamanda şairin, Goethe'nin de son sözünün bu olması tesadüf değildir. İnsanın *yeryüzünde* kusursuzluğunun mümkün olduğunu son kez dile getirir burada; bu kusursuzluk fiziki ve manevi bir kişilik olarak insanın kusursuzluğudur, dış dünyayı egemenliği altına alması ve kendi doğasını niteliğini reddetmeden tinsellik, kültür ve ahenk katına yükseltme üzerine kurulu bir kusursuzluktur.

Plato'nun *Sempozyum*'u ve Dante'nin *Beatrice*'inden bu yana aşk hiçbir zaman bir dehanın dünya görüşünde bu denli ağırlığa sahip olmamıştır. Ama Platon ve Dante'nin aşkı özünde öbür dünyaya aittir ve çilecidir. Sonradan Marksizmin "üç kaynağı" haline gelen eğimlerin çağdaşı ve savunucusu olan Goethe ise özünde tümüyle içkindir, tümüyle bu dünyasaldır. Sonuç kısmının estetik açıdan Katolik biçimi ancak gerici romantikleri ya da sığ liberalleri yanlışa sevk edebilir.

5. Üslup Sorunları: "Sanatsal Dönem"in sonu

Faust estetik açıdan da "eşi benzeri bulunmaz" bir eserdir. *Faust* ne dramatik ne de epiktir, ama iki türün de en iyi özelliklerini kendinde toplar.

Goethe ve Schiller işbirliği yaptıkları dönemde dramatik olan ile epik olan arasında ayrım yapmak için belirleyici kavramlar geliştirmişlerdi. Aralarındaki temel farkın, epikte her şeyin geçmiş olarak, tiyatroda ise her şeyin şimdi olarak sunulması olduğunu belirtmiş-

lerdi. Bu açıdan bakıldığında, *Faust* haklı olarak dramatik diye adlandırılabilir. Dramatik olanın bu üstünlüğünü zorunlu olarak ortaya koyan şey, tam da yazının "görüngübilimsel" üslubu, "bilinç biçimleri"nin ardışıklığım içeren bir tarih felsefesi perspektifidir. Tasvir edilen şey ne bir aşamadan diğerine geçiş ne de geçmiş ya da geleceğe dair fikirlerdir, aksine yalnızca verili aşamanın hissedilir mevcudiyetidir. Bu anlamda, *Faust* bu esnek özerklikle [*Auf-sich-gestellt-Sein*], karakterlerin ve durumların bu esnek oluşumuyla dramatik temsilin asli işaretlerinden birini gören Hegel'in estetik tutumuna da denk düşer.

Faust'ta işlevi sonradan yaşanacaklar için geçişler ya da temeller yaratmak olan herhangi bir sahnenin olmaması Goethe'nin üslubuna tamamen uygundur. "Cadılar Mutfağı" belki de bu tür bir şeyin tasvir edildiği yegâne sahnedir; olgun Faust'un genç bir adama dönüşümüdür. Bir kural olarak, biz her zaman evrimin daha ileri aşamasıyla karşı karşıya geliriz ve sonrasında buna -dramatik olarak- kendi güçlerinin pitoresk ve tinsel serilişi denk düşer ve zorunlu olarak kendi içinde organik şekilde önceki aşamadan çıkan bir şey olarak tasavvur edilir.

"Eski Walpurgis Gecesi" gibi sahneler ya da İkinci Bölüm IV. Sahne'de Faust'un töreni gibi sahneler yalnızca görünüşte geçişlerdir, son sahnelerde üretim alanı ya da Helena'nın ortaya çıkışı için hazırlıklardır. Gerçekte ikisinin de kendi bağımsız tinsel ve dramatik zorunluluğu vardır; ikisi de özerk olan ve kendilerine kök salmış belli "bilinç biçimleri"ni de temsil eder. Bu sahnelerin ilkinde antikçağ güzelliğinin ("görüngübilimsel") ortaya çıkışı tasvir edilir. İkincisinde ise, bu dağılma sürecinde dağılma ve parçalanma sürecindeki feodalizm imgesi; çatlaklarında onu yutacak olan kapitalizmin yetiştiği bir feodalizm. Arızi olmak bir tarafa, tören sahnesinin bize Helena'nın yeraltı dünyasından kurtuluşundan daha çok gösterilmiyor olması Goethe'nin üslubunun temel özelliğidir. Törenin olduğunu ancak imparatorun başpiskoposla konuşmasından öğreniriz. Bize zorunlu ve özerk bir "bilinç biçimi" olarak gösterilen şey,

yalnızca gerçekleşmesinin tarihsel muhitidir. Aşkın son bile, elle tutulur bir pitoresk ve dramatik mevcudiyete sahiptir. Ama işin paradoksal yanı, eserin bütününün epik niteliğini doğuran şey gerçek anlamıyla bu dramatik yazma ilkeleridir.

Bu yazı üslubuna Goethe'nin şu sözleri söylediği Eckermann'la bir konuşmasındaki kesinlik damga vurur: "Bu perde de akabinde tamamen özgün bir karakter edinir, öyle ki küçük müstakil bir dünya gibidir, geri kalanına dokunmaz ve bütüne ancak öncesiyle ve sonrasıyla gevşek bir ilişki içinde bağlıdır."

"Dolayısıyla" dedim (Eckermann--G.L.), "geri kalanla tamamen uyumlu olacaktır; çünkü temelde Auerbach'ın Şarap Mahzeni, Cadılar Mutfağı, Brocken, Danışma Meclisi, Maskeli Balo, Kağıt Para, Laboratuar, Eski Walpurgis Gecesi ve Helena kuşkusuz birbirini etkileseler de, kendi içinde bir bütün olduklarından karşılıklı bağımlılıkları çok olmayan küçük müstakil dünyalardır. Şair alacalı bulacalı bir dünyaya ifade kazandırma derdindedir ve bir ünlü kahraman efsanesinden istediği ne varsa onları birbirine bağlayacak bir tür ip olarak kullanır. *Odysseia* ve *Gil Blas* için de aynısı geçerlidir."

"Tümüyle haklısın" der Goethe "ve bu tür bir yazıda mesele bireysel olguların anlamlı ve açık olması, ama bütünün karşılaştırılamaz kalmasıdır. Fakat tam da bu nedenle, çözümsüz bir sorun gibi, insanları sürekli yeniden üzerine düşünmeye itecektir."

Bu yalnızca zaten neredeyse tamamlanmış eserin gecikmiş bir şekilde meşrulaştırılması değildir. Tersine, bu fikirler tam da Goethe gençlik fragmanı üzerine çalışmasına ciddi olarak geri döndüğünde, ilk bölümü tamamladığında ve ikinci bölümün belli parçalarına başladığında akla gelir. Bu çabalarla bağlantılı olarak, ama yalnızca bunlara atıfla değil, Goethe ve Schiller epik ve dramatik ilkeler arasındaki farklılığı ve zorunlu etkileşimi kavramsal düzeyde açıkça irdelerler. Schiller bu fikir alışverişinde, parçaların bütün içindeki özerkliği sorununda bahsetmeye başlar ve bunu epik edebiyatın önemli bir özelliği olarak görür. Goethe'ye şöyle yazar: "Tüm söylediklerinizden, parçaların özerkliğinin epik şiirin temel özellikle-

rinden biri olduğu benim açımdan giderek daha açık hale geliyor." Birkaç ay sonra, Goethe bu fikri açıkça *Faust*'un yazılışına uygular. Schiller'e şöyle yazar: "Her zamanki gibi, niyetlerime ve planlarıma çok iyi yanıt veriyorsunuz; ancak bu barbarca yazıyla kendimi daha rahat hissediyorum ve en büyük talepleri gerçekleştirmektense yalnızca geçerken değinmeyi düşünüyorum. ... Parçaların hoş ve eğlendirici olmasına ve düşünülecek malzeme sunmasına dikkat edeceğim; her zaman bir parça olarak kalacak olan bütüne gelince, yeni epik şiir teorisi benim için yararlı olabilir."

Bu ifade tarzının ideolojik temelini zaten biliyoruz: Goethe'nin tragedya karşısındaki tutumu. İnsanlığın evriminin tipik aşamalarını karşılıklı ilişkisi ve bütünselliği artık trajik olmayan bir dizi trajedi olarak tecrübe ettiği için, bu dünya anlayışı, eğer hem yoğun hem de yaygın düzeyde evrensel bir ifade bulacaksa bu tür bir epik-dramatik biçime varmak zorundaydı: İki ilkeden hiçbirinin baskın olmadığı ve her ikisinin diyalektik ilişkisinin benzersiz bir birlik ve dinamik denge yarattığı bir biçim. Zira iki ilkenin en küçük ayrıntısına kadar iç içe geçişini izlememek, örneğin *Faust*'un bütününü bireysel dramalardan oluşan bir epik olarak ya da parçaları epik olan büyük bir drama olarak tasavvur etmek yüzeysellik olacaktır. Hayır, her parça dramatiktir, zira insan türünün kaderi (insanlığın evrimindeki bir aşamanın kaderi) onda iç çelişkilerinin içkin diyalektiği temelinde gözlerimizin önünde gerçekleşir, çoğu zaman gerçekten de trajik ya da trajikomik bir tarzda. (Ancak "Auerbach'ın Şarap Mahzeni" komedisi bir istisna teşkil eder.) Ama diğer yandan, her parça aynı zamanda epiktir; zira kahramana birkaç sahnede hem bir insan türünün hem de bir evrim aşamasının zorunlu doğruluğunu aktarmak için, bu çatışmaların toplumsal muhitine, toplumsal nesnelerin durağan çevresine dramatik açıdan zorunlu olanın, tamamen dramatik olanın çok ötesine geçen bir epik tamlık kazandırmak zorunludur. Dolayısıyla tekil parçalar küçük özerk dünyalar oluşturacak ve gerçek dramada olanaksız olan, en geniş Shakespeare'ci biçimde bile olanaksız olan bir özerklik edinecek şekilde düzenlenir. Sha-

kespeare'deki çok geniş şekilde tasavvur edilen tekil epizot bile her zaman yalnızca dinamik bir geçiş noktası olarak kalır ve bütünsel yapıdaki bu işlevden ötürü (ve sunumunun iç dinamizmi ve dramatik huzursuzluğu nedeniyle) asla bu tür bir özerk tamlık edinemez.

Aynı şekilde, epik ve dramatik ilkeler *Faust*'un bütününde iç içe geçer. *Faust*'un bütünü büyük ölçekte, *Wilhelm Meister* tarzında bir eğitici roman olarak görülebilir. Ve her epik eser gibi, bu "modern hayatın İlyada'sı" da çok çeşitli dramalar içerir. (Aristoteles Homeros'ta bunu görmüş ve vurgulamıştı; Schiller de aynısını *Wilhelm Meister* için yapar.) Fakat *Faust* özel bir durum oluşturur, zira bu dramalar bütün şiirde rüşeym halinde, olanaklar olarak bulunmakla kalmaz, aynı zamanda şiirin kendisinde dramatik kusursuzluğa kavuşur.

Bütünsel anlayışın bu ikili niteliği yukarıda bahsettiğimiz bir etkenle de vurgulanır: Belli sahnelerde, hatta belli sahnelerin bileşiminde dramatik eylemin "kesintiye uğrama"sı. Dramatik öğenin bu "kesinti"sinin içsel olarak dramatik bir biçime sahip olması durumu daha da karmaşıklaştırmaktadır. Ama bütünün dramatik ilkesini yalnızca eylemin değişmez ve esnek varlığı değil, aynı zamanda karakterlerin çizimi, eylem halindeki tek bir kahramana gerçekten dramatik bir tarzda yoğunlaşma da belirler. Faust eylemleriyle, olay örgüsünün tüm asli özelliklerini kendinde yoğunlaştırmış olan şiirdeki en önemli simadır. Ama o bir roman kahramanı olarak insani bir anlamda her zaman kendisinden daha büyük olan simaların gölgesinde kalan Wilhelm Meister gibi olaylara yönelik tepkileri kayda geçiren bir turnusol kâğıdından ibaret değildir.

Epik ilkeyle dramatik ilkenin bu şekilde iç içe geçmesi ve kaynaşması modern edebiyatın genel bir eğilimi olup *Faust*'ta yalnızca en özlü ve paradoks biçimine kavuşmuştur. Modern drama -diğer incelemelerimde sık sık gösterdiğim gibi- giderek "romanlaşır" ve Balzac haklı olarak dramatik öğeyi on sekizinci yüzyıl romanının aksine modern romanın ayırt edici özelliği olarak görür. Bu tespiti yaparken, her şeyden öte Walter Scott'a atıfta bulunur. Bu kuşkusuz doğrudur. Ama bu gelişimde Goethe'nin teorik ve pratik rolünü göz

ardı etmek yanlış olur. Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'na yazdığı meşhur önsözden hemen hemen elli yıl önce Goethe ve Schiller, epik ile dramatik öğenin zorunlu etkileşimini, o dönemde henüz ortaya çıkan yeni edebiyatın asli bir öğesi olarak ayrıntılı olarak ele almışlardı. Goethe'nin yaratıcı eseri bu yeni edebiyatın ortaya çıkışında belirleyici bir öncü rol oynar. Balzac'ın romandaki dramatik öğeye vurgusunun -entelektüel düzeyde şimdiyi ele alan romanı bile bilinçli olarak tarihselleştirmesine denk düşen bir vurgu- doğrudan Walter Scott'a atıf olduğunu belirtmiştik. Ama Scott'ın tarihsel romanının atasının tam da Goethe'nin *Götz von Berlichingen*'i olduğunu unutmayalım.

Goethe'nin eserlerini (*Faust* dâhil) on sekizinci yüzyıl ile on dokuzuncu yüzyıl arasında kurduğu estetik köprüyü görmeden anlayamayız. Bu köprü, Aydınlanma'nın tamamına erdirilmesi ve aşılması ve aynı zamanda Walter Scott ve Byron, Balzac ve Stendhal için tinsel ve estetik hazırlık anlamını taşır.

Bu önemli bağı vurgularken, elbette, Goethe'yi modern edebiyatın bu tipik temsilcilerinden özel olarak ayıran derin uçurumu göz ardı etmemeliyiz. İhtiyar Goethe sahip olduğu estetik algılayıcılıkla, yalnızca Byron, Walter Scott ve Manzoni'nin değil, aynı zamanda Balzac ve Stendhal'in de önemini kavramıştı, üstelik ilk eserlerinden itibaren. Gelgelelim Goethe antikçağ sanatı ile modern sanat arasındaki ayrım noktasına da dikkat çekmişti. Heine, Goethe'nin ölümüyle birlikte "sanatsal dönemin sonu"nun başladığını söylerken tamamen haklıdır. (Belinski de Rus edebiyatında Puşkin dönemini benzer şekilde değerlendirir.) Hem Goethe'de hem de Puşkin'de güzelliğin ve ahengin şiirsel sunumda egemen olması asla salt estetik bir sorun değildir, daha ziyade bir toplumsal varoluş ve zorunlu olarak ona tekabül eden ileriye işaret eden bilinç sorunudur. Sonraki şiirlerde güzellik sorununun estetik formülasyonu egemen olsa da, tarihsel zorunluluğunun üzerinde yükseldiği böyle bir toplumsal taban yoksa, ortaya epigonların soluk sanatından (çağın büyük sorunlarından kopuk bir sanattan) başka bir şey çıkmaz.

Goethe'nin (ve ayrıca Puşkin'in) "sanatsal dönemi" bu tür bir sanattan daha uzak olamazdı. *Faust* gibi kapsayıcı bir tarihsel geçişin en önemli sorunlarını derinlikle kavrayan evrensel bir şiirin, biçimsel estetizmin her türlüsüne yabancı olduğu açıktır. Goethe'de güzelliğin niteliği antikçağda ve (halihazırda zayıflamış bir biçimde) Rönesans'ta olduğu gibi, artık tümüyle naif, kendiliğinden organik değildir. Güzellik peşinde koşmasının tüm kendiliğindenliğine karşın, Goethe'deki bu eğilim aynı zamanda çağına karşı, yeni gelişen kapitalizmin sanat düşmanlığına karşı bir mücadeleye işaret eder (insanın insanlıkdışılığı, insanın parçalanması).

Bu mücadelenin iki yönü ve işlevi vardır. Goethe çağının eğilimine karşı bu insan sahiciliğini, o basit ve doğrudan, duyumsal ve naif, akılcı ve tinsel, antikçağ sanatının gerçek albenisini -biçimselci ve saraylı tahrifatların zarar vermediği bir albeniyi- oluşturan o dosdoğru ahlaki ifade tarzını korumaya çalışmıştı. Ama aynı zamanda karşı eğilimlerin, basitçe halkın kötü beğenisi olarak, sansasyon aşkı olarak, kaba konu ve benzeri şeyler arayışı olarak tasavvur edilemeyeceğini, daha ziyade şairin kendisine bu tür izlekler ve onlara tekabül eden biçimler (ya da biçimsizlikler) dayatan hayatın malzemelerinden kaynaklandığını hisseder. İşte bu nedenle hayatın içinde ve özellikle de çağının önemli olgularında insani olanın bu basitliğini, şiirsel sunumun bu ekonomisini -ki bu her zaman insan tavrının bir yansımasıdır- keşfetmeyi ve bu güzelliğin o dönemdeki hayattan bile çıkarılabileceğini göstermeyi önemli görür.

Goethe'de bu eğilimlerin tarihsel gelişimini ortaya koymak bu incelemenin kapsamını aşmaktadır. Biz burada birkaç genel ifadeyle yetinmek zorundayız. Örneğin Goethe'nin gençlik gelişimi ile klasik dönemi arasında burjuva edebiyat tarihinin genellikle iddia ettiği kadar büyük bir kayma olmadığını vurgulamak gerekir. Genç Goethe'nin yazıları açısından kritik olan halk şiirini kalkış noktası olarak almış olması, her şeyden önce, Homeros'u bir halk şairi olarak kavramasından kaynaklanır. Shakespeare ve halk türkülerinin yanı sıra, Pindar'ın kasideleri, Yunan tragedyası vb. de hayatının ilk dö-

nemlerinde yol gösterici bir rol oynamıştır. Onun antikçağa geri dönüşü, özellikle de Schiller'le işbirliği yaptığı dönemde, asla tümüyle estetik değildir ve asla tek başına sanatsal biçimden hareket etmez, aksine her zaman gerçekliğin, insanların ve onların karşılıklı ilişkilerinin gerçekçi bir gözlemiyle başlar. Goethe açısından sanatsal biçimler her zaman insan özünün ve insan ilişkilerinin en genel ve en soyut sentezlerinden başka bir şey değildir. Örneğin bir yerde şöyle der: "Motif adını verdiğimiz şeyler aslında tezahür etmiş ve yeniden tezahür edecek olan, yalnızca şairin tarihsel olduğunu gösterdiği insan ruhunun olgularıdır."

Bu bütünsel anlayış içinde, antikçağın Goethe açısından özel bir yeri vardır ve üstelik yalnızca sanatsal biçimlerinin kusursuzluğu bakımından değil. Antikçağı tümüyle estetik anlamda ölümsüz bir model ve standart olarak görmez. Tersine, Goethe'nin görüşüne göre bu biçim kusursuzluğu yalnızca bir gerçekliğin sonucudur: İnsanın özü ve ilişkileri antikçağda -ve dolayısıyla antikçağ sanatında- şimdide olduğundan daha saf bir ifadeye kavuşmuştu. Goethe erken dönem Romantizmde hayatın, hayat hissinin ve dolayısıyla sanatın yeni sanat-karşıtı tarzda karıştırılması eğilimlerini görür. Winckelmann üzerine büyük yazısı bu eğilimleri olumlu olanın beyanı ve olumsuz olana karşı bir savunma programı biçiminde özetler. Goethe'nin "klasisizm"inin köklerinin hayatın kendisinden ve hayatı ideolojik ve estetik açıdan eksiksiz yansıtmasından geldiğini gösterecek birkaç pasaj aktarmakla yetinelim.

"...sürekli yükselen doğanın nihai ürünü güzel insandır. Doğanın onu ancak nadiren üretebildiği doğrudur, çünkü onun fikirlerine karşıt birçok koşul vardır ve tam da kadiri mutlak olması nedeniyle uzun süreli kusursuzluğu olanaksız hale gelmektedir. ... Bunun karşısında sanat vardır; zira doğanın zirvesine yerleştirilmekle insan kendisini doğanın kusursuz hali olarak görür ve kendisinde yeni bir zirve yaratması gerektiğini düşünür. Bunu yapmak için kendisine tüm kusursuzlukları ve erdemleri vererek ve seçim, düzen, uyum ve anlama seslenerek güçlenir. ... Sanat eseri bir kez yaratıldığında,

bir kez dünyanın huzurunda ideal gerçekliği içinde durduğunda, kalıcı bir etki, en azami etkisini yaratır. Zira tinsel olarak güçlerin bütünü içinden sıyrılıp gelerek muhteşem olan her şeyi, sevgiye ve takdire şayan her şeyi özümser ve insani biçimi canlandırarak insanı kendisinin üstüne çıkartır, onun yaşam ve eylem alanının sınırlarını çizer ve onu geçmişi ve geleceği anlayan bir şimdide tanrılaştırır."

Goethe'nin ve çağının bu hümanizmi -evrensel ilerlemenin itici güçleri olarak insanı fiziki varoluşundan toplumsal varoluşuna, en basit faaliyetinden sanat ve bilime kadar tam ve derinden anlaşılması olarak hümanizm- insan sözcüğünü, Engels'in dediği gibi, "belli bir şekilde vurgulayarak" kullanır. Bu *pathos* Fransız Devrimi'nin ve onun Aydınlanma tarafından ideolojik açıdan hazırlanmasının sonucudur. Bir yandan, tüm "dışsal" ayrımlar (toplumsal, ırksal vb.) artık genel kavram karşısında, somut hümanist insan ideali karşısında hükümsüz gözükür. Diğer yandan, bu çağ insan gücünün sınırsız olanaklarına, insanın ideal olarak kendisini ve çevresini dönüştürme yeteneğine olan inancı besler. "O [bilinç - G.L.] onun saf kişiliğinin ve tüm gerçekliğin yalnızca tinsel olduğunun bilincindedir; dünya yalnızca onun iradesidir ve bu irade genel iradedir. Yani boş irade fikri değil, gerçek bir genel iradedir," der Hegel *Görüngübilimi*'nde Fransız Devrimi için.

Alman klasisizmi doğal olarak her şeyden öte bu gelişimin yoğun, içsel yönünü ve dolayısıyla insanın oradaki rolünün altüst oluşunun estetik, ahlaki ve genel anlamda kültürel niteliğini vurgular. Dolayısıyla sanat ve estetiğin merkezi yeri -"sanatsal dönemin" teori ve pratiği- insanın öneminin bu şekilde artırılmasına, türlerin ve bireyin evriminin bir hedefi olarak, bu soylu kavramı muğlaklaştırıp karmaşıklaştıracak eğilimler içerdiği oranda ondaki yeni ve eski her şeye karşı bir mücadele olarak insanın evrenselliği ve uyumu için böyle bir talebe dayalıdır. İşte bu nedenle Engels, Goethe'nin bu dönemdeki "insan" sözcüğü kullanımını hudut tayin eder ve 1840'ların renksiz ve güçsüz terminolojisinden kesin olarak ayırır. (Söylemeye bile gerek yok, sonradan tarihsel koşulların daha

da radikal bir dönüşüm yaşamasıyla birlikte, Goethe'nin gerçek kavramlarından daha da uzaklaşılmıştır.) Bu terminoloji konusunda Engels şöyle der: "Goethe elbette bunu yalnızca çağının ve sonradan Hegel'in kullandığı anlamda insan sıfatını, pagan ve Hıristiyan barbarlara karşıt olarak, özellikle de Yunanlara atfeden anlamda ve bu terimler Feuerbach'la birlikte gizemli felsefi anlamına bürünmeden çok önce kullanmıştı. Özel olarak Goethe'de, bu terimler genellikle felsefi olmaktan çok uzak ve bedensel bir anlama sahiptir."

Goethe bu tür bir dünya görüşü temelinde yaşamında antikçağın şaşalı tarzında üsluplaştırmaya değer bir insanlığı keşfedebilmiş ve sanatsal üsluplaştırma olmadan tasvir edebilmişti. Goethe'nin klasisizminin ikili niteliği *Hermann'la Dorothea* ağıtında bizatihi şimdinin şiirsel temsili için bir talep olarak ve şairin Homerosçuların sonuncusu olmayı kabulü olarak ifade edilir. Bu onun söz konusu eğilimlerin doruk noktasında, Schiller'le işbirliği dönemde antikçağ stilinde "üsluplaştırma"sının özüdür. Zaten bu nedenle Schiller'in *Der Spaziergang*'ının son dizeleri bu yaygın ruh halini doğru bir şekilde ifade eder (Goethe'nin bunu Schiller'den çok daha iyi bir tarzda resmettiği doğrudur):

"Ve Homeros güneşi, bak! Bize de gülümsüyor."

Goethe ve Schiller işbirliği yaptıkları dönemde bile gerçek sanat adına son çırpınışlara önderlik ettiklerinin, savunmada olduklarının farkındadırlar (ve bu farkındalık Goethe'de yaşlandıkça daha da artar); ama çağın eğilimlerine karşı gerçek sanatın mevzilerini korumak için kahramanca çabalar sergilerler. Kapitalizmin genel etkisi gerçekliğe yayıldıkça, bu mücadele daha da zor hale gelir. Zira toplumsal ilişkiler giderek soyutlaştığından, insan özünün güzelliğini çekip almak, kapitalist işbölümünün yol açtığı parçalanmışlığa rağmen insanın bütünlüğünü görmek ve sanatsal olarak ifade etmek daha olanaksız hale gelir.

İşte bu nedenle *Wilhelm Meister*'ın sonraki Goethe için mümkün olan epik sanatın sınırlarını şimdiden paramparça eder. Ve bu sınırları cesaretle paramparça etmiş olması temel niteliktedir, zira doğruluğun onun için her zaman biçimsel kusursuzluktan daha fazla değeri vardır. Biçimsel kusursuzluk onun için insan hakkındaki nihai doğrunun bir ifadesi olarak değer taşır. Biçim bile elbette mücadele vermeden teslim etmez. Son derece karmaşık hale gelmiş olan toplumsal içeriği yeterli bir anlatısal tarzda ifade etmek için, çok gevşek olay örgüsü inşaları ve özerk kısa hikâyeleriyle romanın en eski biçimine geri dönmeye çabalar. Ama *Seyahatler*'de bu mücadele beyhudedir.

Gördüğümüz gibi, Goethe *Faust*'ta çok özgül bir sorunu ortaya koyar. Bu izleğin kendisi -insani özün ve yalnızca özün kurtuluşu; bireyin trajik açıdan kurban edilmesi yoluyla insan türünün kurtuluşu- antikçağ tarzında elle tutulur bir şekilde nihayeti engeller: İçsel ve dışsal olanın, ahlak ve eylemin, tinin ve duyumsallığın *dolaysız* birliği.

"Küçük" dünya ile "büyük" dünyanın açık ve net bir şekilde birbirinden ayrılması bu nihayete ermenin olanaksızlığını gösterir. Antikçağda böyle bir ayrım yoktu. Antikçağda bireysel yaşamın "küçük dünyası" ancak "büyük dünya"ya girdiği oranda var olur (*Antigone*'da aşk); antikçağın "büyük dünya"sında ise "küçük dünya"nın kişisel yaşamının kökleri her yerde görülebilir. Fakat antikçağ dünyasında bile bu durum sanat açısından görülmedik derecede elverişli olup antikçağ *polis* cumhuriyetlerinin gerileyişiyle birlikte ortadan kalkar. Ama Rönesans'ta Shakespeare'le birlikte karmaşık ama estetik ve insani açıdan dolaysız bir yeniden doğuş yaşar. Sanatsal izlekler söz konusu olduğu oranda, burjuvazinin erken dönem aşamasındaki mücadelesi, dönemin "büyük dünya"sının, burjuvazinin ahlaken daha saf ve insani açıdan üstün "küçük dünya"sının polemiksel karşıtlık içinde olduğu feodal mutlakıyetçiliğin kökten reddine işaret eder. Doruk noktasına Fielding, Goldsmith ve Goethe'nin *Werther*'inde ulaşan bu sanat, Goethe'nin gençlik oyunları *Götz* ve *Egmont*'un inşalarında da çok önemli bir rol oynar.

Fakat İngiltere'de Sanayi Devrimi ve büyük Fransız Devrimi burjuvazi tarafından "büyük dünya"nın fethini güncel hale getirir. Romantizm dar anlamıyla bu sorunlara çarpık ve gerici bir bilinçle yaklaşır ve sonuç olarak, yeni toplumsal durumun yansımalarını gerek biçim gerekse de içerik bakımından istersistemez tahrip ederek sunar. Ancak Hoffmann'da ve dahası Balzac'ta kapitalizmin çirkin yeni yaşamının sorunları ve onun "büyük dünya"sının sorunları yeni malzemenin ruhuna uygun olarak ele alınır. Dolayısıyla bu yeni sanat ve estetik, korkunç ve grotesk olandan, çarpık-yüce ve korkunç-komik olandan doğar. Kapitalist çağın artan barbarlığının paradoksal derecede klasik, sanatsal açıdan tam ifadesi budur.

Yaşlanan Goethe gerçekte olduğu haliyle yeni çağa, kendisinin anladığı kadarıyla hakikate bağlı bir ifade kazandırmaya çalışır. Ama aynı zamanda bu malzemede hâlâ var olan güzellik öğelerini keşfetmeye de çabalar. Böylece herhangi bir estetik süsleme olmadan, kapitalist hayatın sorunlarını, özlerini reddetmeden, değerini düşürmeden ya da çarpıtmadan resmeder. Ama bütünü öz üzerinden, saklı insani cevher üzerinden görür ve ardından bu cevher yazının bütünü hâlâ antikçağın insan güzelliği yasalarına tabi kalması için hissedilir şekilde mevcut görünür. İşte bu nedenle Goethe'nin çabaları, yeni çağın özgül sorunlarını derinlemesine irdelediğinde bile (örneğin *Faust*'un İkinci Bölüm'ünde), "sanatsal dönem"e aittir.

Goethe ve Schiller işbirliği halinde oldukları dönemde bile, arzuladıkları güzelliğin saf haliyle antikçağ güzelliği olamayacağının farkındaydılar. İkisi açısından da güzellik zaten barbarlığa karşı bir mücadeledir, barbarlık karşısında (kısmi) bir zaferdir. Schiller bu yeni durumu, Goethe'nin *Faust*'taki Helena epizodu üzerine çalıştığı dönemde yazdığı bir mektupta derin ve kapsamlı bir şekilde tarif eder. Genel hatlarıyla bu öyle bir tariftir ki sonraki döneme de, ikinci bölümün bütününe de uyar, her ne kadar dönemler arasında barbarca öğeler hem sanatsal hem de toplumsal açıdan daha da güçlenmiş olsa da. Schiller şöyle yazar:

"Ama eğer güzel figürler ve durumlar ortaya çıkarsa, onları barbarlaştırmanın kötü olacağı düşüncesiyle kendinizi sıkmayın. Bu durum *Faust*'un ikinci kısmında daha da sık karşımıza çıkabilir ve bu konuda şiirsel vicdanınızı sonsuza dek susturmak en hayırlısı olur. Bütünün ruhunun sana dayattığı ele alışın barbarca yönü ne onun yüce içeriğini yok edebilir ne de güzelliğini silebilir; ancak bütünü farklı bir tarzda belirleyip, ruhun bir başka melekesi için hazırlayabilir. Esere özgül çekiciliğini verecek olan şey tam da motiflerdeki daha yüce ve soylu öğedir ve Helena bu oyunda ona dâhil olacak tüm güzel figürler için bir semboldür. Diğer barbarlarda olduğu gibi saf olmayandan saf olana yükselmeye çalışmaktansa bilinçli olarak saf olandan saf olmayana ilerlemek çok önemli bir üstünlüktür. Dolayısıyla *Faust*'unda her zaman *yumruk hakkını* ortaya koymalısın."

Goethe ve Schiller'in klasik dönemlerinde bile, barbarca öğeyi reddederken hiç de gözleri bağlanmış bir şekilde ve koşulsuzca "klasikçi" olmadığını görüyoruz. Elbette bu barbarca öğe içinde farklılaşmalar yaratmak zorunludur. Burada Goethe ve Schiller tüm modern sanatı sorunlu, antikçağa kıyasla barbarca olarak görürler; ihtiyar Goethe'nin ise çağının henüz ortaya çıkan yeni sanatında bu eğilimlerin salt niceliksel artışından daha fazlasını gördüğü açıktır. Fakat Schiller'le işbirliği döneminde ve sonrasında da büyük modern sanatın bir barbarlık öğesi olmadan asla mümkün olmadığının farkındadır. Onun için mesele yalnızca tüm bu eğilimlerden özsel olanı koruyan şeyi -dolaylı yollardan da olsa- kurtarmaktır: Zaten bilip tanıdığımız insanın ifade edilmesi. Dolayısıyla Goethe bu dönemde (Diderot'un *Rameau*'su üzerine sözlerinde) Shakespeare'in ve Calderon'un verimli sanatsal eğilimlerinin zorunlu algılanışı üzerine yazar: "Bu barbarca üstünlüklerin doruk noktasında cesaretle yolumuza devam etmekle yükümlüyüz, zira muhtemelen antikçağın üstünlüklerine hiçbir zaman erişmeyeceğiz."

Bunun mümkün olmasının nedeni Goethe'nin sanat anlayışının her zaman hayata bir çağrı, örneğin bir Balzac'ın sonraki gerçekçi-

liğinde olduğundan farklı ve elbette daha dolaysız bir çağrı içermesidir. Sonraki gelişimi doğru bir şekilde öngören Schiller'in belirttiği gibi fark, Goethe'nin saf olandan saf olmayan derekesine düşmesidir, oysa Balzac saf olanı saf olmayanın içkin diyalektiğinden çekip çıkarmaya çalışır. Bu karşıtlığı vurgularken, mesele bir estetik değer yargısında bulunma değildir, en azından esası bu değildir, iki dönemin zorunlu sanatsal eğilimlerini anlama meselesidir. Goethe'nin sanatsal gerçeklik anlayışı, gördüğümüz gibi, hayatın ahenksizliklerinin hafifletilmesini ima etmez. Fakat çağı ileri götüren çelişkiler karşısında farklı bir tutumu ima ettiği doğrudur ve zaten bu da tarihsel olarak koşullanmıştır. Goethe açısından ağırlığı Aydınlanma'dan tamamen farklıdır. Ama ona göre dünya henüz bu çelişkilerle paramparça olmamıştır; daha ziyade, aklın gerçekleş (tiril)mesine doğru sürekli bir evrim süreci içinde ilerler. İşte bu nedenle Yunanlar açısından naif bir şekilde duyumsal hayat algısından doğmuş olan güzellik, onun için yalnızca en üstün talepten, şiirsel yaratının en ileri epistemolojik ilkesinden doğmuştur. Güzellik (ahenk ve akıl) bütünün düşünülmesinden doğmalıdır ve bu, gerçekliğe yabancı bir ilke olmadığından, aksine onun bütünsel hareketinden çıkartılan bir ilke olduğundan, tüm tikel olgulara uygulanabilir olmalıdır – kuşkusuz karmaşık, dolaylı ve barbarca öğelerle süslü bir tarzda.

Sonraki büyük gerçekçilerle Goethe arasındaki bu dünya görüşü farkı, onların yardımıyla büyük bir terminal sanat yaratan "sanatsal dönem"in estetik yasalarının son savunucusunun o olduğunu, oysa diğerlerinin yeni gerçekliğe kahramanca bodoslama daldıklarını ima eder. Goethe yaşlandıkça "sanatsal dönem"in ilkelerinin ona çok daha bariz ve savunmacı gözükmek zorunda olduğu açıktır. Bunlar *Faust*'un ikinci bölümünde nihayete ererler.

Gözlemlerimizin birinci bölümden çok ikinci bölümle alakalı olduğunu söylemeye gerek yok, her ne kadar birinci bölümde en genel üslup sorunları açıkça hayat ve sanatsal biçimin tarihsel diyalektiği tarafından koşullandırılmış olsa da. Temel biçimiyle birinci bölüm

kendiliğinden "Fırtına ve Atılım" döneminden doğar, ama ancak "sanatsal dönem"de kusursuz hale gelir. Fakat bu kusursuzluk Goethe'nin gençliğinde içgüdüsel olarak başladığı şeyin bilinçli bir sanatsal devamından ibarettir.

Birinci bölümün dramatik biçimi genç Goethe ve onun "Fırtına ve Atılım" yoldaşları için mümkün olan en ileri biçimdir. Zengin ve kapsamlı bir hayatın dramatizasyonu *Götz*'de diyalog biçiminde bir tarihsel roman haline gelmiştir. Bu romanın yalnızca belli parçaları dramatiktir, ama bunlar bile her zaman başkarakteri içermez, aksine çoğu zaman ondan tümüyle bağımsızdır. Diğer yandan *Faust*'un ilk bölümünde eylem hepsi de kendi içinde dramatik olan, az çok kısa ama her zaman özlü sahnelere bölünür. Bu sahnelerin neredeyse hepsi Goethe'nin lirik şiirinin kayda değer bir kısmının baladsı niteliğine sahiptir. Aslında bu şiir bile nadiren gerçekten tarafsızdır, her halükarda diğer lirik şairlerde olduğundan çok daha az tarafsızdır. Genellikle içsel bir dramatik gerilim ânını ve çözümünü resmeder ve manzara (ya da onu tetikleyen bir başka vesile), ifade edilen lirik duygu türüne göre, ancak bu iç dinamiği hızlandırmaya ya da yavaşlatmaya yarar. Böylece Goethe'de lirik, balad ve dramatik öğe arasındaki en akışkan geçişleri buluruz.

Goethe'nin üslubunun halk türküleriyle ilişkisi son derece karakteristiktir. Şöyle der: "Halk türkülerinin en hakiki değeri motiflerinin doğrudan doğadan alınmış olmasıdır Ama kültürlü şair bile doğru anlamak kaydıyla bu avantajdan yararlanabilir. Fakat ilki her zaman bir avantaja sahiptir, zira doğaya yakın insanlar özlü anlatımı kültürlü insanlardan daha iyi anlarlar."

Az ve öz olanın peşinde koşmak Goethe'nin şiirinin önemli özelliklerinden biridir. Wieland *Götz* eleştirisinde bunu vurgulamıştı. En saf ve en kusursuz biçimine birinci bölümde, özellikle de Gretchen'in karakterinde ve konuşmasında erişir. Yoğunlaşmış sahnelerinden her biri onun trajik gelişim seyrinde zorunlu bir aşamadır, özlü halk türküsüyle lirik şekilde sentezlenmiş dramatik bir düğüm noktasıdır. Tüm sahnenin yalnızca lirik bir monolog olduğu yerde

bile ("Huzurum kalmadı" ya da "Ah, insaf et"), özünde lirik olmadığı gibi ne salt öznel ne de salt tarafsız değildir; aksine ileriye doğru akan, esnek ve sembolik, karakter yaratıcıdır.

Goethe'nin hafif ve dalgalı, lirik ve özlü anlatımının *Faust*'un bütünsel planı açısından vazgeçilmez olan o tamlığı tüm toplumsal muhite verdiğini görmek harikuladedir. Goethe çağını tarif ederken çok daha tasarruflu davranarak burada en az *Götz*'deki kadar sahici ve canlı, dahası yalnızca epik açıdan betimsel değil, aynı zamanda dramatik açıdan balad özellikleri de olan bir on altıncı yüzyıl tablosu yaratmıştı. Genç Goethe'nin başka bir yerde ancak ara ara başardığı şey -balad öğesinden gerçekten pitoresk ve dramatik bir sunum, mesela *Götz*'ün belli Adelheid sahnelerinde olduğu gibi- burada tüm eserin kusursuzca gerçekleştirilmiş üslubu haline gelir.

Üslup söz konusu olduğunda kendisini hemen hemen hiç tekrar etmemesi Goethe'nin temel özelliğidir; sanatsal açıdan bir kez başarılan şey (çok yüksek düzeyde olsa bile) asla rutinleşmez. Önemli eserlerinin her biri, izlek ve içerikten türetilen ve organik olarak geliştirilen son derece bireysel bir üsluba sahiptir. Goethe'nin bir zamanlar kendi "nesnel düşüncesi" olarak adlandırdığı bu benzersiz nitelik buradan kendisini gösterir. İcat ve yaratımın özneden değil, nesneden yola çıkması gerektiğini ısrarla savunmuştur. Burada belli oranda abartılı bir adaletsizlikle, şair ile amatör sanat meraklısı arasındaki kritik karşıtlığı görür: "Amatör sanat meraklısı asla nesneyi tasvir etmez, yalnızca nesne hakkında hissettiklerini tasvir eder. Nesnenin niteliğini gözden kaçırır."

İlk bölümün devamı ve tamamlanması ancak şairin bu tür bir nesnel yaklaşımı temelinde mümkündü, üstelik bütüne dair önceden tasavvur edilmiş bir planı yoktu ve temel fikir eserin geliştirilmesi sırasında tekrar tekrar büyük değişiklikler geçirmişti. Genç Goethe kuşkusuz bütüne dair en genel anlayışa sahipti ve bir bir sahneler yazarak ve bunları bir dizi yaratacak şekilde birbirine ekleyerek ilerlemişti. Ama efsaneden çıkartılan yeni Faust onun için "nesnel" hale geldiğinden, Goethe sonrasındaki entelektüel çalışmayı şiirsel yön-

den neredeyse hiçbir değişiklik yapmadan yürütmesini sağlayan bir sanatsal gerçekliğe ve hakikate erişmiştir; yalnızca başlangıçta efsaneye çok sıkı bağlılık gösterdiğinden bazı küçük değişiklikler yapmıştır.

İlk bölümün baladı andıran niteliği "küçük dünya"nın "görüngübilimsel" evrimi için oldukça yeterli bir biçim sunmuştu. İkinci bölümdeki üslup sorunları daha zor ve sorunludur. Bu açıdan, şunu unutmamak gerekiyor: Goethe'nin insan soyunun kaderini somut olarak tek bir insanın kaderinde yoğunlaştırma eğiliminin radikal yeniliği, ister istemez, paradoksal sonuçlarını ancak "büyük dünya"nın temsilinde sergiler. Onun yeterli sanatsal tasviri, toplumsal ve tarihsel gerçekliğin başlıca nesnel çelişkilerini, özellikle de özgül kapitalist biçimi içinde tanıması ve irdelemesi, bir yandan kapsamın biçimi infilak ettirdiği (Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*) bir sınırsızlığı zorlar – türleri temsil eden bireysel figürün ortadan kalkmasının zorunlu olduğu bir kapsamdır bu. Diğer yandan, biraz önce bahsedilen toplumsal çelişkilerin tasviri, kaba dolaysızlığı içinde, bireysel belirlenimlerinin bolluğu içinde, Goethe'nin dünya görüşünün aşamadığı bu estetik sınırların ötesine geçecektir.

Goethe insan soyunun evrimini içerikle ilgili olarak bütünü bakımından resmetmeye çalıştığından, ama aynı zamanda tam da bu içerik içinde "sanatsal dönem"in zaten sorunlu olan güzellik taleplerini gerçekleştirmeye çalıştığından, sonuç, kendisinde bile öncülü olmayan ve hiçbir zaman tekrarlanmayan bir üslup olur; şiirsel açıdan muhteşem, ama (şiirin tasavvur edildiği durumdan ötürü) bir kanon ya da model hizmeti göremeyecek bir üslup. "Eşi benzeri bulunmaz eser" nitelendirmesi bu çoklu ve dalgalı anlamda birinci bölümden çok ikinci bölüm için geçerlidir.

Bu bölümde belirleyici olan "büyük dünya"daki insan anlayışıdır. Buna göre, bireyin kaderi artık herhangi bir dolayım olmadan insanlığın evriminin bir özeti olmalıdır. Bu ayna tutma her insana ve dahası eylemlerinin, duygu veya düşüncelerinin her birine parçalı bir veçhe kazandırır. Goethe ideolojik tutumunda belli bir değişiklik

de ima eden bu yeni görevi açıkça görmüştü. *Faust*'un ikinci bölümü için bir "beyan" taslağı hazırlar. Bu kısmın entelektüel ve estetik açıdan kritik önemi olan dizeleri şöyledir:

> İnsan hayatı şiir gibidir:
> Bir başlangıcı, bir de sonu vardır,
> Ama bir bütün oluşturmaz.

Goethe burada paradoksu, döneminin tüm sanat biçimlerini infilak ettirme arzusunun özgüllüğünü basitçe dile getirir. Zira -kendi doğa felsefesinde insandaki geçici, her an değişen ve kendi kendini dönüştüren öğeyi onaylamış olsa da- şair için her insan tam da yalnızca bir başlangıcı ve sonu olduğu için değil, aynı zamanda sonuna kadar yaşanan bir kader yoluyla inandırıcı ve kesin bir temel dış çizgilere sahip olduğu için de her zaman bir bütündü. Ama bu açıdan karakterler baştan itibaren bilinçli olarak bireysel dış çizgileri dağıtan farklı bir perspektifle oluşturulur.

Bu yeni gözlemleme tarzı ve onun üslupsal ifadesi bir anda ortaya çıkmamış, aksine Goethe'nin eserinde yavaş yavaş gelişmiştir. Birinci bölümün *Götz* döneminin üslup sorunlarıyla organik bağları olduğunu görmüştük. İkinci bölümün de üslup açısından öncülleri vardır: Goethe'nin *Maskeli Balo*'su ve özellikle de muhteşem fragmanı *Pandora* (1807'de, yani tam da *Faust*'un birinci bölümünün tamamlanmasının ardından yazılmıştır). Goethe'nin bu eserini ve ona etki eden ideolojik ve sanatsal etkilerin özgül niteliğini daha yakından analiz etmemiz mümkün değil; burada da birkaç gözlemle yetinmek zorundayız. Sözde yan ürünler -bu örnekte, *Maskeli Balo*- Goethe'de her zaman çok önemlidir ve anlamı dolaysız estetik değeriyle ölçülemez. Goethe, dönemlerinin her birinde entelektüel ve şiirsel deneyimleri bakımından o kadar zengindir ki temel eserlerine hepsini birden dâhil etmesi olanaksızdır. İşte bu nedenle önemli eserlerin büyük fragmanlarının yanı sıra bazen epizodik olan, ama önemsiz olmayan deneyimlerin resmedildiği ve bazen rastgele bi-

reyselliği içinde sonrasında meyve verecek olan sanatsal eğilimlerin güçlendirici aracılarının öncülleri olan gelişigüzel bir biçimde yazılmış taslaklar bulmamızın nedeni budur. Goethe (Zelter'e bir mektubunda) *Faust*'un ilk bölümü açısından gençlik eseri *Satyros*'un öneminden bahseder.

Saray için yazılmış olan *Maskeli Balo* Goethe'ye, gelişiminin farklı bir aşamasında, düşüncesinin ve dünyaya dair şiirsel deneyiminin sonuçlarını bu tür yan ürünlerle ifade etme olanağı tanır. Gerek estetik gerekse de entelektüel açıdan bu *Maskeli Balo* diğerlerinden epeyce farklıdır ve farklı değerleri vardır. Aynı eserde, boş saraylı iltifatları derin ve önemli düşünce ifadeleriyle münavebeli olarak karşımıza çıkar. Tek ortak özellikleri alegorik biçimleridir. Ama Goethe'nin şiirsel açıdan doruk noktasında olduğu yerde, alegori asla kuru ve kısır değildir. Bir yandan süslü ve şiirseldir çünkü resimsel yüzeyi, kayda değer insan türlerinin resimsel jestlerini muhafaza eder. Diğer yandan, tam da bu alegorik biçimden ötürü, bazen ifade bakımından dikkate değer bir şiirsel ve özlü soyutlamaya erişir.

Pandora bu eğilimlerin büyük değere sahip bir şiirde toplandığı ilk Goethe eseridir. Temel sorunu, *Faust*'un ikinci bölümüne bir geçiş, bir önsöz olmasındandır. Düşünce ile eylem arasındaki karşıtlığı sunar ki Goethe'nin zihnini her zaman fevkalade kurcalamış bir sorundur bu. (Yalnızca *Tasso*'yu düşünmemiz yeterlidir.) Fakat burada ikinci bölümün habercisi olan ve orada daha ileri bir düzeyde ele alınan bir dizi yeni ve önemli diyalektik etken ortaya çıkar. Prometheus figüründe eylemin çok daha güçlü vurgulanması ve somutlaşması özellikle önemlidir. Diğer yandan, bu eserde bile Goethe eylemin sınırları, insan evriminin kusursuzluğuyla ilişkisi sorunlarını işler; Prometheus'la ilişkisi içinde Epimetheus'un göreli meşrulaştırılması mesela. Son olarak, Goethe bu eserde aynı zamanda bir sentez, iki ucun daha yüksek bir birliğini arar. O döneme gelindiğinde, bu sentezin yeryüzünde gerçekleştirilebilir olduğunu düşünmeye çok daha az eğilimli olduğundan, hâlâ *Çıraklık Yılları*

temelinde, şair heveslilerinden oluşan küçük bir topluluk içinde bireyin estetik ve etik kusursuzluğu temelinde ilerler.

Pandora fragman olarak kaldı. Görünen o ki, o dönemde sorunun şiirsel formülasyonu Goethe'yi entelektüel yanıtlardan daha çok cezbetmişti. Biçimsel açıdan, fragman antikçağa bağlı kalır -- bizatihi izleğin belirlediği bir etken. Ama bu çok tekil bir antikçağdır, onun üslubu *Maskeli Balo*'nun biçimsel öğelerini zaten bünyesinde toplar ve onun içinde Goethe "barbarca üstünlükler"den kararlılıkla yararlanır.

Üslup açısından Goethe'nin bu geçiş döneminde Calderon'a ve ilintili olduğunu düşündüğü Şark şiirine olan yoğun ilgisi büyük önem taşır. Her ikisinde de güçlü entelektüel soyutlamaların süslü ve şiirsel ifadesi için uygun olan öğeler ve insanın ve insan ilişkilerinin kapsamlı bir şekilde tipikleştirilmesini bulur. Fakat Goethe'nin tüm bu eğilimlerde yalnızca tamamlayıcı bir şey, yalnızca çağına köprüler, çağının koşullandırdığı izleklerin özgül niteliğine köprüler gördüğünü de unutmamak gerekir: Yalnızca "barbarca üstünlükler." Goethe'nin görüşüne göre ne İspanya ne de Şark, Yunan sanatının merkezi konumunu aşmıştır; bu açıdan, Romantik eğilime hiçbir belirleyici tavizde bulunmamıştır. Ama *Faust*'un ikinci bölümünde insani öğeyi ifade etmek için dolaylı araçlar benimsemek zorunda kaldığından, o edebiyatta bu eserinin yeni ve benzersiz üslubu için kalkış noktaları aramıştır.

Maskeli Balo'nun bu derinleştirilmiş biçimi ikinci bölümün temelini oluşturur. Alegorik öğe doğal olarak önde gelen bir rol oynar. Ama Goethe'nin alegori anlayışı her zaman şiirsel açıdan sahicidir ve bu biçimin standart ve kısır kavranışını bir hayli aşar. Çok daha öncesinde, Meyer'e alegori konusunda şöyle yazmıştı: "Bunların hepsi önemli figürler, ama *gösterdiklerinden* daha fazlasına *işaret etmiyorlar* ve dahası *olduklarından* daha fazlası da değiller." Bu anlamda ikinci bölümün birkaç figürü alegoriktir, ama bu hiç de onların birçok yorumcunun düşündüğü gibi, hissedilir görünüşlerine yabancı bir "derin anlam"ın deşifre edilmesi için bir takım kodlar-

dan ibaret oldukları anlamına gelmez. (İhtiyar Goethe'nin "eklenmiş gizemler" konusunda sarf ettiği belli ironik laflar bu zararda yalnızca kısmen suçludur.) Belli başarısız ayrıntılar haricinde, alegori kullanımı türlerin kaderindeki temsili rollerinin esaslarını açık ve belirgin bir tarzda ifade eden ve türsel niteliği doğrudan görülür olan ve -Goethe'nin başka eserlerinde olduğu gibi- kişiliğin tedrici serilişi, türsel olanın tedrici gelişimi yoluyla bariz hale gelmeyen karakterlerin son derece *doğrudan* tipikleştirilmesini temsil eder.

İşte bu nedenle ikinci bölümün birçok sahnesi, birinci bölümün hemen hemen tamamının ve Goethe'nin diğer şiirlerinin çoğunun sahip olduğu his ve deneyim üzerinde o dolaysız ve heyecanlandırıcı etkiye sahip değildir. Gelgelelim ikinci bölümün katılığı ve soğukluğu ve ayrıca şiirsel anlaşılmazlığı efsanesi bir hurafeden ibarettir. Figürler elbette son derece tipiktir, ama çoğunluğu içten içe sahi ve doğrudur. İç çatışmalar, karşıtlıklar ve çelişkiler hiçbir şekilde yumuşatılmaz ya da dekoratif güzelliğe kurban edilmez. On altıncı yüzyıl Almanya'sının tablosu muhteşem şekilde kapsamlıdır; samimi bir Eski Alman resmi değil (*Götz*'de olduğu gibi), feodalizmin ölüm dansının muhteşem bir tarihsel freskidir. Fakat bu resim gençlik eserindekinden daha az doğru değildir, aksine tam tersi geçerlidir. Mesela Philemon ve Baucis epizodunu ele alalım. Kapitalist yayılmanın tüm asli motifleri ve özellikleri (kapitalizm öncesi idil üzerine yıkıcı saldırı da dâhil) bütünüyle oradadır, insani, ahlaki ve şiirsel yönleri bakımından tümüyle gelişkindir ve ne yumuşatılır ne de azaltılır. Diğer yandan bireysel sıkıntı ya da bireysel günah değil, büyük bir tarihsel zorunluluğun seyri tasvir edilir.

İkinci bölümün üslup açısından zorlukları ve uyumsuzlukları, Goethe'nin yeni dünya görüşünün, kendi yeni nesnelliğinin bir sonucu olarak dayatılmış olan ifade araçlarının, hâlâ kendisine egemen olan eski şiirsel özelliklerle çatışmaya girmiş olmasında saklıdır. Üslup açısından yeni niyet, tutarlı bir çerçeveyi geniş derecede, akıcı pitoresk bir retorikle birleştiren ve alegorik derecede yoğunlaşmış figürlerine sonuna kadar kendini ifade etme olanağı sağlayan edebi

modellerle bağlantılıdır. Fakat burada da Goethe eski özlü anlatımını muhafaza eder, bu sayede bazen mükemmel derecede balad özellikleri taşıyan sahneler üretebilir (mesela içlerinde yalnızca Üzüntü'nün Faust'a erişebildiği dört ihtiyar kadının sahnesi). Ama bu özlü anlatım, hayati öneme sahip içeriği bu kısa, özlü, neredeyse geçerken ifade etme tarzı, bazen şu sonucu doğurur: Kayda değer öğelere yetersiz bir pitoresk vurgu yapılır, kısmen fark edilmeden geçerler ve böylece kolaylaştırmaları gereken kavrayışı engellerler.

Bu uyumsuzluk Goethe'nin "hafif dokunuşlar"la tasvir etme eğilimi nedeniyle daha da ilerler. Bu eğilim gençliğinde var olan ve ileriki yaşlarında da devam ettirdiği bir eğilimdir. Çok daha önceden kaleme aldığı bir kısa hikayede Goethe şiirsel niyetlerinden şöyle bahseder: "Özel amaçlar olmadan kişiyi karakterize eden hafif dokunuşlar gerçekten de korunmaya değerdir. ... Ancak insanlığı dingin bir tefekkür içinde anlamaktan hoşlanan biri bu tür dokunuşlara hüsnü kabul gösterecektir." Bunun okurdan ciddi talepleri vardır. Faust'un Gretchen'in bulutlar arasında suretini gördüğüne inandığı ve yukarıda ayrıntılı olarak incelediğimiz kısma atıfta bulunuyoruz. İkinci bölümün tamamında Gretchen'den bahsedilen yegâne yer burası olduğundan, ancak ince ve büyük bir insani algısallığı olan okurlar buradaki sürekliliği görebilir.

Goethe bu açıdan da "sanatsal dönem"in son temsilcisi olduğunu kanıtlar. Ne pahasına olursa olsun insanın ve insan ilişkilerinin iç yaşamını ancak sanatsal biçim aracılığıyla ifade etmeye ve her türlü yorumdan uzak durmaya çalışır. "Açıklık, ışığın ve gölgelerin düzgün dağıtılmasıdır" der Goethe Hamann'dan alıntı yaparak ve bu suretle en önemli edebi eğilimlerinden birini ifade eder. Ama bu "hafif dokunuşlar" ilkesi ancak şiirin canlı malzemesinin -tasvir edilen insan açısından- gerçekten türdeş olduğu noktada etkili bir şekilde hayata geçirilebilir. Türsel özelliklerin şiirsel soyutlanması ve bunlardan hissedilir şekilde bariz insan tekilliğine geri dönüş (alegorileştirme eğilimi bunun ifadesidir), birey ile çevresindeki tarihsel dünya arasındaki bu türdeşliğin parçalandığı pitoresk bir atmosfer

-kendisini doğrudan ifade eden ve doğrudan yorumda bulunan (örneğin Calderon'da olduğu gibi) dekoratif bir retoriğin delici ışığının ve derin gölgelerinin verili ifade aracı olarak gözüktüğü bir atmosfer- yaratır. Ama Goethe hâlâ olabildiğince bu tür keskin sanatsal karşıtlıklardan kaçınmaya ve eski parlak ışıklar ve yumuşak gölgeler üslubunu (insanlığı "o cevher"den uzaklaşmadan doğrudan tasvir eden yöntemler) koruyup türlerin evriminin en genel ilişkilerini bile (burada yapay şekilde geri getirilmiştir) bireylerin diline çevirmeye çalışır. Dolayısıyla zorunlu hale gelmiş olan ifadenin nesnel talepleri ile şairin öznel açıdan merak uyandıran ifade tarzı arasında ayrımlar baş gösterir.

Goethe'nin büyük halefleri bu tutukluğu artık hissetmezler. Mesele bütünün anlaşılması için zorunlu olan toplumsal ya da tarihsel ilişkileri doğrudan bir tarzda ifade etme olduğunda, Balzac ve Tolstoy gibi büyük yaratıcılar sanatsal tasviri yer yer kararlılıkla terk etmek ve salt kavramsal açıklama yoluyla ilerlemek noktasında en ufak bir şüphe duymazlar. "Sanatsal dönem"in biçimsel sınırlarını parçaladıkları ve kapitalizmin düzyazısını tamamen farklı şekillerde aşmaya çalıştıkları doğru olmakla birlikte, onların eserlerinde tümüyle farklı türde sanatsal zorluklar ve uyumsuzluklar baş gösterir ki bunların analizi bu düşüncelerin kapsamı dışındadır.

Dolayısıyla *Faust*'un ikinci bölümünde Goethe'nin yaratıcı gücünde bir gerilemeden bahsetmek, ya da özgül niteliğini açıklamak için bundan yararlanmak yanlış olur. Ama ikinci bölümün baştan sona sorunlu olduğu da reddedilemez. Sorun belirttiğimiz gibi anlayışta, malzemenin üslupla paradoksal ve uyumsuz ilişkisinde saklıdır. Goethe retorik yolunu tutmaya ne kadar uzak olsa da, dekoratif bir tipikleştirme, sözcüklerle bir dekoratif arka plan resmi kaçınılmazdır. Merkezi izlek ve üslup öğesi olarak türler, çoğu zaman birey açısından keskin ve soyut görünen geçişler gerektirir; bu geçişlere Goethe her zaman tam bir insani somutlaştırma sağlamayı başaramamıştır. İçsel olarak, şiirsel açıdan başarılı olsa bile, anlayışı öyle çok şeyi varsayar ki gerçekten doğrudan bir etkide bulunamaz. Ör-

neğin Faust ile Helena'nın karşılaşmasında, Goethe Helena'ya ortaçağda ortaya çıkan yeni bireysel aşk biçimini yaşama olanağı sağlar. Goethe bunu Helena'ya Faust'un kalesinde birdenbire, dilin onun kadim kulağının bilmediği bir kafiyeye sahip olduğunu söylettirerek çağrışımcı ve çok incelikli bir tarzda resmeder: "Kaynaşıyor sesler birbiriyle söz kulağa varınca." Ve Goethe bize Faust ve Helena'nın yeni ortaya çıkan aşkını öyle bir tarzda sunar ki ortaçağ şiirinin ve modern şiirin kafiyeli bentleri diyaloglarında antikçağ şiirinin yerini alır:

> Helena: Öyleyse söyle, böyle güzel nasıl konuşabilirim?
> Faust: Çok kolay bu, sözler içten gelmeli.
> Özlemle dolup taşınca insanın gönlü,
> Bakınarak sorar çevresine.
> Helena: Kim benimle diye. (517)

Ama dekoratif ve alegorik anlamın ondan doğan insani kendiliğindenlikle bu şekilde karşılaşması elbette her yerde bulunamaz. İkinci bölümde, insani geçişler bulundurmayan soğuk ve sert kısımlar da vardır; bunlar alegorik öğenin çok fazla baskın olduğu kısımlardır (Birinci Sahne'deki Maskeli Balo.) Ayrıca Goethe'nin şiirsel değerlerinin tümü eserin bütününün üslubuyla tamamen uyumlu hale getirilemez.

Tüm bu uyumsuzluklar *Faust*'un ikinci bölümünün gerçekten de büyük bir çağın sonu olduğunu göstermektedir. Birçok yorumcu *Faust*'un sunum tarzını bir "eski çağ üslubu" olarak adlandırır ve görece haklıdır. Ama burada bir insandan ziyade bir dünyanın eskiliği söz konusudur. Kusursuzlaştırılamayacak olanın nihai sanatsal kusursuzluğudur. "Sanatsal dönem"in yüksek bir sanatsal düzeyde kendi kendini dağıtmasıdır; gerçekten "eşi benzeri bulunmaz" bir üretimdir.

1940

GEORG LUKACS



Goethe ve Çağı

Goethe modern yaşamın *İlyada*'sı *Faust*'da bir adamın kaderini anlatır, ama şiirin gerçek içeriği tüm insanlığın kaderidir. Günümüze uzanan büyük bir geçiş çağının en önemli felsefi sorunları, modern insanın ve hayatın en temel çelişkileri önümüze serilir. Estetik ve eleştirinin ustalarından Georg Lukacs, çağını ve sonrasını entelektüel alanda oldukça etkilemiş olan Alman Aydınlanması'nı incelerken bu kazıyı derinleştiriyor. Başta Goethe olmak üzere, Schiller, Hölderlin, Schelling ve Lessing'nin yazdığı eserler, kitaplar, oyunlar ve yarattıkları karakterler dönemin toplumsal devinimi içerisinde hem üst hem de alt metinleriyle birlikte incelenirken, sebepleri ve sonuçları bakımından bir "çağ" okurun önüne seriliyor.

"Aydınlanma'da en büyük ve en büyüleyici şey, Mozart figüründeki en büyük ve en enfes şeyle buluşur." Lukacs'ın sözleri, "edebiyatı aşan edebiyat incelemelerine" esin kaynağı olan bu çalışmasını da tarifler gibi. Lukacs, Almanya'nın koşullarına ve tarihsel gelişimine olduğu kadar Avrupa aydınlanmasına, Hegel felsefesinden dönemin müziğine dünün birikimini burjuva edebiyat tarihi tahrifatından arındırıp gerçek bağlamına oturtarak günümüze de ışık tutuyor. Tarihi, felsefeyi ve politik ekonomiyi edebiyata dönüştürüyor.