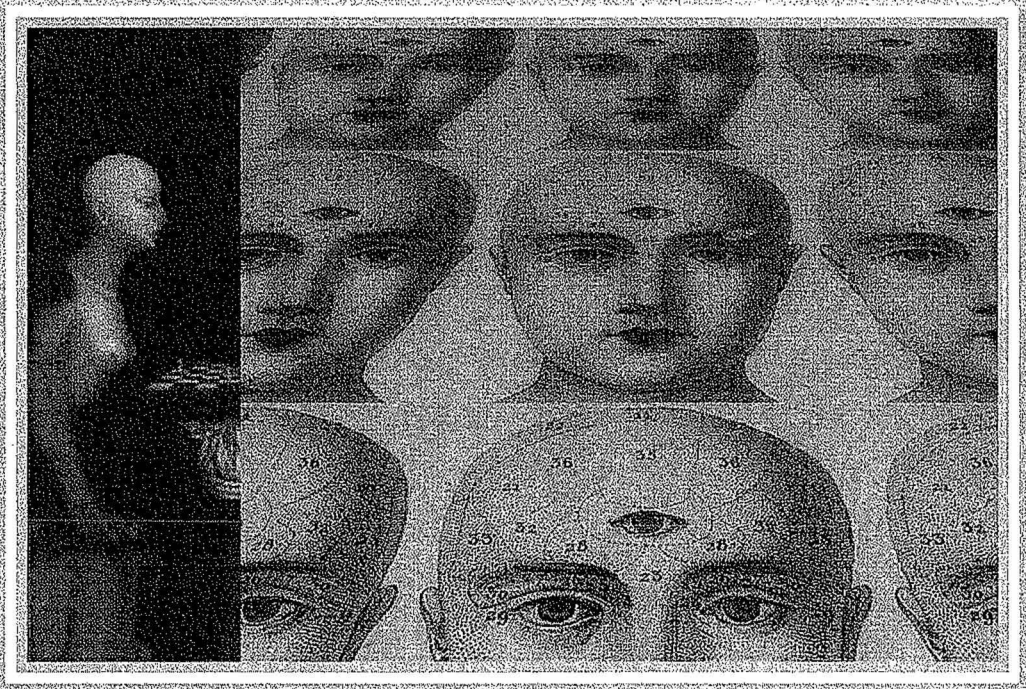


Deha

Giampiero Moretti

sanat Estetik

Deha

Giampiero Moretti

DOST
kitabevi

ISBN 978-975-298-375-5

Il genio
GIAMPIERO MORETTI

© Società editrice Il Mulino, Bologna, 1998

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Ekim 2008, Ankara

İtalyancadan çeviren, Fırat Genç

Teknik hazırlık, Ferhat Babacan - Dost İTB

Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
558. Sokak No: 28-30, Yenimahalle / Ankara
Tel: (0312) 395 25 80-81 • Fax: (0312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4 Yenişehir 06420, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

Giriş 9
Notlar 13

I. Antik Çağlardan Hümanist Moderniteye 15
İlk adımlar 15
Nereye? 19
Ve modern doğar. Panofsky ve Heidegger 23
Notlar 28

II. Onyedinci ve Onsekizinci Yüzyıllar 33
Avrupa'da onyedinci yüzyıl 33
Fransa'da onsekizinci yüzyıl 39
İngiltere'de onsekizinci yüzyıl 44
İtalya'da onsekizinci yüzyıl 48
Almanya'da onsekizinci yüzyıl 51
Sturm und Drang. Sturm und Kant 60
Notlar 74

III. Bir Dönüm Noktası Olarak Kant 87
Kant'ta deha 87
Kant ve Goethe arasında Schiller 95
Notlar 98

IV. Ondokuzuncu ve Yirminci Yüzyıllar 101
Giriş 101
Fichte ve "dâhiyane" felsefe 103
Romantik takımyıldızı 106

Hegel ve yakın çevresi 120
Kierkegaard, Schopenhauer ve Nietzsche 128
Lombroso'nun adası 134
Poe'nun adası 138
Erlebnis üzerine bir Intermezzo: Dilthey ve Klages 141
Psykhe derinlikleri: Freud ve Jung 144
Ve son olarak Gottfried Benn 150
Notlar 152

İsim Dizini 161

Giriş

Benedetto Croce, 1950 yılında, yeni yayımlanmış bir kitaptan yola çıkarak "'deha' denilen şeyi daha kesin biçimde anlamanın ve onu mucizevî bir şey olmaktan çıkarmanın" uğraşını veriyordu. Her insanın, az ya da çok, belirli bir deha düzeyine "sahip olduğunu" ve bu dehanın –hayatın sorularına yanıt veren– insanın yapma ve düşünme edimlerinin *özgünlüğü* ile örtüştüğünü düşünen Croce, özellikle *dehanın bilinçdışı yönünün* yüceltilmesine itiraz ediyordu: bu yönüyle deha bir armağan gibi düşünülür ve ("basit" *yetenekten*[1] farklı olarak) zaten yeterince gizemli olan "doğa"dan (ki yetenek doğaya gönderme yapar) daha özgün ve anlaşılmaz, insanüstü bir şeye gönderme yapar. "Evrensel bizim içimizdedir," diye yazıyordu, "özgün olan"ı defetmeyi amaçlayan Croce, "ama bizim yerimizi almaz, bizi aylaklığa sevk etmez."[2]

"Deha"nın bu şekilde "zekâ"ya indirgenmesi, bizim "deha" kavramsallaştırmamızın üzerinde hareket etmeye çalışacağı düzlemlerden en azından birini hayli net biçimde açığa çıkarır; ancak, ileride göreceğimiz gibi, daha dolaylı bir başka yoldan faydalanmak da aynı derecede mümkündür. Leopardi de (1798-1837) benzer bir yol izlemiş ve *Zibaldone* adlı eserinde (yetenekten farklı, ama gene de onla bitişik) deha (genio) ve "zekânın (ingegno) neredeyse eşanlamlı kabul edildiği ve *hissedildiği* örtük kuramsal varsayımının vücut bulduğu ilk adımları atmıştır. Tarihsel bir düzlem (burada söz konusu olan tekil bir bedensellik tarihidir) üzerinde hareket eden Leopardi, bugün artık üstün zekâ normal olarak görünür olmuşken (yani ruh, büyüklüğüyle birlikte, bedenden sıyrılmıştır), "dehanın ve büyüklüğün daha doğal ve kendiliğinden olduğu, kişinin kendini geliştirmesinin önünde daha

az engelin bulunduğu eski zamanlarda"[3] bunun böyle olmadığını yazar. Sonrasında daha kuramsal bir bakış açısından konuşmaya başlayan Leopardi, *gusto* üzerine söylemi kasıtlı olarak ters yüz eder; gustonun esas olarak alışmaya ve tekil bir duygunun inceltilmesine bağlı olduğu düşüncesi, genişleyerek, "zekâ sahibi insanı 1) düşünmeye, gözlem yapmaya ve fark etmeye, 2) mukayese etmeye, 3) alışmaya, ve nihayet 4) üstün mukayese gücü sayesinde bilmediği şeyleri bile öngörmeye daha yatkın kılan organların narinliğini (delicatezza) içeren 'güzelin dehası'"[4] düşüncesine dönüşür.

Leopardi, burada, bir yandan, Fransız onsekizinci yüzyılına yoğunlaştığımız bölümde de karşımıza çıkacak olan, "narinlik" olarak gustoyu konu edinen estetik kuramları üzerine eğilirken, diğer yandan, etkili bir temsilcisi olduğu kültürün, Vico'dan itibaren (özellikle hümanist çağda[5]), nasıl "deha"yı "yetenek"ten ayırarak dehadaki *doğal* unsuru öznenin ontolojik üstünlüğünü kabul eden bir *pozisyon*dan düşündüğünü açıklığa kavuşturur. Bir taraftan üstünlük, diğer taraftan *yalnızlık ve melankoli*, neredeyse hiçbir zaman kendine irrasyonalizm dışında bir yol bulamamış ve "sessizliğe gömülmüş" bir öznelliğin mekânıdırlar.[6] Alışma ve egzersiz, belirli bir zekâ düzeyini içeren, ama –örneğin– taklit ilkesini kolay kolay ardında bırakamayan gustonun bekçileri haline gelirler; zekânın sahip olduğu, gerçeğin öğelerini kendi aralarında bir araya getirme kapasitesinin farkına varan, ama bu bağın *öz*ünü soruşturmayan düşünce, kolaylıkla, bu bağları "bulan" (dolayısıyla "doğa"ya geri dönen) ya da "yerleştiren" *özne*deki temeli keşfetme eğilimi gösterir. Leopardi'den bir pasaj aktaralım: "Taklit yetisi insan zekâsının başlıca kısımlarından biridir. Öğrenme, büyük ölçüde, taklitten başka bir şey değildir. Taklit yetisi ise nesneye ve parçalarına yöneltilmiş kesin bir dikkatten ve alışkanlıktan ibarettir."[7]

Adorno da (1903-69) "deha"nın estetik düşünce için yalnızca önemli değil, aynı zamanda ayrıcalıklı bir alan olduğu fikrine ikna olmuştur. 1969 tarihli *Estetik Kuramı* adlı eserinde, kimi zaman içinden çıkılması güç olan gözlemlerinin bir kısmını bu soruna ayırır; "sanat eserleri imkânsız onların imkânıymış gibi sunulmalıdır"[8] varsayımından yola

çıkan ve *öznelliğin* (eserin) estetik kalitesiyle örtüşmediğini aklından çıkarmayan Adorno için, *deha*, "eserin tözünün zorlaması altındaki benliğin yabancılık anı"[9] şeklinde biçimlenir. Kısacası, bir taraftan, özneyi eserdeki esas-içkin anın rolünden kurtaran dâhilik, diğer taraftan, nesnelleştirici sonuçlarıyla beraber, özneyi, yaratıcı gücü "sanat eseri"nin değerini düşürerek onu "yazarının dokümanı"na[10] indirgeyen "üstün" bir başkalığa (alterità) dönüştürme riskini beraberinde getirir – Adorno, farklı tarihsel dönemlerde bunun gerçekleştiğini düşünür. O halde, "eğer deha kavramının romantik bir tortu olarak anlaşılması istenmiyorsa, kavram tarihsel-felsefî nesnelliğine geri döndürülmelidir. İlk biçimini Kantçı anti-psikolojizmde bulan ve Fichte'nin gayet net ortaya koyduğu özne-birey ayrışması, sanatı da etkisi altına alır. Özgürleşmiş bireyin otantikliği, normatifliği ve özgürlüğü özne ve bireyi birbirinden uzaklaştırır. Deha kavramı, sihirli bir değnek darbesiyle bunları birleştirme, bireye, sanat alanında, her şeye hükmeden bir otantikliği üretme kapasitesini atfetme çabasıdır".[11] Bizim açımızdan, Adorno, burada, dönemin, yazarların ve içerisinde "deha"nın *sanat için* bir sorun haline gelebildiği kuramsal ufkun çerçevesini çizmekle kalmaz, "deha kavramının, sanat eserindeki öznenin tümüyle nesnelleştirilemeyeceğini hatırlattığı", dehanın "özünde eserin aracı olduğu" ve de "paradoksal olarak sanatın ölümcül sıçrayışı ve onun en güvenilir kıstaslarından biri olduğu"[12] gerçeği üzerine düşünme imkânını da tanır bize.

Kitabın bu ve diğer bölümlerinde ortaya konan değerlendirmeler ışığında, "evrensel içimizdedir" şeklindeki Croceci (ve Kantçı) düşüncenin, Batı'nın makûs öznellik sorunsalının bir sonraki durağını temsil ettiği söylenebilir. Dehanın –kökenleri üzerine neredeyse hiçbir araştırma yapılmamış olan– nesnelleştirici veçhesi, aşama aşama, hatta kimi zaman karşıt geleneklerin göz alıcı dirilişleri eşliğinde, insanın *kendi* imgesinde tasavvur edilen evrendeki "yalnızlığı" adını verdiğimiz alana sokulur. Verili ve kaçınılmaz olarak yaşanan bu yalnızlığa insanın yapma ve düşünme edimlerinin *özgünlüğü* tekabül eder – ki bu özgünlük yalnızca insanın alanına aittir. Diğer taraftan, insan ancak *başlangıçta* dehanın daha yüksek bir anlamda tezahür ettiği bu mekânı

–yani kutsalın mekânını– kaybetmesi, "terk etmesi" koşuluyla kendi yalnızlığını parlak ve *özgün* bir şey olarak temsil edebilir. Bizim "deha" kavrayışımızın kendine hareket noktası olarak kültürün ve uygarlığın –Croce'nin sözcüklerini kullanmaya devam edersek– "evrensel"in yalnızca *içimizde* olmadığı bu anını alması kaçınılmazdır. Deha, başlangıçta, insanın karşısına konumlandırılmayan ya da ondan mutlak biçimde farklı olmayan, insanla diyalog halindeki bir kutsalla kurulan ilişkinin mekânıydı. Kutsalla diyalog halindeki evrensel, insanı "aylaklığa sevk etmemiş", aksine, gerçekliği yalnızca insanın düşünme ve yapma edimine indirgenmemiş, kendisi *karşılaşılan gerçeklik* olan bir dünyayı daha iyi görmesi ve hissetmesi için ona yardım etmiştir: bizim hareket noktamız da işte budur.

"Deha" kavramının tarihinin bu noktaya kadar öznellik sorunuyla iç içeliği şu soruyla bir nebze daha açıklığa kavuşur: "Deha mı bizim içimizdedir, biz mi dehanın içindeyiz?" Burada "öznellik"ten kasıt, içerisinden "kişilik", "bireysellik" ve benzeri kavramların türediği tüm bir deneyim alanıdır. "Deha" teriminin anlamlarını çözümlemek için ilk olarak sözcüğün etimolojik kökeni üzerine kısa bir zihin egzersizi yapılacak, ardından sözcüğün gelişimi ve uygulanmasındaki ana duraklara geçilecektir. Tam da bu noktada Batı'nın dil tarihi ve Hermenötik'i kopmaz bağlarla birbirlerine bağlanacaktır.

O halde, yukarıda sorduğumuz soruya geri dönelim ve bu sorunun bir çift-yönlülüğü nasıl su yüzüne çıkardığına bakalım: bir yanda, (belki de Sokratik *Daímon*'a denk düşen) *Genius* sözcüğüyle kastedilen, varoluşu gizemli biçimde insanın sınırlarını aşan daimonik*-kutsal kişilik, özerk bir varlık olarak "deha"; diğer yanda, insanın doğuştan getirdiği, bir ölçüde "sahip olduğu", tam olarak bilinmediğinde ve dolayısıyla kontrol edilmediğinde ancak bir "ölçüde" –her ne kadar

* Orijinal metinde yazar *demone* sözcüğünden türetilmiş olan *demonico* sözcüğünü kullanmıştır. İtalyanca'da günlük kullanımda şeytan ve şeytanî anlamlarına gelen bu sözcükler aynı zamanda kadim çok tanrılı dinlerde ve Yunan felsefesinde insan dünyasıyla kutsallığın dünyası arasında yer alan varlıkları ifade etmek için kullanılır. Sözcüğün bu yönünü karşılamak adına metin içinde terimin Yunanca'daki karşılığı olan *daimon*'u ve ondan türetilen *daimonik*'i kullanmayı tercih ettik. (ç.n.)

kesin kökeni insandan kaçsa da bu ölçü insan için bir şekilde erişilebilirdir– faydalanılan bir tür armağan-yetenek, *ingenium* olarak deha. Bu iki boyut arasındaki ilişki, bunların Batı tarihi –ki bu, öznelliğin olumlanmasının tarihinden başka bir şey değildir– içindeki karşılıklı iç içe geçmişliği, bu yolculukta bize rehberlik edecektir. Çalışmanın içeriğini, bu alanda az çok önem taşıyan yazarların eserlerinin incelenmesinden veya alt alta sıralanmasından ziyade, bütünselliği (varoluşu) içinde öznelliği ve varlığı, insanı ve dünyayı, Beni ve Ben-olmayanı, yaratıcıyı ve yaratığı-yaratılanı birbirine bağlayan *esas ilişki* sorunsalı oluşturacaktır. Nitekim, düşünce yalnızca bu ilişkinin kutuplarından birine ya da ikisine birden gönderme yapmaz, bilinçli ya da bilinçsiz ona hayat veren özün kendisiyle karşılaştırılır. Böylece, özellikle de bizim araştırmamızın *Leitmotiv*'ini ilgilendirdiği ölçüde, *estetik tarihi* alanını kuran düzlemden (deha temasının farklı akımlar ve yazarlar tarafından "işlenmesi" esnasında ortaya çıkan benzerliklerin ve farklılıkların sıralanması ve yeniden kurulması) *varlığın duyarlı düşüncesi*nin gösterildiği yer olarak *estetiğin* düzlemine çıkılır: varlığın tarih içinde kurulmuş bir *biçim* (dil, imge, sözcük, eylem vb.) olması anlamında biçim düşüncesi.

Bu kitap dostlarımdan bazılarının dikkatli bakışları altında gelişti; her birine müteşekkirim, özellikle de tüm aşamaları izlemiş olan Annamaria Petrini ve Gianluca Manzi'ye. Roberto Venuti'nin taslak aşamasında pek çok katkısı oldu. İlk bölüm Scevola Mariotti'nin müdahaleleriyle, Giriş bölümü ve İtalyan onsekizinci yüzyılını konu edinen bölüm Mario Agrimi ile yapılmış tartışmalarla şekillenmiştir. Ettore Rocca'ya, Fabio Rizzo'ya, Leonardo Lattarulo'ya ve Flavia Mariotti'ye minnetlerimi sunarım.

Notlar

1) Terimin Yunanca'da önce "bilanço", ardından "para birimi" ve son olarak "istek-arzu" anlamlarına geldiği düşünülürse, yeterince karmaşık olan bu resim daha da karmaşık bir hal alır. Dolayısıyla, "yetenek" sözcüğü bu çalışmada nadiren kullanılacaktır, çünkü sözcük –her ne kadar İtalyanca'ya Provans dilinden veya Fransızca'dan girmiş gibi gözükse de (bkz. M. Cortellazzo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1991, c. V, s. 1310) ve "doğal-edinilmiş

tutum" anlamını ancak Rönesans sonrasında kazansa da– kimi zaman hem "zekâ" hem de "deha"yı kapsama, hatta her ikisinin de "önüne geçme" eğilimi gösterir (bu konuyla ilgili olarak kaynakça bölümünde alıntılanan psikoloji metinlerinin bazılarından faydalanılabilir). Kant, antropoloji üzerine çalışmalarında hem (üretici) zekânın hem de dehanın (düşünmenin özgünlüğü) "yetenek" şeklinde tanımlanabileceği gözlemini yapar. Zaman içinde, yetenek ve zekâ, taşıdıkları düşünsel-tasarımsal potansiyel anlamında birbirinden ayrışmıştır; yetenek ve deha ise, her birinde çok farklı olsa da, düşünsellik-öncesi bir doğallığa yaptıkları göndermeden, özellikle de "deha"nın bilinçdışı-doğal bir şey olarak düşünülmesinden –ki bu, onu insanüstünün istilâsına daha açık kılar– ötürü yan yana getirilebilir. Bu sorun, III. Bölüm'de Kantçı öğreti uyarınca incelenecektir.

2) Benedetto Croce, *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Bari, Laterza, 1967, s. 155-9; Croce'nin tartıştığı kitap: S. Voronoff, *Du crétin au génie*, Paris, 1950.

3) *Zibaldone*, R. Damiani (yay. haz.), Milano, Mondadori, 1997, I, s. 231-2.

4) *A.g.e.*, s. 862-3.

5) Bir karşılaştırma için bu kitabın Panofsky ve Heidegger'i ve de İtalyan onsekizinci yüzyılını konu edinen bölümlerine bakılabilir.

6) Burada, sanat ve özellikle de şiir alanındaki eserlerde rastlanan kimi akıldışı konumları karakterize eden "yayılmacı" coşku, öfke ve "delilik" ima edilmektedir.

7) *Zibaldone*, c. I, s. 986; c. II, s. 2495'te bu düşünce uyarınca bir tanım yapılır: "O halde, zekâ alışma yetisidir." Kısacası, bir taraftan doğa (ve de kaynağını doğadan alan deha) insanlığa karşı "sağır", durağan ve çözümsüz bir kendilik olarak görülmüştür, diğer taraftan, özne ve orada kök bulan deha ancak akıldışı biçimde temellenmiş yaratıcı eylemde doğayı aşarak doğadan kaçabilir.

8) Adorno, içle dış, gerçeklikle yanılsama, evrenselle tikel arasındaki –(en azından kısmen öznelliğinkiyle örtüşen) sonluluk anını yok etmeye hiçbir zaman muktedir olamayacağı için eserin ulaşmasının mümkün olmadığı– bir sentezin gerçekleşmesini ima eder.

9) Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, E. De Angelis (çev.), Torino, Einaudi, 1977, s. 284-6.

10) *A.g.e.*, s. 286.

11) *A.g.e.*

12) *A.g.e.*, s. 287-8.

I.

Antik Çağlardan Hümanist Moderniteye

İlk adımlar

Hiç de kolay olmayan bu yolculuğun, birer filolog ve dinler tarihçisi olan Georg Wissowa (1859-1931) ve Walter F. Otto'nun (1874-1958) eşliğinde başlatılması gerekir.[1] Wissowa, en tanınmış eserlerinden birinde, *Lar familiaris*'le[2] özdeş sayılması hayli güç olan "Il Genius, esas olarak kişiyle bağıntılıdır, tıpkı Lar'ın* yerle bağıntılı olması gibi" tümcesini yazar.[3] *Genius* sözcüğünün aşağıdaki deneyimin dilsel anlamda ilk somutlanışı olup olmadığı kesin olmasa da, sözcüğün etimolojisi gayet açıktır: *gen- (*gignere*) kökü İtalyanca'da üretmek, doğurmak, yaratmak anlamlarına gelen *generare* sözcüğüne gönderme yapar. Wissowa, *Genius*'un eril kişilikle bağıntılı olduğunu ekleyerek bu hipotezi güçlendirir. Wissowa'nın pek çok şeyin yanı sıra dişil *Juno*'nun eril *Genius*'la yan yana durduğu örnekleri sıraladığı mektubundan sonra dahi Wissowa'nın sormadan edemediği bir soru varlığını sürdürür: sözcüğün kök-fiilden aktif ya da pasif türeyişi üzerinde kadim gramercilerin hiçbiri bir mutabakata varamadığına göre, yaratımın (generazione) öznesi, aktörü *kimdir*? Eğer evrenin iki yarısı, *Genius* ve *Juno*'da, onların ikili yaratıcı kiplerinde (aktif-yaratıcı ve alılmayıcı-doğurgan) görünür biçimde mevcutsa, Wissowa'nın pozisyonunun *Genius-Juno* kutsallığına *insan tarafından* görünür-doğal özelliklerin (eril ve dişil biçimlerin her ikisinde de yaratım) atfedilmesi fikrini desteklediği göz ardı edilemez: burada neredeyse bir tür sınır-

* Romalıların Etrüsk döneminden devraldıkları düşünülen tanrıları. Farklı türleri olan Larların her biri belli bir mekânla özdeşleştirilir. *Lar familiaris*, köle olarak çalışanlar da dâhil, hane halkının tümünü koruduğuna inanılan ve aileye değil de ailenin içinde yaşadığı mekâna bağlı olan Lar'dır. (ç.n.)

landırma vardır, *görünmez* güç olarak yaratımın kutsal veçhesi bir çoğullaşmadan *görünür* yaratımın belirsiz gücüne indirgenir. *Genius*'un kişiliği, büyük harfle yazılmış olsa dahi, insana ait bir "Kişilik" değildir. Kendimizi bir anda önyargılı bir "hümanizm"in karşısında buluruz; tam da mitleri pek açıklanamayan ama gene de evrensel olan, gözlenmiş olayların ya da niteliklerin kişileştirilmesi olarak değerlendiren teorilerde olduğu gibi (örneğin, tekil bireylerin olumlu niteliklerinin hepsini ya da birçoğunu kendinde toplayan kahramanlar veya genelgeçer kurallara uygun davranma "kavramının" kişileştirilmesi olarak "Erdem" vb.).

Walter F. Otto, Wissowa'nın verdiği örnekleri ("deha"nın "yaratma kapasitesi" anlamında kullanımı, *Genio indulgere* –yani en mahrem doğaya yer açmak–, *lectus genialis* –yani içerisinde *Genius*'un yaratıcı eylemini ifa ettiği ve çoğu zaman bir yılanla sembolize edilen evin yeri– ve diğer pek çok örnek) reddetmez, hatta onları varsayılandan farklı da olsa daha geniş bir akıl yürütmeye eklemler ve böylece daha tercih edilir bir yönelim önermiş olur. Ancak, Otto, daha işin başında, *Genius* ile *Juno* arasındaki ayrımın ilk varlık kadar eski olduğunu reddeder ve sonuç olarak dikkatimizi bütünüyle etimolojik bir düzlemden daha geniş bir düşünce biçimi için faydalı olabilecek azami sayıda unsurun kazanılmasına imkân tanıyan kuramsal bir düzleme kaydırır. Eğer eril bir *Genius* ile dişil bir *Juno* arasındaki ayrım görece yakın zamanlıysa, bu, *Genius*'un, sonradan cinselliğin görünür tezahüründen "ayrılmış" olan şeyi başlangıçta birimsel olarak kapsadığı anlamına gelir.[4] Buradan çıkan sonuç, kökenin bir çoğulluk-çokluk değil, vahdet olduğu fikri, mantıksal olarak her bir maddeyi öncelediği için, dolayısıyla da ne şekilde olursa olsun bir doğal-görünür yaratım modeline mutlak olarak indirgenemez olan *gayrı maddî*, *görünmez* ve aynı zamanda *birincil güç olarak köken* fikridir. Yaratılışın görünür tezahürünün mobil ve doğurgan veçhesine eril bir nitelik atfedilmesi [*geniale* (dâhiyane) sözcüğünden anlaşılacağı üzere bu tarihsel olarak tartışılmazdır], Otto'nun bakış açısında, Batı kültürünün, varlığın[5] bireyselleşmesi ve hümanist anlamda yorumlanmış bir *öznelliğin* hayata geçmesi yolunda ilk adımı attığı anlamına gelir.

Zeus'un, yani dölleyen şimşek-yağmurun doğuşu, öznelliğin yapılandırılmış ve organize edilmiş bir formunun ortaya çıkmasını da temsil eder; bunun tin, *Geist* olarak adlandırılmış olması şaşırtıcı değildir. Öte yandan, "deha" nosyonu üzerine yaslanan onsekizinci asır estetiğine büyük katkı yapmış olan Almanların bu nosyona tekabül eden bir etimolojik köke sahip olmadıklarını görmek ilginçtir: ancak Jacob Grimm (ve diğerleri) bizi *Génie* sözcüğünün Fransızca'dan Almanca'ya girmesinden önce, "deha" sözcüğünün semantik alanının tin ya da –Kerényi'nin altını çizdiği gibi[6]– doğurgan kutsal rüzgâr anlamına gelen *Geist* sözcüğü tarafından doldurulduğu yönünde bilgilendirir. Otto'nun bir başka gözlemi daha bizim açımızdan büyük önem taşır: "deha" kökende insana "dışsal" olan *deus*'tur, ona varoluşunun her anında, ölümde dahi eşlik eden esas varlıktır. *İnsanıyla* beraber ölen deha, tıpkı ruh gibi başka türden bir varoluşa geçer (buradan kestirme bir yolla deha=ruh gibi bir özdeşlik çıkarmak son derece uygunsuz olur; ilk kavram nihai olarak *animus*'a daha yakındır, *psyché*'ye değil).[7]

"Deha" ile ilgili araştırmamızın neredeyse tüm arkaplanını eşsiz ve görkemli bir *yaşam* oluşturur; hem bir kırılmalar, geçişler, kesintiler toplamı –ki bunlar çelişkili bir akış anlamına gelir– hem de kesintisiz, tedrici ve yavaş bir gelişme, önemli imgelerin –sembollerin– bütüncül bir açıklaması olarak anlaşılmış bir yaşamdır bu. Bu akışın çoğul evrenselliğinin deneyimi, muhtemelen "dâhilerin" varoluşsal ve dilbilimsel çeşitliliğinin nedenidir. Onlar var olanın çoğul birimi içinde yer alırlar: var olan, bir tanrı, bir insan, bir yer (bir şehir, ama aynı zamanda bir halk,[8] bir dil), bir seri (bir savaşçı lejyonu) veya bir "şey"dir. Deha ona eşlik ettiği müddetçe şey vardır. Dehanın *içselleştirilmesi* (öznel yerinden edilme) süreci, "*ingenium*"un bireyin-kişinin bir niteliği olduğunun kabulüyle ve vücudun kişisel soylu ikametçisi olarak "ruh"un, varoluşun her bir formuna eşlik eden ve onu "yaratan" yaşam-kişi olarak "dâhi-daimon"* karşısındaki üstünlüğüyle kol kola gider. Üretim her zaman başka bir şeyden kaynaklanı-

* Yazar İtalyanca *genio* (deha, dâhi) sözcüğünün bir diğer anlamına (cin) gönderme yapıyor. (ç.n.)

yormuş gibi görülür; her bir görünüm, bir "önce"yi gerektiren "sonra"dır, görünmeyen ama zorunlu olarak varsayılan, çoğu zaman sadece yadsınmak için kabul edilen bir matristir.[9] Bu "nokta"da insanın doğuştan getirdiği ve ona içkin olan bir nitelik olarak deha şekillenir; bu şekilleniş –bir hayli yavaş da olsa– sembolik ve tekrarlı (dişil: tekrardaki kökeni ifşa etmeyi bırakan) üretimden radikal biçimde farklılaşarak dâhiyane ve orijinal (eril: kökeni yadsıyan) yaratım veçhesine bürünecektir. Yaratımın *tekliği* ile ilgili gerilimde, Dâhi, halihazırda var olan bir şeyin (gölge, "şüphe") eşlikçisi ve koruyucusu olduğundan kanlı bir biçimde kendini feda ederek geri çekilmek zorundadır.

Bu, son anları sanat eserinin ömründe ve deneyiminde bir başkalık anı olarak ilhama duyulan inancın rasyonel biçiminde açıklanamayacak sürekliliğinde kanıtlanan uzun süreli bir geri çekilmedir: neredeyse doğrulanmış olan öznellikte kesin bir *çatlak*.[10] Antiklerin[11] kendileri dahi kişinin sahip olduğu "deha"ya, kişiyi *birey* yapan bu özgün yeteneğe tam bir hayranlık duyuyorlardı. Deha tasvirlerine çoğu zaman eşlik eden bereket boynuzu belki de artık görkemli bir yaşama değil, istisnaî biçimde donatılmış bireyi ışıldatan bireysel ve öznel içselliğe gönderme yapıyordu. Vurgu ve ilgi, yeteneğin karanlık *kaynağı* olarak kaderden bu yeteneğin hayat verdiği *üretime* ve onun amaçla uyumlu faydasına kayar.

"Deha" sözcüğü söz konusu olduğunda Fransızca, İngilizce ve hepsinden önce Almanca çalışmalar, Antiklerin "deha" ile kastettikleri şeyle sözcüğün modern dönemdeki anlamı arasında bir tür kırılmanın olduğunu vurgular.[12] Avrupa kültürü içerisinde bin altı yüz-bin yedi yüzler döneminde, güzellik, sanat ve taklit üzerine yoğunlaşan düşünce alanında yeniden beliren "deha", estetik *tarihi* perspektifinden kaçınılmaz olarak analizimizin merkezine oturacaktır; İtalyan Rönesans'ındaki ruhanî atmosferle açık bağları olan ama uzun bir süredir tarihçiler tarafından bir düşünce nesnesi haline getirilmiş, hayli karışık bir birikimdir bu. Ancak, bizim bakışımız, bu geri dönüşün *özüne*, onun sunuluşuna, yani basit tarihselliğin ötesinde bir derinliğe sahip olan insan

yaşamını içeren ontolojik-varoluşsal düzleme yönelmek zorundadır. Bu ikinci düzlemde, modern "deha" nosyonunu anımsatan kadim dilbilimsel bir ifadenin varlığını desteklemek için zaman zaman alıntılanan Tacitus'un kimi sözleri bulunabilir. Aslında, öznellik, doğal temel ve bireysel yaratım arasında varlık tarafından kendi tarihi içinde hayata geçirilen bir *bağ* vardır ve bu bağın kendisi yeterince sorgulanmıştır. *Genius* ve *ingenium* sözcüklerinin taşıdığı anlamların Fransızca *Génie* sözcüğünde yavaş fakat kararlı biçimde iç içe geçmesi; Alman çevirmenlerin yeni sözcüğün cinsiyeti (eril veya nötr) ve grafik biçimi (ilk olarak sözcüğün telaffuzunu tekrarlayarak yazmaya başlamışlardı, yani *Schenie* şeklinde) üzerine başlangıçta yaşadıkları belirsizliğin değerlendirilmesi; ve son olarak, "deha"nın "modern öncesi" bir anlamının kimi Antik dönem ve Ortaçağ yazarlarında utangaç fakat peygamberî biçimde ortaya çıkması: tüm bunlar, bize, söylemin ikinci ve daha yüksek düzleminde düşünmemize imkân verecek seviyede bir analiz için materyal sunmalıdır.[13]

Nereye?

Bir an için, *Şiirsel Sanat* adlı eseri "şiire dair bir incelemeden ziyade şiir hakkında bir şiir"[14] şeklinde tanımlanmış olan Horatius'a (İÖ 65-8) dönelim. Kitapta pek çok şeyin yanı sıra, Horatius'un *faydalı biçimde* deha ve çalışma arasında bölündüğünü düşündüğü şairin rolü ve ödevinden bahsedilir:[15] bu sözler, sayısız kez alıntılanan[16] bir klasiğe hayat vermiştir. Şair (ve onun eseri) ne tek başına eğlendirmeli ne de yalnızca öğretici olmalıdır; *içsel yetenek* (tema zenginliği, fantezi) ile özenli ve (örneğin onun öncesinde yer alanlar tarafından konmuş kurallarca) sınanmış bir *dışsal uygulama* arasında olması gereken bir tür uyumun sonucu olarak her ikisini birden yapmalıdır. Deha, eğer hâlâ mevcutsa, tüm o karmaşıklığı içindeki insan yaşamıyla ilgili değildir artık: hiç şüphesiz, deha, artık insanın *güzellik için* (veya sanatın *mükemmelleştirilmesi* için) *mücadele verdiği* yaratımın, eserin alanıyla ilgili değildir. İnsan bundan böyle yalnızdır; Deha geri çekilmiş ve uzaktan izlemektedir.

İnsanın "yalnızlığı" söz konusu olduğunda, her ne kadar bu burada ancak değinilebilecek türden karmaşık bir soru olsa da, yorumcu gene de Hıristiyanlığın kabulü ile hümanist öznelliğin Batı bilincinde kök bulması arasında olası bir bağın varlığı sorusunu sormaktan kendini alamaz. Hayli cesur bir hermenötik adımla, tüm bir Ortaçağ, Batı'daki öznelliğin, Hıristiyan doktrininin *kimi* dallarını öfkeden kudurtarak da olsa, –bizler karşısında ruhu (vücudunun aksine) Tanrı önünde dramatik biçimde yalnız[17] bir insanın imgesinde biçimlenen Dâhi gibi– *insanlarla kutsallık arasında karşılaşma alanları* yaratmış olan kadim dinin tüm bu veçhelerinden kurtulmanın uğraşını verdiği bir zaman dilimi olarak değerlendirilebilir. Özü mutlak anlamda karanlık olan bu süreci açık biçimde "yargılamak" söz konusu değildir. Ancak araştırmamızın ekonomisi dâhilinde en azında şu soru sorulmalıdır: bireyler tarafından yaşanmış her türden parçalanmayı aşan ve günümüze dek[18] belirleyici olan bu ontolojik yalnızlık olmaksızın modernitenin bilimsel-sanatsal devrimi aynı şekilde olası olur muydu? Galileo, örneğin, bu devrimden ötürü –ruhanî tarihin garip bir cilvesiyle– *ruhanî*[19] bulunduğu için Kilise tarafından mahkûm edilmişti.[20] Aziz Augustinus (354-430), hiç şüphesiz, bu geçiş anının en önemli tanığıdır. Augustinus *Tanrı'nın Şehri*[21] adlı eserinde, yazdığı kitapta[22] pek çok şeyin yanı sıra insanların kayıtsızlığından ötürü yok olma tehlikesinde olan tanrıların kaldırılmasını önermiş olan Marcus Varro'nun (İÖ 116-27) tezlerini tartışır ve mahkûm eder.[23] Augustinus bu vesileyle bir noktada Varro'nun büyük tanrılar (*deos selectos*) arasında saydığı Dâhi'den[24] bahseder. Ancak, Augustinus'un asıl hedefi Dâhi değil, Varro'nun dünyanın ruhu (*animam mundi*)[25] kavramsallaştırmasıdır; ki Varro'ya göre tanrı başka şeylerle birlikte bu ruhun bir parçası veya ifadesidir: "O halde, Varro, [...] kendisine göre, Tanrı'nın Yunanların *Kosmos* dedikleri dünyanın ruhu olduğunu ve dünyanın da Tanrı olduğunu söylüyor."[26] Dünyanın dört parçaya "bölümlenmesi", Varro tarafından savunulan rasyonel teolojide tanrılardaki kutsalın "çoğullaşmasına" imkân tanır. Bunlar arasında Dâhiler gözle görülmez diye devam eder Augustinus, Varro'yu konuşturarak: o halde, Dâhi, "[...] yaratılacak her şeyden önde tutulan ve bunlar üzerinde gücü olan tanrıdır".[27] "Deha" teriminin etimolojisine ulaşmak için büyük önem

taşıyan bu sözler, Augustinus, Varro'ya göre "deha her bir insanın rasyonel ruhudur"[28] derken terimin taşıdığı değeri ve bağlamı da belirler. Bu ifade Augustinus'un sansürüne maruz kalır.[29]

Augustinus'un niyeti, pagan inançların kendi teolojik-rasyonel düzlemlerinde dahi absürdlüklerini ve ahlâkî düşüklüklerini göstermekti. Bizim bakış açımızdan bunun özel bir anlamı vardır. Muhtemelen, –burada Varro'da örneklenen– Roma kültürü, bir süre öncesinde Deha'yı tekil bireyin rasyonel-insanî boyutu olarak dehaya "alçaltmıştı": belki de Roma kültürünün, varoluşun poietik-şiirsel alanı olarak mite karşı duyduğu düşmanlığın sonucunda daha da kolaylaşmış bir süreçtir bu. Augustinus, rasyonel olarak yorumlanmış yüksek kutsal dünyaya gönderme yapan "insanüstü" bir miras olarak gördüğü Varrocu "deha" fikrine karşı çıkar.[30] Nihaî bir bağlantı "dâhiyane"-rasyonel tekillikte değil, *yalnızca kişisel ruhun ölümsüzlüğünde* teşkil ve kabul edildiğinden, Tanrı ve deha (dünya, tekillik olarak insan) birbirinden ayrılır. "Deha"nın "zekâ"ya dönüşümü neredeyse tamamlanmıştır ve bu dönüşüm bireysel-insanî veçhenin açık kabulünü olduğu kadar onun kadim insanüstü yanının sansürlenmesini de içerir. (İnsanî) *ingegno* ancak *Tanrı'nın hizmetinde* olduğu ölçüde aşama aşama tanınır ve kabul edilir, tıpkı doğa gibi.

Uzun bir sessizlikten sonra yeniden ortaya çıkan ("muhayyile", "yetenek", "fantezi", "ilham" sözcükleri zaman zaman dehanın insanüstü kökenini canlandırmış gibi gözükseler de[31]) "deha" terimi[32] ve onun yalnızlığı, 1532 yılında bir hayli değişmiş biçimde öne çıkar. Terimi o güne dek aktarılagelen her iki vurgusuyla –insana yakın bir kutsallık olarak "deha" ve insanın üstün zihinsel niteliği olarak "deha"–, *Gargantua ve Pantagruel* adlı eserlerinde bize sunacak olan François Rabelais'dir (1494-1553). Şu pasajı aktarmakta fayda var: "Dominenò, mio sire: il mio genio non est per nulla naturaliter apto, siccome clamat codesto flagizioso nebulone, per abradere la cuticagnula di nostra gallica verbocinazione"[33] diye cevap verir bir öğrenci Pantagruel'e. "Antik döneme dair" pasajlardan birinde ise şöyle yazar: "Nitekim, Hesiodos, iyi daimonları (onlara ister melek deyin ister cin) tanrı-

larla insanlar arasındaki aracı ve uzlaştırıcılar olarak Hiyerarşi'sinde insanların üstüne, tanrıların altına yerleştirir."[34] Bu alıntılar, tarihyazımsal bir bakış açısından Batı kültürünün bu denli önemli sözcüklerinden birinin yolculuğunun bir tür "yeniden başlangıcı" anlamına gelmenin ötesinde, bir tür "geri dönüş"ün meydana geldiği, Gracián'ın eserinin ön plana çıkarıldığı bir iklime tanıklık ederler.

Ancak, sözü bize kimi temel referans noktalarını verebilecek düzeyde olan birine bırakmadan önce, kısaca da olsa Juan Huarte de San Juan'ın *Zekânın Sınanması* (1575)[35] adlı eserine işaret etmek istiyoruz. Öne çıkan referans noktası *insanî olanın dünyası olarak dehanın dünyası* olsa da, burada söz konusu olan, tek bir ufka indirgenmesi güç, karmaşık bir eserdir. Bu insanî dünya,[36] bahsi geçen tarihsel dönemde "doğa" terimiyle[37] örneklenen üstün yorumsal-varoluşsal dünyaya gönderme yapar. Bir tıpçı tarafından yazılan ve hızla farklı dillere çevrilen (1580'de Fransızca'ya, 1586'da İtalyanca'ya ve 1594'te İngilizce'ye)[38] bu eser, dehayı "yeryüzüne" döndürerek,[39] psiko-fizyolojik bir analizle insanın pratik-dönüştürücü kapasitelerini saptamak ve ardından nesne haline getirilmiş varlık-doğa karşısında bu kapasitelerin en üst seviyeye getirilmesine katkıda bulunmak istiyordu. Ancak, Antik-Ortaçağ hâlâ bir nesnelliktir: doğaya, onu temsil eden öznenin matematik-yapısal inşasından bağımsız içkin bir katılık atfedilir. Oradan türeyen deney(im) kavramı, sonuç olarak, kuvvetli bir ampirik yan anlama sahiptir. Deney yoluyla sınanması ve doğrulanması gereken böylesi bir teknik-pratik alan içinde deha, *esprit*'nin yan anlamlarından yoksun bir araştırıcı yetenektir (Gracián'ın durumunda olduğu gibi). Tin (kavram), bilinçleri kendi hazır ettiği yapılar içinde organize etmektense, tekil ampirik verileri toplar ve koordine eder, sanki bunlar *kendi başlarına* mevcutlarmış gibi bunları (didaktik amaçlarla[40]) mukayeseli olarak analiz eder. Buradaki üstün amaç, bu "dâhiyane" potansiyeli sanatsal veya estetik alana yönlendirmeyip, bireyin ve toplumun erdemli davranışını inşa etmektir. Söylemin bütüncül düzeni tedrici olarak değişmeye başladığında, açılan yeni yol, önce erdeme ve hükme daha yakın duran *gusto*'ya varmış, ancak takip eden noktada[41] gerçek "deha"ya ulaşmıştır. Bu çerçevede

Huarte'de duyumla muhayyile arasında kesin ve sıkı bir ilişki bulmak şaşırtıcı değildir; burada muhayyile, "ruh"la "zihin"in eşanlamlı olduğu çok daha geniş bir ufuk içinde duyumun tüm veçhelerini "üstlenen" bir meleke olarak değerlendirilmiştir. Eğer *duyarlık* –kendisini dış verileri organize eden ve kıyaslayan *düşünen ruh* olarak yorumlayan– içkinlikle kendi içinde "istikrarlı ve katı" olan dış dünya arasında kurulan bir ilişki ise, deha bu ilişkinin kurulmasındaki "duyarlı" kapasite içinde kendini ifade edemez. Bu kapasite her zaman "aktif" ve neredeyse dâhiyane olarak sunulur, ancak kendini, ruh-zihin önüne "getirilen" şeyler arasındaki ilişkide algılanan yeniliklere "yapıcı-dâhiyane" biçimde dönüştürmek için Kartezyen bilinç devrimine ihtiyaç duyacaktır.[42] Bununla dolaylı yoldan uyumlu olarak, örneğin, Huarte'nin muhayyile konusundaki konumunu buluruz: Huarte, muhayyileye zihni "kesin" biçimde dışsal verilerle donatma görevini yükler; zihnin duyular olmadan yapabilecekmiş gibi davranan ama sonuçta yanıltıcı olmaya mahkûm metafizik ilkelere ulaşan kuramsal faaliyetlerinde muhayyilenin mevcut olmadığını düşünür. Buna göre, "gerçek" dâhi, pratik-bilimsel veya pratik-erdemli bilgiler için muhayyileye hizmet edendir. Anlaşılacağı üzere, "pratik" vurgusu tekil bir alana, "gerçeğin deneyiminin" alanına işaret eder; bu alanın kendisi de duyarlık, muhayyile ve bilen özneye dair kendi temel kabullerinin üzerine yaslanır. Gene de, Huarte'nin –insan öznesinin ayrıcalıklı alanı olarak pratik-dönüştürücü kapasitesinin alanına dâhil edilen, özgül sanatsal-pratik ifade olarak– *yapıntı*'ya gösterdiği dikkat, Batı kültürünün beslemekte olduğu ve doğa-yapıntı diyalektiğinde bize yeri doldurulamaz bir okuma anahtarı sunan bir istikametin tanıklığıdır.

Ve modern doğar. Panofsky ve Heidegger

Erwin Panofsky (1892-1968), 1924-25 yıllarında *"Sembolik Form" Olarak Perspektif* adlı makalesini, 1924 yılında *Düşünce* adlı aynı derecede ünlü bir başka makalesini yayınlar. Martin Heidegger (1889-1976), 1938'de daha sonra *Dünya İmgesi Çağı* başlığıyla yayınlanmış olan konferansı verir.[43] Bu yazılarda ortak olan nedir? Panofsky'nin

Cassirer ile olan yakınlığından kaynaklanan önemli farkların ötesinde, bunlar bize bütünüyle dışsal görünmeyen ve dikkatimizi yöneltmemiz gereken bir benzerlik taşırlar.

Rönesans'ta "düşünce" ve "perspektif" birbiriyle bağıntılıdır. Panofsky'e göre, bunlar, insanın kendisini çevreleyen dünyaya, onun değerlerine, hakikatine, şeyleri ifade etme biçimine "adaptasyon"uyla ilgilidir. Sanatçıdan dışsal gerçekliği göze göründüğü gibi taklit etmesinin istenmesi sıradışı bir öneme haizdir diye yazar Panofsky:[44] Antikler için zaten açık olan, ama önce neo-Platonizm'in etkisinin, ardından Ortaçağ düşüncesinin –insanın bakışını, gerçekliği aşarak onu ontolojik olarak duyularla ulaşılamayan üstün bir armoninin kutsal düzlemi uyarınca kendisinden haberdar eden şeye, düşünceye yönlendirerek– yok ettiği şey, hümanistler için bir kez daha açık hale gelir. Sonuç, "Rönesans'ın sanat kavramsallaştırmasının, sanki (sanatsal pratikte "perspektif"in yaptığı gibi) aynı anda nesneyi nesneleştiren, özneyi de kişileştiren bir mesafeyi koruyormuş gibi, nesneyi kesin biçimde öznenin iç dünyasından kurtararak ve ona "dış dünya"da katı biçimde tanımlanmış bir yer atfederek, Ortaçağ'ın sanat kavramsallaştırmasıyla karşı karşıya gelmesidir".[45] Heidegger'de göreceğimiz gibi, hümanist-Rönesans döneminde etkin bir "özne-nesne" ilişkisinden sadece belirli bir noktaya kadar bahsedilebileceği gerçeğini bir an için bir kenara bırakırsak, bizim için önemli olan –Panofsky'nin çok iyi kavradığı– Rönesans döneminde *taklidin ufkunu yeniden kabullenme*nin rolünü vurgulamaktır. Bilimsel-üstün bir armonik düzeye çağrı yoluyla gerçeğin duyusal algısını istikrara kavuşturan, eğilimsel olarak öznelci bir zihin yorumunun gelişimini engelleyen, yavaşlatan bu yeniden kabullenme, *yeni bir öznellik yorumu*yla uyum içinde meydana gelir. Her ne kadar "Cennini ve Leonardo'nun kendisi değişiklikler yapan, icatlarda bulunan sanatçıya gerçeklikten özgürleşme yetisi atfetse de, hiçbir Rönesans düşünürü bir Dio ya da Cicero gibi Güzelliği 'fantezi'nin kızı şeklinde düşünme cesaretini gösterememiştir".[46]

Burada kısaca değinmekle yetindiğimiz kuramsal izlek, Panofsky'nin sembolik bir form olarak perspektif üzerine yaptığı çalışmalarda daha

da zenginleşerek yer alır.[47] Perspektif, "dünyanın gözü"ne dönüşmekte olan gözlemcinin (kavramsal-Kartezyen) homojen bir "sonsuzluk"la donatılması amacıyla her türden farkın "sembolik" olarak bertaraf edilmesi sırasındaki uzam algısıdır. Eğer görünürde gerçekliğin "kati" bir temsili yoksa perspektiften bahsedilemez: bu "katiyet", varlığımızı sürdürdüğümüz dünyayı değil, *duyuları* tahakküm altına alarak onları *anlama* dönüştüren zihnin kavramsal işlevleri tarafından algılandığı şekliyle dünyayı yeniden üretmek ister. Burada bütüncül bir "hakikat" kavramsallaştırması devreye girer.[48] Perspektif soyutlaması, insanın kendisini çevreleyen dünyaya dair deneyiminin, antikitenin "kendi" sanatsal uzam temsilinde içerdiği *Erlebnis*'in[49] temel yansıması olarak değerlendirilen psiko-fizyolojik algının açık biçimde ötesine geçer.[50] Panofsky'nin analizi, ardından, her çağın –özne-nesne ilişkisine vardırılamayacak olan– "kendi" iç-dış ilişkisi sonucunda "kendi" perspektifine sahip olduğu bilgisine ulaşır. Ancak, burada tüm tonları izlemek mümkün değildir, o yüzden, Heidegger'in metnindeki geçiş öğesini kendi içinde almak gerekir. Bu geçiş, Panofsky'nin makalesinin etrafında döndüğü iki kutuptan birinden kaynaklanır: birincisi *sentire* (hissetmek, duymak, dinlemek, koku almak) sözcüğü gibi farklı anlamlara sahip olan *sentimento* (duygu) sözcüğüdür, diğeri "uzam" ismiyle eşleştirilmiş olan "sistematik" sıfatıdır. Panofsky, diğer tarihsel dönemlerde "her taraftan görmek" şeklinde kavramsallaştırılan perspektifin neden Rönesans'taki gibi yapılandırılmış *olmadığını* açıklarken tam da buraya işaret eder; bu böyledir zira "temsil edilen mekân, modern çağın ihtiyacını duyacağı ve gerçekleştireceği mekâna –*sistematik mekân*– değil, toplamların mekânına dönüşür".[51]

Modern bilimin özünü netleştirmek isteyen Heidegger, onun temelinde yatanın "varlık ve hakikat kavramsallaştırması" olup olmadığı sorusunu sorarak başlar.[52] Bu yolda, ona göre Antikite'yi ve Ortaçağ'ı karakterize etmiş olan kavramsallaştırmaları ayrıştırdıktan sonra, modern bilimin iki anahtar-figürü olarak *deney*i ve *araştırma*yı işaret eder. Bu durumda bile Heidegger'in makalesinin seyrini adım adım izleyemediğimizden bir sentezle yetinmek zorundayız: modern bilimin varlığı, der Heidegger, kendi temsili için nesneleştirdiği bir varlıktır. *Tem-*

sil eden yalnızca "şimdi" "bu" hale gelen *öznedir* diye ekleyebiliriz. "Varlığın bu şekilde nesneleştirilmesi, bir temsil ediminde, her bir varlığı hesap yapan insanın emin olabileceği şekilde sunmayı, yani varlığın kesinliğini amaçlayan bir öne-sürme ediminde gerçekleşir. Ancak, hakikat temsil ediminin kesinliğine dönüşürse, araştırma olarak bilim kurulur. İlk kez Descartes'ın metafiziğinde varlık temsil ediminin nesnelliği ve hakikat gene temsil ediminin kesinliği olarak belirlenmiştir."[53] Sanat ve bilimi Rönesans'ın kehanet ettiği ancak Descartes "ile" sona ermiş olan bir birliğin seviyesine yükselten Heidegger, böylece, Panofsky'nin açtığı yolda bir adım daha atar. Nitekim, Kartezyen "özne" ile birlikte dünya onun "kendi" imgesi halini alır. Bu sadece varlık kendi karmaşıklığı içinde temsil edildiği için değil, "bir sistem olarak, yani kendisi olanla kendi içinde toplananın birliği içinde" temsil edildiği için meydana gelir.[54] Descartes'ın metafizik "sistemi", insan-varlığın kendi kendini özne olarak, dünya-varlığın imge olarak yorumlamasından hareketle kavramsallaştırılmıştır ve araştırma sonucu edinilmiş, deneye dayanan kesinlik olarak hakikat kavramsallaştırmasına dayanır; böylece, Rönesans'ın utangaçça Batı öznelliğinin yoluna koyduğu sınırın *–doğanın taklidi–* ötesine geçer. Kartezyen özne sadece doğanın "efendisi" değildir; o, (hem sanatsal hem de bilimsel anlamda) tahayyül etmeye adapte edilmiş göreli "melekelerin" tedrici ama sürekli gelişimi üzerinde rahatlıkla gözlemleyebildiğimiz sonuçlarıyla doğayı bir imgeye dönüştürendir.

Rönesans sanatı, perspektif ihtiyacında ifadesini bulan sistematik-soyut gerilimiyle, Heidegger'in dünyanın imgeye indirgenmesinde saptadığı ve Kartezyen "sistem"le tamamlanan "modern" devrim için "çalışır". Perspektif tarafından yeniden canlandırılan pratik-uygulamacı tutum, en başından itibaren, ayrıcalıklı referans noktası *taklit* olan gerçeğin sanatsal *tefekkürünün* aşılmasının yolunu açar ve Heidegger'in bahsettiği zihnin manipülatif *işlemciliğine* (operativismo) ulaşır. Bu değişim, "deha" sorunu üzerinde mühim etkileri olan modern *öznelciliğin* ortaya çıkışı ile mümkün olmuştur. Nitekim, Panofsky'nin, "Düşünce formasyonunu doğanın tefekkür edilmesiyle bağlantılandıran, böylece düşünceyi bireysel-psikolojik değilse de

metafizik de olmayan bir alana yerleştiren Rönesans estetiğinin, bizim 'deha' adını verdiğimiz şeyin tanınması yolunda ilk adımı atmış olduğunu" vurgulaması tesadüf değildir.[55] Panofsky burada "metafizik"le, neo-Platonizm'i düşündürtebilecek yorumlarda dahi yüzünü ağırlıkla öte dünyaya dönmüş olan Ortaçağ dünya görüşünü kasteder. Rönesans'ı Kantçı dünya görüşüne doğru atılmış bir adım olarak görür, ancak bunu yaparken Rönesans'ın da oportünist biçimde değiştirilmiş bir Kartezyen metafiziğe dayandığını yeterince değerlendirmez. Gene de, Panofsky, Rönesans döneminde sanatsal öznenin elde ettiği "gerçekliği" yerli yerine oturtur ve onu hem öznenin bir nesne olarak doğaya bakışıyla hem de sanatçının (öznel-özgür) eserinde güzelliğe ve mükemmelliğe ulaşılmasını düzenleyen evrensel normlarla diyalektik bir oyuna sokar:[56] öznelliğin deha sayılması eğilimini daha da güçlendiren bir diyalektiktir bu. Sanatçı, yavaş fakat kararlı biçimde yukarıda bahsi geçen kuralların yaratıcısının rolünü (kâşif, mucit, uygulayıcı, hayal edici, aynı sürecin tüm varyantları) üstlenir. Eğer "gerçek Rönesans, *ideal* kavramının net bir tanımını yapamamış olduğu gibi sanatsal dehanın da net bir vurgusuna ulaşamamışsa", bu, "ne deha ile doğa arasındaki antitezi" ne de "deha ile norm arasındaki antitezi hesaba katmış olmasından" kaynaklanmış olabilir: sonuçta, "Düşünce kavramı [...] iki zıt arasında net bir uzlaşmayı temsil etmiş, aynı zamanda gerçekliğin gerekleri karşısında sanatsal tinin özerkliğinin *garantilenmesi*, *sınırlarının çizilmesi* anlamına gelmiştir".[57] Kartezyen bilgi ve hakikat "sistemi", temsil edilen varlığın tahakkümü mücadelesine dâhil olduğu anda, kadim öznelliğin –ki bu modern tipte bir perspektiften yoksundu "çünkü figüratif sanatlarda ifade edilen mekân duygusu sistematik bir mekânı *bütünüyle gerektirmiyordu*"[58]– varlığın "yargı"sı olarak öznenin modern tezahürüne dönüşümü belirgin hale gelir; bu dönüşüme zorunlu olarak duygunun ve bu duygunun ifadesinin içselleştirilmesi tekabül eder. "İnsan, nesnelere bölünmüş olan varlığın temsilcisi haline gelir,"[59] diye yazar, önceki durumla Descartes tarafından yaratılan durum arasındaki kopuşun ve *kıyaslanamazlığın* karakterini açıklığa kavuşturan Heidegger ("Belirleyici nokta, insanın bu yeni pozisyonu kendisinin üretmiş olduğu bir şeymiş gibi işgal ettiği gerçeğinde yatar"[60]).

Kant'tan türemiş olan Cassirer-Panofsky kuramsal aksı temsilde (sanatsal olanda dahi) *insan* unsurunu belirleyici ve hâkim sayarken, Heidegger'in *varlığın tarihi*'nden[61] hareket ederek temsil sorununu, insana görünen ve görünmeyen varoluşun temelinin kaderi olarak aldığı gerçeğinin haklı olarak vurgulanmasının ötesinde, sanatın özünü de içeren ve kuramsal yolculuğumuz açısından burada tümüyle kavranması gereken hareket, *öznelliğin en gizli alanı olarak duygunun, "anlamı" bundan böyle öznenin kendisinden gelen bir "doğa"nın karşısındaki bireysel duyumsama olmasıdır*. Bu nedenle, Heidegger, açık biçimde Rönesans hümanizmini,[62] onsekizinci yüzyıldan itibaren güçlenen ve yaşanmış deneyimin öznelliğin yakın ufku olarak kabul edilmesini belirleyen "dünya görüşü" antropolojisi ile bağlantılandırır. Hümanist çağla önceki çağlar arasındaki kırılgan dengede, dünyayı ("doğa"yı, mevcudiyetteki tezahür olarak varlığı) başlangıçtaki görkemi kaybolmadan, yani güzelliğinin amblemi tümüyle yitip gitmeden imgeye indirgeyebilecek mertebedeki kişi olarak dâhi insan ortaya çıkar. O halde, mutlak bir yenilik gibi doğan dâhi-özne, "yaratım"ı üzerinde durmaksızın genişleyecek olan bir yitişin gölgesiyle doğar. Sanatsal alışkanlıkta taklidin aşılması da bu garip anlama sahiptir: öncesinde taklit edilen *özün* ortadan kalkışına gönderme yapar.

Notlar

1) Aslında, bu, bir anlamda, dinsel deneyimle antik dönem analizi arasındaki iç içe geçmeden kopmaktır; böylece, yalnızca tarihyazımsal olmayan bir söylemin geliştirilmesi mümkün olacaktır.
2) Bkz. Georg Wissowa, *Religion und Kultus der Römer* (1912), Münih, Beck, 1971, s. 175. Wissowa kitabında şu Latince tanımlara yer verir: Censorino 3,1'den *"Genius est deus, cuius in tutela ut quisque natus est vivit"* (a.g.e., s. 175, dipnot); Paolo de Festa, s. 94'ten *"Genius est deorum filius et parens hominum"* (a.g.e., s. 176, dipnot); başkent Roma'ya dair bir ifade *"Genio urbis Romae sive mas sive femina"* (a.g.e., s. 179); dördüncü asırdan itibaren Şubat ayının 11. ve 12. günlerinde ortaya çıkmaya başlayacak olan sözde *ludi Genialici* (a.g.e., s. 180). Ayrıca, Wissowa, eserinin 181. ve sonrasındaki sayfalarında *Juno* sözcüğüyle meşgul olur ve pek çok şeyin yanı sıra önemli bir gözlemde bulunur: tek bir dilsel-kavramsal kategori altında toplamanın mümkün olmadığı eril faaliyetlerin devasa çoğulluğundan ötürü *Genius* hiçbir zaman evrensel bir karakter edinmemişken, Wissowa'ya göre eril alandan çok daha sınırlandırılmış olan dişil yaşamın alanını etkin biçimde çevreleyen *Juno* için bu mümkün olmuştur (a.g.e., s. 183).
3) Wissowa (a.g.e.) bir başka gözlemde daha bulunur: eğer yozlaşan antik gelenek daha çok tanrıyı tek bir biçim altında toplamış olsaydı, başlangıçta beraber olan kutsal varlıkları hiçbir zaman ayırmazdı: o halde, ayrımın daha geç bir dönemde hafiflemiş olması başlangıçta çok daha net bir ayrımın olduğunun ispatıdır.

4) Bkz. Walter F. Otto, *Genius*, ansiklopedi maddesi, *Paulys Realencyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft*, n. Bearb., hrsg. Von G. Wissowa ve W. Kroll, VII, dreizehnter Halbband, Stuttgart, Metzler, 1910, s. 1155-70 (*Genius* ve *Juno* arasındaki ayrımın göreli yeniliğinin gösterimi için s. 1158). Otto söze, *Genius* sözcüğünün-kavramının Roma dini içindeki köklülüğünü destekleyerek ve onu Yunan *psyché*'sinin dünyasına yaklaştırmanın imkânsızlığını vurgulayarak başlar: "O insanın dışında düşünülür, [...] o *deus*'tur, ona ait olan (Horatius, *Epistola* II, 2) ve onun koruması altında yaşayan insanın *comes*'idir tam olarak" (s. 1155). Otto, *Genius*'u kendi içsel *psyché*'sinden özerk bir varlık şeklinde düşünülmüş bir projeksiyon olarak gören Rohde'nin yorumunu reddeder; "deha," diye yazar Otto, Yunanların *Daímon*'una mütekabil, insanın "eşlikçisidir", içsel boyutu (ruh) barındıran bir varlık değildir (s. 1159). "Deha", yerken ve içerken kendi "dèha"sını şereflendiren insanı yaratan ve hayatta tutana aittir (s. 1160). İnsanın ölümüyle birlikte ruhun yaşamaya son vermemesi gibi "deha" da bitmez, ruha eşlik eder (s. 1162-3). Hukukun alanı söz konusu olduğunda, özellikle de Roma kültürü kavranmaya çalışılırken, Otto "deha"yı efendinin ve imparatorun (yurttaş-tebaa) "deha"sı önünde (köle) tarafından edilen yeminle ilişkilendirir: yalancı şahit bir cezayı kabullenmiş oluyordu (s. 1164-5). Otto'nun "deha"sı ile Farsî Fravashi arasındaki benzerlik ilginçtir (s. 1164; ayrıca bkz. L. Klages, *Der geist als Widersacher der Seele*, Bonn, Bouvier, 1972, s. 1278); son olarak, Otto "deha"yı bireyleşmenin, kişileşmenin kaynağı olarak ruha yaklaştırır (var olan her şeyin tekil-bireyleştirici tezahürü olarak "deha"). W. F. Otto'nun Rohde yorumu için bkz. *Die Manen* (1923), Darmstadt, WBG, 1983.

5) Her bir "varlığın".

6) Bkz. Karol Kerényi, *Der Geist* (1943), *Die Guburt der Helena* içinde, Zürih, Rhein, 1945, s. 29-41.

7) İleride Schiller ile ilgili kısımda göreceğimiz gibi, kökenlerle sıkı sıkıya bağlı bir "deha" anlayışı günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

8) Livius (21, 62, 9) *genius populi romani*'den bahseder; "halkın dehası" fikri ileride belirgin bir uygulama alanı bulacaktır.

9) Batı kültüründe "dişillik" sorununu ortaya atan ve gizleyen bir sürecin başlangıcını, bir tin felsefesi olan Hegelci tarih felsefesinin geniş tasvirlerinde buluruz.

10) Bu konuyla ilgili olarak, Batı'nın bilinçdışına duyduğu ilginin, her ne kadar bu ilgi bir yandan "öteki" olarak "deha"nın kaydını tutuyor olsa da, bilinçdışının her zaman bağlı olduğu Benliğin çok daha geniş kavramsallaştırılması içinde birleştirici bir tarzda hareket ettiğini, yani onu bir kayıt gibi kenarda tuttuğu gerçeğini unuttuğunu gözlemlemek ilginçtir.

11) Bkz. Tacitus, *Dial*. 9, 5: "se ipsum colere, suum (in)genium propitiare, suam experiri liberalitatem" Cornelius Tacitus, *Dialogus de Oratoribus* içinde, (yay.) D. Bo, Torino, Paravia, 1974, s. 27. Bu pasajda, *genium* sözü, *ingenium*'un "suum"daki "m" harfinden kaynaklanan bir yazım hatası olduğunu düşünen Lipsius (Joest Lips, 1547-1606) tarafından desteklenir.

12) Fritz Mauthner, *Wörterbuch der Philosophie* (1910-11), Zürih, Diogenes Vlg., 1980, c. I, s. 393: "Sözcük ve kavram öyle yenidir ki Platon, Aristoteles ve Cicero'da buna karşılık gelen ifadeleri hiçbir şekilde karşılamaz, bundan dolayı biz Antikleri rahat bırakmak istiyoruz." W. Tatarkiewicz'in *Storia dell'estetica* adlı eserinin (İtalyanca'da yayına hazırlayan G. Cavaglià, Torino, Einaudi, 1979-80) ilk iki cildindeki (*L'estetica antica* ve *L'estetica medievale*) analitik indekslerde "deha" sözcüğü bulunmaz; ancak "muhayyile-fantezi", "taklit-mimesis", "yetenek" ve "ilham-coşku" gibi ifadeler mevcuttur.

13) Bu bölümün sonundaki, Panofsky ve Heidegger üzerine olan paragrafa bakınız.

14) Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, c. I, s. 269.

15) S. 409-10: "ego nec studium sine diuite uena nec rude quid possit uideo ingenium (ne kaba deha ne de zengin bir ilham içeren ödevi bir güç olarak görüyorum)"; *De Arte Poetica, Horace on Poetry. The "Ars Poetica"* içinde, (yay. haz.) C. O. Brink, Cambridge, Cambridge University Press, 1971. Ayrıca, Horatius için 4. notta Otto tarafından alıntılanan eser.

16) *Ars Poetica* cildine eklenen *Commentary* bölümünün 396. sayfasında Horatius'un bu düşüncelerini sunmuş olması muhtemel olan Quintilianus'a (*Inst. or*., II, 19, 3) gönderme yapılır. Quintilianus'un adı geçen eserinde bizim açımızdan önemli olan diğer yerler VI, 3-6'dır.

17) Şükran ve inanç bu yalnızlığa dinsel alanda verilmiş yanıtlardır; bilim ve sanat ise dünyevî yaşam düzleminde.
18) Varoluşun özünün (insanla kutsalın yakınlığı olarak) *mitte* ya da *kederde* (yani, Yaratan'la aradaki mesafeyi işaret eden hiçliğin dışına çıkma anlamında *existere*) bireyselleştirilmesinin zorunlu olup olmadığı sorusu üzerine W. F. Otto ve M. Heidegger arasındaki örtük tartışma, sorunun alanını kusursuz biçimde çizer.
19) Kutsallığından sıyrılmış dünya karşısında insanın ontolojik yalnızlığı kabul edildiğinde, dünya deneye açık kılınmış olur. Bu bakış açısından, Galileo'nun, Kilise'nin bilimle etik arasındaki ilişkiye dair bugünkü pozisyonlarının bazılarını önceleđiği görülebilir.
20) Kilise'nin son zamanlardaki mahkûmiyet kararını gözden geçirme tavrından da anlaşılacağı gibi, bu dönemin anlaşılması pek mümkün değildir.
21) 427'de bitmiştir. Bkz. *Corpus Christianorum, Series Latina*, (yay. haz.) B. Dombart ve A. Kalb, c. XLVII-XLVIII, 1955. İtalyanca versiyonu için bkz: *La città di Dio*, çev.: C. Borgogno, yön.: A. Landi, Roma, Ed. Paoline, 1979.
22) Bkz. B. Cardanus, *M. Terentius Varro, Antiquitates Rerum Divinarum*, Teil I: *Die fragmante*; Teil II: *Kommentar*, Wiesbaden, Steiner, 1976.
23) VII, 5-13; İtalyanca çeviri s. 336.
24) İtalyanca çeviri, s. 369.
25) *A.g.e.*, s. 376. *Corpus Chris.*, c. XLVII, s. 190.
26) İtalyanca çeviri, s. 378.
27) "Quid est Genius? Deus, inquit, qui praepositus est ac uim habet omnium rerum gignendarum" (VII, 13, s. 197); İtalyanca çeviri s. 387.
28) İtalyanca çeviri, s. 387; "Et cum alio loco genium dicit esse uniuscuiusque animum rationalem" (s. 197).
29) Terimin bize ulaşan yazılışının önceden olduğu gibi *Genius* değil, *genium* olduğu gözden kaçmaz.
30) Bizim bu kısa gözlemlerimizin, Augustinus'ta estetiğin nihaî rolü sorusunun bütünüyle dışında yapıldığını vurgulamak gerekir (bu türden bir örnek için bkz. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, c. II, s. 60-77).
31) Nitekim, "coşku" ve "ilham" söz konusu olduğunda vurgu "tanrı"ya atfedilen edilen insanî kabulleniş üzerinde olmaya devam eder.
32) Bu, toplum tarafından anlaşılmamaya gönderme yapan ve modern bir ifade olan "dehanın yalnızlığı" ifadesinden tümüyle farklıdır.
33) *Pantagruel*, VI. Bölüm, İtalyanca'ya çeviren A. Frassineti, Milano, BUR, 1993, c. I, s. 349'da şöyle yazar: "Mon génie." Ayrıca, bkz.: F. Rabelais, *Pantagruel*, *Œuvres complétes* içinde, (yay. haz.) M. Huchon ve F. Moreau, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1994, s. 234.
34) Pasaj *Tiers Livre*, c. II, s. 591'dedir. Ayrıca bkz.: a.g.e., s. 607; *Œuvres complétes*, s. 355 ve s. 362.
35) İtalyanca çeviri R. Riccio, Bologna, Clueb, 1993; Riccio'nun yazdığı *Önsöz*'ün (s. 9-35) dışında bkz. *Huarte e Gracián. Medicina e ingegno barocco*, "Studi di Estetica" içinde, 1988, 13, s. 55-71. Ayrıca, bkz. E. Grassi, *La filosofia dell'umanesimo. Un problema epocale*, (yay. haz.) L. Rossi, Napoli, Tempi Moderni, 1988, s. 120 (Grassi, Cicero'dan *ingenium*'un içerdiği insanî olanla kutsal olan arasındaki bağı işaret eden bir pasajı da alıntılar: *Tuscul. disp.*, XXV, 63; ayrıca, bkz. Cicero, *De oratore*, 50).
36) R. Riccio, *Önsöz*'ünde, "Huarte'nin eserinin, zihnin melekeleri ve ruh üzerine yürütülmüş özgül tartışmalarda şekillenmiş ve sayesinde yazarın, *kendi içkin insanî karmaşıklığından hareketle*, Rönesans'ın *"insan ölçüsü"nün farklılaşmış ve belki daha da karmaşıklaşmış bir versiyonunu* tasvir etmeye yönelik kimi güçlü ideolojik destekleri inşa ettiği bir olası *psikolojik ve fizyolojik nedenler repertuarı* olarak değerlendirilmesi" gerektiğinin altını çizer (s. 11, vurgular bana ait).
37) Sorunun muazzam karmaşıklığı ve çokbiçimliliği göz önüne alındığında, burada ancak şu metinlere işaret edebiliriz: E. Bloch, *Filosofia del Rinascimento*, (yay. haz.) R. Bodei, Bologna, Il

Mulino, 1981; R. Lenoble, *Storia dell'idea di natura*, çev.: P. Guadagnino, Napoli, Guida, 1974; P. Casini, *Natura*, Milano, Mondadori, 1979.

38) Lessing'in 1752'de kitabın *Examen de Ingenios* olan başlığını *Prüfung der Köpfe* şeklinde çevirmesi ilginçtir.

39) Bir bilginin alanında "son derece kuramsal-zihinsel faaliyetlerin, yani felsefenin, teolojinin rolünün yeniden boyutlandırılması ve [...] yeniden yorumlanması" (R. Riccio, *Önsöz*, s. 11).

40) Riccio (*Önsöz*, s. 14), son derece güzel bir şekilde, filozof Juan L. Vives'in (1492-1540) ötesinde, *Gargantua ve Pantagruel*, I, VII'den bir pasaja da gönderme yapar (Huarte çoğu zaman Cervantes'e kaynaklık edenlerden biri olarak kabul edilir).

41) "Öznellik" gibi çok daha geniş bir alanda yaşanan hissedilebilir bir değişim; bkz. *aşağıda*.

42) R. Riccio'nun altını çizdiği gibi (*Önsöz*, s. 21), bu çerçevede özerk kalacak olan istencin alanıdır.

43) E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, (yay. haz.) D. Neri, M. Dalai'nin notuyla, Milano, Feltrinelli, 1987; *A.g.y.*, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, (çev.) E. Cione, Floransa, La Nuova Italia, 1984; M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, *Sentieri interrotti* içinde, (çev.) P. Chiodi, Floransa, La Nuova Italia, 1977, s. 71-101.

44) *Idea*, s. 33. Burada, Cennino Cennini'ye (XIV. yy.) gönderme yapılmaktadır (bkz. *a.g.e.*, s. 121).

45) *A.g.e.*, s. 36. Burada, Cassirer'nin Panofsky üzerindeki etkisi açıktır. İtalyanca'da kişileştirmek, canlandırmak anlamına gelen "impersonare" terimi, ardında özerk bir öznenin ontolojik-varoluşsal temeline giden yolu gizler.

46) *Idea*, s. 43. Burada, Panofsky'nin göz ardı eder gibi gözüktüğü şey, Dio ve Cicero'nun sanatın "fantastik" öğesini önemli sayabildikleriydi, zira onlar için sanatın hakikatle arasındaki esas ilişki bir sorun değildi. Panofsky'nin erken Ortaçağ felsefinde ortaya çıkardığı temsil *kavramıyla* güzellik arasında bulunan ve konu edilen nesnenin nihaî güzelliğinden bağımsız olan bağın kendisi, bize göre, bu tarihsel dönemde Tanrı-güzellik ilişkisinin başka her şeyden daha önemli olduğu anlamına gelir.

47) Neri, Panofsky'nin *La prospettiva*'sına yazdığı önsözde, Cassirer'deki sembolik alan üzerine şunları yazar: "Cassirer için sembolik alan, çevrenin –bilen özneye 'izlenimler' biçiminde etki eden– belirlenimlerinin pasif biçimde gerçekleşmektense, sonu ifade işlevine varan dolayım ve işlem yolları bulduğu, tipik olarak insanî bir yeri temsil eder" (s. 13).

48) Bu çerçevede, örneğin, Herder'in ve kısmen Hamann'ın Kantçı "soyutlamalar" karşısındaki polemikleri perspektif karşıtı bir polemik tadı verir.

49) Genellikle *yaşanmış deneyim* şeklinde tercüme edilen *Erlebnis* terimi, aşağıda Dilthey konu edildiğinde tartışılacaktır.

50) Bkz. *La prospettiva*, s. 40. Panofsky, sıklıkla, Rönesans'ın kuramsal yapılanmasının sanatsal temsile pratik anlamda uygulanması zorunluluğu ve *istencinde* güçlü bir bileşenin ayrıştırılabileceği gerçeği üzerinde durur; bu hem onun Alois Riegl [1858-1905; bkz. H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come storia degli stili*, *Arte e verità* içinde, (çev.) F. P. Fiore, Milano, Rusconi, 1984, s. 39-66] tarafından formüle edilmiş olan *Kuntswollen* kavramına bağımlılığını hem de başkalarının pozisyonlarını orijinal biçimde dönüştürme kapasitesini gösterir. Bu vesileyle, bir diğer önemli estetik çalışmasına, Kantçı "saf görünürlük" kuramı alanında sanata "bilimsel" bir temel sağlama çabasıyla öne çıkmış olan, dolayısıyla Panofsky'den [ne de *Il sistema moderno delle arti* isimli bir makaleyi de içeren *i Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi* (çev.) S. Silvestroni, Floransa, La Nuova Italia, 1978, s. 229-314 kitabının yazarı P. O. Oskar Kristeller'den] çok da uzak olmayan Konrad Fiedler'in (1841-95) mütecessis adımına değinelim: Fiedler, *Schriften zur Kunst*'ta (yay. haz.: G. Böhm, Münih, Fink, 1971) yeteneğin bir ölçüde sanatsal alanla sınırlanmışken, dehanın şimdiyi ve halkları aşarak tüm bir insanlığı içeren yollar açacak mertebede olduğunu savunur (II, s. 120). Sanat tarihifelsefe alanındaki bu figürler için bkz. G. Carchia, *Il mito in pittura*, Milano, Celuc libri, 1987.

51) *La prospettiva*, s. 51-2.

52) M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine nel mondo*, s. 73.

53) *A.g.e.*, s. 83-4.

54) Heidegger s. 87'de şöyle yazar: "Değişmezlik, sistem imgenin özüne aittir. Sistemle kastedilen verinin yapay ve dışsal yeniden bir araya getirilişi ve basitleştirilmesi değil, yapının temsil edilen içindeki –varlığın nesnelliği projesinden gelişen– birliği olmalıdır. Ortaçağ'da bir sistem imkânsızdı; bu çağda yalnızca mütekabiliyet düzeni, yani tanrı tarafından yaratılan şey anlamında varlığın düzeni esastı. Yunan Dünyası sisteme daha da yabancıydı [...]. Dünya imge halini aldığında sistem hâkim olur ve bu yalnızca düşüncenin alanıyla sınırlı değildir." Ayrıca, bkz. "Ortaçağ sanatı ve bu çağda bir dünya imgesinin olmayışı birbiriyle uyumludur" (s. 89, not).
55) *Idea*, s. 51.
56) *A.g.e.*
57) *A.g.e.*, s. 52.
58) *La prospettiva*, s. 52-3.
59) *L'epoca dell'immagine del mondo*, s. 93.
60) *A.g.e.*, s. 93.
61) Heidegger 1936'dan 1938'e dek *Beiträge zur Philosophie*'de çalışmıştır.
62) "Tarihsel anlamı içerisinde hümanizm, estetik-ahlâkî bir antropolojiden başka bir şey değildir" (*L'epoca dell'immagine del mondo*, s. 98).

II.

Onyedinci ve Onsekizinci Yüzyıllar

Kronolojik-tarihsel gelişimi aktarma isteği, çoğu zaman, beraberinde, bu bölümde bahsi geçecek olan iki yüzyılın, bugün hâlâ bilindiği ve anlaşıldığı anlamda deha kavramının "patlayışının" bir tür "hazırlık" dönemi olarak sunulmasını getirir. Burada da benzer bir prosedür izlenecektir. Ancak, önceki bölümün sonuç kısmında Panofsky ve Heidegger arasındaki belirgin paralelliğin de gösterdiği gibi, tarihyazımsal bir izlek tek başına yeterli değildir, çünkü "deha" kavramı söz konusu olduğunda devreye "özne-insanın" bilincinin ve onun kendine dair kavrayışının sınırlarını çizen güç ve kaynaklar girer. Dolayısıyla, eserlerinde bu temayı tartışmış, farklı araçlarla da olsa aynı kuramsal hattı izleyerek sorunla ilgilenmiş çok sayıda düşünürün konuya dair çalışmalarına sınırlarımız dâhilinde özel bir önem atfetmemiz gerekecek. Bu bölümde bin altı yüzlü yılları tek bir başlık altında toplayacak, bin yedi yüzlü yılları ise coğrafî-dilsel alanlara ayırarak konu edeceğiz.

Avrupa'da onyedinci yüzyıl

Bu araştırmanın ufku dâhilinde esas olarak iki nokta üzerinde durulacaktır: Corneille'in (1606-84) *Le Cid* adlı eseri etrafında doğmuş olan kuramsal tartışmanın sonuçlarının 1630 yılı civarı *tüm* edebiyat dünyasına yayılması ve de Baltasar Gracián'ın (1601-58) keskin zekâlılık ve deha üzerine çalışmalarının 1642'de kısaltılmış biçimde, ardından 1648'de tam haliyle yayımlanması.[1] İlk durumda, Kartezyen evren sezgisi adına, *tiyatro*nun, evrenin üzerine yansıdığı[2] ve üzerinde hareket ettiği, yani *kurallılıkla birlikte* seyircinin gözleri karşısına geçtiği bir

şiirsel sahne olarak sunulması söz konusudur. Nitekim, şiirsel bir eserin ancak Descartes'ın (1596-1650) *Regulae ad directionem ignenii* adlı eserinde tanımlanmış olan "kurallar" izlendiği takdirde "başarılacağı" belirtilmiştir.[3] İkinci durumda ise, Gracián'ın eserinin ortaya çıkışı, bilinçsel-sistematik veçhesiyle değil de daha çok pratik-aktif veçhesiyle anlaşılan *gusto* sorununun –öznel olarak aktif, fakat "temelsiz" bir veçhedir bu– Avrupa'ya girmesi (yoksa yeniden sunulması mı demeli?) anlamına gelir.[4] Ruhanî tarih onun merak uyandıran gelişmelerine alıştırmıştır bizi, bu yüzden Gracián'ın etkisinin Fransa'ya yönelmesine ve de özellikle Du Bos[5] sayesinde insanı temsil eden duyusal özneyi ortaya çıkarmasına şaşmayız. Corneille'in kurallarından oluşan sahneden inen Du Bos, yeni sabit noktaları tam da *iyi gusto* içinde arar; gusto içinde şekillenen parçalayıcı bireyselliğin saldırısını göğüslemekten aciz Fransız rasyonalizmi, Almanya'ya, "kural" partizanlarına tümüyle rasyonel bir çerçeve sunan Leibniz ve Wolff ekolüyle girer. Bu çerçeve, *öznellik sorununun*, bundan böyle gustoda değil de *deha*da vücut bulan bir bireysellik görünümünde patlamasını uzun süre ertelemeyi başaracaktır.

Bahsini ettiğimiz tarihsel dönem, deha sorununun "doğduğu" dönemden hayli farklı bir arkaplana sahiptir. Ürünlerini elde etmek için bir tür mücadeleye[6] gönderme yapan Gracián'daki gusto ve zekâ nosyonlarının "dünya imgesi"nden yoksun bir metafiziğe vardırılamayacağını eklemeden edemeyiz. Gracián'daki keskinliğin tininin yönlendirmiş olduğu varlığın içi, Descartes'ın sistemli ve hesap edici iradesiyle değilse de, başka bir sabit nokta öngörmeyen kişinin keder ve yalnızlığı[7] ile dolmuştur. O halde, deha ve zekâ, etkileri ve somut stratejileri bakımından değil, modern öznelliğin farklı açılımları olarak ayrışırlar.

Yaşam için olduğu gibi tiyatro için de geçerli olan kurallardan ilki *gerçeğe uygunluktur*.[8] Her şeyi kuran akla en yakın kural hep gerçeğe uygunluk olmuştur; Fransa'da (dolayısıyla Avrupa'da) olağandışı biçimde fantastik ve "tekil"[9] "harika"nın panzehiri olarak uygulama bulmuştur. Dahası, gerçeğe uygunluğun, taklidin ve taklidin gönderme yaptığı doğanın mahrem düzenliliğinin Aristotelesçi yapısına sızdığını

kısaca hatırlamakta fayda var. Hayli tipik[10] olan "klasikçi" ikinci emir, *bienséance* emri, taklidin ufkuna güçlü biçimde dâhil edilmiştir. Her ne kadar bu kategorinin sınırlarını kesin biçimde belirlemek kolay olmasa da, ahlâken standartlaştırılmış olan iyi gustonun Fransız tiyatrosunda uygulandığı söylenebilir.[11] Bu kuralın sonucunda onun kökenini oluşturan bireysel tekilliğin ifadesi olarak *duyguculuğun* yavaş fakat kararlı yayılımı ortaya çıkar. Üçüncü kural Aristotelesçi üç birlik (mekân-zaman-eylem) kuralıdır; İtalya'daki Aristoteles yorumcuları[12] tarafından kuramsallaştırılmış olan bu kural Fransa'da daha da radikalleştirilmiştir.[13] Kartezyen bir yasallık üzerinden bir geometrik yasallığı yeniden üretmeye dönük bu çabanın *keyfi* unsuru, Herder'in Shakespeare üzerine yazdığı makalesini eleştirenler tarafından sert biçimde açıklığa kavuşturulmuştur.[14]

Nicolas Boileau-Despréaux'nun (1636-1711) eseri, bu bağlamda, güzelliğin temel-kriteri olarak taklidin kanonlarının kodlanması ve korunması açısından kesin bir öneme sahiptir. Hâlâ "Antiklerin tartışılmaz üstünlüğünün" karakteristik olarak göreli de olsa örtük öznel-bireysel yan anlamıyla "gustoyu gereksiz kıldığı"[15] bir alan içindeyiz. Ama eğer Kartezyen etkinin hemen ardından gelen bu dönemde *duyan* bir öznellik[16] ufukta kendine yer buluyorsa, yani (sanat, tiyatro, gusto vb. alanlarda) "eleştiri yapma" düzeyine ulaşıyorsa, bunun ancak *kendini düşünme kapasitesine sahip olarak kavrayan bir öznelliğe* yer açılmasıyla mümkün olduğu unutulmamalıdır. Dışarıya kural formunda tezahür eden potansiyel iç duygu olarak gustoya yer açan, kendi içine dönmüş olan bu öznelliktir. Bu öznelliğin kendi içine doğru bir adım daha atması beraberinde "deha"yı getirecektir. Boileau'nun *Şiirsel Sanat* (1674) adlı eseri önemli bir etki yapar, çünkü akla yapılan soyut-Kartezyen çağrıyı Antiklerin otoritesine yapılan bir referansla birleştirir.[17] Buradan çıkarılan "kanon" içerisinde duygu, *Metot Üzerine Söylem*'inkine benzer bir rasyonel soyutluğa bağlanmıştır. Boileau'nun uzak durduğu, duyusal-irrasyonel tınılı bu öznel unsura yönelen dikkat, sistematik-felsefî bir bakış açısıyla Leibniz'in (1646-1716) eserinde araştırılmıştır; ileride görüleceği gibi, bu dikkat Perrault'yla ortaya çıkmış, programatik anlamda felsefî bir temel araştırmayan bu alanın

Descartes ile felsefî karşılaşması Pascal'ın "yürek yasaları" ile olmuştur.[18] Eğer Kartezyen psikoloji gusto sorunuyla uğraşmamışsa, bunun nedeni, muhtemelen, *ruhu tin olarak* kabul etmiş olmasıydı – bu kabule göre duyusal-tutkusal unsur sadece *ruhanî* kodifikasyonda yer buluyordu.[19] Leibniz ruhu yeni baştan duyusal-irrasyonelin alacakaranlığına açar, "gusto" buradan çıkacaktır.[20] Niyeti rasyonel bir platformdan vazgeçmektense onu güçlendirmek olan Leibniz, akılda değil de *ruh*taki (*Gemüt*) bir tür göreli tamamlanmışlık içinde "bilmiyorum"a yer açar. Bireysel töz olarak monad kavramıyla birlikte *bireysel içindeki irrasyonel-öznel* için de bir yer öngörmüştü. *İnsan Aklı Üzerine Yeni Makaleler*'de[21] Bouhuours'u alıntılar; *ars combinatoria* (1666) projesiyle olasılık mantığının kardeşi olan, tiyatro ve şiirin kurallarının da sırtını yasladığı *ars inveniendi*'nin bireysel keşfine ayrılan her yerin yok edilmesini hedefler.[22] Leibniz'in projesinin Batı'nın geniş ve karmaşık öznelleşme hareketine en üst düzeyden dâhil edilmesi gerekip gerekmediğini bilmiyoruz, zira bu sanatın gerçekleştiricisi kendini "Tanrı'nın gözü" olarak sunar; Descartes'ın birleştirici sanatın mekanikliğinden ötürü Ramón Llull'u (1235-1315) eleştirmesi, Leibniz'in 1666 tarihli eserinin (Almanya'da) –şiirsel Witz'in birleştirici-bütünleştirici gücünün sanat eserinde evrensel bütünlüğü yakalamaya çalıştığı bir alan olarak– şiirsel düzlemde kabul edilebildiğini anlamamızı sağlar.[23] Nitekim, aynı bütünlük Leibnizci mantık tarafından kendi kozmik modelinin temeline de yerleştirilmişti: mantıksal bilgi düzlemi karşısında sadece estetik düzlem programatik olarak *aşağı* kabul edilmişti.[24]

Perrault'ya geçmeden önce Gracián'ın okuyucusu olan Cizvit Dominique Bouhuours'un (1628-1702) rolüne kısaca işaret etmek gerekir. Bouhuours Fransız okuyucuyu "yürek" ve "duygu"nun yeniden doğuşuyla tanıştırdı ve bunu yaparken "kurallardan"[25] uzak durdu, onların yerine Du Bos'nun yeniden gözden geçirdiği *örnekleri* ve *uyarıları* koydu.[26] Merkezi bir öneme sahip olan *délicatesse*[27] kavramı Bouhuours'da tanımlanmaz (pek çok ismin yanı sıra Gottsched de onu bu nedenle uyarmıştır), ancak bunun nedeni onun *sözle anlatılamaz* olmasıdır. Bu sonuncuyu yakalayabilmek için zekâya, *zeki düşünceye*

ihtiyaç vardır. Perde arkasında hakikatin çizgiselliğinin güzellik için yeterli sayılmaması, hatta kimi zaman "bayağı" görülmesi vardır; ileride sözünü edeceğimiz şiirsel metafor ise *narin gustoyla*[28] birlikte içinde hareket edebildiği düşünceye bir karanlıklar alanı bahşeder. Daha önce bahsi geçen harikulade hayranlık etkisi metaforda[29] sınanabilir. *Öznelci* narinlik estetiği bir taraftan güzelin çokluk içinde birlik şeklinde tanımlanması için çalışırken, diğer taraftan bir şekilde *duygunun*[30] işgal etmiş olduğu alanı hazırlar. Nitekim, "dâhiyane" duygunun alanı, tüm bu olayın temelinde yatan *esprit* kavramı içinde "deha"nın ön-şekillenişinin farkına vardığımız anda ilan edilir.[31]

Charles Perrault (1628-1703), adını *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697) isimli çalışmasıyla ve Modernlerden yana kuramsal konumuyla duyurdu.[32] "Sorun"un tarihsel-eleştirel rekonstrüksiyonuna yönelik, Ernst Robert Curtius'tan[33] başlayarak çok sayıda çalışma yapılmıştır.[34] Burada, *ingenium* ve *studium* arasındaki geleneksel-retoriksel ikiliği kıran Perrault'nun –uygulama dahi *olmadan*, hatta Antiklerin eserlerinin doğrudan imitasyonu bile *olmadan*– yaratma eylemindeki deha melekesine hayranlık beslediğini (onu "kuramsallaştırmaktan" ziyade) hatırlatmak yeterli olacaktır: onun güzelliğin göksel prototiplerini taklit edişi ise doğrudan ve zorunludur. "Querelle" aslında geç kalmış bir olaydı: D'Alembert 1754 yılından itibaren tartışmanın nedenlerini göstermiş, F. Schlegel ise Winckelmann'a yazdığı methiyede bunları yeniden ele almıştı. Winckelmann Antiklerle Modernler arasındaki *mutlak farkın* kesin biçimde anlaşılmasını sağlamıştı, bunun sonucu ise bundan böyle mutlak kusursuzluk idealine bağlanamayacak olan sanat eserlerinin değeri üzerine yargının *göreliliğiydi*.[35] Bir süredir Avrupa'da şekillenmekte olan dünya imgesi, hiç şüphesiz, sanat eserinin değerlendirilmesini etkilemiş ve Antiklerle Modernler arasında, modern öznellik sorununun içinden doğduğu bir *dipsiz kuyuyu* ortaya çıkarmıştır. Bu kuyu, paradoksal biçimde, "deha" sözcüğünün ortaya çıkışında değil, dünyanın *doğalcı* taklidi çağrısının bir kenara bırakılmasında daha da bariz hale gelmiştir: nitekim, dehanın "doğal" unsuru, gayrı maddi-Platonik bir entonasyonla modern-hümanist (=*öznelci*) bir kabul arasında salınan güzellik

düşüncelerinin taklidinin "ruhani-soyut" vurgusu önünde neredeyse geri çekiliyordu. Başka bir deyişle, varoluşun temeli olarak "doğa"nın, sanatın ve sanatçının dâhiyane faaliyetinin temsilcisi olabilmesi için Herder'in Spinozacı-Leibnizci yorumuna tabi tutulması gerekecektir.

Sorun karşısındaki konumuyla "gelenekselci" Boileau'nun tüm tepkisini üzerine çeken Perrault, deha ile güzelliğin ebedî ideaları arasında bir yakınlıktan bahsediyordu: ancak sonradan kendini, ebedî ideaları değiştirmemek için, Modernlerin eserlerinin Antiklerinkinden bile üstün olabileceğini meşrulaştırmak gibi somut bir güçlüğün ortasında bulmuştur. Böylesi bir amaç için insanlığın sabit ilerleyişi kavramsallaştırması bile yeterli değildi; o yüzden, *ouvrier* (her çağda kendi ile özdeş olan dâhiyane yetenek) ile farklı çağlarda mükemmellik mertebesine göre farklı şekillerde değerlendirilebilen *ouvrage* arasında bir ayrım[36] yapılması gerekmiştir. Böylesi bir ayrım, Perrault'ya, sanatçının *taklit edilemez dehasını* onun eylemine uygulanmış ilerleme ideasının sınırlayıcılığından kurtarma avantajını vermiş olsa da, eser ile güzelin (idealarının) ebediliği arasındaki kısa devreyi tümüyle ortadan kaldırmıyordu.[37] Her biçimde, Perrault, yazıları arasına Bay Fontenelle'e[38] yazılmış *Deha Üzerine Mektup*'u da ekler, bu tema üzerine başka gözlemlerde bulunur.[39] Burada istenen, Perrault'daki "deha" nosyonunun onun düşünce pozisyonundaki örtük çelişkileri çözmeye yardımcı olabileceğini savunmak değildir; gene de, nosyonun dâhiyane yetenek etrafında toplanan farklı atmosferlerin anlamlı bir hermenötik çerçevede yan yana geldiği bir mekânı açıklığa kavuşturduğu yadsınamaz. Doğal (=sınırlayıcı) etkileri olmaksızın, *sanatçının kendi amaçları doğrultusunda yaratımda bulunurkenki öznel ediminin içerdiği dâhiyane icadın yenilenmesi*[40] ve de bu jeste özgürlükçü bir anlam atfedilmesi, *"gusto"dan "deha"ya* geçişin sadece işaret edilmekle kalınmadığı bir alanın açıldığı anlamına gelir. Doğa unsurundan "kurtuluş" "dehanın" sevilen zekâ olarak kabul edilişinin karakteristik bir özelliğidir ve dehanın doğallığının nasıl saf ve basit doğallıktan üstün olduğunun altının çizilmesini ister; aradan çok da uzun zaman geçmeden, Diderot, paradoksal biçimde sanatla doğal hakikat arasında yakın bir ilişkinin olup olmadığını soracaktır.[41]

Deha Üzerine Mektup'ta yan yana kullanılan tüm terimler (güç, tutkular, *esprit*, duyular, alev, kutsal, ruh, armağan, sanat/sanatlar, mani, öfke, biçim, deha, değişmez güzel, zeki, orijinal) arasından biz *gücü* seçiyoruz, zira "deha ve düzenlilik" üzerine yazılmış paragrafta da karşımıza çıkan bu terim, *Perrault'da dehanın, bireysel-öznel boyutu içindeki tinselliğin içsel mekânı olduğunu* gösterir; bu mekân sadece yaratıma değil, yaratımın *bilincine* (sonraki yılların vazgeçilmez, karakteristik modern öğesi) de açıktır.

Fransa'da onsekizinci yüzyıl

Perrault üzerine bir tartışmanın hemen ardından onsekizinci yüzyıl Fransız estetik kültürüne dair bir paragrafın gelmesi kimseyi şaşırtmamalıdır. Dönemin Fransız kültürü, Alman kültürüne nazaran, gerek ("duygusalcılığın" ve "gustonun" temel bileşeni olan) Lockeçu ampirizmin etkisi altına girmeye, gerekse bu etkiyi kendi rasyonalizmini törpülemek için yönlendirmeye daha "hazırdı". "Alman estetiği duygudan şüphe etmek *zorundayken*, Fransızların gusto doktrini *raison*'dan vazgeçmeyi başarabildiyse",[42] bu, onsekizinci yüzyıl Alman kültürünün, Fransızların tüm Avrupa'ya model olarak zenginleştirdikleri şiir ve eleştiri alanında hâlâ daha belirgin bir gelişme kaydetmiş olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, Hamann ve Herder'den başlayan sonraki dönemin Alman estetik kültürü, basitçe duygusalcılığa "açılmak" yerine, yalnızca mukayeseli kategoriler aracılığıyla yorumlanamayan, günümüze kadar ilerlemeyi başarabilmiş, yeni ve orijinal bir varoluş perspektifi oluşturmuştur.[43]

Jean-Pierre Crousaz (1663-1749) 1714 tarihli *Güzelin İncelenmesi*[44] adlı eseriyle, Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) 1719 tarihli *Şiir ve Resim Üzerine Eleştirel Düşünceler*[45] adlı eseriyle bu alandaki iki önemli referans noktasıdır. Crousaz, katı Kartezyen kökenine rağmen, orantı şeklindeki geleneksel güzellik nosyonunu "bir tür birliğe ulaşmış çeşitlilik"[46] şeklindeki kendi tanımıyla kıyaslar, bu anlamda duygu ve tutku sorunuyla yüzleşmeye de gayet hazır olduğunu gösterir.

Güzellik üzerine bulunulan *yargı* içinde aklın (bir tür tuzak olarak görülen[47]) tutkudan, kapristen ve mizahtan vazgeçmek zorunda olduğunu/vazgeçebildiğini düşünmez. O halde, güzellik üzerine yargıda bulunulan an rasyonel biçimde yorumlanmış öznelliğin alanıyla bağlantılandırılır: yani *tin* nosyonundan uzaklaşılır.[48] Fakat bu, öznel duygunun "bilmiyorum"unun da içinde yer bulabileceği bir "gusto yargısı" haline gelmeye başlar: fantezi ve imgelemin, duyarlığa ve akla yaptıkları ikili gönderme içinde, hâlâ sıkı "koruma altında"[49] oldukları bir tarihsel andır bu. "Gusto", *öznenin doğallığının* "farklı" yorumları uyarınca, bireysellikteki öznel unsura "deha"dan "farklı" bir biçimde yer açar. Spinoza ve Leibniz'in miraslarından fışkıran doğal tözün yeniden yorumlanması eşliğinde Batılı öznelliği bir yanda irrasyonalizme, diğer yanda *Romantik*'e iter.[50]

Crousaz için öznelliğin "doğası", *esprit* ile *neredeyse*[51] aynı şey olan düşüncedir. Bu çerçevede Crousaz için (güzellik) duygu(su), her zaman aklı önceleyen, ama aynı zamanda, *kendiliğinden biçimde insan ruhuna sunularak* bir ölçüde ayrıştırılan ve *ratio*'ya tabi kılınan bir aşamadır.[52] Tabi-kılınmanın sonucu, iyi gustonun Crousaz tarafından düşünceden kaynaklanan bir çıkarım olarak düşünülmesidir. Bilinç hiyerarşisi, Du Bos'nun yükselme, eğitim,[53] *dehaya doğru bitkisel bir büyüme* şeklinde yorumladığı bir aşamalılığa gönderme yapar. Bu bitki metaforu aldatıcı olmak zorunda değildir.[54] Karşımızdaki Spinozacı, Leibnizci, *ontolojik anlamda bir büyüme gücünün* dışavurumu değildir, kastedilen şey mekanik anlamda doğal bir büyümedir; sonuç olarak, dehanın mükemmelleşmesi yolunda (dışsal) bir eğitime tabi tutulması öngörülür. Du Bos'nun yaratımın (sadece sanatsal yaratım kastedilmiyor) gelişme süreci üzerine vurgusu, varsayılan fizyolojik bileşenlerinden hareketle *muhayyile*[55] nosyonu için de yapılır. Sanat eserlerinde özneyi "sallamak" şeklindeki Du Bosçu yaklaşımda İngilizlerin (özellikle de Addison'un) etkisi hissedilebilir; eserin amacına (etki) ulaşıldığı takdirde "ortaya çıkacak" olan *duygudur*. Sonuç olarak, bu, aklın duygu karşısında geçici olarak geri çekilmek zorunda olduğu andır;[56] ancak akıl, duygunun "karanlık" alanını tümüyle yok etmeden, *iyi eğitimli* yargıyı eserin değeriyle donatan *gusto* vası-

tasıyla yönlendirme rolünü geri alır. Du Bos'nun duyusal istisna şeklindeki *bireysele* ve eserin "nihai yargılayıcısı" olarak kamunun rolüne gösterdiği dikkatin nasıl örtüştüğünü görmek gariptir.[57] Her ikisinin de temelinde özgünlük olarak zekâ karşısındaki özensizlik yatar, tikele dönük ampirik bir çerçeve içinde bu durum kimseyi şaşırtmamalıdır. Öyle gözüküyor ki, Du Bos, sanatın etkisini, sanatı üretenin bakış açısından ziyade onun etkisine maruz kalanın bakış açısından incelemiş. "Deha", duygu ve imgelemle kurulan ilişkide kazandıklarını orijinallikle olan eksik ilişkide –en azından kısmen– kaybeder.

Charles Batteux (1713-1780) ve Denis Diderot'yu (1713-1784)[58] yan yana getirmek, bize *bir yandan* sanatları taklit ilkesi uyarınca düzenleme yönündeki *sistematik* iradeyi (bunun sonucu olarak "dehanın" rolü ve işlevi yeniden boyutlandırılır), *diğer yandan* sanatsal üretimdeki doğal öğe ile deha arasındaki yakınlığı daha özenli değerlendirme kararını (burada İngilizlerin kesin bir etkisi vardır) algılama fırsatını verir. Bu alanı yanlış anlaşılmalardan temizleme arzusunda olan Batteux, araştırmasının hemen başında şunları yazar: "Sanatı yapan insanlardır; ve onu kendi başlarına yaparlar. Onlara doğayı sunan objelerin tek tip mutluluğundan sıkılmış, kendilerini zevk almaya hazır bir halde bulan insanlar, ruhlarını uyandıracak, gustolarını yeniden canlandıracak duygu ve düşüncelerden oluşan yeni bir düzen getirmek için kendi dehalarına geri dönerler. [...] İlk aşamada sanatların babası olan deha doğayı taklit etmek zorundadır. İkinci aşamada doğa tümüyle taklit edilmek zorunda değildir. Üçüncü aşamada ise sanatın adına yapıldığı ve onun yargılayıcısı olan gusto tatmin edilmelidir."[59] Yoğun estetik terminolojisi aşıldığında altta yatan çekirdek şudur: dâhi *özne*, *kendisinin* gustosu ve zevkini tatmin edecek şekilde güzelliğe ulaşmak için doğayı taklit eder. "Özneden özneye" bu geçişte, hareketin Kartezyenizm'in kabulünün izi üzerinden yorumlanmış bir öznellik olduğunun altı çizilir. Karşı karşıya olduğumuz durum yalnızca insanın dehasının gustoya ve onun yargısına bağlanması değildir,[60] taklidin esas kural olduğu bir alanın açılışı doğrudan doğaya bağlanmamıştır.[61] Bunun hemen öncesinde ise Batteux şunları yazmıştır: "Deha zevk için çalışır, dolayısıyla, doğanın sınırları dışına

çıkmamalıdır/çıkamaz. Dehanın işlevi, var olamayan şeyi tahayyül etmeyi değil, var olan şeyi yeniden bulmayı içerir."[62]

Kimi düzeltmeler yapılmadığı müddetçe iki nokta uzlaşmaz kalmaya mahkûmdur: *ilk olarak*, (sanat alanında Batteux'den beri keyfi olma eğilimi gösteren bir yeti olarak düşünülmüş olan) imgelemin işlevi ile sanatçının eylemi (bu eylem için "icatta bulunmak bir nesneye hayat vermek değil, nesnenin nerede ve nasıl olduğunu tanımaktır"[63]) arasında net bir ayrım yapılması gerekir. *İkinci olarak*, *tini* hatırlatmanın ikili, temel bir anlamı olduğunun net biçimde gösterilmesi gerekir: bu hatırlatma, *bir yandan*, doğanın "olabilecek olan şey"[64] haline geldiği Kartezyen bilinç sistemini kuran öznel güçtür; diğer yandan, tin, doğa-varlığın kurulduğu ufuk içinde, "var olan şey"i veyahut (kendisi de bir doğal yapıntı olan) özne tarafından/için temsil edilmiş olan doğayı yeniden bulabilir. Ancak bu şekilde –Aristoteles'e, olan ve olmayan ama olabilecek olan bir doğaya gönderme ile– önceki önermelerin bariz çelişkisi aşılabilir; Batteux'nün, *önceki ruhanî opsiyonu Kartezyen bilinç sistematikliğine*[65] *yansıtan* bir sanat sistemi üzerindeki ısrarı netleşir. Diderot'nun "deha" konusundaki hayli farklı pozisyonu, doğanın öznel duygusunun Batteux için nasıl değiştiğini, bu değişikliğin estetik alanındaki yansımalarını gösterir. Batteux'nün bakış açısının "gerici"[66] karakteri bu yeni ufuk dâhilinde daha iyi kavranabilir. Batı maneviyatındaki mevcut sanatların sistematik uygulamasına "belirli" ama aynı zamanda "sonradan" bir form verecek olanın Boileau ya da Perrault değil de Batteux olması, ancak bir noktaya kadar şaşırtıcıdır. Burada bir tema olarak değerlendirmek zorunda olduğumuz zorunlu stilizasyon içinde, Batteux'den önce sanatsal-dâhiyane öznelliğin, bilmenin modern sistematikliğinin yeniden kabulünün ne kadar *gerekli* olduğunu algılayacak düzeye ulaşacak kadar kökleşmediği, derinleşmediği iddia edilebilir; bu gereklilik hem kendisinin irrasyonel minvaldeki gelişmeleri karşısında bir istinat duvarı örülmesini hem de "istikrarlı" bir varlık kavramsallaştırmasının yeniden kabul edilmesini içeriyordu.

Diderot'nun Batteux ile polemiği sadece sanatları kıyaslamak ve en iyisinin hangisi olduğunu bulmakla sınırlı değildir, doğanın (güzelin)

tanımlanması sorusunu da içerir.[67] Nitekim, "yeni" bir doğa kavramsallaştırması olmaksızın –burada kimden, ne ölçüde etkilenildiğinin bir önemi yoktur–, belki de Diderot sanatsal (dâhiyane) yaratımın doğal süreci üzerine düşünemeyecekti. Burada savunulmak istenen, Diderot'nun "tutkuya", "duyguya", "imgelemin" coşkulu sıçrayışına yönelmesinin, dehadan "etkilenen"[68] ruhun yeniden tanınmasının, duyumcu bir borcun aşılması anlamına geldiği değildir. Batteux, sanatçı için coşkunun belirsizliğini[69] zaten kabul etmişti. Diderot ile Batteux arasındaki öz ve ton farkını belirleyecek olan, *başka* bir doğa *algısına* yapılacak açık ya da kapalı göndermedir; ona yön veren bilimsel paradigmaya içkin bir değişikliğin ifadesi olduğu ölçüde bu algıya *dinamik* bir algı diyebiliriz. Şimşek gibi hızı ve bilinçsizliği Diderot'daki dehanın farkını oluştururlar, dehayı gustonun ve merkezi bir önem taşımaya devam eden kurallarının düzleminden *başka* bir düzleme kaydırırlar. Özellikle, dehaya atfedilen "karanlıktan doğurgan bir ilke çıkarma"[70] kapasitesi, tam da "karanlığı" yüzünden, ne onun (veya öznenin) ampirik belirlenimlerine ne de onun (veya öznenin) rasyonel biçimde yapılandırılmış inşasına-organizasyonuna bağlanabilen bir doğayı hatırlatır.

Diderot'da taklit ilkesinin imgelemi yönlendirdiği ve etkilediği bir çerçeve varlığını sürdürür; böylece, yalnızca sanatla ilişkili olmayan insan eyleminin çok daha geniş alanında aktif olan bir dehaya gönderme yapılır. Bireysel dehanın psikopatolojik bir veçheye sahip olabileceği yönündeki jenerik olmayan sezgi[71] ile "kendisi doğa ile taklitçi arasında bir ara kademede bulunan deha ile doğa arasına hiçbir şey giremez" şeklindeki sezgi,[72] sistematik Kartezyen bir gerilim olmaksızın doğaya açık olan bir *maneviyatın* alanını sınırlar gibi görünmektedir. Diderot'nun (güzelliği ilgilendiren) *ilişkilerin* özselliğini değerlendirme eğilimi yüzünü zekiliğe döner; dehanın boyutu her bir ilişkinin öncesine ve ötesine yerleştirilir. Romantik-Novalisçi Ansiklopedicilik, Diderot'nun belki de hissettiği doğal-ruhanî dehanın yolunu izlemeye çalışmıştı; Diderot bunun üzerine şunları yazmıştı: "Doğada, mevcut fenomenler kadar tikel eylem tahayyül edilir, ancak doğa tek bir eylemi yerine getirmiştir."[73] Her fenomende mevcut

olan bu bireyselleştirici, dâhiyane teklik, yüzyılın sonlarında sanatsal eylemde gözükür ve bilimle sanatın *bu kez şiirsel bir düzlemde* yeniden yakınlaşması anlamında daha ileri bir değişiklik talep eder.[74]

İngiltere'de onsekizinci yüzyıl

İngiltere'de, tarihin bu anında, sanatsal deha sorunu, *bir yandan* İngiliz düşüncesinde bir tür sabit nokta teşkil eden bir genel "faydacı duyu/anlam ekonomisi" tarafından, *diğer yandan* Shakespeare'deki vahşetin pek çok veçhesiyle yeniden canlanmış olması ve de burada sadece işaret edebileceğimiz Ossian[75] sorunu tarafından koşullandırılmıştır. Shakespeare'in (1564-1616) doğal dehası, ampirist doğa bilgisi kavramsallaştırmasını eğilimsel olarak anti-faydacı bir anlamda yeniden biçimlendirmeyi başarır. Daha net bir ifadeyle: *ampirizmde*, daha sonra kısmen pozitivizmde ve onun "olgu"[76] nosyonunda da olduğu gibi, duyuya/anlama ve tekil bireyselliğe sıkı biçimde bağlı, *doğanın dinamik-duyusal bir parçası ortaya çıkar*. Bu parça *tekil öğeye* gösterdiği dikkatle doğrulanabilirdir, somut olarak (Shakespeare'in) "deha" düşüncesinde şekillenen öznellik deneyimine kapıları açacak düzeydedir.

"Deha" teriminin öznelleşmesinin dilbilimsel değişimi –"eğilim" veya "karaktere ilişkin-karakteristik durum" biçimindeki daha geniş anlamından gerçek kişisel nitelik[77] anlamına– fantezi ile ilişkili olarak ve *humour* ile bağlantı içinde yeterince belgelenmiştir.[78] En azından onsekizinci yüzyılın ilk yarısına kadar İngilizce'de "zekâ"nın en yaygın karşılığı olarak kullanılan *wit* sözcüğünün *genius* sözcüğü ile ikame edilmesine kadar varan değişim ise çok daha karmaşıktır.[79] O halde, dikkatimizi, İngiliz düşüncesinin ampirist önvarsayımının sonucu olarak *duyusal anlamda hissedilebilir ve ikame edilemez olan tekil-bireyseli* kuran *öznelliğin özel ruhanî alanının* –bu alanın sınırları belirlenerek– tanımlanmaya çalışıldığı gerçeğine yöneltmek zorundayız. Nitekim, "doğal yetenek" etrafında doğmuş olan yıldız kümesi *orijinallik* nosyonuyla zenginleştiği anda hepimiz estetik anlamda daha önemli bir yan

anlam varsayarız. Terim, Francis Hutcheson'ın (1694-1746) 1725 tarihli *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*[80] adlı ilk metninde de örtük olarak belirir. Çalışma kimi temel *ideaların bizdeki kökeni* üzerine bir araştırmadır, bu temel idealardan biri olan güzellik de aslında *orijinal öznelliğin* mekânı üzerine bir araştırmadır. Eğer güzel duygusunun kökeni üzerine her araştırma yapıldığında özgünlük teması ortaya çıkıyorsa, bu duygunun ikili bir karakteri var demektir: güzellik duygusu *bir taraftan*, tıpkı kökeni gibi, *özneye* ve onun bireysel melekelerine (sonuçtan ziyade gusto ve zevk üzerine bir ısrar söz konusudur) gönderme yapar, ama *diğer taraftan* –burada söz konusu olan *dehadır*– özgünlük ve köken, gizli bir kaynaktan (doğanın kendisi ve onun üretkenliği) doğan *öznenin dışa vuran doğallığında* yeniden bulunur.

"Deha"nın bir tür doğal yetenek olup olmadığı tartışması İngiltere'de uzun süre devam eder;[81] William Sharpe'ın 1755 tarihli *Dissertation on Genius*'u ya da Edward Young'ın (1683-1765) 1759 tarihli *Conjectures on Original Composition*'ı bu tartışmaya örnek teşkil edebilir. İlk eserde (doğum ve ölüm tarihlerini kesin olarak bilemediğimiz) Sharpe, *ingenium* ile *studium* arasındaki kadim ilişki sorununu kendine özgü bir biçimde yeniden ele alarak ve Shakespeare'e gönderme yaparak, bu ikisinin "özerk dehanın gücünün mükemmel bir örneği"ni[82] temsil ettiğini yazıyordu. Shakespeare'in "deha"yı anlamlandırdığını, dehanın bir erdem olarak değerlendirildiğini, böylece kültür tarihinin dönemlerinin nasıl değişen biçimlerde iç içe geçtiğinin görülmesini sağladığını, John Dryden'ın da (1631-1700) 1694'te bunu teyit ettiğini belirtiyordu.[83] Bir ülkenin bilimsel ilerlemeye önemli katkılarda bulunmuş bir entelektüelinin, geleneksel bilimsel "düşünür" vizyonunu terk ederek, Shakespeare üzerine bir tartışmada, "kuram" olarak taklidin reddinden değil de taklidin içerdiği *özne tutumundan*, yani doğa karşısında bir tür pasiflikten yola çıkan bir pozisyonu savunduğunu görmek tuhaftır. Daha da ilginç olan, bahsi geçen bu pasifliğin tam da dehanın (buna bilimsel deha da dâhildir) kendi içinde büyümeye bırakmak zorunda olduğu özgün üretkenlik şeklindeki bir doğa fikrinden hareketle devrilmeye çalışılmasıdır.[84] *Discovery* ile

invention, yani keşif ile icat arasındaki farkın estetik alanda bilimsel kamp tarafından ödünç alındığını düşünmek garip değildir.[85]

Hâlâ insandaki doğanın (yetenek) statik-pasif bir yorumuna bağlı olan "deha sahibi olmak" ifadesinden 1755 yılından itibaren[86] büyük ölçüde Samuel Johnson (1709-1784) tarafından kodifiye edilmiş olan "dâhi olmak" ifadesine geçişi belirgin biçimde etkileyecek olanın, 1711'de "Spectator"da[87] yayımlanmış makalesiyle Joseph Addison (1672-1719) olduğunu hatırlatmak gerekir. Pek çok şeyin yanı sıra, (en azından eğilimsel olarak "düzensiz" olan) "doğal" deha ile biçimlendirilmiş deha, yani eğitime ve kurallara tabi kılınmış deha arasındaki karşıtlığı ortaya koymuş olan Addison için bilim ve sanatın dâhi kişilikleri pratik anlamda tek bir düzlemde bulunurlar, Addison bunları paralel olarak ele alır. Gerek bilimde gerek sanatta bulunabilecek özgün dehaya işaret eden Addison, bu şekilde, bir tarafta dâhiyane güç diğer tarafta (Fransız) *esprit*-gusto arasında tanımladığı karşıtlık vasıtasıyla, Young'ın analizine destek verir.[88] Sonuç olarak, Addison, çok da yeni bir şey eklemeden, dehanın *gücüyle özgünlüğünün doğal büyüme* düzleminde birleştiğini, yani dehanın "yapılmayıp" büyüdüğünü söyler. *Doğa-varlığın ontolojik dinamikliği* boyutundaki bu alan, Almanya'ya geçerek Leibniz'in metafizik desteği ve Herder'in yorumuyla canlanacak, doğal öznelliğin sanatsal eylemdeki ayrıcalıklı açılışla birlikte belirgin biçimde dâhiyane öznelliğe dönüşmesine temel oluşturacaktır.

Bağlamı tamamlayabilmek için her biri aynı döneme ait dört eseri daha burada zikretmek gerekir: Joseph Warton'un (1722-1800) *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (I, 1756; II, 1782) adlı eseri;[89] Alexander Gerard'ın (1728-95) 1774 tarihli *An Essay on Genius*'ı[90] (aslında 1758-59 yıllarında oluşturulmuştur, bu da onu "deha" üzerine ilk kuramsal çalışma yapar); William Duff'ın 1767 tarihli *An Essay on the Original Genius and its Various Modes of Exertion in Philosophy and fine Arts, Particularly in Poetry* isimli çalışması[91] ve son olarak Robert Wood'un (1717-71) 1769 tarihli *An Essay on the Original Genius of Homer*'i.[92] Başlıklarından da anlaşıldığı gibi, Warton

ve Wood'un makaleleri, dikkatlerini büyük ölçüde evrensel olarak tanımlanmış bir dehanın *somut örneklerine* yönlendirirler: Homeros ve Pope. Gerçek örnek duyusal deneyim içinde sınanıp doğrulanabilen "olgu"nun parametreleri uyarınca yapılandırıldığı ve organize edildiğinden ampirik geri plan hayli hayli fark edilir. Young'ın değerlendirmeleri aynı dönemde (1759) Gerard'ın "gusto"su üzerine bir makalede çıkar;[93] yazar makalenin bir paragrafında gusto ile deha arasındaki bağlantıyı tanımlamaya çalışır. Bu bağlantı deha ile yetenek veya taklit arasında oluşması muhtemel her yakınlaşmayı net biçimde reddeder, bilimsel ürünlerle (keşifler) sanatsal ürünleri sıkı sıkıya birbirine bağlar. Bununla ilgili olarak yakın zaman önce[94] insanın yaratıcı kapasitesine ve imgeleme açık göndermeler yapan gnoseolojik çağrışımcılıktan bahsedilmiştir. Gerard'ın düşüncelerinin dönemin önemli referans noktası haline gelmesi, yazarın 1774 tarihli makalesinden[95] itibaren, bitkisel büyüme metaforlarının özerk yeniden konumlanışından ayrı olarak (bu yeniden konumlanış, Young'ın işlediği temanın imgelemin analizini içermeyen basit bir varyasyonunu oluşturur), imgelemin –en azından eğilimsel anlamda– yaratıcı rolüne verdiği önem nedeniyledir.[96]

Young'a geldiğimizde, onun, taklidin kurallarına ve önceden kurulmuş kültürün normlarına tabi olmayan, sadece doğal ve kendiliğinden bir "deha"dan yana konum almadığını görürüz; aksine, Young *viril* bir "deha"dan bahseder. Ancak, karşımızdaki şey, kadınları evin bakımına ya da yatak odasına –edebiyatın önemli bir kategorisi olan mektupların ve günlüklerin yazıldığı yer– indirgeyen erkek bir toplumun meymenetsiz bir temsilcisi değildir; tümüyle (veya neredeyse tümüyle) pasif biçimde –doğurgan– anlaşılmış görünür bir maddenin, *görünmez-ruhanî* bir kip (deha) uyarınca eril (yani Aristoteles'ten beri aktif, uyarıcı, kışkırtıcı) anlamda yorumlanmış üretimi olarak doğallık kavramsallaştırması Young'ın sözlerinde ifadesini bulur. Bu kavramsallaştırma *Sturm und Drang*'da da geçmiş ve en üst noktasına doğa yasaları da dâhil mevcut kurallara karşı gelme anlamında "Prometheusçuluk"ta ulaşmıştır; onsuz tinin yaratma iktidarına sahip olamayacağı doğurgan maddeyi yüceltmesiyle birlikte *Romantik*[97] tarafın-

dan kozmik-ruhanî bir (sembolik) diyalektiğin özgün sınırlarına vardırılmıştır. Young'ın kendi örneği, doğa *eliyle* "çıkan" viril-doğal deha, doğumdaki kana "mani olan", bir biçimde anne karnını ve uzun süren gebeliğin sessizliğini geri çeviren bu doğal deha ideası üzerine çok şey söyler.[98] Deha –bu yazarların[99] *dehayı* sürekli olarak *ahlâka* yakınlaştırmalarından da anlaşılabileceği gibi– *hümanist-maneviyatçı bir ahlâk kavramsallaştırmasına* sıkı sıkıya bağlı bir doğa fikrinden fışkırır. Bu türden bir kavramsallaştırma, ortaya çıkan ürünün değerine kayıtsız kalan bir üretim şeklindeki romantik doğa fikri tarafından kazınacaktır.[100] Bilimsel eserlerden (*discovery-invention*) ya da sanat eserlerinden (*invention-creation*) bahsetmek için farklı bir dilden yararlanan Duff'ın 1767 tarihli makalesi de, imgelemin zaten var olan gerçekliklerin örgütleyicisi-yeniden üreticisi şeklinde görülmesinde olduğu gibi, dönemin etkisinden kurtulmayı beceremez. Gerard gibi hem bilimsel hem sanatsal alanda imgelemin aktif bir meleke olduğunu göstermek isteyen Duff, "sınırlandırılmış" bir imgelem tanımının bu amaca daha uygun olduğunu düşünür.[101] Duff, şiirsel dehanın *tarihsel olarak* medeniyetin ve kültürlerin ilk adımları için elverişli bir dönemi ifade ettiğini açıklığa kavuşturduğu anda son derece ilginç bir not düşmüş olur; görüldüğü gibi, Duff, sonraki dönemin "ilkelcilik ve şiir" teması üzerine değerlendirmelerinin tümünün yolunu açar.

İtalya'da onsekizinci yüzyıl

Var olanı kökten değiştiren bir kültürel planı, laik ve dinsel hümanizmin "anavatanında" aramak istemek çok da tuhaf olmaz. Doğrudur, onsekizinci yüzyıl İtalya'sında da bu temanın varyasyonları olmuştur, ama *önemli olan temanın kendisidir*: "insan ve insanın melekeleri". İmgelem, fantezi, akıl[102] ve zekâ, bireyin öznelliğini kuvvetlendiren, yani onun kurucu, öncü rolünü metafizik anlamda meşrulaştıran *mülklerdir*.[103] Bizim bu değerlendirmelerimiz Avrupa felsefî kültürü içerisinde farklı biçimlerde belirmiş olan hümanizmin doğası üzerine ortak bir zemin üzerinde yer alıyormuş gibi gözükebilir; ancak, bizim değer-

lendirmelerimiz, Ortaçağ'ın düşüşe geçtiği dönemlerde doğmuş ve onsekizinci yüzyılda da varlığını sürdürmüş olan "İtalyan" düşüncesinin potansiyel ve *spekülatif*[104] kapasite anlamında noksan olduğu şeklindeki bir öncülden hareket *etmez*. Tam tersine, izlenimlerimiz[105] bizi *hümanist dönemden yola çıkmanın*, en başından itibaren öznelciliğin rasyonel düşünce biçiminde felsefeye eşlik ettiğinin *tüm bir Avrupa kültürünce*, farklı düzlemlerde de olsa, yeniden kabul edilmesine neden olduğunu düşünmeye iter. *Hümanizm*, *özneye*, *var olmanın*, yani *deha sahibi olabilmenin bilinç düzeyini sunar*. Yalnızca Romantik, o da tümüyle değil, *Lógos*'un "mantıkî" yorumuyla işlenmiş bu yoldan kopmuş kısa bir andır; düşünceyi tüm yönleriyle gözetmiş bir "medeniyet" olarak hümanizme yapılan "çağrılar", ona akılcı gelenekte hakim olandan tümüyle farklı "spekülatif" bir karakter atfedilmesi, gerçekte, hümanist kültürün tam da sözde rasyonalizmin ona hayat veren mükemmel bir *pendant*'ı gibi şekillendiğini gözden kaçırır.

Ludovico A. Muratori'nin (1672-1750)[106] eserleri sahip oldukları tarihsel öneme rağmen yeterince incelenmemiştir, halbuki bunlar daha öncesinde şiir analizleri alanında kodlanmış olan şeyi özetleyen, yaratıcı vurgulara sahip eserlerdir.[107] Gian Vincenzo Gravina'nın (1664-1718)[108] eserleri ise bizimkiyle sınırlı olmayan bir düşünce ufku içerisinde yer alır, bu da, kısaca da olsa, "her zamanki" Vico'ya (1668-1744),[109] ardından Spalletti'ye[110] ve Bettinelli'ye (1718-1808)[111] bir göz atmamızı gerektirir.

Tarihin en tanınmış eleştirmenlerinden biri olan Vico, neredeyse hiçbir zaman "deha"dan bahsetmez, zekâyı gerçeğin içindeki/gerçeğin bağları(nı) icat etme, yeniden bulma yetisi olarak düşünür.[112] Buları öğrenen insan, yaşamın ve tarihin gerçeğini bilir, dönüştürür. Vico'nun zekâ teorisinin, doğrudan veya dolaylı yoldan onyedinci yüzyıl (şiirsel) zekâsından türeyip türemediğine ya da insandaki "doğal-arkaik" bir unsurun ortaya çıkarılmasının ürünü olup olmadığına karar vermek bizim işimiz olmadığından, kendimizi zekânın Vico'da gene "doğal" bir unsur olarak *insanın ve öznelliğin ufku* içinde yer aldığı gözlemini yapmakla sınırlayalım. Nitekim, Vico şunları yazar: "Latince'de 'in-

genium' ve 'natura' eşanlamlıydı. Bunun nedeni belki de insan doğasının zekâ ile karakterize edilmiş olmasıdır; uygun, dürüst, münasip ya da kirli olsun, şeylerin simetrisini –ki yabanlar bundan mahrumdurlar– tam da onda görürüz"; eğer "bilim kökenini zekâdan alıyorsa", bundan "doğanın fiziki şeylere hayat vermesi gibi, insan zekâsının da mekaniğe hayat verdiği; Tanrı'nın doğanın yaratıcısı olması gibi, insanın da sanat tarafından şekillendirilen şeylerin tanrısı olduğu"[113] sonucu çıkar. Descartes tarafından modern bilim için çizilen, burada Panofsky ve Heidegger vasıtasıyla aktarmaya çalıştığımız yolla mukayese edildiğinde, *dünyanın* Vico tarafından *insanlaştırılması*, şüphesiz, birçok nokta açısından hayli farklı bir görünüm sunar.[114] Vico'nun kendisi de defalarca bu noktanın altını çizmiştir; ancak, kendi temelini bireyin kendiliğinden doğa-varlığın sınırları içinde kaldığı ve onu temsil ettiği bir biçim içinde bulan *zekânın özgürlüğü ilkesi*, bizde modern öznelliğin doğuşu ve yayılışının yarattığı ufuk dâhilinde Vico ve Descartes arasında temel *bir* bağın yeniden ortaya çıkarıldığı hissini uyandırır. "Özgürlük" sözü burada "varlıktan özgürleşme" anlamına gelir. Nitekim, varlığın "temsil edilmesi", hipotezini deneyde "yeniden bulan" bilimsel eylemin nesnelleştirici bilgisi karşısına varlığın yerleştirilmesi anlamına gelmez; estetik gustonun ve tarihsel eylemin ahlâkî düzeninin *insan tarafından oluşturulan* değerler uyarınca "temsil edilmesi" de mümkündür. "Değer", gusto, ahlâk veya tarihsel yargının öne çıkacağı bir düşünsel ufkun söz konusu olduğu gerçeğini göz ardı ederek varlığın düzenlendiği bir ufkun sınırlarını belirler.

Saverio Bettinelli'nin eseri ise açık biçimde "deha" sorusuyla uğraşır, ancak dehayı geleneksel yücenin[115] ufku içine yerleştiren Bettinelli, böylece, konuyu Vico'da sahip olduğu yüklerden yoksun bırakmış olur. Sulzer'in[116] yazdıklarını iyi bilen Bettinelli, yüce, coşku ve dehayı birbirine bağlar, böylece, doğrudan *coşku* içinde öznelliğin "kırılma" anını bulmayan bir grup yaratır. Öznedeki duyusal öğenin altını çizen ve de duygusalı taşıdığı ahlâkî önem perspektifiyle karakterize eden Bettinelli, bir yandan erken onsekizinci yüzyılın[117] kuramsal dünyasına tematik bir içerik katar, diğer yandan tekil dehanın üzerinde yol alınabilir yegâne yol olarak irrasyonelin içine "sızmasına" imkân

verir. Buradan çıkan sonuca göre, dâhi, hem kusurları ve düşüklükleri aşarak, daima ahlâk açısından yorumlanmış ve değerlendirilmiş olan güzelliğin üstün idealini tefekkür eden hem de insanları "eğitmek" ve "yönlendirmek" için yeniden onların seviyesine inen, gerçekliğin işgali altındaki kişidir. O halde, gayet doğru gözlendiği gibi, dâhi olan Prometheus değil, Orpheus'tur.[118]

Almanya'da onsekizinci yüzyıl

Alfred Baeumler, bahsi geçen tarihsel dönem için temel bir öneme sahip olan 1923 tarihli metninde, "Almanya'da tarihsel olarak sadece *Sturm und Drang*'da gerçekleşmiş olan *Geniestimmung*'un[119] felsefî alanda önemli bir tarih-öncesine sahip olduğunu"[120] yazar. Nitekim, eğer "deha" özerk bir disiplin olarak estetiğin merkezî önemdeki kavramlarından biri olmaya başlıyorsa, kati bir *belirsizliğin* duyumsanmasından ayrı kaldığı içindir: *deha* bir taraftan kendisine eşlik eden ve hatta *somut gerçekliğini şiirsel metaforlarda bulan* bireysel bir kapasiteyi-niteliği (benzerlikler bulmak) açıklığa kavuşturur, diğer taraftansa, hayranlık verici bağlantılardaki keskinlik-zekâ olarak *Witz*'e her daim eşlik etmiş, çoğu zaman sadece *zevkin geçici* karakterine bağlı olduğu için zekânın *öznel keyfiyet içindeki* yerini düşürtmüş olan yapaylık ve keyfilik boyutunu yok etmeyi, biraz da *taklit emrinin zaman içinde ortadan kalkması* nedeniyle başaramaz. Açıkça görüldüğü üzere, söz konusu olan, "estetik" başlığı altında bile bilmenin temel boyutu olarak öznelliğin alanından tümüyle ayrı düşünülemeyecek bir sorundur. Edebiyat alanına genişletildiğinde sorunun çerçevesi çok daha karmaşık bir hal alır. *Geist* teriminin çok daha yeterli olduğunu iddia edip Fransızca *Génie* sözcüğünün Almanca'ya girmesine kesin biçimde karşı çıkmış olan Johann Cr. Gottsched'in (1700-1766) düşüncesi öğrenilmiş, izole bir titizlik olarak değerlendirilmemelidir: aslında, Almanca *Geist* sözcüğünün, *esprit*'nin içermediği, *Génie*'nin ise sadece işaret ettiği "bir şeyi" kavrayıp kavramadığı sorusu henüz çözülmemiştir.[121] Ama, çok daha önemli olan, Gottsched'in sözcüğün girişine karşı çıkarak, aslında, örtük olarak, ifade etmek istediği (zorunda

olduğu mu demeli?) belirsiz (aynı zamanda varoluşsal) bir "bileşenin" girişine karşı çıktığını belirtmektir. Bu belirsizliğin hem Gottsched'in (Lessing'in özgün bir model olacağını düşündüğü) İngiliz tiyatrosundan uzaklaşmasıyla[122] hem de –deha için de *ad hoc* bir mekân olarak– estetiğin başarısız doğuşuyla ilgisi olabilir.

Wolff'un takipçisi Gottsched'in şiiri için başvurduğu "felsefî ışık", "dehanın kendisi"ni değil de tekil-duyusal-irrasyonel hissini duyumsayan bir tekilliğin ışığıdır. Duyumsanan, *stürmeriano*[123] aşırılığına varmış olan ruhanî bir kataraktın aralanmasıdır. Kırılmayı yaratabilmiş olan devrimci unsur "doğa"ydı: şiirsel coşku üzerine kadim teoriler "kaçınılmaz olanı"[124] kışkırtıp doğal deha olarak yeteneğin yeni vizyonlarına dâhil olmasın diye Gottsched'in bir istinat duvarı örmesi gerekiyordu. Gottsched *Geist*'ı (veya *Witz*'i) bilmiyor değildi; bu esas olarak bir metottur, temel ve "ruhanî"[125] olanı rasyonel anlamda düşünmektir, yani "Descartes'tan vazgeçmek"[126] isteyen bir varoluşsal açılımın zıddıdır. Gottsched'in öznelciliği, hâlâ taklide yaslanan tiyatroya uygulanmış, rasyonel-sistematik bir dünya inşasına sadık kalır. Gottsched, Wolff gibi, şiirsel öznenin *acumen*, *ingenium* ve *imaginatio* ile donanmış olduğunu düşünür:[127] bu vasıfların her biri rasyonel olarak, yani –otomatik olarak "mantıksal olan"a indirgenemeyecek– duyusal olana yol vermeyecek şekilde yorumlanmıştır. Ama, burada "yeni olan", dehanın, metafizik anlamda –Kant'ın müphem (yani ikiyönlü), aşkın estetikte aradığı– kendisinden üstün bir şeyin korumasına ihtiyaç duyan bir *bireysellik* olarak değil de duyusal-duygusal bir *bütünlük*[128] olarak sunulmasıdır. Bu bütünlüğün kendisi "yenidir", "daha öncesinde" var olmayan (ya da gizli kalan)[129] bir şeyi zeki yakınlaşmalarla dolduran özneyi keşfeder, keşfettirir. "Deha"nın anlamı ne kadar çok *–keşfin* aksine yeniyi üretmek anlamına gelen– *icatla* anılırsa öznelci unsur o kadar güçlenir, çünkü "yeninin üretimi" mutlaklaştırılmış, yani üstün bir rasyonaliteyle tüm bağları *koparılmış* bireysel içselliğe varır.

Christian Wolff (1679-1762)[130] ve Alexander G. Baumgarten'in (1714-1762)[131] doktrinlerinin estetik anlamının temelinde niçin Leibniz'in

yer aldığına halihazırda değindik. Baeumler, neredeyse evrensel düzeyde modern estetiğin "kurucusu" kabul edilen Baumgarten'le ilgili olarak, yazarın 1735 tarihli *Meditationes*[132] isimli çalışmasının estetik düzlem üzerinde doğrudan bir etkisi yokken *Metafisica*'nın 1739'da yayımlanmasının nasıl gerçek bir dönemeci temsil ettiğini vurgular:[133] bu ikinci kitap Wolff'un *Ampirik Psikoloji*'sini[134] kamuya sunma işlevini yerine getirir. Wolff'un yolundan ayrılmayarak *gustonun* nesnesine dair değer *yargısını* bireysel *istençten* (tutku) ayıran Baumgarten, yargıyı metafizik anlamda doğru-istikrarlı bir düzleme kaydırır, yani onun keyfiyetten uzaklaştırır.[135] Baumgarten, artık bir slogana dönüşmüş olan "güzellik mükemmelliğin duyusal tezahürüdür"[136] biçimindeki düşüncesini şekillendirdiği düzlemi de doğrudan Wolff'tan alır. Esasında, Wolff'un kendisi zaten açık biçimde *zevki*, özellikle de zevkin süresini ve yoğunluğunu, zevkin üzerine yaslandığı *kuralların bilinmesi* ve onlara *uyulmasıyla* bağlantılandırmıştı. O yüzden, kurucu düzlem Leibniz'den hareketle çokluk içindeki birlik şeklinde düşünülmüş olan *mükemmelliğin* metafizik düzlemiydi; *duygu* düzlemiyse, duygunun *değişmezliği*, yani "mükemmelleşme"sinin ontolojik olarak imkânsız olması nedeniyle bir kenara bırakılmıştır. Baumgarten, (estetik) bireyselliği daima *mantık* düzleminden hareketle düşündüğü için, "yabancı olan"a (hissetmek) en azından kısmen kapı açar, estetik nesnenin kökeninin zekânın ötesinde, tam olarak duyumların hissedilmesinde-sınanmasında olduğunu teslim eder, sanatçının "yaratma" kapasitesinin tanınmasıyla bu "açılımı" somutlaştırır.[137]

Sanat sistemi sorusunu Almanya'da derinleştiren ilk isimlerden biri olan Moses Mendelssohn (1729-1786) ise, mantık alanının dışına sürülmüş olan "hissetme" üzerine yaptığı katkılar nedeniyle burada anılmıştır.[138] Aslında, Mendelssohn "duygular"dan çok "duyumlar"dan bahseder, ikincilerin öznede dışarıdan uyandırıldığını düşünür; duyumlar ve duygular, varoluşun gerçek durağanlığına kasteden rahatsız edici akışın, "tutkuların" akıcı unsurlarıdır, yani haklı olarak beraber düşünülebilirler. Ancak, tutkular yoluyla yaşanmış olan "yabancı", geometrik olarak o kadar da sınırlandırılamaz değildir. Başka bir deyişle, kendimizi –bu düşünürlerin pek çoğunun düşün-

celerinin içerisinde hareket ettiği ufuk olan– *psikolojinin* örtük biçimde irrasyonel sonuçlar yarattığı bir bağlam içinde buluruz: psikoloji bir taraftan mükemmelliği öznenin ulaşamayacağı bir ideal, en üst düzeyde bir *gerilim* olarak sunar, diğer taraftan sanatla hakikat arasında net bir ayrım yapar. Mantığın altında yer alan estetik bilgisi, hiçbir zaman tümüyle temelsiz olmayan bir hakikat görünümüne sahip olmaya devam etmiştir.

Mendelssohn aynı zamanda, 1751-52'de zevk üzerine düşüncelerini geliştiren Johann G. Sulzer'in (1720-1779) kuramlarına ilgi duyuyordu.[139] Ancak, bizim Sulzer'i burada anmamız, yazarın "deha" üzerine 1757 ve 1771 yıllarında geliştirdiği iki özgün düşünce nedeniyledir.[140] Yazarın konu üzerine gözlemleri –ki bu gözlemlerin öncesinde deha üzerine çok da temel bir nitelik taşımayan iki çalışma yer alıyordu[141]– "dehanın doğasını araştırmak ve onu bir tür fizikî analize tabi tutmak"[142] amacını güdüyor, dahası, Du Bos'nun "deha doğadan kolaylıkla edinilmiş bir insan melekesidir" şeklindeki tezini kabul ediyordu. Dehanın bu tanımı onu yetenekten ayırt etmeye izin vermiyordu, ama tam da bu ayrılmazlık sayesinde Sulzer'in dahil olduğu düşünsel ufka geri dönebiliriz: Sulzer bir yandan dehanın daha ampirik bir karakterizasyonundan yana taraf alır, diğer yandan dehanın eylem alanının genişliğini yeniden doğrulayarak düşüncesinin –dehanın ruhun melekeleri düzleminden kopmasına engel olan ve sanatsal-estetik melekenin "özel" dâhiyane karakterizasyonunu bir adım öteye götüren– "mantıksal" kökenine ihanet eder.[143] Dehanın kökeninin, ruhun "tanımlamanın hissetmekten daha kolay olduğu"[144] (Leibnizci anlamda) aktif bir güce sahip olduğu Sulzer'in dikkatinden kaçmaz: fakat ancak hissetmek bireysel olmayan bir anlamda anlaşılmaya başladığında, deha bilinç melekelerinden rasyonel anlamda kopmayı başaracaktır. Bunun için Spinozacı ve Leibnizci *doğa* yorumlarının uyumlu bir biçimde kaynaşması gerekecek, bu da ancak Herder ile mümkün olacaktır.

Christian Gellert'in (1715-1769) Quintilianus'taki *ingenium*'u, sanatın bile artıramayacağı doğal bir yeteneği kastederek "deha"[145]

şeklinde tercüme etmesi burada özel bir ilgiyi hak eder. Bu anlamda, eserin büyüklüğünün temelini soyut ve öğrenilebilir kurallara değil de öznenin bireysel hislerine bağlayan Gellert, sanatçının (büyük insan veya "dâhi") kendisinin bahsi geçen kuralların kaynağı olarak tanınması sonucuna ulaşır. İnsanın önceden saptanmış bir eseri ustalıkla sonlandırma kapasitesine işaret edildiği çoğu durumda "deha"nın yerini "zekâ" alır; estetik kapasiteyle olan *özgül* bağ, Gellert, Johann C. Adelung (1732-1806)[146] ya da Johann A. Eberhard (1739-1809)[147] gibi yazarlarda, tarihteki dehalara (Locke, Newton, Rafaello, Shakespeare gibi örnekler sıralanır) yapılan empati yüklü hatırlatmalarda aranır. Esasında, Gellert, tarihte yaşamış gerçek deha figürlerine geri döndürerek soyut kuralları reddettiğinde, dehaların kendilerini ifade edebilecekleri bir düzlem olarak "iyi gusto"ya[148] çağrıda bulunmuş, halihazırda alınmış bir yolda kısmen de olsa geri dönüşü sağlamıştır.

Johann J. Bodmer (1698-1783) ve Johann J. Breitinger (1701-1774), duyumsamacı kuramların (özellikle de Du Bos'nun kuramının), gerçek *Geniezeit* kuşağının Hamann, Herder ve Goethe ile birlikte öne çıkan referanslarından olan Klopstock ve Lessing gibi kişilikler üzerindeki etkisini tarihsel anlamda çok daha kati biçimde filtreleyecek düzeydedirler. Her ikisi de İsviçreli olan bu iki araştırmacının ortak hareket noktası, sanat eserinin kökeni olarak doğa kavramıdır; *taklit* çağrısına göreli bir sadakatle bağlı bu nokta, yapısal olarak mantığa tabi kılınmış ama duyguların psikolojisine açık bırakılmış bir doğa kavramsallaştırmasını ortadan kaldırır. "Harikulade" olanın eninde sonunda döndüğü bireysel-tekil alan içerisinde talep edildiğini belirtmek gerekir: burada söz konusu olan, duyguların taklit ilkesini ve kuralların dışsal düzenini temelden sarsacak düzeyde olan içselliğidir. Gottsched,[149] Milton'un Bodmer tarafından *Kayıp Cennet* (1732) adıyla İtalyanca'ya tercüme edilen eserinde ve de "harikuladelik" üzerine yazılan yazılardan birinde[150] ifade edilen "provokasyonlara" cevap vermiş ve bu iki İsviçreli ile Klopstock'un da (1724-1803) aralarında bulunduğu takipçileri "Miltoncu tarikat" şeklinde tanımlamıştır. Gene de, bu iki taraf arsındaki karşıtlığı olduğundan büyük gösterme hatasına düşmemek için aralarındaki Wolffçu ortaklığı hatır-

latmak yeterli olacaktır. Baeumler, sorunu tüm taraflarda ortak olan ("*sinnreich*", yani zekâ olarak) *Witz*'in ışığı altında yeniden değerlendirerek, "*sinnreich* kuramında Bodmer, Wolff'un *Witz* ve keskinlik ayrımından yararlanarak Gottsched'in bir adım ötesine geçer"[151] diye yazar. O halde, Wolffçu geçmişlerinden dolayı Gottsched ile bir ortaklık kuran bu iki İsviçreli yazarın, *Witz* mantığının avantajlarından[152] vazgeçtikleri ve Gottsched'in sadık kalmayı tercih ettiği –olası olan karşısında "üstünlük sağlayan" harikulade olanın gücü olarak[153]– fanteziye kapı araladıkları doğrudur. Fanteziye doğru bu açılmanın –ki bu aynı zamanda imgelemin rolüne doğru bir açılmadır[154]– üzerinden, İsviçreliler *taklitle sanatsal yaratımı* daha da –neredeyse birbirlerine değecek, birbirlerinin yerine geçecek kadar– yakınlaştırırlar.

Bodmer ve Breitinger'in, harikulade olanın "duyguları canlandırıcı" etkisinin yöneldiği alan olarak öznelliği işaret etmesi bizim açımızdan hayli ilginçtir;[155] Cassirer, Panofsky ve Heidegger'in düşüncelerinde zaten mevcut olan bu alan sanat dünyasında hâlâ "uykudadır" Klopstock bu alanın "yeniden canlanışına"[156] en çok katkıda bulunanlardan biridir. Klopstock'un argümanlarından biri de dünya ile *şiirin* dili arasındaki –harikulade, fantastik ve coşku– ve dünya ile *düzyazının/sıradanlığın* dili arasındaki karşıtlıktır. Hedef bir kez daha Gottsched'dir, daha doğrusu Gottsched ve takipçilerinde şiirin, şiirin dünyasının ve dilinin düzyazıya benzemesine neden olan Wolffçuluğun gelişimidir. Amaç açıktır: şiirin "coşkusunu" düzyazıya rahatlıkla uygulanabilecek "mantıksal kurallar" vasıtasıyla "nötralize etmek" Doğa, şiirsel dilin "doğallığı", *kendiliğinden öznelliği* kavramları bir kez daha yardıma gelir, önce Klopstock'taki zorlu düğümler çözülür, ardından *Stürmer*'deki tüm engeller ortadan kaldırılır ve, nihayet, Klopstock'taki ayrımlar gereksiz hale getirilir. Doğa canlı bir organizma olarak, doğanın ürünleri ise Herder'de hazırlanan kadar özerk ve canlı bireysellikler olarak yorumlanır. Klopstock, dogmatik değil, fakat dinsel olarak kurulmuş bir şair kimliği biçimlendirerek ve böylece dönemin doğmakta olan panteizminin önüne "indirgemeci"[157] biçimde yorumlanmış Hıristiyanlığın çıkarmış olabileceği olası bir bariyeri yok ederek bir başka katkı daha yapar. 1755 yılında *Messia*'da yayım-

lanmış olan *Kutsal Şiir Üzerine* adlı makalesinde, Klopstock, üstün şiirin dehanın eseri olduğunu ve ilk aşamada "kalbi" ele geçiren dehanın tüm insan ruhunu "hareket ettirdiğini" ileri sürer. Bu bağlamda, Witz entelektüel bir operasyon olarak düşünülür, böylece *zekâ-Witz/deha* karşıtlığı ilk sahnelerinden birini bulur.[158] Ancak, bahsedilen sahne edebiyat, eleştiri ya da düşünce tarihi değildir; Klopstock'ta, kurallara, taklitlere veya kanonlara indirgenemeyen yaşanmış tekil deneyimi, *Erlebnis*'i ete kemiğe büründüren yer olarak sınırları gayet net belirlenen *lirik benliğin şiirsel deneyimidir.*

Batteux'nün en önemli eserinin çevirisini değerlendirirken, daha 1751'de, "deha"dan bahseden ve 1752'de Huarte'nin eseri *Zekânın Sınanması*'nı tercüme eden Gotthold E. Lessing (1729-1781), terimi gerçek anlamıyla ancak 1759'dan[159] sonra, yani *Fransız geleneği karşısında Shakespearyen tiyatrodan yana taraf alma* kararı aldığında kullanır. Lessing'de *özgünlüğe* verilen önem, somut olarak mevcut olan ve *a priori* işlerlik sahibi varlıklar olarak değerlendirilmeyen sanat eserlerinin doğrudan gözleminden çıkarılmış *kuralların* araştırılmasıyla kol kola gider. Sanat eserlerinin gözlemlenmesi ve incelenmesi, Lessing'i *dâhiyane özgünlük ile güzel doğanın taklidinin uzlaştırılabileceğine* inandırır. Lessing esas olanın taklit olduğunu düşünür. Kendiliğinden ve *dinamik* biçimde üretilen bir şey olarak doğa algısı –Klopstock bunu lirik benliğin temellerinde görür–, Lessing tarafından, Winckelmann ve Moritz'e yakın biçimde, klasikçi anlamda yeniden gözden geçirilen bir doğanın *hareketsiz zamanında* asılı kalmış tılsıma dönüştürülür. Ancak, Lessing'in –Batteux çevirilerinin etkisi altında kalan– bu konumu, çoğu okuyucusunu (Herder ve Goethe örneğin) hayal kırıklığına uğratarak belirleyiciliğini kaybeder: *Hamburg Dramaturjisi*'nde (1767-69),[160] Lessing, onu normların önemini vurgulamaya itecek bir salınım içinde olduğundan dâhiyane tekilliğe daha geniş yer verecektir. Dahası, 1759 yılında fabl üzerine yazdığı bir yazıdaki zeki ve eğitilebilir özgünlük olarak "deha" düşüncesi fazlasıyla belirsizdir,[161] bizleri yazarın tartışmalı Spinozacılığı üzerine düşünmeye sevk eder. *Lessing gerçekte hangi doğa kavramına sahiptir* diye sormak gerekir: ya canlı ve çok parçalı olsa dahi mantıksal

olarak düzenlenmiş bir doğa vardı kafasında ya da gerçekten Leibniz ve Spinoza'yı sadece çok-parçalılık anlamında değil, bireysel olarak da canlı bir doğallık görüşünde birleştiren döneme özgü bağlantıyı kabul ediyordu. Burada, bir cevap verebilecek durumda olmasak da, Lessing'in sonuçta sıklıkla sözünü ettiği *dehadan* daha çok (geniş anlamıyla) *gusto* ile meşgul olduğu gerçeği üzerine düşünmek gerekir. Bu düşünce ufku, yazarın özgür ve bireysel bir meleke olarak *Einbildungskraft*'ın gücünü kabul ederek taklidin savunulmasına karşı çıktığı 1766 tarihli, Laooconte üzerine polemik yazısında dahi tutarsız gözükmez: ama, gayet doğru biçimde gözlendiği gibi,[162] ne Lessing'in, ne Diderot'nun, ne de Du Bos'nun "yaratıcı" olarak gördüğü şairin muhayyilesi değil de şiirin etkisine maruz kalan kişinin muhayyilesi göz önüne alındığında bu gerçekleşir. İsviçrelilerin açtığı ve ucu Wolffçu ekole varan bir yoldayız. Bu yolda *Dramaturji*'deki *poeta doctus* figürünü reddetmek de İngiliz kaynaklara (özellikle Addison ve Young'a) varmak da mümkün, tek şart, eğitimi verilecek bir kendiliğindenlik olarak dâhiyane doğallık düşüncesini hesaba katmak: Lessing'e *Stürmer* tarafından en önemli saldırılar buradan yöneltilmiştir. Bu, Lessing'e göre, eserin duyusal dışavurumu olarak değerlendirilemeyecek olan eleştiri için de geçerlidir; o, eleştirmenin eserin sınanması sırasında uygulamakla yükümlü olduğu kurallardan müteşekkil kuramsal-mantıksal bir sistemi değil, eserin somut sınanmasında türemiş tümevarımsal bir *bütünü* savunuyordu. Bu bütünden daha sonra *duyusal*, yani *duyum* üzerine temellenmiş olan yargı doğar, ancak burada duyu (*Sinn*) aynı zamanda "*zihin*" anlamına geliyordu. Lessing'in "dehadan" bahsederken bile dehadan ziyade gustoya yöneldiği izlenimi burada da geçerliliğini korur; nitekim, bu, keyfî-birleştirici *Witz*'in ve Fransızlaştırıcı tiyatronun Barok ricatını (ki bu keskin zekâlığın "karmaşık" karakterini pekiştiriyordu) engellemek zorunda kalabilirdi. Lessing için dehanın "doğal" boyutu içsel anlamda rasyonel gelişmenin çizgisel mekânı gibiydi; bu mekân Winckelmann'ın klasik idealinde de beliriyor, hatta duygu içerisinde birinciyi ikincinin içine çekme kapasitesine sahip bir ahlâka doğru bir eğilim bile görüyordu.[163] Her zaman olduğu gibi Baeumler'in yargısı tarafsız değildir: "Sadece *bir kişi* zamanların işaretlerini tanımıştır: Lessing.

O, deha örneğiyle Leibniz'e geri döner."[164] Yani, Lessing, *eleştiride* bireysel unsurun yerini geri kazanmıştır. Lessing de, klasik antikite üzerine yaptığı araştırmasındaki Winckelmann gibi, (dâhiyane üretim olarak) güzelliğin şiir ve tiyatro eserleri gibi somut *örneklerde* gösterilmesi şeklindeki uygulamalı *metodu* yüceltir. Ancak, tümüyle ampirik olana açık bir çerçevenin mantıksal olarak temellendirilmiş bir "sistem"le ikame edilmesi, Baumgarten'in "ötesine" geçen bir adımın tamamlandığı anlamına gelmez: *iyi gusto*'nun alttan alta incelenmesi Baumgarten'e gönderme yapar.[165] Bu düşünsel ufuk içerisinde "deha"ya yapılan her çağrı ya retorik bir yoğunluğu gizler ya da "deha"nın "gusto" ile mübadele edilişini açığa çıkarır: ancak, bu mübadele, evrensel güzelliği yargılamak için bireysel duyumdan yola çıkan, hareket halindeki bir perspektiften anlamlıdır. Ancak, "deha" bu iki dünyayı dolayımlaması için çağrılmamıştır.

Winckelmann'ın yanında, her ne kadar getirdiği eleştirisi ile ondan bir parça uzaklaşmış olsa da, Karl Ph. Moritz (1756-1793) vardır; Moritz gözünü "ileriye", Kant'a ve diğerlerine değil, tam da Winckelmann'ı anımsatacak şekilde "tefekküre"[166] yaptığı vurguyla "geriye", Mantık ekolüne, hatta belki onların da öncesine çevirir.[167] Moritz, muhtemelen Roma'da tamamlanmış ve Goethe'nin *Italienische Reise*'sinde kısmen yayımlanmış olan bir makalesinde "deha"[168] üzerine, Alman onsekizinci asrının kuramsal varsayımlarını unutmadan bizi Kant'a götüren gözlemlerini yazdığında yıl 1788'di. Doğruyu söylemek gerekirse, Moritz'in dili *stürmeriana* fırtınasını "yarasız beresiz" atlatmış gözükür; Moritz'in *Bildungskraft*'tan bahsedişi terimin her türden ufalayıcı tehlikeyi hiçleştirdiği daha geniş bir bağlama eklenir. Moritz, açık biçimde, *imgelem, deha ve* (duyumun türevi olarak anlaşılmayan) *duyarlığı birleştiren bir çizgi*[169] yaratır; bu çizginin "fayda", "yücesoylu", "etkin" vb. kavramlarla engellenmemiş olması özellikle ilginçtir. Dehanın doğal gücü tarafından biçimlendirilen güzelin özerkliği, ontolojik olarak, düşüncenin araştırılmasından kurtarılan bir algı (doğanın özü algısı) tarafından sağlanır; üretim yoluyla ya da hissederek, der Moritz,[170] güzelle bir temasa girilir. Her iki durumda da doğaya ait olunduğu iddia edilir; bu doğa duygusu içinde, yüzü "geç-

mişe" dönük olan Moritz, hem Mantık ekolünün Spinozacı-Leibnizci hissetmesiyle hem de Kant'a kadar *Stürmer*'lerin deneyimiyle ilişkiye girer; *keyfî bir duygudur*, zira neredeyse her zaman *gustoya* geri döner. Ancak, işin tuhafı, Kant'ın düşüncesini karakterize etmiş olan da aynı müphemliktir.

Sturm und Drang. Sturm und Kant

İsmini, daha sonraları August W. Schlegel (1767-1845) tarafından bu "edebiyat fenomenini" *ad hoc* tanımlamak için kullanılan, Friedrich M. Klinger'in bir tiyatro oyununun adına borçlu olan bu "ruhanî hareket", yani *Sturm und Drang* üzerine çok şey yazıldı.[171] "Kant etrafında kopan fırtına" ifadesi ise, Kant'ın bilinç kavramsallaştırması üzerine, özellikle Hamann, Herder ve Jacobi'nin Kant ile yürüttükleri tartışmaya işaret etmek için bizim kullandığımız bir ifadedir.

Her şeyden önce, bahsi geçen yazarlarda "deha" sorununun bir isim etrafında döndüğünü belirtmemiz gerekir: Shakespeare. Önceleri onun adını telaffuz etmek geçmiş dönemlerden miras alınan tüm polemiklerle birlikte Fransa ve İngiltere'ye bağlanmak anlamına gelirken, Heinrich W. Gerstenberg'le (1737-1823) birlikte, somut olarak *taraf almakla* özdeş hale gelmiştir: uygulamada ve kuram düzeyinde giderek azalan ve farklı şekillerde yorumlanan kuralların, taklidin ve genel olarak kanonların, bir eser ortaya koyan sanatçıya rehber olması gerektiğini düşünen *kişi* ile sanatçının *dehasının* eserin sanatsal değerinin yegâne garantisi olduğunu düşünen *kişi arasında* bir seçim yapmak. Ancak, deha tanımlanmıyor ya da sınanmıyordu. *Sturm und Drang*, *natüralist biçimde anlaşılmış bir öznellik içinde tezahür ederek, dâhiyane (doğal) hissetmeyi hayatın (dehanın) bir anı olarak esere yönlendiren doğallık fikrinin* peşinden koşarak bunu yapmaya çalışmıştı. O yüzden, eğer öznellikle duygu arasındaki –natüralist biçimde kavramsallaştırılmış– ilişki sorunu akıma dair hermenötik bir sorgulamaya dâhil edilmezse, *Sturm und Drang*'ın ve onun "deha" vizyonun özünü kavrayamayız.

Shakespeare bir amblemdir, o yüzden, konuşmak için sözcüklere, yaşam denen tekil-bireysel doğallığa ihtiyaç duymaz. Gerstenberg'in, genellikle Shakespeare'e yöneltilmiş olan, iyi gustoya "saldırma" suçlamasını geri çevirme isteği de böylece anlaşılmış olur.[172] Burada söz konusu olan, "Fransız kategoriler" karşısında "entelektüel" bir isyana girişmekten ziyade "hissetmenin" yeni bir modülasyonu olarak *duygusallığa* (sentimentalità) sarılmaktır. Duygusallıkla ilgili olarak, ilk aşamada, iyi gustonun soyut kurallarından değil de, bu kuralları üretmiş olan *gayrı doğal* hissedişten vazgeçmek istenmiştir. O halde, bu isteğin örtük zımni temeline bakalım: "gusto" "gayrı doğal" olan bir hissedişin taşıyıcısı olarak düşünülür, o yüzden, potansiyel olarak daima "dâhi" olan insanın doğal hissedişinin *hakikatini* bırakmıştır. "Gustonun" hakikatle, duygusallıkla ilgisi vardır; o yüzden, tıpkı hayata edemeyeceği gibi sanata da yasalar dikte ettiremez, zira hayat birey olarak her insanın içine sıkıştığı *evrensel* bir durumdur. Bu anlamda, *Sturm und Drang*, onsekizinci yüzyılın irrasyonellik sorununa uygun bir cevap verir; sanata *hakikatle dinamik bir bağ* –gusto estetikleri bu bağı *statik olarak* yorumlamışlardır– atfetmekten de geri kalmaz.

Gerstenberg, "Shakespeare'in eserleri trajedinin bakış açısından değerlendirilmez, ahlâkî doğanın temsilleri olarak görülürler"[173] diye yazdığında, ahlâklılığın *dâhiyane hissedişin içinden geçen*, onun tarafından dolayımlanan, yani onsuz var olamayan *doğallığa geri döndürülmesi* için çabalar. Gerstenberg'in sıkça bahsettiği *tutku*, *doğal*, yani gerçek anlamıyla dâhiyane olduğu ölçüde *ahlâkidir*. Ama bir nokta bizim için hâlâ önemini korur, Gerstenberg şöyle yazar: "*Esprit* [...] üst üste yığılarak birbirlerini ezen düşünceleri kati bir hafiflik ve hızla birleştirme kapasitesi üzerinde temellenir, geriye ise ruhtaki kıvılcım benzeri neşeli imgeler kalır."[174] Sonuç olarak, Gerstenberg, açıkça ifade etmeden de olsa, *dehayı* (Shakespeare'in dehasını), sanat eserinin hakikatinde *doğal olarak* dışa vuran, aktif biçimde birleştirici bir ilke, bir *kök* olarak görür; bu kök nesneleri basitçe yan yana koymaz, nesneyle, *esprit'nin kompozisyon için inşa ettiği şeyle* kurulan hakikat ilişkisinden gelen *"doğru" histe/histen, yani kendinden* üretilir.[175] Bunu söylediğimizde, Gerstenberg'in Shakespeare'i kaste-

derek, "bir dâhi olduğu için nadiren şaheserler yaratmıştır, güzel bir ruh değildi" demiş olmasının nasıl mümkün olduğu da anlaşılmış olur;[176] *nitekim, ancak deha bireysel doğallığın kendiliğinden akışına tekabül ederse, evrensel şaheser kavramının ötesine geçen bir evrenselliğe ulaşır.* "Deha yaratır, yetenekse sadece uygulamaya koyar"[177] önermesi, eğer "dâhiyane hissetme" ile "doğal hissetme" arasındaki eşitliğe –Gerstenberg'de, daha sonradan Hamann ve Herder'de aldığı değere sahip olmayan, Kant'la yapılan tartışmanın kökeninde yatan bir eşitliktir bu– yeniden bağlanmazsa, tümüyle yeni bir önerme olmaz. Ampirist izler taşıyan psikolojik çağrışımcılık üzerine temellendirilmeyen, ama hissetmede beş duyunun toplamını aşacak düzeyde bir deha arayan bir hissetme hakikatini yeniden istikrara kavuşturmak gerekiyordu. "Hissetme üzerine" bu yeniden düşünme çabası –bu çaba Novalis'te örneğin belirgin bir deha kuramı ortaya koymadan sonlanmıştır[178]– *Stürmer*'lerde fazlasıyla sallantılı ve belirsizdi. Bu belirsizlik, "sanat bir şekilde 'illüzyon' yaratır, dolayısıyla sanatın hakikati bir ölçüde bilimsel doğruya alternatif bir hakikattir" düşüncesine sadık kalmış olmayı içerir. Gerstenberg'deki kimi sayfalar, örneğin, bunu gayet iyi ortaya koyar.[179] *Ama tam da bu, hareketin irrasyonel yorumudur*: bir taraftan, dehaya özgünlük, güç, imgelem, her türden kuralı aşma özelliği, kanon ve bireyin dâhiyane hissedişinde bulunmayan bir norm atfeder; diğer taraftansa, ontolojik alanın, kendi projesinin bütünsel anlamı için önemini gözden kaçırarak *sanatsal nesnenin yanıltıcı karakterini* sabit kılar, bu yanıltıcılığın nesneden duyguya geçirilmesine, sonuç olarak[180] tüm sanatsal sürecin –özellikle de diğer türlere kıyasla yıkıcı niteliklerinden ötürü– irrasyonel biçimde biçimlendirilmesine neden olur.[181]

Hissedişi tout court yaşamsallığa yaklaştıran, tekille evrenseli, rolleri sürekli değişecek biçimde "deha" içinde bir araya getiren *Stürmer*'lerin katkısı gene de azımsanamaz. "Duyarlılık" ve "duygu" pek çok değişim geçirir, ama bunların hepsi hissetmenin yüksekliği-derinliği temasına varır. Heinrich L. Wagner (1747-1779) her sanatsal kuralın tiksindirici gücü olarak dehanın hissedişini yüceltirken,[182] Leopold Graf zu Stolberg (1750-1818) romantik ifade biçimlerinin işaretçisi

sayılabilecek bir tonla hissedişi yüreğin bütünlüğüne geri döndürür.[183] Gottfried A. Bürger (1747-1794) gibi, hissetmenin canlılığını popüler-doğal unsura bağlayacak düzeyde olan, romantikler için merkezî hale gelmiş halk-doğa ilişkisini yücelten figürler de vardır: halihazırda Herder'de geçmiş olan bu konu, doğal tezahür olarak "deha" sorunu açısından hayli ilginç olduğundan göz ardı edilmez.[184] 1775-78 yılları arasında *Physiognomische Fragmente*'yi kaleme almış olan Johann K. Lavater (1741-1801), doğanın, kendi tezahürleri içinde sınanması konusuyla yakından ilgilenir. Vücudun doğal olarak ifade sahibi bir parçası olan yüzün ruhun izlerini ve zihnin hareketlerini yansıttığı düşüncesi, köklerini antik çağda bulan ama asıl rengini bu tarihsel dönemde alan bir düşüncedir. Bunun nedeni yalnızca Lavater'in "deha" üzerine çok önemli şeyler söylüyor olması değil, halihazırda uzun uzun sözünü ettiğimiz *duygu ve doğallığın mütekabiliyetini* de bir disiplin içinde düzenlemeye çalışmasıdır. Ancak, Lavater ampiristlerden ve ardından gelen Lombroso gibi pozitivistlerden ayrışarak bu mütekabiliyetin *sadece kısmen ölçülebilir ve belgelenebilir* olduğunu düşünür; ölçülebilir doğal yaratımın *yeniliğine* ya da *tekrarlılığına* ve değişmezliğine değil de dejenerasyonuna gönderme yapan yazar, böylece, kesinlik ve nihayet –yani ölüm– anlamına gelecek bir mütekabiliyet fikrinden uzaklaşır. Başka bir deyişle, bu haliyle doğa dâhi sayıldığı için kusursuz bir ölçme çabasına izin vermez, halbuki doğayı süre giden bir yeniden üretim içindeki yarı-ölü bir madde olarak gören pozitivistler için dâhiyane olan doğa değil sadece insan eylemidir. Bu anlamda, Lavater, büyük ölçüde geriye, Rönesans hümanizminin "öncesine" dönmüştür.

Lavater'in "deha" kavramı üzerine yoğunlaştığı *Fragmanlar*'dan tuhaf biçimde yazarın bir tanım aramadığı sonucu çıkar, yazar artık sözcüklere inanmamaktadır. Dehadaki kutsal öğenin kendini gösterebileceği bir atmosferi ("tin") yeniden yaratmak ister Lavater: "Deha nedir? Dâhi olmayan kişi bu soruya cevap verecek *düzeyde* değildir, Dâhi olan ise bu soruya *cevap vermeyecektir*. [...] *Dâhi genius'tır*. [...] Dâhinin, onun eserlerinin ve eylemlerinin karakteri, bana kalırsa, *görünmedir*. [...] Tıpkı meleklerin bize görünmesi gibi, o *gelmez* ama

oradadır; *gitmese de, artık orada değildir*; [...] *özgün, değişmez, kutsal özde olan şey*, [...] *dâhi olan*, [...] *ruhun ruhunda olan şey*. [...] İnsanlar tarafından değil de Tanrı ya da Şeytan tarafından *bahşedilen* şey!"[185] Dindar biri olan Lavater iyice radikalleşerek "deha" sorununu ekstrem sonuçlara vardırır. Lavater, Thomas Mann'da yeniden ortaya çıkacak olan müzikal deha sorununa da değinir: "Dâhi sezer, yani onun duygusu *gözlemden önce gelir*."[186] Burada her şey zaten söylenmiştir: bundan böyle, Lavater, duygudan, insan ruhunun bir parçasından bahseder gibi değil, doğada var olmanın derin bilinmezliğine dair bir açılımdan bahseder gibi bahseder. Burada, "hissetmek", ekstrem bir tutarlılıkla doğadaki kutsal akışın yaşamına tutunmaktır. O yüzden, Lavater, şiirden ve sanatçıdan bahsederken sanatsal yaratımın Yaratan ile yaratılan arasındaki süreç gibi işlediğini iddia etmeye devam ettiğinde, irrasyonalizme savrulmaz:[187] şair-yaratıcı, yaratarak, kendisini ve yaratımını Tanrı'ya geri döndürür, Tanrı'dan uzaklaşan bir kendiliğe doğru ilerlemez. Lavater'in şairi *duyguyu Tanrı'ya geri döndürür*, hissetme artık bireysel hissetme değildir, saf varoluşa geri döner. Romantik dönemde Lavater'in "pre-figürasyonuna" en yakın tinsellik, aradaki farklara rağmen, Wackenroder'dir.

Genç Goethe'ye geçtiğimizde karşımıza Kant etrafında kopan fırtınanın üç önemli ismi çıkar: Hamann, Herder ve Jacobi. Bu dört isim, "kutsal nedir?" sorusu karşısında farklı cevaplar verseler de, *kutsalın doğadaki sirkülasyonu* düşüncesinde ortaklaşırlar. *Zum Shakespeares-Tag* (1771) adlı eserinde, Johann W. Goethe (1749-1832), Herder (1744-1803) ile birlikte *stürmeriana* tinselliğinin rehberi olmaya soyunur. "Shakespeare'i okuduğumda varoluşum sonsuzcasına genişliyormuş gibi kendimi canlı hissettim,"[188] diye anlatır Goethe. Goethe'nin Shakespeare'i büyük bir seyyah olarak tanımlamış olduğunu hatırlayıp, kendimize nasıl oluyor da varoluş "genişliyor", büyüyor diye sorarsak, cevabımız şu olmalı: *yola koyulan, durgunluğundan kurtulan duygudur*. Goethe'nin bu dinamik akışı Prometheusçu[189] biçimde anlaşılmış bir öznelliğin yeniden kurulmasına yönlendirdiğine şüphe yoktur; duygu, benliği zenginleştirir. Bu Prometheusçu etkinin, Goethe doğa felsefesi çalışmalarına başladığında ortaya çıkması tuhaftır: bu-

radan Nietzsche ve Benn'in sonuna kadar takip ettikleri tarz doğar. 1771'de Prometheusçu bir an olarak *colossale*'ye* yapılan gönderme, Goethe'ye, Shakespeare'in içine daha fazla nüfuz etme ve *Alman Mimarisi Üzerine* (1772) isimli makalesi için uygun zemini hazırlama imkânını verir. Bu noktada, yaşamın (dâhiyane) "Shakespearyen gücü"ne Almanların yaptığı bir katkı olarak "Gotik"in[190] özü oyuna dâhil olur. Gustonun bekçiliğine soyunmuş eleştirmenler tarafından gerek Shakespeare[191] gerekse "Gotik" üzerine telaffuz edilen "barbar" yargısı, gerçekte "bireysel" üzerine negatif, aynı zamanda keyfî bir yargıdır: Goethe'nin çabası,[192] oranların "ruh" (bireysel-evrensel öğe) olmaksızın taklit edilmesinin nasıl mimarlıkta–dışarıdan gözükmese de gene de hayli zararlı olan– bir keyfiyete vardığını göstermeyi de içerir. Antiklerin oranlarını kullanarak ölçüm yaptığı ve inşa ettiği için antiklerin dehasına bekçilik ettiği düşünülen Yeni Latin ekole yönelen Goethe uyarır: "Sen ölçmedin, hissettin!"[193] Aslında, sorun tam da buradadır; *Stürmer*'ler için "hissetmek", arkitektonik biçimiyle sanatın doğal gelişmesi zorunluluğuna tutunmak anlamına gelir. Hissederek güzellik için çalışan kişi dâhidir. Goethe'nin Strazburg'daki katedrali ziyareti sırasında yakaladığı his onun başka pozisyonlara savrulmasına izin vermez:[194] aslında *Sturm und Drang* eserlerinde özlemi duyulan şey güzelliktir.

"Deha" belki de en büyük takdiri Goethe'nin gençlik eseri *İlahiler*'de bulur. Nitekim, bizim için "ilahi"[195] olan şey pek çok yönüyle insandan üstün olan bir boyutun şölensi kutlaması olarak şekilleniyorsa da, Goethe ile birlikte "deha" tüm o insanî-insanüstü belirsizliği içinde "şölene çağrılacaktır". "O yüzden, Goethe en büyük odlarının merkezine deha idealini koymuştur; onun yegâne özelliği dâhiyane ifade değerlerinin bilincinde olması değildi, o, şiir formu olarak odu en dolaysız biçimde dehayı gösterebileceği, dâhiyane şiiri yazacağı inancıyla seçmişti."[196] Goethe'nin odlarında araştırmacılara yapay görünen özelliğin, bir taraftan güzelliğin peşinden koşma haline ihanet

* İtalyanca'da muazzam, kocaman, devasa anlamlarına gelen sözcük, bir müzik terimi olarak, yorumcunun uçsuz bucaksızlık, enginlik hissini verecek şekilde belli bir pasajı çalması anlamına gelir. (ç.n.)

ettiğini, diğer taraftan güzelliğin *stürmercilerin* her türden kendiliğindenlik inancına rağmen var olmasını garanti altına aldığını mülâhaza etmek buranın sınırlarını aşar. Goetheci deha "kutlamalarının" peşinden koşmak burada mümkün olmasa da, en azından Goethe'nin 1782'de kaleme aldığı ve *Genie-Zeit*'ın gerçek belgesi niteliğindeki makalesi *Doğa Üzerine*'yi hatırlatmak gerekir. Makale, bir hareket olarak *Sturm und Drang*'ın Goethe için artık var olmadığı bir döneme ait olsa da, belki de tam da bu yüzden "doğal" özü yakalayarak, *yüzünü ontolojik olarak varlığın büyümesine ve dönüşümüne dönmüş bir doğrultuyu* –dönemin tinselliği belirgin biçimde bu doğrultudan beslenmiştir– şüphe götürmeyecek şekilde belgeler. "En gayrı doğal olan şey doğadır, en aptal filistinizmde* bile dehasından bir şeyler vardır"[197] sözü, duygu, deha ve doğanın nasıl şiirde ve genel olarak sanatta yeniden bir araya gelmiş varoluşun üç tezahürü olduğunu gösteren, replikleri kabul etmeyen bir tonla söylenmiştir. Bu yeniden bir araya gelmenin doğal-dâhiyane biçimde yorumlanmış bir öznellik adına gerçekleşmesi, kapanmakta olan onsekizinci asrın belirsiz kaderidir.

Doğa-bilinç teması üzerinde dönen ve "deha"yı da tartışmaya dâhil eden *Sturm um Kant*'ın, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nden hemen önce nasıl yaşam bulduğunun altını çizmek önemlidir. Gayet etkili olan şu satırlara bakalım: "Doğa yaşar! Hem Fransız Aydınlanmacılığının ruhtan yoksun materyalizmini hem de Hıristiyanlığın doğaüstücülüğünü terk eden yeni insanlığa eşlik eden fikir bu olmuştur."[198] "Yenilik" uzaklardan geliyordu ve Hamann, Herder ve Jacobi'nin çok daha derin görüşlerini içeriyordu. Bu "uzaklık" içinde "yakın" olan bir şeyler de vardı: eseri adı geçen yazarları ve Almanya'da daha birçoklarını farklı biçimlerde etkilemiş olan Rousseau (1712-1778). Onun birey-toplum üzerine düşüncesi –doğal biçimde gelişmiş özne olarak insanın sezgisinde şekillenecek bir düşüncedir bu–, sonuç olarak, bütüncül bir öz-gelişim olarak doğa ve bireyde büyüyen bu itkiyi (*Drang*) bir ölçüde yönlendirecek düzeydeki monad ve güç olarak

* Filistinizm (filisteismo): Özellikle kültürel ve sanatsal değerler karşısında kendini beğenmiş bir kayıtsızlık tavrı takınma; çirkin ve sıradan olanı yüceltme. (ç.n.)

insan şeklindeki Spinozacı kavramsallaştırmaya varmıştır. Bu temalar Leibniz-Wolff çizgisine, kısmen de Lessing'in kendisine dönüş anlamına gelir. Bir hayli karmaşık olan bu iç içe geçmede Rousseau'nun etkisi, çoğu zaman, *Stürmer*'lerin sözlerinde ve tikel tarzında ses bulmuş devrimci bir biçim almıştır. Argüman derinleştikçe *Stürmer*'lerin düşünsel ufkunun dar anlamda felsefî değil de daha çok "edebî-teolojik" olduğu daha da net hale gelir diyebiliriz, çünkü "aklı" işe koşan felsefe, bireysel dehaya *inancı* olan bir kuşak tarafından kuvvetli bir şüpheyle karşılanır. Her şeyden önce bireyin kutsal doğada kurulması anlamına gelen bu inanç bağlamında Hamann (1730-1788) merkezî öneme sahip bir figürdür (Jacobi ise bir o kadar istisnaî bir "karşı figürdür"[199]).

İncil'i *öznenin* deneyiminin merkezine yerleştiren Hamann için, Tanrı, dünyanın bilinmezliğinin bilinç yoluyla insan tarafından ulaşılabilecek gizli "anlamı" değil, her şekilde –*dilde dahi*: sonuç olarak, *deha dönüşümün bireysel olarak deneyimlenen fenomenidir*[200]– bu haliyle kalacak *üstün bilinmezliktir*.[201] Tanrı irrasyonel olduğu için, insanı Tanrı'ya götüren *doğal* yol olarak deha da irrasyonel özelliklere sahiptir. Lavater, Stolberg ve Jacobi'nin aksine, Hamann, tıpkı Herder gibi, *Stürmer*'lerin favori kaynaklarından birine dönüşmez; Hamann'ın hayli kuvvetli "iradi" bir unsur sunan "irrasyonalizmi", kendisinin de belirgin biçimde şiir alanında dışlandığı psikolojik bir boyutun sınırlarını çizer. "Benliği yadsımadan," diye yazar Hamann 1763 yılında, en azından kısmen Novalis'i önceleyerek, "deha eseri mümkün değildir."[202] Bu önerme, rengini, aklın kendisine varıncaya dek hiçleşmesi şeklinde değil de, irrasyonel olarak yalnızca çocuğun saflığına ve zekâsına varma daveti anlamında almıştır. Kimi zaman Hamann'ın düşüncesini ve şiirini karakterize eden duyumculuk, kutsalın dünyada tezahür edişinin duyarlı-doğal karakterinin yüceltilmesi anlamında anlaşılır. İnsanın duyarlığı Tanrı'nın gizini kavramak için akla ihtiyaç duymaz, çünkü zaten başından beri (*dilbilimsel olarak* da) bu gize vâkıftır. Felsefî anlamda her zaman daha da sıkıştırılmaya mahkûm olan insanın özgürlüğü varsayımı, Hamann'da özel bir karaktere sahiptir ve duyarlık sorunuyla birlikte Kant'la bir karşılaşma fırsatı olmaya mahkûmdur.

Duyarlık-deha-tekillik sorunu üzerine Hamann, Herder ve Jacobi arasındaki karşılıklı ilişkileri aydınlatabilecek olan, belki de, Kant'la yaşanan karşılaşmadır. Adlarını andığımız bu üç düşünürün her biri için, çoğu zaman karmaşık, hatta bazen çelişkili olan tematik düşüncelerin ötesinde, sorun bir soruyu da beraberinde getirir: estetik düşüncede bireysel, dâhiyane, duyusal bireyselliğe geçiş nasıl olacaktır? Hamann ve Jacobi, Tanrı'nın *tini* ile bireyin *dehası* arasındaki karşılıklı dolaysızlığın yolunu net biçimde ayrıştırırlar. Önemli *doğal* plastiklik olarak insan duyarlığını baştan sona geçerek doğada ve *tarihte* kutsalın tinine varan, bir önceki kadar aşikâr olmamakla birlikte aynı derecede kurucu olan bir yolun araştırılması, Herder'de söylemi daha da karmaşıklaştırır. Görüldüğü gibi, her şey *tinin* ve tinin dâhiyane bireysellikle ilişkisinin anlamına bağlıdır, ama hayli önemli bir nokta göz ardı edilir: Jacobi'de tin-doğa boyutu Hamann ve Herder'dekiyle aynı değere sahip değildir. Her üçünde de tin ve dehanın duyarlıktan geçerek birleştiği söyleniyordu: Kant için –işte gerçek karşılaşma mekânı– bireyde ve onun entelektüel *işlevlerinde* damıtılmış olan "tin", Schillerci "krize" sebebiyet vermiş ve Hegelci idealizmin yolunu açmış olan ideale dönebilmek için duyusal dünyayı gerisinde bırakmış bir şeydir. Kant, doğallık ve dolaysızlık olarak *duyarlığın* "aşılması" gerektiğini düşündüğünde kısmen Jacobi'ye yakınlaşır; Jacobi, Tanrı tarafından yaratılmış *tekil varoluş* olarak *duyusal yaratılmışlığın*, felsefe ve inanç için göz ardı edilemezliğini bir kez daha teslim ettiği anda ondan yeniden uzaklaşır.

Kantçı felsefenin varsayılmış *eleştirisi*, ne Hamann, ne Herder, ne de Jacobi'de kabul görür, çünkü "eleştiri", (duyarlıktan) "dünyadan yoksun" olduğu için etrafının farkına varabilecek düzeyde özerk bir öznelliğe gönderme yapar. Hamann, hissetmeyi devre dışı bıraktığı için Kantçı akıl eleştirisinin pürizmine saldırır[203] – ki Hamann için *kutsal, kendiliğinden bir hissediştir*. Daha önce gördüğümüz gibi, Hamann'da dehanın yüceltilmesi, insanın hissedişinin Tanrı'da, hatta sözde kutlanmasının yansımasıdır. Bilincin nesnesini "inşa etme" amacıyla, duyarlığın akıl tarafından zorunlu olarak belirlenmesi şeklindeki Kantçı düşüncenin, onun için *bir değeri yoktu çünkü faydasızdı*. Onun

gözünde, iki önemli sonucu olan bir yoldan çıkartmadan ibaretti: insanı, yaygın duyarlığın bağlamından-dünyasından kurtarmakla kalmıyor, aynı zamanda onu geleneksiz, soyut ve tarihsiz bir yere yerleştiriyordu. Hamann'ın söylemek istediği, bu fikrin Tanrı'nın sözünü dinleme ihtimalini ortadan kaldırdığıydı. Hamann, Kant'ın duyarlığa bir belirsizlik atfettiği fikrine karşı çıkıyordu: bunu da, (kutsal) kökeninin, duyarlığın ve aklın –Kant'ın işaret ettiği– *ortak kökünü* net biçimde ortaya çıkardığını düşündüğü dil kavramsallaştırmasından hareketle yapabiliyordu. Aslında, *kendinde şey* ve –Hamann için sembolik olarak tarihsel duyarlıktan başka bir şey olmayan– *dil*, bir araya gelme tarzına sahip değildirler. Dolayısıyla, aklın deneyimden-duyarlıktan bağımsız kılınması şeklinde biçimlenen Kantçı çabayı reddeden Hamann'ın, aslında, Alman düşüncesine sızan kimi "habis" Aydınlanma fikirlerini geri püskürtmeyi istediği iddia edilebilir. Bu sızıntıların sonucu olarak, Kant'ta *her türden kendiliğindenlik entelektüel-rasyonel boyutla, her türden alımsal pasiflik ise duyarlıkla sınırlandırılmıştır.* Ama eğer dil, kendi kutsal kökeni içinde, Kant'ın peşinden koştuğu akılla duyarlığın ortak kökü ise, bunun sonucu "sözcüklerin estetik ve mantıksal bir kapasiteye sahip olmasıdır".[204] O yüzden, dil, *çağdaş ve vazgeçilmez biçimde*, duyarlık ve kavramsallıkla ilişki içindedir. Bunlardan vazgeçmek, dilin "dehasından" vazgeçmek anlamına gelir.

Herder'in[205] Hamann'a hem yakın hem uzak oluşu, onun Kant'la arasındaki karşıtlık ilişkisinin kavranmasını en azından kısmen kolaylaştırır, aynı zamanda ilk iki isim arasındaki yakınlığı ve uzaklığı aydınlatır. Herder'in geniş bir alana yayılan çalışmasıyla beraber, Fransızlaştırıcı doktrincilik ve titizlik[206] karşıtı polemiğin, duyarlıktan ve tutkudan yana konum alarak, daha öncesinde Alman kültürel ortamında muhtemelen bilinmeyen bir düzeye vardığına şüphe yoktur. Herder'in Kant'la olan karşılaşmasının gerisinde yatan motivasyonlar, yarışın mükafatını belirlemiş olanın Hamann olduğunu bir kez daha açığa çıkarır: bireysel duyarlıkla ilişki içindeki dil kavramsallaştırması. Dil-halk ilişkisini tematize ederek Hamann'ın ufkunu belirgin şekilde genişleten ve derinleştiren Herder, *her halkın ilk ve özgün faaliyeti olarak şiir*de kendini gösteren bir tür popüler-evrensel potansiyel haline

gelen deha öğesinin nesnelleştirilmesi yönünde önemli bir adım atar. O halde, "deha", *kökenin* –yani dil ve doğanın– halkın tarihi içinde, her seferinde farklı ama eşit biçimde tekrarlanmasıdır. Bu eşitlik ve farklılıkta, sadece bir sonraki Romantik dönemin temel uğrakları olarak sembolün ve mitin bir ön-biçimlenişini değil, aynı zamanda birle çokluk arasında geleneksel olandan farklı –hem *Spinoza*'nın (gelişme halindeki organik bir bütünlük olarak doğa) hem de *Leibniz*'in (bireysel gücün merkezi olarak monad) mirasına gönderme yapan– bir ilişkinin düşünülmesi ihtimalinin dile getirildiğini görürüz. Burada otomatik olarak bir özdeşlik ilkesine varılmaz. Dile getirilen şey ve yaşanan metamorfoz[207] sırasında varoluşun *biçimiyle anlamını* yan yana getirebilecek düzeyde olan, *diyalektiktir*. Dilin ve tarihin doğuşunun ve doğal gelişiminin bir uğraklar *zinciri* biçiminde gerçekleştiği bu ufuk içerisinde, deha da farklı bir anlam alamaz: "deha" tekil-bireysel bir uğraktır, ama gerçekte her uğrak kendiliğinden dâhiyane olduğu için, *gerçek deha, bütüne can veren* ve her parçada kendini gösteren *güçtür*. Bu ekolü meydana getiren, Leibniz'in, bütüncül, *sonsuz* kutsal gücün sarsılmaz birliğini kendinde barındıran kutsal güç merkezi olarak monad biçimindeki doktrinidir.

Daha *1769 Seyahat Günlüğü*'nde[208] tüm bunların işareti vardı; Herder sonraki yazılarının tümünde sezgilerini teyit etmiş, ancak gücün içsel bir şey olarak kavramsallaştırılmasının otomatik olarak "deha"nın içselleştirilmiş mekânına dönüşmüş olmasını hiçbir zaman doğrulatamamıştır. 1773 yılında Shakespeare üzerine yazdığı bir makalede bunu geniş biçiminde gösteren Herder, Antik Yunanların kurallarından bahsederek, bunların "doğaya içkin olduklarını, şairin ve eserinin onlarsız bir hiç olduğunu"[209] söyler: Antikler için doğa ne demekse, Modernler için de "deha" odur; kuralları ifade eder. Ancak doğadan her bahsedildiğinde, aslında münhasıran bireyselci bir mekândan değil, *metamorfoz* ilkesine itaat eden doğadan bahsedilir. Herder için *hissetme*, geçmişle bugün arasındaki gerçek köprüdür ve bireyselin içindeki evrenselin peşinden gidecek düzeydedir. *Hissetme, varoluş içinde kök salmıştır. Zaman* ve *mekânın* "soyut" estetik birlikleri karşısında gösterilen reaksiyon, bilincin inşası üzerine Kantçı soyutlama-

larla olan karşılaşmayı öngöremez. Nitekim, esas nokta, Kantçı bilinç kavramsallaştırmasının, başlangıçtan itibaren İngiliz ampirizminden ve onun "duyusal" örneklerinden etkilenmiş olması nedeniyle, kuramsal platformunu daima duyusal dünyadan uzak duran *Kartezyen öznelcilik* içerisinde kurmuş olmasıdır. Hamann ve Herder, hissetmenin bilinç açısından aşılmaz olduğunu kabul etmenin ötesine geçip –hissetme, dili bütüncül organikliğin en üstteki ufkuna yükselten, düalist olmayan bir varoluş kavramsallaştırması[210] içinde kök bulduğu için– kendi başına anlamlı-bilinçsel bir olgu olduğunu ileri sürdükleri anda, Kant "Fransız" *esprit*'sinin yeni savunucusu olarak görülür ve karşılaşma kaçınılmaz olur.[211]

Kant'ın sınır çizme-netleştirme amacıyla analizlerinin merkezine koyduğu, *Verstand* ve *Vernunft* arasındaki net ayrım, Herder ve genel olarak *Stürmer*'ler için yeterli değildir; anlığı en üstün doğrultuyla donatmış olan akıl bunu yapacak düzeyde görülmez, çünkü *bireyin Tanrı'daki (varoluştaki) kökü olarak duyarlıktan vazgeçmek*le itham edilir. Dahası, göklere çıkartılan "akıl", "dâhi-kahraman" ile burjuva dünyası ve onun dışsal değerleri arasındaki sonsuz karşılaşmanın *nedeni*, duyarlıkla evrensellik arasındaki –Hamann kadar Herder'in de dâhiyane ve esas olduğunu düşündüğü– *mütekabiliyetin kesintiye uğramasının* kökeni olarak görülür. Hamann ve Herder'in düşüncesinin organikçi-metafizik veçhesi, Kantçı bilinç teorisini krize sokar; üçüncü Eleştiri'nin iyileştiremeyeceği bir yaradır bu, çünkü Kant'ın bu eseri, duyguyu ve estetik ideaları, sanat eserinin hakikatini değil de öznenin içsel kiplerini analiz etmeye yönelmiş bir "öznellik-nesnellik" düzlemine geri döndürecektir.[212] Bundan dolayı, organikçi olmayan bir bağlam içinde yer alan Kantçı "deha", paradoksal olarak, Hamann ve Herder'inkinden daha "irrasyonel" görünür. Herder'in 1775'te[213] işaret ettiği dehanın işleyişinin "kuralları" bu anlamda okunmalıdır; "fren" şeklindeki gusto vasıtasıyla doğanın hayata geçirdiği saf itki ve güç olarak dehanın bir tür *oto*-regülasyonu söz konusudur burada. Hamann'la kısmen gösterildiği gibi, Herder'in Kant'a yönelttiği açık, dolaysız eleştiri de "yapılmış şeyler"e[214] varırsa, bu karşıtlığın ideal platformunu başka yerde aramak da yanlış olmaz.

Bizi ilgilendiren şey, Herder'in 1774 tarihli (makale kimi değişikliklerle 1776'da yayımlanmıştır) makalesi *Vom Erkennen und Empfinden der mensclichen Seele*'de[215] büyük bir netlikle ortaya çıkar. İrrasyonel hissetmenin her türden aşırılığını engellemek isteyen Herder, dehaya etki eden güçlerin üzerinde dengeye ulaşabildiği bir düzlemi, "entelektüel-özenli" hissediş içinde bulur. Ancak, Herder'in ortaya attığı "içsel bilinci olan sezgi" nosyonu Kantçı entelektüalizmle tam bir uyum göstermez, daha çok doğa-tekillik ilişkisi konusundaki *Stürmerci* pozisyonun anti-irrasyonel bir açıdan derinleştirilmesini temsil eder. Bilinçli içsellik, bireysel eser içinde *münhasıran ve yalıtılmış bir biçimde* açığa kavuşturulması gerekmeyen, *dâhiyane öğe olarak doğal öğenin* sessizce işleyişidir. Dâhiyane öznelciliğin irrasyonelci dönüşü, Spinozacı-Leibnizci mirasın "doğalcılığı"na giden yolda engellenmiştir; ilginç biçimde, bu irrasyonalizm, dehayı öznenin potansiyeline geri döndürdüğü anda Kant tarafından –en azından kısmen– engellenemeyecektir: nitekim, sanata kurallarını veren dehanın doğası, varoluşsal olarak deneyimlenmiş ve yaşanan bir doğa değil, "icat edilmiş" bir doğadır. Herderci hissetme ise, köklerini varoluşun kendisinden alan bilmenin istikrarlı bir öğesidir. Aşırı, devasa, muazzam, Prometheusçu olanın araştırılması anlamında dehadan uzaklaşan Herder'in pedagojik-didaktik bir versiyonuyla müteakip bir klasikliği öngörmüş olması olasıdır. Dehayı "yapan", her tür tekillik *içindeki* evrensel güç olarak doğal gücün bilincinde olunmaksızın bu hiçbir zaman ortaya çıkamazdı, çünkü o her şeyden önce dâhiyanedir. Yani melekelerin harmonisi, varoluşun sembolik anlamda derin seyrinin bilincine varan bir özgünlüğün otantik olmayan dışsal tezahürleri olarak kuralları ve taklidi reddeden bir harmonidir. Herder, daha 1800 yılında, tam da gusto ve dehayı konu edinen kitabı *Kalligone*'nin[216] ikinci kısmında bunu ifade edecektir. Deha, her şeyden önce "doğal" olan bir bütünlüğün yaratıcısı, varlığıyla *münhasıran rasyonel melekelere zorunlu olarak varmaksızın dâhiyane hissetmenin aktarılması* imkânını ve bunun uygunluğunu garanti altına alan bir *Naturgeist*'ın ifadesidir. Hamann ve Herder'in Kant'a saldırısı, bu ister daha özerk bir anlamda (Herder) ister Tanrı'nın dolaysız tezahürü olarak (Hamann) düşünülmüş olsun, *Geist*'ın *Natur*'dan ayrılması üzerinedir.

Bu bölümü, *stürmer*'den etkilenerek yazdığı eseri hâlâ daha pek incelenmemiş, Goethe ve Jean Paul'le ilişkileri, kaleme aldığı "Kantçı" polemiklerin çoğu zaman önüne geçmiş olan Friedrich H. Jacobi (1743-1819) ile sonlandırmak, onun yazılarının gerisinde yatan güdülerin kolaylıkla ondokuzuncu yüzyıl sonuna bağlanabileceğini göstermek, *Goethe'yi öznelci bir bakış açısıyla düşünmüş olan Kant'ın*, destekleyici bir noktadan, burada derinlemesine incelemeyeceğimiz Jacobi'nin düşüncesinin pek çok yönü için de geçerli olabileceğini doğrulamak anlamına gelir. Jacobi'nin, *Edward Allwill'in Mektupları*'nda (1776) "bu hikâyede önemli olan neredeyse tek şey *insanî varoluşlardır*"[217] dediği anda taşıyıcısı olduğu öznelcilik, bir taraftan, *Sturm und Drang*'ın "doğalcı" yönlerine kıyasla *hayli ahlâkçı bir örneği* temsil eder, diğer taraftansa, aynı öznelcilik, (Jacobi'ye göre tedavi edilemez bir düalizmle kirlenmiş olan) Kantçı pozisyonla ya da (Panteist kabul edilen) Gotik pozisyonla karışmadan, *özneyi Tanrı'nın* –ve de sonuçta dünyanın– *bilgisine açmak için inancın gerekli olduğu şeklindeki samimi ve özerk düşünceye* hayat verir. Bireyin duyusal tutkuları olarak sorumluluk ve özgürlükle evrensel olarak görülen erdeme duyulan özlem, *stürmer* bağlamında özgünlüğü çok daha fark edilir olan Jacobi'de bireyin "dâhiyane" yolunu[218] oluştururlar. Bu kuşaksal "dönüş" onda bireysel bir otantiklik talebi haline gelirken, Kant'la yaşanan önemli uyuşmazlığın belirtileri şu satırlarda ortaya konur: "Saf aklın eylemlerimizin temeli olabileceği düşüncesi dünyanın en büyük saçmalığıdır. Peki ya aklın nesnesi, onun doğası nereden gelir? En hassas duyarlık tarafından yaratılmamış mıdır o? Tikel nesne, bütünlüğü ve soyutluğu içinde alındığında, duyarlılıklarımızın ve eğilimlerimizin oluşturduğu bir sistemden başka bir şey değil midir? Nihayetinde bizi harekete geçiren, yalnız ve yalnız duyarlık ve yürektir."[219]

Sayesinde anlığın her türden duyusal artıktan yoksun aklı takdim ettiği "temizlik" nosyonu, *saflık* sorusunu bir kez daha gündeme getirir. Jacobi'ye göre temizlik eş derecede soyut bir sistem içinde kalır.[220] Bu iki soyutlama arasında, Jacobi, onun gözünde Fichte'nin idealist doktrini olan –ve hep *ateist* olan– "ters çevrilmiş bir Spinozacılık"a

giden yolu açmış olan Kant'ın eleştirisine[221] varacak özgün bir yol[222] arar. Almanya'da bu sorun, Jacobi'nin, M. Mendelssohn'la Lessing'in Spinozacılığı üzerine (1775), Fichte ile idealizmin nihilist karakteri üzerine (1799) ve Schelling ile kimlik felsefesinin "ateizmi" üzerine (1811) girdiği polemikleri kapsayacak kadar genişlemiştir.[223] Ancak, burada, daha önce de işaret ettiğimiz esas noktayı yakalamak kâfidir: Kant, *vasıtasız bir bilgi*nin olabileceği hipotezine Lessing ve diğerlerinden daha da fazla karşı çıkar; Jacobi için her tür bilgiyi kurabilecek düzeydeki aleni, *duyumsanan*, yegâne gerçek olan Yaratan-yaratılan ilişkisini paramparça eder. Dikkatimizi bir tür ilişki olarak bilgiye yöneltmeliyiz. Nitekim, Jacobi'ye göre, hissedilen vasıtasızlık, ne Spinozacı doğanın organikçi kuruluşuna ne de Kantçı aşkıncılığın soyutlamasına ihtiyaç duyan özgün bir ilişkilenmenin mekânıdır. Masumiyetle birlikte Tanrı'ya emanet edilen ruhun kurtuluşunun kesin olduğunu bilmenin kesinliğine duyulan inançta yaşanan/inanca emanet edilen bir ilişkidir bu. Eğer Tanrı'ya duyulan *basit* inanç, dehanın mekânı olduğu gibi, aynı zamanda Jacobi'nin karşısında mücadele ettiği öznelci nihilizme düşmenin tekilliğine engel olan bir istinat duvarıysa, aynı şekilde *masumiyet* de vasıtasız hissetmenin geleneksel anlamda dâhiyane işaretidir. "Dâhiyane" olan *Sinn*, yani duyu/anlamdır (senso), çünkü farklı biçimlerde incelenmiş ve bölümlere ayrılmış insan melekelerinin tüm niteliklerini ve olasılıklarını artırarak[224] kendi içinde yeniden bir araya getirir. Esas kökene döndüğü için özgürdür, yani gerçeklik tarafından koşullandırılmamıştır ve Jacobi'ye göre insan-dünya ilişkisinde merkez rolü oynamak zorundadır. Jacobi'ye göre, eğer "duyu/anlam" bunu yaparsa, ona "akıl" da denebilir.

Notlar

1) Gracián'ın eseri İtalyanca'ya G. Poggi tarafından çevrilmiştir: *L'Acutezza e L'Arte dell'Ingegno*, M. Perniola'nın *Suṇuş*'uyla birlikte, Palermo, Aesthetica, 1986; ayrıca AA.VV., *B. Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*, Palermo, Aesthetica, ön basım, 1987 içinde şu isimlerin makalelerine bakılabilir: M. Battlori (*Sull'attuale interesse per B. Gracián*, s. 5-8), M. Perniola (*Saperi intermedi*, s. 95-102) ve G. Morpurgo-Tagliabue (*Perché non siamo e come siamo barocchi*, s. 103-10); F. Fanizza, *Ritorno a Narciso*, Bari, Palomar Ed., 1993 ve *Per una ri-nominazione dell'estetica moderna, Modernità e coscienza estetica* içinde, Napoli, Tempi Moderni, 1986, s. 7-34. E.

Hidalgo-Serna, *B. Gracián. La logica dell'ingegno*, İtalyanca'ya çeviren ve *Sunuş* kısmını yazan S. Benassi, Bologna, Nuova Alfa, 1989 ve *Il problema filosofico dell'Agudeza y arte de ingegno, B. Gracián. Dal Barocco al Postmoderno* içinde, s. 9-23. Hidalgo-Serna, belki de istemeyerek, Gracián'da keskinlik, zekâ ve deha kavramlarının temelini nasıl onları ortaya atan kişinin öznelliğinde bulduğunu net biçimde gösterir: nitekim, "res'in hareketi" temelini Kartezyen-sistematik tipte bir öznelliğin öz-yorumlanışında bulur. İngiltere için bkz. M. M. Rossi (yay. haz.), *L'estetica dell'empirismo inglese*, Floransa, Sansoni, 1944, I, s. 107-222; tarihsel temeller için bkz. aynı eser içinde *Introduzione* bölümü s. 3-104 ve L. Ancheschi'nin metni, *Da Bacone a Kant*, Bologna, Il Mulino, 1972.

2) Taklit ilkesinin gücü sonucunda. Bu konuyla ilgili olarak bkz. W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, c. II.

3) 1628'de kaleme alınan bu kurallar saha sonra *Metot Üzerine Söylem*'de [1637, E. Gilson (yay. haz.), Paris, Vrin, 1925] Descartes tarafından stratejik olarak dört nota indirilmiştir. Elyazmasında şu başlık kullanılmıştır: *Règles utiles et claires pour la direction de l'esprit en la recherche de la verité*. İtalyanca baskıda [E. Lojacono (yay. haz.), R. Descartes, *Opere filosofiche* içinde, Torino, UTET, 1994, I, s. 228-312] ise *Regole utili e chiare per la guida dell'ingegno nella ricerca della verità* (Hakikatin araştırılmasında zekânın yönlendirilmesi için faydalı ve açık kurallar).

4) Baeumler örneğin şöyle der: "Gracián, eyleyen ve dünya üzerinde hareket eden insan idealini sanatsal-yapay bir eğitim idealiyle, bilme idealiyle ikame eder. İnsanın pratik bilgisi teori karşısında, gusto bilgi karşısında imtiyazlı kılınır. [...] Gracián'ın gusto kavramı estetik sorunuyla doğrudan bağlantılı herhangi bir ilişki açıklığa kavuşturmaz. Estetiğin değil, etiğin ve politikanın alanıyla ilgilenir" [A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1923), Darmstadt, WBG, 1967, s. 18-9]. Yani, Gracián Batı'nın öznelleşmesinde önemli bir anı, Rönesans hümanizmiyle gerçekleşen kadar kayda değer bir değişikliği temsil eder; o, şeylerin ve şeylerin kesintisiz hareketinde önemi asla azalmayan ve "iyi gusto" adı altında hareket eden ve şeylerle birlikte değişen gustoyu sabit bir nokta olarak muhafaza eder.

5) "Du Bos, Gracián'ı tamamlar, ama onun karşısında olduğu tip hümanist insan değil, Kartezyen insandır" (*a.g.e.*, s. 56).

6) M. Perniola, *Sunuş*, s. 12'de bundan açık biçimde bahseder. Gracián'ın düşüncesinin bazı yönleri için bkz. F. Semerari, *Costruzione dell'uomo in B. Gracián, La fine della virtù* içinde, Bari, Dedalo, 1993, s. 39-103.

7) Baeumler (*Das Irrationalitätsproblem*, s. 19) haklı olarak, Rönesans'ın "bütün insan"ıyla Gracián'ın "ketum insan"ını birbirinden ayıran büyük mesafenin altını çizer: "ketum insan yalnız insandır" ya da bir *kozmopolittir*. Tam da bu köksüzlük hali –Hıristiyanlığın bu dönemdeki güçlü varlığını düşünürsek çok daha rahatsız edicidir bu– her yerde bulunacak ve uygulanacak olan gustoya yer açar. G. Marzot, *L'ingegno e il genio del Seicento*, Floransa, La Nuova Italia, 1944, özellikle s. 37-64 (*Teorica secenteschi del concettismo*; referanslar özellikle şunlaradır: S. Pallavicino, *Trattato dello stile* e *del dialogo*, Roma, 1662; M. Pellegrini, *I fonti dell'ingegno*, Bologna, 1650; E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Venedik, 1654.

8) Bkz. Hans, Blumenberg, *Terminologisierung einer Metapher: "Wahrscheinlichkeit", Paradigmen zu einer Metaphorologie* içinde, Bonn, 1960, s. 88-105; İtalyanca'da *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, Il Mulino, 1969, s. 113-136.

9) Ancak, küresel bağlam tarafından azaltılan sürpriz-etkisini veren *beklenmeyen* dışarıda bırakılmaz.

10) Horatius'un *convenientia*'sı, Aristotelesçi *prépon*'a kadar uzanır.

11) Burada ne bu parametrenin Aydınlanma çağındaki evrimine odaklanmamız (tüm bunlar karşısında *Sturm und Drang* tiyatrosunun takındığı "kışkırtıcı" tavırdan bahsetmemek için) ne de "trajik" problemine ve onun bu "kural" üzerindeki etkilerine değinmemiz mümkün.

12) Castelvetro'nun (1505-71) üç birliğin kullanımı üzerine ünlü elkitabı 1576'da ortaya çıktı.

13) Özellikle bkz. Aubignac (1604-76), *Practique du théâtre*, 1657.

14) Aşağıda alıntılanan eser, s. 77.

15) Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 23.
16) İki anlamda "bireysel": öznenin "bireysel hissedişi" ve nesnenin "bireysel hissi".
17) Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 25: "Boileau için Antikler, insan tininin doğasını batıran bir normun sona erdirilmesidir"; o, "sanatsal düzlemde Descartes'ı dogmatikleştirir" (s. 26).
18) *A.g.e.*, s. 27-8: "Pascal, Boileau'nun taban tabana zıt çağdaşıdır. *Düşünceler*'de irrasyonelin yaşanmış deneyimi Kartezyen rasyonalizmin karşısına çıkar. [...] *Pascal*, Boileau'nun farkında olmaksızın üzerinde dolandığı umutsuzluğu *fark eder*, tinin düzeninin yüreğinkinden farklı olduğunu bilir. Bu ifadede 'yürek' ile Kartezyen *res cogitans* içine dâhil edilmeyen her şey kastedilmiştir. [...] Pascal, [...] güzelliğin, Boileau'nun inandığı gibi hakikatin değil, fantezinin (*imagination*) yaratımı olduğunu da bilir."
19) Bkz. Descartes, *Le passioni dell'anima e Lettere sull morale*, E. Garin (yay. haz.), Bari, Laterza, 1966. Şu unutulmamalıdır ki, Descartes'ta "deha", aynı zamanda tüm içerimleriyle beraber "ölümcül deha"nın biçimlenmesidir.
20) Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 38. Baeumler, Descartes ve Leibniz'in *rüya* karşısındaki konumlarında, neredeyse kendi başına "estetik" bir ışık taşıyan başka bir belirgin öğeyi ayrıştırarak devam eder.
21) 1705'te basıma hazır hale getirilmiş, ancak Locke'un ölümü (1704) nedeniyle yayımlanmamış ve nihayet 1755'te gün ışığına çıkmıştır.
22) Baeumler (*Das Irrationalitätsproblem*, s. 42-3) şöyle yazar: "Keşfin mantığı sadece *olası olanın* mantığıyla özdeştir, işte, Leibniz'in mutsuz aşkı; keşiften bahsedebilmek için henüz *bulunmamış olanın* hakiki olması gerekir, böylece, sadece bulunmamış değerlerin alanı karşısında *deh*adan bahsetmenin hâlâ bir anlamı vardır. *Ars combinatoria*, *aşılmış* olan irrasyoneli temsil eder."
23) Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen literatur, Philosophie und Politik* 1750-1945, 2 cilt, Darmstadt, WB, 1988, I, s. 34-35. Schmidt, Leibnizci yapının bir bütünlük özlemi içerdiğini gözlemler.
24) Aşağıda Alman onsekizinci yüzyılıyla ilgili bölüme bkz.
25) Örneğin, bkz. *Manière de bien penser sur les ouvrages de l'esprit*, 1687. Bouhuours'un bu eseri İtalyan G.G. Orsi'ye yazılmış bir cevap niteliğindedir ve Antiklerle Modernler arasındaki büyük polemiğe kadar uzanan bir tartışmanın başlangıcıdır. S. Benassi, *Definizione di gusto: la polemica Orsi-Bouhuours*, AA.VV., *Estetica e Arte* içinde, S. Benassi (yay. haz.), Bologna, Nuova Alfa, 1991, s. 107-26.
26) Bkz. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 29.
27) Terim gustoya hitap eden özel yiyeceklerden satan mağazaların tabelalarına girerken, Baeumler terimin Almanca'ya tercüme edilemeyeceğini savunur (*a.g.e.*). Bkz. yukarıda *Giriş* bölümü.
28) *A.g.e.*, s. 31.
29) Metaforun, adının da işaret ettiği gibi, bir metafiziğe, yani öznenin ve bu öznenin metaforları *ortaya koyan* eyleminin gücüne yaslanan bir "dünya imgesi"ne göndermede bulunduğunu göstermek burada mümkün değildir.
30) Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 32 ve s. 35-6. "'Sentir' başlangıçta hissetmek, duymak (*fühlen*) anlamına gelmez. İçe dönük süreçleri olan bir anlık bilinci tarif eder. Sonraki estetikte *sentiment* Boileau'nun *bon sens*'ıdır. Çoğu kez içgüdü yerine kullanılır [...] Duygu, geçici olarak (Du Bos'yla değişmiştir) *judgement confus*'nün aşağı mertebesidir. Yani, sadece rasyonelliğin sınır-kavramı olarak kabul edilir. [...] Çoğu durumda, *sentiment*'ın tercümesi olarak *düşünce* sözcüğü kullanılır. Düşünce bilgiyle bağlantılıdır, tıpkı *esprit*'nin *raison*'la bağlantılı olması gibi. [...] Boileau imgeyi hakikatle karşılaştırıyor ve onu 'hatalı' buluyordu. Bouhuours'a göre ise 'imgeler yanlış değildir ve metafor kendi hakikatini yalanmış gibi sahiplenir.'"
31) *A.g.e.*, s. 34. "Narinlik teorisi içerisinde ilk gusto doktrinini ya da *je ne sais quoi*'da duygunun ilk işaretini bulduğumuz gibi, *esprit* kavramında da *deh*anın ilk izlerini buluruz."
32) Bu eserin güzel bir baskısı için bkz. H. R. Jauss ve M. İmdahl (yay. haz.), Münih, Eidos, 1964. Ayrıca, bkz. M. Soriano, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris,

Gallimard, 1977; *Le Dossier Perrault*, Paris, Hachette, 1972; *Commentaire des Contes*, Paris, Flammarion, 1989.

33) 1948 tarihli *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* içinde (İtalyanca baskısı Floransa, Nuova Italia, 1992).

34) H. R. Jauss'un yukarıda bahsi geçen eser için yazdığı giriş bölümünü (s. 8-64) ve M. Imdahl'ın tarihsel-sanatsal eklerini (s. 65-79) saymak yeterlidir. Ayrıca, Perrault'nun ve (onu 1963 tarihli *Discorso sull'Ode* isimli eserinde ifade eden) Boileau'nun Pindaros üzerine farklı bir yorumu için J. Schmidt'in ilgi çekici gözlemlerine bakılabilir (*Die Geschichte des genie*, I, s. 208).

35) *Parallèle des Anciens et des Modernes*, s. 9.

36) *A.g.e.*, s. 73.

37) *A.g.e.*, s. 53.

38) *A.g.e.*, s. 27-34. Fontenelle, 1688'de, "belki de ağaçlar bir zamanlar daha yüksekti" gibi kışkırtıcı bir başlangıç yaptığı, *Digressione sugli Antichi e sui Moderni* isimli eserini yayımlamıştı.

39) Burada özellikle yazarın "deha ve düzenlilik" üzerine gözlemlerine gönderme yapıyoruz, *a.g.e.*, s. 154.

40) Belli sınırlar dâhilinde, Perrault'da, sanatsal dehanın geniş anlamda yapay dehanın bir "alt-türü" olarak yüceltildiğinden bahsedilebilir.

41) Bkz. *Parallèle des Anciens et des Modernes*, s. 51.

42) Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 60-1.

43) Bu, Alman estetiğinin böylesi bir yeniliğini hesaba katmayan mukayeseli araştırmaların sonuçlarının neden yetersiz olmak zorunda olduğunu açıklar. Bu bakış açısıyla, Fransız-Alman estetiğiyle kıyaslandığında İngiliz estetiğinin hâlâ söyleyecek temel bir şeyleri vardır (Baeumler'e göre "İngilizler zevkin motivasyonlarını işaret ederek Du Bos'nun gösterdiği yolda yürürler"; *a.g.e.*, s. 63), İtalyan estetiği ise marjinal bir rol oynamaya mahkûmdur.

44) Cenevre, Slatkine, 1970.

45) Paris, 1719 (chez Jean Mariette); İtalyanca baskısı E. Fubini (yay. haz.) Milano, Guerini, 1990. Aynı Fubini'den *Empirismo e classicismo. Saggio sul Du Bos*, Torino, Giappichelli, 1965. Başlıktaki "eleştirel" sıfatı sonradan İsviçreli Bodmer ve Breitinger tarafından çok sahiplenilecektir. Genel olarak, tarihyazım alanında yakın döneme ait şu eserlere gönderme yapıyoruz: E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995; V. Bozal, *Il gusto*, Bologna, Il Mulino, 1997.

46) *Trattato sul bello*, s. 50. Baeumler (*Das Irrationalitätsproblem*, s. 43), "Crousaz'ın [...] Leibniz okumuş bir Kartezyen olduğunu" yazar. Ayrıca, bkz. L. Cozzoli, *Il principio unità-verità: tradizione e teoria kantiana della bellezza*, "Studi di estetica" içinde, 1987, 2, s. 15-50.

47) Crousaz *sentiment*'ı tarif etmenin güç olduğunu söyler. *Trattato sul bello*, s. 8.

48) Burada devreye dil sorunu girer: "bilmiyorum" yalnızca sözle anlatılamadığı için değil, her şeyden önce *netlikle söylenemediği, ifade edilemediği* için tehlikelidir. Ardından, buradan metaforun ve onun olası "hakikatinin" kabul edilebilirliği sorusu doğar; içselliğin ifadesi şeklindeki dil düşüncesi Heidegger ile birlikte krizden çıkana dek, bu sorun metafiziğinin ufkunda bir şüphe olarak yerini korur.

49) Ayrıca bkz. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 45.

50) Ondokuz ve yirmici yüzyıllarla ilgili bölüme bakınız.

51) Crousaz'ın bir şekilde "açık" olduğu "bilmiyorum" ihtimali, bu kısmi örtüşme üzerine yaslanır. Özne düşünceyi (bilinçte) "duyumsar".

52) Crousaz, *Trattato sul bello*, s. 63: "Güzellik düşüncelerimizi önceler."

53) "Klimatik" ve "çevresel" diyebileceğimiz bir eğitim.

54) *Reflexiones*, II, s. 5-10. Genel olarak bkz. E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Floransa, Il Fiorino, 1966.

55) *Reflexiones*, II, s. 10.

56) Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 50.

57) Boileau'da olduğu gibi soyut anlamda değildir bu. Bkz. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 55-60.

58) İtalya'da M. Modica bu figürlerle, özellikle de Diderot ile sistematik olarak ilgilenmiştir: *Il Sistema delle arti. Batteux e Diderot*, Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1987; *L'estetica di Diderot*, Roma, Pellicani, 1997; ayrıca, Modica (yay. haz.) *L'estetica dell'Encyclopédie*, (Saint-Lambert adına yazılan "deha" maddesi) Roma, Ed. Riuniti, 1988; Modica (yay. haz.), D. Diderot, *Pensieri sparsi sula pittura, la scultura, la poesia*, Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1992 ve *Ricerche filosofiche sull'origine e la natura del bello*, Gaeta, Ed. Bibliotheca, 1996. Ayrıca, bkz. F. Bollino, *Teoria e sistema dele belle arti. Ch. Batteux e gli "esthéticiens" del sec. XVIII*, *"Studi di Estetica"* içinde, 1976, 3; I. Torrigiani, *Lo specchio dei sistemi. Batteux e Condillac*, Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1984. *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio* E. Migliorini tarafından çevrilmiş ve yayına hazırlanmıştır, Bologna, Il Mulino, 1983.

59) Ch. Batteux, *Le Belle Arti*, s. 42. Ayrıca, bkz. M. Modica, *Il Settecento e la 'nascita' dell'estetica*, *"Itinerari"* içinde, 1984, 3, s. 13-52; E. Garroni, *Appunti su 'Le Beaux-Arts réduits à un même principe' di batteux*, AA.VV., *Antico e Moderno. L'estetica e la sua storia* içinde, Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1989, s. 28-46.

60) Batteux, *Le Belle Arti*, s. 48.

61) *A.g.e.*

62) *A.g.e.*, s. 43.

63) *A.g.e.*

64) Panofsky ve Heidegger ile ilgili paragrafa bakınız.

65) "Yapay sistematiklik.

66) "Geriye dönük" olan, doğanın taklidinin *yeniden kabul edilmesini* isteyen kişinin değil, Kartezyen biçimde idealleştirilmiş doğanın taklidinin *kabul edilmesini* isteyen kişinin bakışıdır.

67) Bkz. Diderot, *Lettera sui sordi e muti* (1751), F. Bollino (çev.), Moderna, Mucchi, 1984, s. 42-3 ve s. 50. *Güzel* maddesinde (İtalyanca çevirisi *L'estetica dell'Encyclopédie* içinde, s. 110) Diderot (1752) bu temaya geri döner ve Batteux'nün "bize doğal güzelin ne olduğunu öğretmediğini" söyler. Diderot bu makalesinde F. Hutcheson'ın 1725 tarihli *Inquiry*'de dile getirdiği konumunu da tartışır (bkz. V. Bucelli, *Valori e conoscenza in F. Hutcheson*, Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1990, s. 51); 1745'te Shaftesbury'nin *Inquiry concerning Virtue or Merit* adlı çalışmasının Diderot tarafından yayıma hazırlanan Fransızca baskısı çıkar; son olarak bkz. P. Marolda, *Il Traité du Beau di Diderot: il principio estetico nell'arte e nell'esperienza*, *"Itinerari"* içinde, 1989-90, s. 23-47.

68) Bkz. *Ansiklopedi*'nin Saint-Lambert (1757) tarafından kaleme alınan *Deha* maddesi (*L'estetica dell'Encyclopédie*, s. 143-9).

69) Kısaltılmış bir minvalde bkz. *Le Belle Arti*, s. 51.

70) *A.g.e.*, s. 147. Ayrıca, bkz. H. Dieckmann, *Diderot's conception of genius*, "J. Hist of Ideas" içinde, 1941, 2, s. 151-82; *The Influence of Bacon on Diderot's "Interprétation de la nature"*, "Romantic Review" içinde, XXXIV, 1943, s. 303-30.

71) Diderot'nun Falconet ile mütekabiliyeti içinde.

72) Diderot, *Œuvres*, Assézat ve Tourneux (yay. haz.), Paris, 1875-77, II, s. 411. Bkz. J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII siècle*, 2 cilt, Paris, Sevpen, 1964.

73) *Interpretazione della natura* (1753), G. Cantelli (yay. haz.), Milano, Mondadori, 1995, s. 20.

74) Burada Novalis'in bilimleri "şiirselleştirme" arzusuna gönderme yapıyoruz.

75) J. Macpherson (1760) tarafından yayıma hazırlanan ve Cesarotti tarafından İtalyanca'ya da çevrilen ünlü şiirsel anlatıya gönderme yapılıyor. Bkz. R. Wellek, *Storia della critica moderna*, c. I, Bologna, Il Mulino, 1974; F. Binni, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, Urbino, Argalia, 1970; L. Formigari, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Floransa, Sansoni, 1962; R. Hall, *Some Uses of Imagination in the British Empiristics: a Preliminary Investigation of Locke, as Contrasted with Hume*, *Phantasia-Imaginatio* içinde, M. Fattori ve M. Bianchi (yay. haz.), Roma, Ed. dell'Ateneo, 1988, s. 367-78.

76) Son bölümde Lombroso'ya ayrılan paragrafa bakınız.

77) "Üstün zihinsel meleke" anlamında.

78) *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1879; *An universal etymological English dictionary* (1721); ve S. Johnson, *Dictionary* (1755)'deki *Genius* maddeleri. Son olarak bkz. H. Thüme, *Beiträge zur Geschichte des Genie-Begriffs in England*, Halle, Niemeyer, 1927.
79) Geçiş, "man of wit" ifadesinin "man of genius" ifadesine dönüşümünde çok daha belirgindir.
80) İtalyanca'da *L'origine della bellezza*, E. Migliorini (yay. haz.), Palermo, Aesthetica, 1988. Hutcheson ile Shaftesbury arasındaki ilişkiler için Bucelli'nin daha önce zikredilen eserine bakılabilir.
81) 1788 yılında Jakob. Fr. Abel (1751-1829) *Rede über das Genie*'yi yayımladı [W. Müller-Seidel (yay. haz.), Marbach, Schiller N.-M., 1955].
82) *A Dissertation on Genius*, Londra, 1755, s. 114.
83) *Letters*, 1693-4, E. Ward, Durham, Duke University Press, 1942, s. 71.
84) Aynı Dryden, bilimsel dehayı da yücelttiğini düşündürten vurgularla Shakespeare'in icatçılığının altını çiziyordu.
85) Bkz. B. Fabian, *Der Naturwissenschaftler als Original-Genius, Europäische Aufklärung* içinde, H. Friedrich ve F. Schalck (yay. haz.), Münih-Allach, Fink, 1967, s. 47-68; M.L. Wiley, *Genius, a problem in definition*, "Texas Studies in English" içinde, 1936, 16, s. 77-83.
86) Yani *Dizionario della lingua inglese* (1747-1755) isimli devasa temel eserinden itibaren.
87) *The Spectator*, D.F. Bond (yay. haz.), Oxford, Clarendon Press, 1965, II, s. 126-30. M. M. Rossi tarafından yayıma hazırlanan antolojinin (L'estetica dell'empirismo inglese) I. cildindeki İtalyanca çevirisinde (s. 243-307) Addison'un kavrayış, gusto ve imgelemin zevkleri üzerine makalelerini buluruz.
88) Bkz. E. Jackson Webb, *E. Young's "Conjectures on original Composition" (1759)*, Tez, Northwestern University, 1969. Almanca baskısı, H. E. von Teubern (çev.), G. Sauder (yay. haz.), Heidelberg, Schneider, 1977. (Sauder'inki dışında Almanya'da bu eserin *Wirkungsgeschichte*'sinin çevirileri mevcuttur: bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 154). Young'ın metni yazarın *Night Thoughts* (1742-45) isimli eserinin başarısını aşmıştır.
89) Londra 1782, yeniden basım 1969; 1756 yılından itibaren Young'a ithaf edilmiştir.
90) Bkz. yeniden basım B. Fabian (yay. haz.), Münih, Eidos, 1966.
91) J. L. Mahoney (yay. haz.), Gainesville, Scholar's Facsimiles & Reprints, 1967. Lavater'in fizyognomik fragmanlarında –aşağı bakınız– Duff'ın deha ile karakter (mizaç) arasındaki ilişkiye değindiği, 1770 tarihli bir sonraki çalışmasından kimi bölümlere gönderme yaptığı unutulmamalıdır: *Critical Observations on the Writings of the Most Celebrated Geniuses in Poetry*, (Almanca baskısı 1777). Ayrıca, bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 108.
92) Doğum tarihi tahminidir. Wood aslında bir arkeologtu.
93) *Essay on Taste*, W. J. Hipple (yay. haz.), Gainesville, Scholar's Facsimiles & Reprints, 1963. Voltaire'in, d'Alembert'in ve Diderot'nun konu üzerine tezlerini de içeren, Paris ve Dijon'da çıkan 1766 tarihli anonim Fransız baskısı dil bakımından hayli ilginçtir.
94) Bkz. E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, s. 110.
95) Gusto üzerine yazdığı 1759 tarihli makalesi okunduğunda, Gerard'ın "narinlik" ve "iyi gusto" estetik düşüncesine yöneldiği görülür, zira Gerard imgelemin onu ortaya çıkaran koşullardan kurtulamayacağını net biçimde ortaya koymaya çalışır. Gerard'a göre *gusto ile deha arasındaki oran* kalpte yer alır, bu orandan *seçkinlik* doğar, seçkinlik ise gusto yargısını doğurur. Gerard'ın (1759) "ampirizmden kurtulma"yı beceremediği, dolayısıyla, "erdemi de içeren gustonun yalnızca estetik olmaktan uzaklaştığı" şeklindeki bir fikir için bkz. Wellek, *Storia della critica moderna*, I, s. 149. Ayrıca, bkz. F. Restaino, *Scetticismo e senso comune. La filosofia scozzese da Hume a Reid*, Bari, Laterza, 1974, s. 214-7; Restaino, *A. Gerard tra Hume e Burke. Gusto, genio, immaginazione*, Cagliari, 1987; Restaino, *Storia dell'estetica moderna*, Torino, UTET, 1991, s. 46-50.
96) Sorunu bir de tarihsel bir bakış açısından çerçevelemek ve gerektiğinde 1708 tarihli *Lettera sull'entusiasmo* (İtalyanca baskıyı yayına hazırlayan E. Garin'dir, Milano, Rizzoli, 1984; 1709'da ilk çalışmanın bir tür devamı olan *Sensus communis: or an Essay on the Freedom of Wit and Humour*

çıkmıştır) adlı eseri burada bahsi geçen konuların kökeninde bulunan A. A. C. Shaftesbury'den (1672-1713) yararlanmak için, M. Akenside'nin (1721-1770) Shaftesbury, Addison ve Hutcheson üzerine bir tartışma yürüttüğü ve *İmgelemin Zevkleri* (İtalyanca baskısı M. M. Rossi'nin yayına hazırladığı antoloji içindedir: *L'estetica dell'empirismo inglese*, II, s. 751-68) adını verdiği, 1744 tarihli çalışmasına gönderme yapmak faydalı olabilir.

97) *Sturm und Drang* ve Alman romantizmi üzerine aşağıdaki paragraflara bakınız.

98) Bkz. *Gedanken über die Original-Werke*, s. 32. Bu kavramların Almanya'daki etkileri ile ilgili olarak Henry Home'un (1696-1782) 1762-65 tarihli çalışması *Elementi di critica* (M. M. Rossi'nin antolojisi içinde, s. 702-46) referans gösterilebilir, çalışma 1763'ten itibaren Almanca'ya çevrilmiştir (bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 156). Güzel ve yüce üzerine 1756 tarihli çalışmasıyla bu alanı derinden etkilemiş Edmund Burke (1729-97) için bkz. *Inchiesta sul bello e sul sublime*, G. Sertoli ve G. Miglietta (yay. haz.) Palermo, Aesthetica, 1985; Burke'ün çalışmasının Alman estetik alanındaki takipçisi *Geniezeit* olmuştur.

99) Young 1757'de ahlâkî deha üzerine bir makalenin bir kısmını yazmış ama tatmin olmamıştı; bkz. G. Sauder, *Nachwort*, s. 10 ve Young ile Samuel Richardson arasındaki mütekabiliyet (s. 56, not 8).

100) Tarihsel düzlemde bu kayıtsızlık sanatın metafizik düzlemine bir göndermesi biçiminde şekillenmiştir, Schelling örneğinde olduğu gibi. Bu durumda, tekil sanatsal ürünler değerlerini yitirirler.

101) İmgelem, gusto ile birlikte, "deha"nın bir bileşeni (*ingredient*) olarak görülür. Yeniden basımın 8. sayfasında, Duff, "özgün" sözcüğünün "dehaya" uygulanmasının, herhangi bir maddede yeni ve alışılmadık olanı ortaya çıkarma eğiliminde olan *zihnin* yerel ve radikal bir gücüne işaret ettiğini yazar; özellikle özgün-"deha" terimi bir türe (*kind*) değil, bir dereceye (*degree*) işaret eder, olası en yüksek derecedir bu.

102) Örneğin, Muratori'de olduğu gibi birer *güç* olarak fantezi ve akıl.

103) Bu durumda terim düşünceyi "meleke" ya da "kapasite"nin üzerine çıkarır.

104) Bkz. E. Grassi, *La filosofia dell'umanesimo. Un problema epocela*, ayrıca, *Heidegger e il problema dell'Umanesimo*, Napoli, Guida, 1985.

105) Panofsky ile Heidegger arasındaki "diyalogun" incelendiği paragrafta da doğrulanmıştır bu izlenimler.

106) Öncelikle bkz. *Della perfetta poesia italiana* (1706), *Riflessioni sopra il buon gusto* (1708) ve *Della forza della fantasia* (1745); *Opere*, G. Falco ve F. Forti (yay. haz.) Milano-Napoli, Ricciardi, 1964. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 50'de Muratori ve Du Bos arasındaki ilişki üzerine önemli fikirler ortaya atar, hemen her konuda birincinin ikinciye üstün geldiğini söyler, Quintilianus ve Cicero'dan (s. 89) bahseder ve Muratori'nin "tikellik" ve "ulus" gibi konularda dehayı kuramlaştıran kişi olarak göründüğü bir çerçeve çizer. Bkz. *L.A. Muratori in Deutschland*, F. Marri ve M. Lieber (yay. haz.), Frankfurt, P. Lang, 1997.

107) Tatarkiewicz'in yargısı doğrudur, bkz. *Storia dell'estetica*, s. 542-4. Bkz. G. Morpurgo Tagliabue, *Il concetto di gusto nell'Italia del Settecento*, Floransa, La Nuova Italia, 1962; ve R. Assunto, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Milano, Mursia, 1967.

108) Özellikle 1708 tarihli *Ragion poetica*.

109) G. B. Vico, *Opere*, B. Croce, G. Gentile, F. Nicolini (yay. haz.), Bari, Laterza, 1911-53; *De nostri temporis studiorum ratione* (1709), *De antiquissima italiorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda* (1710), *Opere*, F. Nicolini (yay. haz.), Milano-Napoli, Ricciardi, 1953 içindedir. *Polemiche* (1711-12) unutulmamalıdır. *Scienza nuova*, F. Flora (yay. haz.), Milano, Mondadori, 1957 Vico üzerine bkz. Croce, *La filosofia di G. Vico*, (1911), Bari, Laterza, 1973. "Bollettino del Centro di Studi Vichiana", Bibliopolis, Napoli. L. Pareyson, *La dottrina vichiana dell'ingegno, L'esperienza artistica. Saggi di storia dell'estetica* içinde, Milano, Marzorati, 1974, s. 39-75; D. Di Cesare, *Sul concetto di metafora in G. B. Vico*, (Bollettino içinde, 1986, s. 325-34); *La filosofia dell'ingegno e dell'acutezza di M. Pellegrini e il suo legame con la retorica di Vico*, AA.VV., *Prospettive di storia della linguistica* içinde, L. Formigari ve F. Lo Piparo (yay. haz.), Roma, Ed. Riuniti, 1988, s. 157-73;

D. Di Cesare, *Parola, Lògos, Dabar: linguaggio e verità nella filosofia di Vico*, "Bollettino" içinde, 1992-93, s. 251-87. J. Trabant, *Memoria, fantasia, ingegno, Memoria. Vergessen und Erinnern* içinde, A. Haverkamp ve R. Lachmann (yay. haz.), Münih, Fink, 1993, s. 406-24. S. Gensini, *Ingenium e linguaggio. Note sul sontesto storico-teorico di un nesso vichiano*, s. 237-56; M. Sanna, *La fantasia come occhio dell'ingegno. Il paradigma conoscitivo dell'immagine in Vico*, s. 17-28; M. Agrimi, *Et 'factum' et 'verum' cum 'verbo' convertuntur. Lingua divina e 'primi parlari' delle nazioni in Vico*, s. 113-30, *Vico e i segni* içinde, Trabant (yay. haz.), Tübingen, G. Narr, 1995. Ayrıca, L. Amoroso, *Il senso comune in Vico e in Kant*, *Senso e storia dell'estetica* içinde, P. Montani (yay. haz.), Parma, Pratiche, 1995, s. 267-86; G. Costa, *Genesi del concetto vichiano di fantasia, Phantasia-Imaginatio* içinde, s. 309-65. E. Canone, *Phantasia-imaginatio, come problema terminologico nella lessicografia filosofica tra Sei-Settecento, Phantasia-Imaginatio* içinde, s. 221-57. E. Grassi, *Potenza della fantasia*, Napoli, Guida, 1990 ve *La facolta ingegnosa e il problema dell'inconscio, Vico oggi* içinde, A. Battistini (yay. haz.), Roma, Armando, 1979, s. 121-44.

110) Giuseppe Spalletti'nin doğum ve ölüm zamanı, yazarın bir makalesini [*Saggio sopra la bellezza* (1765), Palermo, Aesthetica, 1992] yakın zamanda yayına hazırlamış olan P. D'Angelo'nun belirttiği gibi, bilinmemektedir.

111) A. Serra, *Dei Geni* (*Dell'entusiasmo delle belle arti*, II, 1769), Moderna, Mucchi, 1986, s. 7-22. Bkz. M. T. Marcialis, *Saverio Bettinelli. Un contributo all'estetica dell'esperienza*, Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1988.

112) Bkz. yukarıda aktarılan çok sayıda eser ve özellikle D. Di Cesare ve S. Gensini'nin makaleleri.

113) Vico, *De antiquissima*, s. 179. D. Di Cesare, Vico'ya göre "zekâ[nın] insana dünyayı insanlaştırma imkânı verdiği" gözleminde bulunur (*Sul concetto di metafora in G. B. Vico*, s. 328).

114) L. Amoroso, *Il senso comune in Vico*, s. 270'te burada cevabını aradığımız sorulara değinir. Ayrıca, bkz. M. Donzelli, *Natura e humanitas nel giovane Vico*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1970.

115) Bkz. E. Mattioli, *Il Sublime in Italia tra Sette e Ottocento*, "Studi di Estetica" içinde, 1984, 4/5, s. 132-51. genel bir bakış için bkz. G. Lombardo ve F. Finocchiaro, *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1993.

116) M. T. Marcialis (*Saverio Bettinelli*, s. 63'te) *Dell'entusiasmo*, I, s. 205 ve II, s. 298'e gönderme yapar.

117) Burada özellikle Barok şiirle diğer tüm kuramsal referanslar arasında yaşanan zıtlaşmaya gönderme yapılıyor.

118) M. T. Marcialis, *Saverio Bettinelli*, s. 77.

119) "Bulaşıcı dâhiyane atmosfer" diye çevirebiliriz.

120) Bkz. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 157. (İsmi, Heidelberg'in romantizmini Jena'nın romantizmi karşısına konumlandırarak açımlamaya yönelik hermenötik bir çabayla birlikte anılan) Baeumler'den farklı olarak biz "bireysellik", "tekillik" ve "öznellik" terimlerini farklı anlamlarda kullanmıyor, bu terimleri ortak kökleri olduğu düşündüğümüz "öznelci" terimi temelinde değerlendiriyoruz.

121) *A.g.e.*, s. 34'te "*esprit* kavramında deha kavramının ilk izlerini buluruz" gözlemi yapılır, Bouhuours ve Boileau'nun eserinin *ad hoc* yerlerine gönderme yapılır.

122) Gottsched'in savunduğu modeller, doğal olarak, Racine ve Corneille'di. Gottsched'in 1730 tarihli eseri *Versuch einer critischen Dichkunst* Barok dönemden miras kalmış olan "harikuladeliği" tiyatrodan çıkarma yönünde programatik bir çabaydı. Bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, 1760, I, s. 31'te bir sonraki adımı buluruz: "Deha, bu yabancı, sürekli bir misafirdir artık. Almanca'da basitçe tin ve *Witz* denilen bu yabancılığın türü nedir?" Goethe de *Dichtung und Wahrheit*'ta (1809-14 ve 1830) bu "dilbilimsel" sorun üzerinde durduğunu hatırlatır. Ayrıca, bkz. E. Cassirer, *La filosofia dell'illuminismo* (1932), Floransa, La Nuova Italia, 1974, s. 452; Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 71.

123) Romantizm, *evrensel hissiyat olarak dâhiyane hissiyatın* derinliğini keşfetmiştir.

124) "Kaçınılmaz olan", Groteske, Barok çağın tuhaflığına ve fantastiğine geri dönüldüğünde gözümüze çarpar. Sonuç ise, irrasyonalizmin çekirdeğini "ağırlayan" duyumun-duygunun tekilliği karşısında yeterli akıl ilkesinin "kapitülasyonudur". Bkz. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 37, not 2.

125) "Yüksek" anlamında. Bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 35: "*Witz* rasyonel bir *metodu* temsil eder, deha ise irrasyonel bir *melekeyi*".

126) Sonradan görüleceği gibi bu *Stürmer*'in pozisyonudur.

127) Sırasıyla *Scharfsinnigkeit*, *Witz* ve *Einbildungskraft*. Bu sonuncusu aleni biçimde mnemonik bir melekedir. Gottsched için şiirin ahlâkla sıkı bir ilişki içinde olduğunu hatırlayın. "Gustonun" ve onun "eğitime dönük" niyetinin gerisinde esas olarak ahlâk yatar.

128) Bütünlük boyutunun altı çizilir, çünkü bütünlük, savunucularının bakış açısına göre, "hissetmenin" tümüyle "duyusal" veçhesinden dehayı söküp almak, onu daha üstün bir düzleme yükseltmek mecburiyetindedir.

129) "Dâhiyane keşif" ile geleneksel *inventio* arasındaki farkın birinciyi ikinci karşısında biçimlendiren öznelci bir "temel" içerdiğinin vurgulanmasını beklemeye değer.

130) Bkz. S. Tedesco, *Alla vigilia dell'Aesthetica*, Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1996. Ayrıca, bkz. P. Pimpinella, *Imaginatio, phantasia e facultas fingendi in Ch. Wolff e A. G. Baumgarten*, *Phantasia-Imaginatio* içinde, s. 379-414. Pimpinella s. 379'da nasıl "Baumgarten'in Wolffçu *facultas imaginandi sive imaginatio* ve *facultas fingendi* kavramsallaştırmasına her zaman terminolojik veçhesiyle değil ama kavramsal veçhesiyle sadık kaldığını" göstermek ister.

131) İtalyanca'da her ikisi de F. Piselli tarafından yayına hazırlanan: A. G. Baumgarten, *Riflessioni sul testo poetico*, Palermo, Aesthetica, 1985 ve *Estetica*, Milano, Vita e Pensiero, 1992. Ayrıca, bkz. Piselli, *Alle origini dell'estetica moderna. Il pensiero di A. Baumgarten*, Milano, Vita e Pensiero, 1992; *Aesthetica bina. Baumgarten e Burke*, Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1986.

132) Bir önceki notta alıntılanan *Riflessioni*.

133) Bkz. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 87: "Gusto ifadesinin yerini *Beurtheilungskraft* alır", yani yargılamak şeylerin mükemmelliğini alımlamaktır, bu da duyusal yargı yetisi olarak gustoyla ilgilidir.

134) *Psychologia empirica*, J. Ecole (yay. haz.), Hildesheim, G. Olms, 1968.

135) *A.g.e.*, s. 91. Bunun Gottsched ile ilgili olarak da söylendiğini hatırlayın.

136) Baeumler, bu tanımın Baumgarten'e (*Metafisica*, s. 512) atfedilmesinin ne kadar yanlış olduğunu vurgular, zira tanım "Wolff ve Gottsched'de de" bulunabilir (*Das Irrationalitätsproblem*, s. 113).

137) *Meditationes*'in (Piselli'nin 119-20. sayfalardaki yorumuyla İtalyanca'da yayımlanmıştır) 68 ve 110. sayfaları ("doğa ve şair benzer bir şey üretirler"; burada vurgu "benzer bir şey" üzerinde değil, "üretirler" üzerindedir). Estetiğin mantıken yorumlanmış bilimden "özgürleşmesi" sürecinde ruhun içselliği içinde hakikat için bir yer "iskân eden", Baumgarten'in öğrencisi G. F. Meier'in (1718-1777) rolü unutulmamalıdır (bkz. *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1754, I, 124). Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 91 ve özellikle s. 124: "Etkisi, pratik ve tarihsel-kültürel bir bakış açısından belirgin bir hal alabildikçe, [...] rasyonalizminin tarihsel değeri Wolff'un etkisi altında kalır." Meier'de "deha" için bkz. *a.g.e.*, s. 158, not 3. 1765'te C. F. Flögel'in (1729-1788; *Gescichte des menschlichen Verstandes*, 1773'te yeniden basılan) *Vom Genie*'si ortaya çıkar. Flögel "deha" kavramının Almanya'ya girişini Fransızlara bağlar (bkz. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 163). Baeumler (*a.g.e.*, s. 177, not 4), Flögel'in 1760 tarihli *Einleitung in die Erfindungskunst*'unu Baumgarten tarzı bir alt bölümlemeler dizisinden başka bir şey olarak görmez.

138) Bkz. *Über die Empfindungen*, *Äesthetische Schriften in Auswahl* içinde, O. F. Best (yay. haz.), Darmstadt, WBG, 1986, s. 29-110. Bkz. *I principi fondamentali delle belle arti*, M. Cometa (yay. haz.), Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1989.

139) Ancak, Sulzer'in temel eseri, estetik düzlemdeki Anglo-Fransız bakış açılarıyla Wolff arasındaki ilişkiyi araştırdığı *Allgemeine Theorie der schönen Künste*'dir (1771-74).

140) F. Bollino (yay. haz.), "Studi di Estetica" içinde, 1988, 12, s. 16-36. *Empfindung* ve *Gefühl* terimleriyle ilgili olarak *Sunuş* bölümünün 15. sayfasında şunlar yazar: Asıl öneri noktası [...] tam da Sulzer'in [...] Leibnizci-Wolffçu psikolojiyi ampirist-Bosçu psikoloji ile birleştirme çabasından doğar", Bollino, A. Nivelle'nin Baumgarten'den Kant'a Alman estetiği üzerine yazdığı bir metni hatırlatarak Sulzer'in bunları "birbirinden ayırt etmeden kullandığını" söyler.

141) Bkz. Sebastian F. Trescho (1733-1804), *Betrachtungen über das Genie*, 1750; Cristoph M. Wieland (1733-1813), *Betrachtungen über den Menschen*, 1755; Wieland, *Enthusiasmus und Schwärmerei*, 1775. Ayrıca bkz. Johann C. König (1754-1786), *Philosophie der schönen Künste* (1784).

142) İtalyanca çevirisi "Studi di Estetica", s. 16'da.

143) Sulzer'in 1771 tarihli metninde tekil-içsel hissetmeyle sanatsal işleme arasında kapsamlı bir örtüşme olması tesadüf değildir (özellikle bkz. *a.g.e.*, s. 33). Baeumler, Baumgarten'in gerçek takipçisinin Meier ya da Mendelssohn değil, Sulzer olduğunu yazar (*Das Irrationalitätsproblem*, s. 128).

144) İtalyanca çevirisi "Studi di Estetica", s. 18'de. Sulzer analizini zekâ-deha ilişkisi üzerine bir tartışmayla devam ettirir.

145) *Sämtliche Schriften* (1769), V, s. 175.

146) Adelung, "deha" teriminin aslında *genius*'tan değil, *ingenium*'dan türediğini göstermeye çalışmıştır (*Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* 1808, II, s. 564).

147) Eberhard, yetenek ve dehanın her ikisini de sanatçı için zorunlu unsurlar olarak kabul eder, aralarındaki asıl farkı *tout-court* öğrenilemeyenin sadece ikincide yer almasında görür: örneğin, bkz. *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik* (=*Allgeimeine Synonymik der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Sprache*), 1798, III, s. 248-51.

148) *Sämtliche Schriften*, s. 170.

149) Bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 49; W. Bender, *J. J. Bodmer und J. J. Breitinger*, Stuttgart, Metzler, 1973.

150) *Critische Abbandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und desen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, 1740, Addison'un Milton üzerine değerlendirmeleriyle beraber (yayına hazırlayan W. Bender, Stuttgart, Metzler, 1966).

151) Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 150. Konuyu tartışmak için, Baeumler'in dönemin estetik tarihi içinde, Fransız-Alman çizgisini İngiltere-Alman çizgisinin üstünde tuttuğunu kavramak gerekir; Baeumler şunları yazar (s. 152): "Addison'a yaptıkları gönderme nedeniyle İsviçreliler, şiir kuramlarında merkezi öneme sahip bir dayanak noktası haline gelmeyi başarabilmiş olan şeyi görmezden gelirler: benzerlik, metafor, *Witz* kuramı."

152) Önceki nota bakınız.

153) Bkz. J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, 1740, W. Bender (yay. haz.), Stuttgart, Metzler, 1966; *Critische Abbandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, 1740, M. Windfuhr (yay. haz.), Stuttgart, Metzler, 1967.

154) Bkz. M. Ferraris, *L'immaginazione*, Bologna, Il Mulino, 1996, s. 109.

155) "Harikulade" ile "yüce" arasındaki ilişkiyle uğraşmak bizim işimiz değildir. Bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 54.

156) Bkz. *a.g.e.*, s. 61. Ayrıca, bkz. K. L. Schneider, *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter, 1960.

157) Bu, aydınlanmacı rasyonalizmin din alanındaki olumlu örneklerinden biridir. Bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 64. Yazar, Klopstock'un pathosunun nasıl hem Goethe'yi (yoğunluk açısından) hem de Hölderlin'i (ideallik açısından) güçlü biçimde etkilemiş olduğunu vurgular.

158) İleride göreceğimiz gibi, Herder ve romantiklerle birlikte "deha" anti-entelektüel biçimde *Witz* kılığına bürünecektir.

159) Aynı yıl *17ª Lettera sulla letteratura*'da, Lessing, Gottsched'in teatral meselelerle uğraşmamış olmasının daha iyi olduğunu yazıyordu. Bkz. Lessing, *Werke*, K. S. Guthke, Münih, Hanser, 1972.

Ayrıca, bkz. I. Strohschneider-Kohrs, *Vom Prinzip des Maßes in Lessings Kritik*, Stuttgart, Metzler, 1969.
160) P. Chiarini (yay. haz.), Bari, Laterza, 1956. Lessing üzerine genel bir değerlendirme için bkz. N. Merker, *Introduzione a Lessing*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
161) Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 72.
162) *A.g.e.*, s.. 76.
163) İngiliz düşünürlerinin pek çoğunun ve Hemsterhuis'in durumunun bu olduğunu göreceğiz.
164) Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 104.
165) Bkz. *a.g.e.*, s. 104.
166) Winckelmann'ın çok sevdiği "tikel" ve hatta kimi zaman "ikincil" olandan daha geniş ve "tamamlanmış" bir şeyi hedefler.
167) Bkz. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 138 ve s. 246-51 (*a.g.e.*, s. 246: "K. Ph. Moritz'in estetiği de aynı derecede reaksiyonerdir"); *Presentazione* adlı derlemesiyle Moritz'in estetik üzerine metinlerinden bazılarını İtalyanca'ya kazandıran P. D'Angelo Baeumler'in de iki metnine yer vermiştir: *Scritti di Estetica*, Palermo, Aesthetica, 1990, s. 7-39. Ayrıca, bkz. R. Venuti, *La segnatura del bello. Note per una genealogia delle poetiche romantiche*, "Studi germanici" içinde, 1981, 82, s. 81-100.
168) Bkz. *Sull'imitazione formatrice del bello*, *Scritti di Estetica* içinde, s. 65-91.
169) *A.g.e.*, s. 76.
170) "Güzelin doğası, mahrem özü, kökeninde ve oluşumunda düşüncenin sınırları dışına düşen bu şeyi içierir. Güzel karşısında düşünce artık 'neden güzel?' sorusunu soramaz çünkü o güzeldir. [...] O yüzden güzel bilinemez, onun üretilmesi ya da *hissedilmesi* gerekir. [...] Ama bu tam da *gusto* ya da güzeli hissetme kapasitesi dediğimiz şeydir" (*a.g.e.*, s. 78).
171) Klinger'in (1752-1831) oyunu *Sturm und Drang* 1777 tarihliyken (bkz. H. Scheuer, *F.M. Klinger: Sturm und Drang, Dramen des Sturm und Drang. Interpretationen* içinde, Stuttgart, Reclam, 1987, s. 57-98), "hareket" daha 1770 yılında tanımlanmıştı. Döneme dair bir ilk giriş için bkz. R. Wellek, *Storia della critica moderna*, c. I, s. 235; R. Pascal, *The German Sturm und Drang*, Manchester, University Press, 1953 (*La poetica dello Sturm und Drang*, Milano, Feltrinelli, 1977); A. Huyssen, *Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche*, Münih, Winkler, 1984; G. Sauder, *Die deutsche Literatur des Sturm und Drang*, *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* içinde, c. 12, Wiesbaden, Aula-Verlag, 1984, s. 327-78; H. Thomke, *Sturm und Drang*, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* içinde, Berlin-New York, de Gruyter, 1884, c. 4, s. 278-96; *Sturm und Drang*, M. Wacker (yay. haz.), Darmstadt, WBG, 1985; G. Peters, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achzenten Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler, 1982. Daha genel bir çalışma için bkz. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, Köhler&Amelang, 1958.
172) Bkz. Gerstenberg, Briefe über Merkwürdigkeiten in der Literatur (1766), kısmen N. Sàito tarafından yayıma hazırlanan antoloji (Roma, Bulzoni, 1988, s. 336-81) içinde basılmıştır.
173) *A.g.e.*, s. 341. Tüm bu sorun için bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 167.
174) *A.g.e.*, s. 315. *Esprit* sahibi gerçek yazarın çağdaşlarına bir barbar gibi göründüğü gösterilmek istenmiştir.
175) İleride göreceğimiz gibi, Romantikler bu ilkeye "ruh" diyeceklerdir.
176) *Briefe*, s. 364. Gerstenberg burada Sulzer'deki "deha" kavramsallaştırmasını reddederek onun karşısında konumlanır.
177) *A.g.e.*, s. 367.
178) Romantizm üzerine olan paragraflarda göstermeye çalışacağımız gibi, bu sonuncusu, mevcut yorumlara rağmen, deha sorununu yeniden boyutlandırır. Özne ile dünya arasındaki analojik bağ ve ruhun gücü olarak muhayyel güç, sayelerinde Romantizm'in irrasyonelizme kapılmadığı ve de ne tarih ne mantık felsefesine yaslanan bir "sistem" oluşturduğu anahatlardır.
179) Bkz. *Briefe*, s. 364.
180) Daima taklit (gerek ideaların gerekse özneye dışsal gerçekliğin taklidi) kuramı tarafından kurulmuş olan "nesnel" boyutun alaşağı edilmesi sonucu.

181) Şiir "türlerinin" ötesine geçildiğinde onları "yaşayanlar", yani eleştirmenler de faydasız hale gelir. *Stürmer*'lerin, "eski" eleştiriye karşıt, Schlegel kardeşlerin eserlerinde vücut bulacak bir yenilenmeden yana bir kampanya başlatmış olmaları tesadüf değildir. Bununla ilgili olarak Lenz'in 1774 tarihli *Annotazioni sul teatro*'suna bakılabilir. Yazar bu eserinde Aristotelesçi birliklere "ateş açar" (İtalyanca çevirisi *Sturm und Drang* içinde, s. 365).
182) Bkz. *Saggio sul'arte drammatica* (1776), kısmi İtalyanca çevirisi *Sturm und Drang* içinde, s. 415-31.
183) *Sula pienezza del cuore*, a.g.e., s. 467-75.
184) Bkz. *Dal libro die Daniel Wunderlich* (1776), a.g.e., 443-51.
185) *A.g.e.*, s. 310.
186) *A.g.e.*, s. 314.
187) Böylece, onun sözlerini yorumlarız, *A.g.e.*, s. 316. Bkz. Lavater, *Della fisiognomica*, L. Novati (çev.), Milano, TEA, 1993 (U. Eco'nun bir makalesiyle beraber).
188) *Sturm und Drang*, s. 286.
189) Burada, Schmidt'in (genel olarak) "deha çağı"nda Prometheus figürü ve (özel olarak) Goethe'nin gençlik eserleri üzerine değerlendirmeleri hatırlanmalıdır: *Die Geschichte des Genie*, I, s. 254.
190) Panofsky'nin öznel alanın kurulması için "Gotiğe" temel bir rol atfettiği bir pasajı işaret etmek isteriz: *La prospettiva come forma simbolica*, s. 54 ve 60.
191) H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, s. 136.
192) Bkz. *Dell'architettura tedesca*, *Sturm und Drang* içinde, s. 289-96.
193) *A.g.e.*, s. 290. Goethe ardından şunları ekler: "İlkeler deha için en zararlı şeylerdir."
194) *A.g.e.*, s. 294. Goethe'nin F. Schlegel'in değerlendirmelerini öncelediğini belirtmek gereksizdir.
195) Bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 196 ve genel olarak s. 196-309. Yazar, Goethe'nin kompozisyonlarıyla ilgili olarak Klopstock'un ve özellikle de Herder'in kuramsal katkılarını gayet net ortaya koyar.
196) *A.g.e.*, s. 199. Söz konusu olanlar, özellikle *Wandrers Sturmlied*, *Prometheus-Hymne*, *Mahomets-Gesang* ve *Ganymed*'dir.
197) Aktaran H.A. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, s. 120.
198) *A.g.e.*, II, s. 14.
199) Jacobi'nin özlem duyduğu şeyin bedende tezahür eden kutsal sözün güzelliği olduğunu vurgulamak gerekir, oysa ki, bu, Hamann'ın eserinde büyük yer tutar.
200) Bkz. S. Lupi, *Introduzione*, J. G. Hamann, *Scritti e frammenti di estetica* içinde, Roma, Istituto di Italiano di Studi Germanici, 1938, s. CXXXVI.
201) Bkz. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, s. 111; Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 98, Hamann'da, "deha" teorisinin en karakteristik veçhelerinden birinin, özerklik veçhesinin noksan olduğunu vurgular.
202) *A.g.e.*, s. 203.
203) Bkz. J. G. Hamann, *Schriften zur Sprache*, J. Simon (yay. haz.), Frankfurt, Suhrkamp, 1967, s. 213-27 (kitap, Hamann'ın 1781-84 yılları arasında Kant'a karşı yazdığı polemik yazılarının toplamasıdır). R. Wellek, Hamann'ın Kant'a saldırdığını göstermek için Croce'ye (*Saggio sul Hegel*, 1948) geri döner (Wellek, *Storia della critica moderna*, I, s. 241). C. Antoni'nin gözlemlerine de bakılabilir: *La notta contro la ragione*, Floransa, Sansoni, 1968, s. 186.
204) Hamann, *Schriften zur Sprache*, s. 226. Ayrıca, bkz. G. Hamann, *Scritti sul linguaggio*, A. Pupi (yay. haz.), Napoli, Bibliopolis, 1977; A. Pupi, *J. G. Hamann*, Milano, Vita e Pensiero, 1988.
205) Herder üzerine bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 121-49; H. Wolf, *Die Genielehre des jungen Herders*, "DVjS" içinde, 1925, 3, s. 401-30. Genel olarak bkz. *J.G. Herder 1744-1803*, G. Sauder (yay. haz.), Hamburg, Meiner, 1987.
206) Luther karşısındaki konumunu netleştiren, Alman dilinin ve Erasmus'un dehasına yeniden kapıları açan Herder, Latin çalışmaları alanında titiz bir isim sayılır. Bu yoruma içkin olan ilkenin

Herder tarafından nasıl Alman ve evrensel edebiyat tarihine uygulandığını gözlemlemek bu çalışmanın görevi değildir. Özellikle "dâhiyane" eleştiri kavramı için bkz. Wellek, *Storia della critica moderna*, I, s. 241-66.

207) Bkz. P. Giacomoni'nin güzel çalışması, *Le forme e il vivente*, Napoli, Guida, 1993.

208) M. Guzzi (çev.), Milano, Spirali, 1984. Rousseau'nun, Herder'in *Diario*'sunun ruhu üzerindeki etkileri için bkz. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, s. 79 (Herder burada Faustçu-Rousseaucu bir figür olarak gösterilir).

209) İtalyanca çevirisi *Sturm und Drang*'da, s. 156. Bu derleme dâhilinde Herder'in 1774 ve 1778-79'da derlediği halk şarkılarının yazılmış olduğu *Giriş* bölümü de okunabilir. Genel olarak bkz. *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland (1741-1788)*, H.-J. Blinn, Berlin, Schmidt, 1993; R. Pascal, *Shakespeare in Germany 1740-1815*, Cambridge, The University Press, 1937.

210) Bu düalizmin Hamann'da Tanrı adına, Herder'de ise doğa adına aşılmış olduğunu burada vurgulamanın bir önemi yoktur.

211) H. A. Korff, "Sturm und Drang tarafından kavramsallaştırıldığı şekliyle *duygu düşüncesinde Kantçı anlamda 'akıl' da yeniden kavranmıştı*" der (*Geist der Goethezeit*, II, s. 98). Stürmer'lere göre, duyguda, Romantiklerin daha sonradan "bilinçdışı" şeklinde yorumladıkları bir bilinçlilik de vardır.

212) Bkz. bir sonraki bölüm.

213) J. G. Herder, *Sämmtliche Werke*, B. Suphan (yay. haz.), Berlin, Weidmann, 1877-1913, c. 5, s. 600-5.

214) Herder, *Verstand und erfahrung. Eine Metakritik der reinen Vernunft*, 1799; *a.g.e.*, c. 21.

215) Başlık anlamlıdır: *İnsan Ruhunda Bilme ve Hissetme Üzerine*, *a.g.e.*, c. 8. "Klasikçilik"le olan bağların anlaşılması açısından hayli önemli olan Herder'in *Plastica*'sının yakın dönemden bir tercümesi için bkz. G. Maragliano (yay. haz.), Palermo, Aesthetica, 1996.

216) *Sämmtliche Werke* içinde, c. 22, s. 204-5.

217) Jacobi tarafından 1776'da kaleme alınan bu kısımların İtalyanca çevirisi için bkz. *Sturm und Drang*, s. 479-512. Jacobi-Jean Paul ilişkisi için bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 437.

218) Bkz. *Sturm und Drang*, s. 487. Jacobi, en azından bir dönem, Goethe'yi dâhinin prototipi olarak görmüştü, 1774'te Wieland'a yazdığı bir mektupta onu "baştan ayağa bir dâhi" diye tanımlamıştı (*a.g.e.*, s. 511, not 12).

219) *A.g.e.*, s. 493. Jacobi şöyle devam eder: "Bizim için en iyi şey doğayla uyum içinde kalmaktır. Eğer onun kulaklarımıza fısıldadığı şeyi öğrenirsek, onun varoluşu masumiyettir [...] Güçlü duygulara, canlı hareketlere, *tutkulara* ihtiyacımız var" (s. 494). Sonrasında ise, tutkuların tiksinç ve cani hale gelebileceği net biçimde vurgulanır.

220) *A.g.e.*, s. 505.

221) Bkz. V. Verra, *Jacobis Kritik am deutschen Idealismus*, "Hegel-Studien" içinde, 1969, 5, s. 201-23.

222) Bu yolda, "bilgelik, duyguları indirgemek ya da zayıflatmak değil, rafine etmek ister; düşünceyi duygu yoğunluğu düzeyine yükseltmek, duyguyu *keskinleştirmek* ve *artırmak* ister" (*a.g.e.*, s. 506).

223) Bkz. V. Verra, *F.H. Jacobi. Dall'illuminismo all'idealismo*, Torino, Ed. di Filosofia, 1963; genel düzeyde bkz. *F. H. Jacobi. Philosoph und Literat der Goethezeit*, K. Hammacher (yay. haz.), Frankfurt, Klostermann, 1971. G. Sansonetti yazdığı *Giriş* bölümünde (F. H. Jacobi, *Scritti kantiani*, Brescia, Morcelliana, 1992, s. 7-65 içinde) bu soruna değinir ve konuya dair bibliyografyanın çoğuna gönderme yapar. Lessing'in Spinozacılığına dair tartışmada Herder'in rolü üzerine bkz. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, s. 25-31.

224) Bkz. Novalis ve genel olarak Romantiklerde duyarlığın "geliştirilmesi" üzerine aşağıdaki paragraf.

III.

Bir Dönüm Noktası Olarak Kant

Kant'ta deha

Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin 46'dan 50'ye kadar olan paragrafları münhasıran "deha" konusuna ayrılmıştır. Hayli özetleyici olan bu paragraflar dikkatle değerlendirilmeyi hak eder; okuyucuya "deha" temasının seyrini aktarmaktansa geçmişin, onyedi-onsekizinci yüzyıl döneminin hesabını sorarlar.[1]

Üçüncü *Eleştiri*'ye (1790) dönersek, Kant'ın (1724-1804) kitabın 45. paragrafına güzel sanattan –ona göre sanat, ancak bize doğal gözüktüğünde ve böylece iletilebilirlikle (nesnel-evrensel öğe) zevki (öznel-bireysel öğe) bir araya getirdiğinde güzel sanattır– söz ederek başladığını söylememiz gerekir. Kant'a göre "deha", içerisinde evrenselle bireyselin, öznelle nesnelin iç içe geçtiği ve bir arada yaşadığı mekândır; bir parça nükte ile bunun "tarz" sahibi bir iç içe geçme olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, "deha, sanatın kurallarını koyan yetenektir (doğal armağan)"[2] şeklindeki ünlü Kantçı tanımlama, kendiliğindenlik-özgünlük öğesini gelenek öğesiyle tekrar bir araya getirir. Kant, hemen ardından, doğuştan gelen kurucu yetenek olarak dehanın, *ingenium*'un, "tekrar doğaya dönen" melekenin ta kendisi olduğunu ekler: kadim düşünceleri yeniden ele alan ama buradan yeni bir sonuç çıkarmayan Kant'ta, bireysel/öznel bir üretim olarak sanatın kurallarını koyan doğadır (evrensel/nesnel).[3]

Ancak, Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'de bahsini ettiği "doğa", her ne kadar *özne tarafından hissedilmiş* olsa da, bilimsel bilginin hakiki bir nesne

olarak inşa ettiği doğayla aynı şey değildir. Yani, neredeyse kaybedilmiş olan öznel öğe oyuna tekrar girer. Ancak, oyun, Kant'ın kendi sözlerinde de görüldüğü gibi, çok karmaşık ve kaçınılmaz biçimde belirsizdir: "Sanatın kurallarını koyacak olan (melekelerinin uyumu sayesinde) öznedeki doğa olmalıdır, yani güzel sanat ancak dehanın bir ürünü olarak mümkündür."[4] Evrenselle bireyseli birbirine harmanlayan deha güzel sanatı üretir; Fichte, Novalis ve genel olarak Romantiklerin, aynı şekilde İdealistlerin *diyalektik* de dediği bir karışımdır bu. Doğa ve öznellik, özne ve temel, deha "içinde" egemenlik mücadelesi verdiklerinde ortaya çıkan ilk sonuç güzel sanattır: bir taraftan, Kant, dehanın özgün ve örnek olması gerektiğini savunarak onu bilinçli olarak taklitten kurtarır; diğer taraftan, deha-doğa, esrarengiz biçimde insanlaşmaya direnir. Nitekim, bu, parantez içinde dahi olsa, dâhiyane yaratımın bilinçdışı karakterine yapılan açık göndermede okunur: "Ve muhtemelen bu nedenle, 'deha' sözcüğü *genius*'tan, insanın doğum anında ona bahşedilmiş olan, onu koruyan ve yönlendiren, özgün düşüncelere ilham veren tininden türemiştir."[5] Gene de, özerk bir varlık, insanüstü bir mekân olarak dehanın direnişi, Kantçı eserin genel düzenine tabi kılınmalıdır; buna göre, "güzel" –ve dolayısıyla "güzel" olduğu ölçüde sanat– (ne duyuların duyumsanmasında, ne de bir kavram sayesinde) "yalnızca değer biçmede keyif veren şeydir".[6] Kant, değer biçen, böylece –üçüncü *Eleştiri*'nin okuyucuya yöneltmeye devam edeceği tüm sorulara rağmen[7]– güzel sanat sorununun tümünü insanî melekelerin alanına geri döndüren öznede değer biçmeyi (*Beurteilung*) melekelerin uyumuna (*Stimmung*) son derece belirsiz bir biçimde yeniden bağlar.

Dahası, deha konusuna yönelen "öznelleştirici" perspektif, bilinçsiz biçimde dahi olsa, açık biçimde dehanın –örneğin, ilhamın konusu olan– "irrasyonel" bir öğe vasıtasıyla karakterize olmasını talep eder. Bu öğe, bilmenin mantıksal-rasyonel temelini yegâne model sayan, sanatın ve şiirin *irrasyonel bir uğrak olduğunu* kabul edemeyen bir akılla zorunlu olarak ters düşer. Kant ne bu güdüden kaçınır –hatta 47. paragrafta onu teyit eder– ne de bilimsel bilgiyi ve keşifleri sanatsal dehayla mukayese eder. Nitekim, Kant'a göre, bilim insanları kendi

aralarında sadece bilimsel bilgiyle ilişkilenme *düzeylerine* göre ayrışırlar; o yüzden, son analizde, bilimsel bilgiyle, onları keşiflere götüren sürecin öğrenilebilirliği/öğretilebilirliği, yani açıklaması/açıklanabilirliği üzerinden bir ilişki kurarlar: dâhi sanatçılar ise bilim insanlarından *belirgin biçimde farklıdırlar*. Ancak, dâhi sanatçının bilim insanından üstün olabileceği yargısına kapı açmış gibi gözüken bu ayrım,[8] aslında, tersine, Kant'ta aşılmaz bir engeldir: bilim insanları ve onların bilgisi, keşifleri sonsuz ilerleyişine ve bilimin sonsuz potansiyel gelişimine sahiptirler; insan özneyle birlikte ortadan kalkan dâhiyane sanatsal yetenek ise her seferinde bir zirveye varır ve her seferinde –tümüyle bilinemez doğal "yasalar" uyarınca daima içinden tekrardan doğabileceği (ancak bu bir zorunluluk değildir)– bir hiçlikte yeniden massedilir. Nitekim, Kant'a göre, "sanat belirli bir noktada durur, ilerisinde daha fazla ilerleyemeyeceği bir sınırdır bu; muhtemelen bu sınıra bir zaman önce ulaşılmıştı ve artık daha fazla geliştirilemez".[9]

O halde, irrasyonel sanat vizyonuna kapıları hem açan hem de kapatan Kantçı söylemin anlamı anlaşılır. Kantçı perspektiften güzel sanat "faydasız" addedilmiştir. Güzel sanatın hakikatle kurduğu yok-ilişkinin örtük varsayımında olmasa da, kuramsal bir bakış açısından mümkün olmayacak bir şeydir bu. Aynı varsayım –ancak bu kez, Schelling'in sonraki yıllardaki *kimi*[10] formülasyonlarında yaptığı gibi örneğin, tersine çevrilmiş olarak– öznenin ürünü olarak kavramsallaştırılmış sanatla (burada öznenin fantezisinden, imgeleminden ya da duygusundan yola çıkılıp çıkılmadığının bir önemi yoktur) münhasıran mantıksal-rasyonel anlamda temel (ve kurucu) olarak düşünülen hakikat arasındaki başarısız özdeşlik ilişkisinin irrasyonel açıdan kabulüne ve açımlanmasına varır.

Kant, akıl yürütmesinin belli bir noktasında, doğal armağanın (dehayetenek) sanata sunmak zorunda olduğu kuralın türünün ne olacağını sorar. Bu kuralın önceden tespit edilmesi söz konusu değildir, aksi türlüsü kavramsal alanda net bir sınır aşımı anlamına gelirdi. Bu tür tespitlerde, daha da önemlisi *gusto* söz konusu olduğundan, tümüyle ampirik-duyusal bir alana savrulmamaya çalışılır: Kant kuramsal bir

bakış açısıyla bu alanı yeterince yargılamamıştır, halbuki aynı Kant *Urteilskraft*'ı incelemeyi bir fırsat olarak değerlendirmişti. Açık kalan tek yol, "eylemden, yani üründen çekip çıkarılan kural"a[11] gider. Güzel sanatın ürününün ne yalnızca kopyalanması ne de başkalarına –Kant'ın 48. paragrafta açıkladığı gibi, gustoya ve onun eğitimine dönen "değer biçicilere" değil, diğer sanatçılara– örnek olmayı bırakması gerekir. "Sanatçının fikirleri (*Ideen*), eğer doğa onu da ruhun kapasitelerinin (*Gemütskräfte*) benzer (*ähnliche*) bir orantısıyla (*Proportion*) donatmışsa, sanatçının öğrencisinde benzer fikirleri doğurur (*erregen*)".[12] Görüldüğü üzere, Kant'ın pozisyonu, başka türlü olması mümkün olmayan tuzaklı bir alanın kapısını aralar. Nitekim, "kışkırtmak" anlamında dahi olsa, "doğurmak"tan, yani kışkırtılmış bir varlığın doğrulabilir maddesi üzerinde ve bu madde ile birlikte eyleme geçmekten (Novalis, bundan birkaç yıl sonra, insan ruhunun bilincin karşısında ve içindeki hareketini açıklamak maksadıyla Fichte üzerine yazdığı yorumda da bu noktaya temas eder) bahsedilir. Ardındansa, sanatçının ruhunun kapasiteleriyle öğrencisininkiler arasındaki orantısal benzerlikten bahsedilir. Kant'a göre, her iki durumda da diğerlerini "içeren" alan, sahip olduğu güçler-kapasiteler tarafından taşınmış olan insan ruhunun alanıdır.

Kant'taki gönderme, başlangıç noktasına, insan özneye ve *onun* melekelerine yapılır. Deha, bu melekelerin sürekli olarak hiçleşme riski taşıdığı yerdir. Dehanın gusto ile ilişkilendirilerek açıklandığı 48. paragrafta, Kant, güzel sanatlar için yetenek demek olan dehayı, hem dehayı hem de yeteneği inşa etmesi gereken melekelere ayırır. Doğal güzellikle sanatsal güzellik arasında bir ayrım yapar; Kantçı yorumlar için temel öneme sahip olan bu ayrımı bizim araştırmamız için önemli kılan, Kant'ın sanatsal güzellik için "bir şeyin *güzel temsilidir*"[13] demiş olmasıdır. Gustoya bakarsak "bir şeyin güzel temsili", dikkatin, eğitimin, çabanın ve hatta alışkanlıkların ürünüdür; peki ya dehaya bakarsak? Kantçı perspektiften bu sorunun sadece kısmî bir anlamı vardır, çünkü Kant gusto ve dehanın beraber yaşaması gerektiğini düşünür gibidir, en azından bunu gerçekleştirmenin yollarını arar. Gene de bu soruyu sormakta ısrar edebiliriz, zira Kant üçüncü *Eleşti-*

ri'sinin 49. paragrafında, hiç de tesadüfî olmayan bir biçimde tin (*Geist*) kavramını söylemine dâhil eder. Hem Gottsched'in hem de Jacob Grimm'in nasıl, bir parça pişmanlıkla, Almanca'daki *Geist*'ın Fransızca *Génie*'nin dengi olduğunu, dolayısıyla bir transpozisyona gerek olmadığını gördüğü anımsatılır bize. Kant burada onlara hak verir gibidir. Elbette ki, bu paragraftaki Kantçı akıl yürütmenin çekirdeği, deha ve tinin örtüşmesinde, bunların *işlevlerinin*, ödevlerinin ve hatta yaşamlarının özdeşliğinde bulunabilir. Kant'a göre her ikisi de ruhu canlandırır ve onun *estetik düşünceler*[14] dediği şeyleri teşhir eder.

Ancak, Kant'ın "ruhun yaşayan ilkesi" dediği şeyi küçümseme hatasına düşmememiz gerekir. Söz konusu olan, açıklaması güç, anlaşılmaz bir gerçekliğe işaret etmeyi az çok başarmış bir metafor değildir sadece. Kant, bakışını, ruhun melekelerini onların özgür eyleminde bir araya getiren şeyin *yaşam* olduğu gerçeğine yöneltir. Ve eğer yaşam tinse, yani dehaysa, deha, kaybetme riski taşıdığı "evrensellik" iddiasını geri alır. Ancak tin dehadır ve deha kurallara ihtiyaç duymaz, çünkü kendisi kuraldır: kesinlikle olası bir kuralsızlık (buna Kant da ikna olmamıştı) anlamında değil, güzelliğin yaşamına karşı gelen bir kıstasın keyfî uygulaması anlamında. Bu tip bir keyfiyet karşısında, ampirizmin çağrılarına, rasyonalizmin soyutlamalarına ya da *tout court* irrasyonalizme savrulmadan yükselmek, dâhiyane-tinsel ilkenin, taşıyıcısı karşısındaki dokunulmazlığının kabul edilmesiyle mümkündür ancak. Kısacası, ruhu canlandırma gücü olan şey, canlandırdığı şeye hem aşina hem de *yabancı* olmalıdır. Kant, üçüncü *Eleştiri*'sinin sisteminin, düşüncesinin bütününün böylesi temel bir değişikliğe duyarlı olmadığının farkındadır. Bunu deneyecek olanlar Romantiklerdir, özellikle de Novalis ve Hölderlin: daha da tuhaf olan, deha "üzerine" söylemin neredeyse ortadan kalkacak olmasıdır, "şey"in sessiz fakat buyurgan ortaya çıkışı karşısında sözcüğün geri çekilmesinin alametidir bu.

O halde, bir şeyin temsilini "güzel" kılan şey, Kant'a göre, tin *olarak* dehadır. Deha, ruhu ve ruhun melekelerini canlandırır, "estetik fikirleri" teşhir eder. Kant'a göre, estetik fikir, kendisi için yeterli bir

kavram bulamayan imgelemin temsilidir. Onu söyleyecek ve anlaşılır kılacak seviyede bir dil yoktur diye ekler Kant aynı yerde.[15] Birkaç yıl sonra Romantiklerin bu şeyi "dil", "şiir" ve "iletişim"le birlikte düşündükleri akılda tutulursa, Kant'ın yaptığı ekin hiç de göz ardı edilecek bir ek olmadığı anlaşılır. Estetik düşüncesinde imgelem, doğayı "aşmak" için, doğadan gelen "madde"den faydalanır. Eğer Kant doğayı bir tür doğal yetenek olarak değerlendiriyorsa, bu, dehanın "ötekini" göstermek için kendisini hiçleştirmeyi başardığı anlamına gelir. Estetik düşünceyi gösteren deha, öznellik şeklindeki belirlenimini en azından kısmen hiçleştirir ve kendini kaynağı olan şeye açar. Bu, Kant'ın bir yerde doğanın "aşılması" dediği şeydir ve bizim kutsala *doğru yürüyüş* diyebileceğimiz şeye tekabül eder. Estetik fikirleri aklın fikirlerine açık biçimde geri döndürdüğü anda Kant bunu saklar gibidir. Bu keyfî bir yakınlaşma değildir. Ama Kant ve okuyucusu için buradan çıkan sonuç, aklın ve özgürlüğün son derece belirsiz alanında yeni ortaya çıkmaya başlayan ve Kant tarafından aklın temeli ve gerekçesi sayılan hakikatle şiir/sanat arasındaki olası yeni ilişkinin belirgin biçimde ortalığa saçılmasıdır. Başka bir deyişle, Kantçı insan kutsalın izini eline geçirir, ama ona giden yürüyüşe başlayamaz. Bu, (başlangıçta dehayı insanüstü bir varlık olarak alan) paganizmle (en azından gözüktüğü kadarıyla dehayı reddetmiş olan) Hıristiyanlık arasındaki ilişki sorunuyla bağlantı kurulmaksızın değerlendirilemez.

Estetik düşünceler deha söyleminin esas ufku olarak sunulurlar. Temsil esnasında bunlar bir kavramın içerebileceğinden *daha fazlasını* düşündürtecek biçimde davranır. Bu anlamda, imgelemin "yaratan" olduğu ortaya çıkar. Ancak, Kant'ın bunlara "estetik" demiş olmasının gerisinde, bunların duygu ve duyarlıkla ilişkili olmalarının da bulunduğu gerçeğini gözden kaçırmamamız gerekir. Üstün bilme melekesi, basit bir meleke olmayan, estetik yargı üzerine aşkın bir düşünceye imkân tanıyan, yani onun olası "a priori"lerini baş aşağı eden, Kant'ın *Urteilskraft* dediği şey olarak kalır. Ancak, estetik düşüncelerin varlığı *Urteilskraft*'ı güçlendirmektense tehdit eder. Bunlar, Kant için bilmenin temeli olan "aşkın bilmenin öznelliği" hipotezinin sürekli olarak altını oyarlar. Dile getirilemeyen, ifade edilemeyenden farklı

ama gene de yanıltıcı veya keyfî görülen bir şeye gönderme yaparak, *a priori* bilincin evrenselliğinin öznel-nesnel veçhesini çatlatırlar. Yani "madde"nin duyusal sezgisinin bağımsız bir mekânda kurulabileceğini düşündürtürler; bu da *hakikatle irrasyonelci olmayan anlamda "dâhiyane", özerk bir ilişki yakalamak* anlamına gelir.

Estetik düşünceler, kavrama "saldırmanın" ötesinde, geleneksel biçimde anlaşılmış duyarlılık ve duyguya da saldırırlar; duyarlılık ve duygunun kendilerinden ötesini yönlendirebilecekleri ve hissedebilecekleri sezilir, böylece, Novalis'in de kısa bir süre sonra söylediği gibi, "her bir kişi" herhangi bir anda *duyularının ötesinde olma* seviyesine gelir. Bu "her bir kişi", bilgiye dair Kantçı öznel-nesnel yapının yüceltilmesi değil, aksine, krize girmesi anlamına gelir. Bu, irrasyonelin yüceltilmesi değil, dehanın gerçek mekânıdır. Kant, estetik düşüncelerin muhayyileyi fethederek yaptıkları sıçrama (*Schwung*) konusuna bilhassa vurgu yapar. Estetik düşüncelerin akıl düşünceleriyle olan ittifakı üzerinde oynayarak birincileri ikincilere bağlar, böylece, mantıksal-rasyonel bilinç deneyimiyle insan ruhunun özgürlük deneyimi arasındaki hermenötik çemberi de kapamış olur.[16] Yaratıcıya bağlanmaya hazır olan ruhun özgürlük ışığı, dehanın görünürdeki en mütevazı yerini karartma aşamasına gelir: temelde yatan paradigmanın, insanın yaratıcılık modelini kutsal yaratılışta bulan bir paradigma olduğu çoğu zaman kabul edilir. Aynı şey Kant için de geçerlidir: "Ruhun kapasiteleri muhayyile ve anlıktır ve bunların (belirli bir ilişki içinde) birliği dehayı meydana getirir."[17] Muhayyilenin *özgürce*, yani bilgiye ulaşma amacına bağlı kalmaksızın topladığı materyal, estetik düşüncede sadece dolaylı olarak bilinçsel olan bir kullanım alanı bulur; bilinçsel amaçlarla kullanılmayacak olan bu gizemli "materyal" ve onun güzel sanat formundaki dışavurumu, ne yerde (saf akıl) ne gökte (pratik akıl) olan bir şeyin iletilebilirliğine ve etkin iletişimine işaret eder. *Ancak, burası dehanın alanıdır*, şiir ve sanatın yarı toprağı olan bir bölgedir: Kant bir taraftan buna işaret ederken, diğer taraftan kavrama ve aklın özgürlüğüne dönük çağrının arkasında bunun üzerini örter. Ancak, yetenek, özgünlük ve dehaya atfedilen diğer tüm vasıfların, dehanın tinle, onun süratiyle ve serbestçe yayılışıyla eşanlamlı

olduğunu unutturması gerekmez; bu özellikler, Kant'ta öznenin bilinçsel kapasitelerinin canlandırmasıyla bağlantılandırılmak üzere ortaya çıkan ve insanî olanla sınırlı olmayan bir evrenselliği ima eder. Filozofun bakışı özneden özneye gitmiştir, ancak başka bir şeyin daha görülmüş olduğu hatırlatılmadan edilmez.

Sonuçta, Kant'ın niçin bir "sınır çizgisi" olduğu daha iyi anlaşılır. Bir öznellik biçimini kabullenmeye ve sanatsal üretimdeki "deha"yı yüceltmeye mahkûm sezgileri romantizme katmış biri olarak nasıl değerlendirilebildiğinden bağımsız, Kant, onyedi-onsekizinci yüzyıl döneminde olmuş olanlara ve romantik-öncesi çağda Almanya'da –tam da bu dönemde öznel duyarlığın yüceltilmesi, sanatsal üretimle insan bilincinin meyvesini birbirlerinden belirgin ve hatta geri dönüşü olmayan bir biçimde uzaklaştırmıştı ve uzaklaştırmaya da devam etmekteydi– olmakta olanlara karşı gelerek sanatla hakikat arasındaki kayıp kuramsal bağı en azından kısmî olarak restore etmeyi deneyebilmiştir. Kant-öncesi dönemde sanatsal üretimin öznelleştirilmesi, sanatın mantık-öncesi bilinç seviyesine "alçaltılması" ile örtüşürken, yani sanat kirlenmiş ve öznel kabul edilirken, Kantçı dönemde, özellikle de *Sturm und Drang* hareketiyle birlikte, sanatın öznelleşmesi duyusal bireyselliğin hiddetiyle birleşir ve sonuçta sanatın –bireysel anlamda olmasa da iletilemeyen, öznel, *akla yasaklanmış* ebedî hakikatlerin ifadesi olduğundan– bilinçten "üstün" olduğu kabul edilir.

Kant, evrensel/nesnel öğe gibi davranan iletişimsel bir sistemin kuramsal arkaplanını güzel sanat için uygularken sanat/hakikat ayrımına karşı çıkar gibidir: düşünsel melekelerle duygu arasındaki, nesnel bir bilgiyle sonuçlanmayan özgür oyuna yapılan açık bir çağrıdır bu. Ama Kant bu karşı çıkışında "başarısız olur". Bunun *ilk örnekteki* nedeni, evrensel referans sistemi tarafından garantilenmiş olan iletişimin, biricik ve nihaî olası kuramsal meşruiyetini insana özgü bilme formunun "öznelliğinde" bulduğunun ve böylece düşünce açısından (özellikle de örneğin Schiller'in sezmiş olduğu gibi "özgürlük" düzleminde) kışkırtıcı ama aynı zamanda şüphe götürmeyecek biçimde paradoksal bir durum yarattığının üçüncü *Eleştiri*'de açıkça ortaya

çıkmasıdır: iletişmek, başka bir deyişle iletilebilirlik ve iletişim, insanın öznel/bireysel yapılarına –bu yapılar, ancak "öznel biçimde"[18] temsil edebildikleri, destekleyebildikleri bir evrenselliğe *yükselirler*– bağlanır. Kant'ın "eksikliğini duyduğu", sanat/hakikat *bağıdır*. Kant'a göre güzel *duygusunun* kökeni yalnızca ve yalnızca insandır; iletilen dünyanın insan için anlamı üçüncü *Eleştiri*'de yer almaz. Aranan "bağ" insanın *Stimmung*'unda bulunmuştur. Nihilist öznellik ilkesinin tarihsel olarak ortaya çıkışı, gizli ve üstün *ikinci örneği* oluşturur: *bir taraftan*, bu ilke Kant'ın, öncesinde sanatsal üretimi daima dışlamış veya alçaltmış olan hakikatin geleneksel –metafizik– anlamda kurucusu olmuş bir ufka varmasına engel olur; *diğer taraftan*, bu ilkenin ortaya çıkışı, bilimsel hakikat karşısında aldığı konumla uyumlu olarak, sanatla hakikat arasında köklerini mantıksal değil de şiirsel bir hakikat fikrinde bulan farklı bir ilişkinin olabileceği düşüncesini Kant açısından bloke eder. Bu yeni ufuk ise ancak Romantiklerin ve İdealistlerin çağında açılacaktır.

Kant ve Goethe arasında Schiller

Kimi Kantçı düşüncelerin Schiller (1759-1805) için, kendi kesinliklerini krize sokacak duygusal bir karşılaştırma fırsatı demek olduğu söylenebilir. Benzer biçimde, Goethe'nin eserlerinin –elbette ki Herder'le bir birlik oluşturdukları yıllardaki eserleri değil– Schiller için aynı derecede aşılmaz ve gizemli kalmaya mahkûm bir alan anlamına geldiği düşünülebilir.

Bu girişin ardından kendimizi 1793'ten 1796'ya kadar geçen dönemde Schiller için neler olup bittiğini değerlendirmekle sınırlayacağız. Bu yıllar yazarın üç önemli eserinin yayımlandığı yıllardır: *Yüce ve Dokunaklı Üzerine* (1793), *Yüce Üzerine* (1795 civarları), *Dâhiyane ve Duyusal Şiir Üzerine* (1795-96).[19] Görüyoruz ki, bu durumda kati bir stilizasyona varmaktan çekinmeyen Schiller, bir taraftan, *Urteilskraft*'ı hem düşünsel-bilinçsel hem de ahlâkî dünyadan eşit mesafede tutan Kantçı pozisyonu, sanatsal eylemin bilmenin yasası ve ahlâkî eylem

karşısındaki özerkliğini doğrulama amacıyla derinleştirmek niyetindedir; diğer taraftansa, sanat ve şiiri hakikatin metafizik özüyle donatma ihtiyacını duyar ki bu her zaman için sanatsal eylemi keyfiyetin alanına havale etme riskini taşır.[20] Aslında, Schiller, Kantçı kategorilere ancak kuramsal düzeyde başvurabilir,[21] çünkü bunlar büyük oranda tekil bireyin hissedişinin öznelliği üzerine yaslanırlar. Schiller, şiirin plastik doğallığına dair Gotik sezgiye –ve bu sezginin kati olarak evrenselci, ama bir şekilde ontolojik anlamda taklit edilemez, dolayısıyla bir model olarak ileri sürülemez çıkarsamalarına– güvenemeyeceğini de bilir. Böylece, Schiller, özellikle kuramsal denemelerinde, sanatın "öznelliği" ve "nesnelliği" arasındaki karşıtlık karşısında bir tür derin ama gene de doğurgan sıkıntıya hayat verir; onun "deha" üzerine düşünceleri de bu sıkıntıdan doğar.

Schiller, Kant ve Goethe ile arasındaki mesafenin "doğa" adına olduğunun farkındadır. Bu iki büyük ismin de "haklı olmadığını" söyler, çünkü ikisi de doğanın, yerini alacak başka bir şey olmadan yavaş yavaş ortadan kalktığının farkında değildir. Schiller, Kant'la ilgili olarak pek çok yerde ahlâkî idealin "soğukluğunu" eleştirir, görünür *tarihsel* fenomenin, yani insanı çevreleyen ve içeren sahnenin görünmeyen temeli ve özü şeklindeki doğanın yokluğu algısıyla da Goethe'den[22] farklılaşır. "Doğanın" keyfî sunumu bir kez daha aynı şekilde keyfî ve ikili olan *hissetmeyle* kıyaslanır. Schiller'de "deha" bu ikilikte yaşar. Her ne kadar Schiller "her gerçek dâhi saf olmalıdır, aksi mümkün değildir" ve "saflığı onu bir dâhi yapar"[23] diyerek, dehanın doğal basitliğe yakınlığı, dehanın vasıtasızlığının her türden yapıntıdan uzak oluşu, deha öğesinin hafifliği dogmalarını yeniden sunsa da, "duyusal deha"dan[24] bahsederek kendiyle "çelişmekten" de kaçınmaz. *O farklı hisseder*, çünkü onun hissedişi *doğadan uzaktır*, bu nedenle de arzulu ve nostaljiktir.

Ancak, Schiller içi boş nostaljik eğilimlere yüz vermez. Aynı zamanda ironinin de mekânı olan içselliğin kendi kendini besleyen[25] duygusunun, "saf"tan farklı olarak ideale eğilimli olduğunu iyi kavramıştır. Ancak, bu dramatik ve elbette ki pek çok yönüyle trajik öğe,[26]

"yüce" eleştirisiyle hiçbir biçimde "nötralize edilemez"; nitekim Schiller'de bu öğe, Nietzscheci diyonizyak bir ön şekillenmeden bahsedilmesine neden olmuş bir kader yüküyle belirir. Gene de, bu ön şekillenmeye işaret etmenin bir anlamı vardır, eğer onu *tout court* Kant'ta gecikmiş bir kategori olan "yüce"ye yakınlaştırma çabalarından imtina edilirse. Schiller'in *Yüce Üzerine* isimli makalesinde daha öncesinde *Schön und Erhaben* şiirinde yararlandığı bir fikre ("Hayat yolculuğunda bize eşlik edecek yoldaşlar olarak doğanın bize bahşettiği iki dehadır onlar. Birinci dehada güzel duygusunu, ikincide ise yüce duygusunu buluruz"[27]) yer vermiş olması, makalenin saf ve duygusal üzerine aynı derecede önemli başka bir pasajında, *Der Genius* (1796)[28] başlığını taşıyan kısa bir yazıda yeniden üretilen bir sonuca varması, "deha" teması içinde her durumda şiirsel ilhamla kuramsal gerilim arasındaki ozmosun işaretidir. Tüm bunlarda, gizemli biçimde, modern hissedişin artık özgür bulmadığı bir gerekliliğin mekânı olarak doğa duygusuna yapılan bir gönderme vardır. Schiller'i kendi isteğine rağmen Goetheci ilhamı yaşamaya zorlayan, ondaki Kantçı mirastır.

Schiller'in, şiirselliğin modern tezahürleri olarak yüceye ve duygusala yönelttiği dikkat, kalkış noktasındaki bir müphemlikle çaresizce lekelenmiş, neredeyse geçersizleşmiştir: Schiller şiirsel deneyimi beslemek için Kant'tan "ideal"i ve "ahlâkî"yi almıştı, ama –kadınlar söz konusu olduğunda örneğin *letafet* (*kadınlık dehası*)[29] diye tanımladığı– saf güzellikten *uzak* duruyordu. Bu uzaklığın karakteri ve deha sorununa yansıması, örneğin Hölderlin'de de ortaktı. Hölderlin kutsaldan uzaklaşmanın neden olduğu yarılmayı görür ve şiirden ayrılamayacak olan bütünlüklü bir kader vizyonuyla bu yarılmayı onarma çabası verirken, Schiller şiirsel senaryolar tasarlamaya devam eder.[30] Bu nedenle, Goethe'ye ve eserine olan yakınlık, Schiller üzerinde, başka bir şeyden daha "rahatsız edici" anlamda etkili olur.[31] Belirgin kırılmalar olmadan şiirsel dili yaşayan bir "modernin" (Goethe) yakınlığını deneyimlemek, şiirsel anlamda algılanan şeyin derinliğini azaltmadan ve ortaya çıkan sonucu "zorunlu güzellik" kategorisiyle sınırlamadan "yüce" öğesinin yokluğunu deneyimlemek, tüm bunlar, saf-

duygusal diyalektiği de dâhil her türden diyalektik inşayı, antik ve modern "deha"lar arasındaki ayrımı riske atmak anlamına gelir.

Schiller'in pozisyonu idealist tarif felsefelerinin yükseliş ve alçalışını mı önceliyordu? Schillerci deha kavramsallaştırmasında, kalkış noktasındaki müphemliğin, duyarlılıkla ideal-ahlâkiliği kendi içinde geri dönülmez biçimde ayrılmış olan bir öznellik düşüncesinde bir araya getirme çabasına da yansıdığını söylemek burası için yeterlidir. Tarihin "anlamı" karşısında bütünüyle saf ya da bütünüyle duygusal (çünkü duyusal olan şey, kendiliğinden her türden bütünlüğü dışlar) olmayan, varlığın tamamlanmamışlığını ve güvensizliğini desteklememe kapasitesinde bir bütünlüklü tarih felsefesi sistemince (Hegel) desteklenmeyen bir deha, kendisinden daha üstün bir şeye varmak mecburiyetinde olan dehadır. Schiller'in kimi trajedilerinde bu böyledir örneğin; bu eserlerde, "kahraman", yıkıcı bir itkiyle ideale doğru eğilim gösteren, Panofsky'nin –idealle ilişkili olarak– Rönesans sanatsal deneyiminde de fark ettiği sınırı aşan "deha"dır. Taklit ilkesinden tümüyle kurtulan özne, kendisi ideale dönüşerek, değerin kökeni olarak öznelliğin temeliyle karşıtlık içindeki bir düşünceyle karşıt hale gelir. Kahramanın çabası karşısında kaderin sessiz ya da kayıtsız kalması, belki de *Stürmer*'ler tarafından hayata geçirilen karşılaşmanınkinden farklı bir tadı olan bir uzlaşmazlığın işaretidir; nitekim, onlar öznel duyarlılığa inanmış ve rasyonelliğe olan güvenlerini kaybetmişlerdi. Schiller ise böyle değildir; o aklın "üstünlüğünü" görür, ama gene de kendini programatik olarak akıldan daha "yüksek" olamayacak, dâhiyane-kahramansı bir duyarlılığa teslim eder. Bu duyarlılıksa kaderin boyunduruğu altındadır.

Notlar

1) Immanuel Kant, *Critica della capacità di giudizio*, L. Amoroso (yay. haz.), Milano, Rizzoli, 1995.
2) *A.g.e.*, c. I, s. 427.
3) *A.g.e.*
4) *A.g.e.*, c. I, s. 427-8.
5) *A.g.e.*, c. I, s. 429.

6) *A.g.e.*, c. I, s. 425. Bkz. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, s. 83-94 (*Beurteilungskraft*). İtalyanca'da bkz. L. Pareyson, *L'estetica di Kant*, Milano, Mursia, 1984; E. Garroni, *Estetica ed epistemologia*, Roma, Bulzoni, 1976; G. Carchia, *Le rovine della rappresentazione, La legittimazione dell'arte* içinde, Napoli, Guida, 1982, s. 139-69; L. Amoroso, *Senso e consenso*, Napoli, Guida, 1984 ve *L'estetica come problema*, Pisa, ETS, 1988; F. Menegoni, *La 'Critica del Giudizio' di Kant*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995.

7) Bu sorular, deha üzerine Kant'ın *Antropologia pragmatica*'da (Bari, Laterza, 1969) içerilen düşüncelerinin de tartışılıp tartışılmayacağını gündeme getirir. Kant s. 57'de şunları söyler: "Kavramlarla buluştuğunda imgelemin özgünlüğüne (yani taklit edilmemiş oluşuna) deha denir"; "Bir şeyi icat etmek, keşfetmekten tümüyle farklıdır. Nitekim, keşfedilen şeyin daha öncesinde bilinmediği kabul edilir. İcat etme yeteneğine ise deha denir. Bu isim sadece çok bilen kişiye değil, bir şeyi yapmayı bilene, yani sadece sanatçıya verilir. Ancak, sadece taklit eden sanatçıya değil, eserini özgün bir biçimde üreten sanatçıya verilir; ve, nihayet, ona bu isim sadece ürünü örnek olduğunda, yani taklit edilmeyi hak ettiğinde verilir. [...] Dehanın alanı imgelemin alanıdır; imgelem yaratıcı olduğu ve kuralların hâkimiyetine diğer melekelerden daha az tabi olduğu için, özgünlük kapasitesi daha fazladır. Öğrenciyi her zaman taklide zorlayan öğretim mekanizması, özgünlük söz konusu olduğunda dehaya gerçekten de zararlıdır" (s. 112-6). Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 377'de A. Gerard'ın "deha" üzerine makalesinin Kant'ın *Antropologia*'sının 1798 ve 1802 tarihli baskılarının en önemli kaynakları arasında olduğunu gözlerken, Baeumler, muhtemelen, yalnızca üçüncü *Eleştiri*'ye gönderme yaparak, şunları söyler: "Kant, Gerard'ın güzel araştırmasını okumuştu; ancak bu araştırmanın ona söyleyeceği önemli bir şey yoktu", bundan dolayı "Kantçı doktrinin deha üzerine temel çalışmaları, onun Almanya'daki gelişiminden hareketle yorumlanır" (*Das Irrationalitätsproblem*, s. 162); bu yargı, Baeumler'in yeniden inşasına rengini veren Fransa-Almanya-İngiltere arasındaki tinsel ilişki sorununa tekrardan girer.

8) Bkz. İngiltere'de onsekizinci yüzyıl üzerine olan alt bölüm.

9) *Critica della capacita di giudizio*, c. I, s. 432-3.

10) Özellikle *Lezioni di filosofia dell'arte* (1802-3).

11) *Critica della capacita di giudizio*, c. I, s. 433.

12) *A.g.e.* Ayrıca, düşünmenin kipi olarak analoji sorunu üzerine c. II, s. 829'a bakınız.

13) *A.g.e.*, c. I, s. 437.

14) "Düşünmeye fırsat veren imgelemin temsili olarak anlaşılan fakat belirlenmiş herhangi bir düşünceyi, yani herhangi bir kavramı içermeyen estetik düşünceler için, hiçbir dilin bütünüyle ulaşamayacağı ve anlaşılır kılamayacağı bir temsil yeterli olabilir. Estetik düşüncenin, hiçbir *sezginin* (imgelemin temsili) yeterli gelemeyeceği bir kavram olan *akıl düşüncesinin* karşılığı (*pendant*) olduğu rahatlıkla görülür" (*A.g.e.*, c. I, s. 443-5).

15) Bkz. bir önceki not. "Estetik vasıflar" üzerine, Kant, bunların, "imgelemi sözcükler vasıtasıyla belirli bir kavram içinde ifade edilebilecek olandan daha fazlasını düşündürten, birleşmiş temsillerin miktarının üzerine çıkmaya iten" bir şeyi temsil ettiklerini söyler (*A.g.e.*, c. I, s. 447).

16) Bu gizemli "estetik vasıflar"dan ("verili bir kavramı teşhir etmeyen, yalnızca kavramın muhayyilenin ikincil temsilleri olarak diğer kavramlarla olan bağlantısını ifade eden formlar", Kant örnek olarak Jüpiter kartalını ve onun pençelerini verir) her bahsedildiğinde, Kant, bunların, "ruhu canlandırmak için mantıksal bir sunum yerine akıl düşüncesine hizmet eden (*dient*) bir *estetik düşüncesi* oluşturduğunu ve birleşik temsillerin uçsuz bucaksız alanının görüşünü açtığını" yazar (*a.g.e.*).

17) *A.g.e.*, c. I, s. 451.

18) Alman Romantizmi çerçevesinde bu konuyla ilgilendiğimiz bir çalışmamız için bkz. *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Bologna-Roma, Cosmopoli, 1995, s. 121-6.

19) Adı geçen üç makale için bkz. Friedrich Schiller, *Del sublime*, L. Reitani (yay. haz.), Milano, SE, 1989; F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, E. Franzini ve W. Scotti (çev.), Milano, SE, 1986. Ayrıca, bkz. F. Schiller, *Educazione estetica e Callia o della bellezza*, A. Negri (çev.), Roma, Armando, 1971; Antimo Negri, *Schiller e morale di Kant*, Lecce, Milella, 1968; S. Zecchi, *La*

fondazione utopica dell'arte. Kant, Schiller, Schelling, Milano, Jaca Book, 1984; L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, Milano, Mursia, 1983; U. Perone, *Schiller. La totalità interrotta*, Milano, Mursia, 1982.

20) Keyfî hareket etme sorunu onun dramatik eserlerinin çoğunun merkezinde yer alır.

21) Bkz. Schiller, *Sul patetico*, s. 56-7.

22) Goethe'deki "deha" sorunuyla ilgili olarak Schmidt'e gönderme yapıyoruz: *Die Geschichte des Genie*, I, s. 309-53. Wilhelm von Humboldt'un (1767-1835) dil üzerine Avrupa düşün dünyasına yaptığı muazzam katkı (D. Di Cesare yazdığı *Giriş* bölümüyle bu katkıyı derinlemesine incelemiştir, *La diversità delle lingue* içinde, Roma-Bari, Laterza, 1991, s. XI-CII), "deha" temasını da içerir; terimden geniş bir alan içinde faydalanan yazar "halkların dehası" nosyonunu da kullanmaktan geri kalmaz. Von Humboldt'un deha üzerine yazdıklarındaki "eğitici" arkaplan Eduard Spranger'i de etkiler, bkz. *L'uomo estetico*, T. Griffero (yay. haz.) Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1990.

23) F. Schiller, *Sula poesia ingenua* e *sentimentale*, s. 22.

24) *A.g.e.*, s. 80.

25) *A.g.e.*: "Saf şiirsel deha dışsal bir destek gerektirirken, duyusal deha yalnızca kendi içinde beslenir ve arınır."

26) P. Szondi, *Saggio sul tragico*, F. Vercellone (yay. haz.), önsöz S. Givone, Torino, Einaudi, 1996.

27) Bkz., *Sul sublime*, s. 70 ve L. Reitani'nin s. 103-4'teki notu. Ayrıca, *Die Führer des Lebens* başlıklı Spruch (1795) [F. Schiller, *Gedichte*, G. Fricke (yay. haz.), Stuttgart, Reclam, 1978, s. 108].

28) Schiller, *Gedichte*, s. 113: "Yalnızca sen, dâhi, doğada doğayı büyütürsün." Bkz. her ikisi de 1796 tarihli olan *Der Genius* (s. 101-2) ve *Der Genius mit umgekehrten Fackel* (s. 116).

29) Bkz. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, s. 24; *Anmut und Würde* (1793).

30) *Der Genius* adlı şiirinde, Schiller, insana aklın mı yoksa duygunun mu yön vermesi gerekir sorusuyla ilgili olarak şöyle yazar: "Das entweihte Gefühl ist nich mehr Stimme der Götter", yani "dünyevî duygu artık tanrıların sesi değildir" Yalnızca "dâhi", yani koruyucu kanatlarını kaybetmiş kişi yanılmaktan korkmadan duygunun peşinden gidebilir. Duygunun tanrıların sesi olması, varlığın kendi görünümünde tezahür etmesiyle kıyaslandığında *öznenin böyle olmadığı* anlamına gelir. Benzer bir "öznenin" "dehası", temsil eden olmayanın dehasıdır.

31) Schiller iyi bir Kantçı olarak sanatın (daha çok Goethe ve Hölderlin'in konusu olan) temeliyle amacıyla (post-Kantçı çalışmalarda, bu, "işlev"e dönüşecektir) olduğu kadar ilgilenmemiştir. Aslında, Kant'ın anladığı şekliyle "özgürlük" sorunu, sanatın temeline değil, fakat amacına uygulanabilir ve sanatsal *Sein* değil de *Schein* teorisine bakılarak geliştirilebilir. Bkz. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, s. 467.

IV.

Ondokuzuncu ve Yirminci Yüzyıllar

Giriş

Schmidt, haklı olarak, "Fichte, deha kavramının tarihi açısından, doğrudan deha üzerine yazdıklarından çok, bu fikri felsefesinin temeline oturtmuş olmasıyla önemlidir"[1] diye yazmıştı. Fichte'nin düşüncesi üzerine genel değerlendirmelerin ardından, deha sorununun gelişiminin bizi de kısmen içine alan bir dönemdeki seyrini tarif etmiş olan bir başka isme geçmemiz gerekir. Hans G. Gadamer, *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde temel düşüncelerinden bazılarını deha kavramına ayırmıştı, bunlardan birini buraya aktaralım: "Kant'ta dehanın niteliklerinin sanatçıyla sınırlandırılması [...] bir dirençle karşılaşmadı. Aksine, XIX. yüzyılda deha kavramı evrensel bir değer haline geldi ve yaratıcılık kavramıyla birlikte gerçek bir şölen yaşadı. Bu gelişme, Schopenhauer ve bilinçdışı felsefesi vasıtasıyla sıradışı bir yaygınlık kazanmış olan idealist-romantik 'bilinçdışı üretim' kavramınca teşvik edildi. Söylendiği gibi, deha kavramının gusto kavramı karşısındaki böylesi sistematik bir tahakkümü, Kantçı estetiğin tininde mevcut değildi. Gene de, Kant'ın temel önermesi olan, estetiği özerk bir biçimde, kavramın kanatları dışında temellendirmek ve hiçbir şekilde sanat alanında hakikat sorusunu sormamak, yani estetik yargıyı duyusal yaşamın öznel *a priori*'si üzerine, 'genel olarak bilinç melekemizin' gusto ve dehanın ortak özünü oluşturan uyumu üzerine kurmak, XIX. yüzyılın irrasyonalizmi ve deha kültüyle gayet uyumluydu. 'Yaşamsal duygunun' estetik zevk içinde 'geliştirilmesi' şeklindeki Kantçı doktrin, deha kavramının daha genel bir kavram olan yaşam kavramı içinde gelişmesini tercih etmişti, özellikle de Fichte, deha-

ya ve dâhiyane üretime olan bakışı evrensel ve aşkın yaşamın bakış açısı seviyesine çıkardıktan sonra. Bu şekilde, her türden nesnel geçerliliği aşkın öznelliğe indirgeme mücadelesi içinde olan yeni-Kantçılık, *Erlebnis* kavramına bilincin en özgün ve sahici olgusu rolünü atfedebilmiştir."[2]

Atılan adımın önemi, deha sorunsalının gelişimini, en azından Alman kültürünü ilgilendirdiği kadarıyla, hayranlık uyandıracak biçimde tek bir çerçeve içinde bir araya getiren, bizim de daha öncesinde altını çizdiğimiz *temelde yatan irrasyonel yanı* son derece net bir biçimde ve belki de Gadamerci niyetin dahi ötesinde açığa kavuşturan bu alıntının uzunluğunu bir ölçüde meşrulaştırır. Gadamer'in yeniden inşasında noksan olan, sorunun "öteki" veçhesi, yani sanatsal-şiirsel dehayı her daim karakterize etmiş olan ve bizim de insanın (sanatsal) yapma edimindeki yabancılık etkeni olarak dehanın bir tür dokunulmazlığına bağladığımız "örtük direniş"i ilgilendiren veçhesidir. Ondokuzuncu yüzyılda (ve bir ölçüde yirminci yüzyılda) bu "noksanlığa", Romantizm ve İdealizm arasındaki aynı derecede noksan kuramsal ayrım eşlik eder. Yukarıda bahsi geçen dokunulmazlık bu ilk akımın perspektifinde net biçimde temsil edilir; en bereketli toprağını Romantik doğa felsefesinde ve Romantizmin "bilinç", şiir-üretim ve genel olarak bireysel "yaşam" –*Erlebnis*– sorunuyla kurduğu ilişkide bulur. Ondokuzuncu ve yirminci yüzyılın bilincin dile getirilemez ve iletilemez "veri"si olarak *Erlebnis* nosyonu, aynı derecede ikili bir yoruma açıktır: *bir taraftan*, *Erlebnis*, her ne kadar rasyonalist-pozitivist bilinç perspektifinde bu böyle olmasa da, içerisinde bireyin daha üstün ve sahici, o yüzden de öznel olarak kurulmamış bir düzene yeniden sokulduğu evrensel bir mekândır; *diğer taraftansa*, aynı nosyon içerisinde, "deha"nın öznelci-irrasyonalist öğesi yenilenmiş ifadesini bulur. Nosyon, varoluşun öznel-bireysel alanıyla bilginin sistematik rasyonelliği, "evrenselliğin" kaynağı arasındaki, pek çok yazarda da yer bulmuş olan belirgin karşıtlıkta kendini açığa vurur; fakat, genel kabul gören ve çoğu durumda banal bir durumu ifade eden bu karşıtlık, içerisinde dehanın hem kabullenildiği hem de sürgün edildiği, dışlandığı *ad hoc* bir alanı ortaya çıkarır. Soru-

nun bu yönünü derinleştirebilmek için kısaca Fichte'ye değinmemiz gerekir.

Fichte ve "dâhiyane" felsefe

1794 yılında, Fichte (1762-1814), *Bilim Doktrini veya Felsefe Kavramları Üzerine* adlı çalışmasını bitirdi. Bu çalışmanın ikinci kısmının son bölümünde, Fichte, doğmakta olan "sisteminin" –ki bunun, bilincin özü ve felsefenin kökeni olarak *özgürlük* üzerine bir sistem olduğu söylenebilir– temel ilkeleri üzerine akıl yorar. Konu edilen teorik sorun (Kantçı bir ufku yansıtır), "madde" değil de eylem figürü içinde felsefenin başlangıç anı ile ilgilidir; başka bir deyişle, Fichte'ye göre, felsefe yapmanın başlangıç ediminin bağlandığı "madde" olarak değil de edim olarak felsefenin başlangıç anı bilince götürülebilir. "Bilince çıkış"ta, edim kendi çıkışını yakalayabilmek mecburiyetindedir. Türe ait bir şey nasıl mümkün olabilir, nasıl hipotez edilebilir? Eleştiricilikten İdealizme geçiş sorusu Fichte'de şu cevabı bulur: felsefenin başlangıç edimi kendi çıkışına bakabilir, çünkü *özgür* bir edimdir, yani önceki edimlerin *hiçbiri* tarafından koşullanmamıştır. Bu pozisyonun –örneğin Jacobi'nin gayet iyi yakaladığı ve de zorunlu olarak nihilist bir sonuç içermeyen (Romantizm örneğin bunu göstermiştir)– örtük nihilist yanını açığa kavuşturmanın yeri burası değildir. Burada bizim için önemli olan, Eleştiricilikten İdealizme geçişin nasıl –Fichte'ye göre özgür olduğu için kendi çıkışını görebilecek düzeyde olan– *bilincin alanının ve gücünün artması* yoluyla gerçekleştiğinin altını çizmektir. Bilinç kendi özgürlüğünü deneyimleyerek genişler. Ama sorulması gereken önemli bir soru vardır: "Filozof, neyin zekânın zorunlu eylem biçimi olarak kabul edilmesi gerektiğini ve *neyi* olumsal olarak bir kenara bırakması gerektiğini nasıl bilir?" Filozof gerçekte bunu bilemez diye devam eder Fichte, çünkü aksi türlü yükselmeyi beklediği bilince yükselmiş olurdu. Bir direniş vardır, ama bu direniş felsefe yapmanın "kalkış noktası" olan şey *içindir*. Zorunlu olanın bir şekilde kökende olana dönüşmesi paradoksal bir durumdur. Nitekim, filozof özgürlüğün kuralına dönüş-

memek için "hareket eder. Onu yönlendiren "gerçeğin karanlık duygusudur" der Fichte ve eserinin yalnızca ilk basımında mevcut bir notta buna açıkça *deha*[3] der. O halde, deha bir kez daha evrenselle tikel, özgürlükle zorunluluk arasındaki karşılaşmanın mekânıdır ve kendisini tümüyle yok etmek istemese de aşmak isteyen bilincin marjı olarak şekillenir: aksi halde, bilincin vazgeçilmez "maddesi" kaybedilmiş, felsefe başlangıçsız kalmış olurdu.

Fichte'nin Kant'a daha da yaklaştırdığı düşüncesini kavramak açısından temel metin niteliği taşıyan, Romantikler ve İdealistler tarafından bolca okunmuş, 1794 tarihli ünlü *Grundlage*'de "deha" terimi pek ortalıkta görünmez artık; ancak, Romantiklere değinirken göreceğimiz gibi, bu yokluk da kendi başına anlamlıdır. 1805 yılında ise bilgeliğin özü üzerine verdiği dersler vesilesiyle dehadan faydalanma yoluna gider; üçüncü derste dehadan bir kez daha, bilgenin tutulduğu şey karşısındaki bir tür âşıkane önsezisi diye bahseder: "Açık olarak bilinmeyen tinsel dünya karşısındaki bu itkiye deha denir ve bu gayet akıllıcadır. Deha, insanda doğaüstü başka bir şeye meyleden, insanın tinsel dünyayla ilişkisini gösteren ve kökeninin bu dünyada olduğuna işaret eden doğaüstü bir şeydir."[4] Yıllar geçmiş ve bağlam değişmiş ama soru aynı kalmıştır: dehanın özü, bilginin, hakikatin "nihaî" alanı olarak bilincin alanını bir taraftan güçlendirir, diğer taraftan onu ezme riski taşır. Bu azımsanacak bir sorun değildir, çünkü bilincin –onun seçilmiş dünyası olarak– doğaüstü dünyaya açılması ihtimali yönünde bu yazılarda varsayılan "mistik" havanın ötesinde, Fichte'nin kendi düşüncesinin ufku olarak saydığı *Bilim Doktrini*, *bilginin kesinliği*nin garantisi olarak *bilincin kimliği* sorunu etrafında dönmeye devam ediyordu. Eğer Fichte'nin kabul etmekle kalmayıp bilme hareketinin başlaması için bir şekilde gerekli de gördüğü dehanın mekânı bilinçte bundan böyle yer bulamazsa, *Doktrin*'in kuramsal sistemi kaybolup gitme riski içine girer.

Nitekim, tonları değişse de, Friedrich Schlegel (1772-1829), Novalis (1772-1801), Schelling (1775-1854) ve Hölderlin'de (1770-1843) olan tam da budur; Hegelci felsefeye yakın ama esasen farklı bir

yaklaşımla Fichte'nin felsefesiyle ilgilenmiş isimlerin önde gelenleridir bunlar. Temel metinlerine bakıldığında, kendimizi hayli zor yorumlarla karşı karşıya buluruz. İlk bakışta "deha" sorusu, Fichte'nin *Bilim Doktrini*'nin sistemiyle, gelişimiyle ve kriziyle ya da –birbirlerine yakın olan ama çoğu zaman birbirlerini dışlayan– kendi kuramsal pozisyonlarının çekirdeğiyle *doğrudan* bir ilişki içinde belirmez. Mesafeli duruyormuş gibi görünen bu olguyu dönemin genel ufku olan diyalektik ufka bağlayacak olansa –kuramsal ve tarihsel içerimlerin bakış açısından yeterince geniş olan– öznellik sorunudur.

O halde, kısaca Fichte'nin 1794 tarihli *Grundlage*'sinin iki kısımlı ("kuramsal" ve "pratik") yapısına dönelim. Burada yürüttüğümüz araştırma açısından, eserin "kuramsal" kısmının *Einbildungskraft*'ın (imgeleri biçimlendirme gücü olarak muhayyile) özü ve rolü üzerine bir düşünce geliştirirken, "pratik" kısmının *Gefühl*'ün (duygu) alanı etrafında döndüğünü ileri sürebiliriz. *Fichte için ne tahayyül etme ne de hissetme, münhasıran bilginin Kantçı inşasına bağlanabilecek boyutlardır*. Bu, her şeyden önce, hem –Fichte'nin gerçekliğin, hatta "yegâne olası hakikat"in[5] üreticisi dediği– tahayyül etme ediminin hem de –kendi kökenini aldığı sınırı hisseden deneyim, yani yaşam olarak– duygunun,[6] "deha"nın öznelliğinin iki yönlü belirlenimindeki aynı özellikleri edindiği anlamına gelir: "içeri" doğru, bilincin biçimlenme mekânı, "dışarı" doğru, Ben-olmayanla veya dünyayla kurulan açıklanmamış bağ. F. Schlegel, Novalis, Schelling ve diğerlerinin "deha"dan bahsettiğini görmek ilginç olsa da, bunun sınırlarını belirlemek ve hangi düşünsel ufuk içerisinde hareket ettiklerini tespit etmek çok daha önemli ve gereklidir. Nitekim, bu yazarların "deha" üzerine gözlemlerinin, çoğu zaman geç-Aydınlanmacı, hatta –gerek ampirizmden gerekse duyumculuktan gelen öğelerin özelliklerini taşıyan, diğer taraftan aşırı rasyonalizmden ve "mantık" matrisinin çağrışımcılığından etkilenmiş olan bir düşünce geleneğinin varış noktası olan– rokoko bir atmosfer içinde salındığını göreceğiz. Ancak, gözden kaçırılmaması gereken nokta, tüm bunların, dehanın alanının hem "içini" hem de "dışını" diyalektik anlamda kavrayabilecek yegâne şey olarak, *sanatın ve şiirin alanında bir araya gelmesidir*. Böylece,

Romantiklerin Aydınlanmanın mirası "bilinç"in yerine koymak için bastırdıkları, "İdealizm tarafından gözden geçirilen" temel bir "nosyona" hayat verilmiş olur: *ruh*. Bu noktada çok daha farklı ve karmaşık olma eğilimi gösteren tinsel bir senaryodaki geçici yolu bulmak isteyerek şunları söyleyebiliriz: (az çok bireysel-öznel) bilinçten hareketle yorumlanmış bir dehanın yerine, Romantikler *ruhun dâhiyane mekânını* koyma eğilimindedirler. Dolayısıyla, Romantikler için, dehaya ev sahipliği yapan ruhun mekânıdır ve de daha önemlisi, ruh, özne ve dünyanın analojik-üretken *bağı* olsa da bireysel olarak anlaşılan "psykhe" değildir. Yaşamsal bağ olarak ruh, deha içinde "özgün" aktif bir ilke bulur ve hiç de tesadüfi olmayan bir biçimde "tin" adını alır. Ruhun Romantikler tarafından "fethedilmesi", Alman Romantizminin tüm tarihsel aşamalarına sirayet etmiş uzun bir süreçtir.

Romantik takımyıldızı

1795 yılından itibaren, Friedrich Schlegel ve Novalis, Kant, Schiller ve Fichte kıyaslamasını derinleştirirler ve bu isimlere bizim de bu bölümde değineceğimiz Herder, Böhme ve Hemsterhuis'i eklerler. F. Schlegel'in en önemli eserlerinden biri olan *Von der Schönheit in der Dichtkunst*'ta dile getirilen düşüncelerde, deha sorunu münhasıran gustoyla, eleştiriyle ve dolayısıyla eleştirinin kurallarının temeli sorunuyla, sanat ve genel olarak estetik sorunuyla ilişkilendirilmiştir.[7] Ancak, hâlâ *Romantik*'in düzleminin uzağında bulunuyoruz; nitekim, Schlegel'in düşüncelerinde solunan atmosfer, ampirizmle rasyonalizm arasındaki –"Herder öncesi" diyebileceğimiz– bir belirsizliğin etkilerini hissettirir. Hayli karmaşık nedenlerle,[8] F. Schlegel ve Novalis, her şeyden çok *Einbildungskraft*'a ve Fichteci yorumun "*hissetme*"sine bağladıkları *Witz*'in (keskinlik, dirayet) geleneksel olarak çağrışımlı-yaratıcı yapısını, başlangıçtaki Kantçı pozisyonların ötesine geçmiş olan bir öznelliğin yasalarına tabi kılmak, böylece Fichte'nin daha öncesinde kapılarını özneye açmış olduğu bir alana girmek için "bastırırlar". Bu, otomatik olarak, *Witz*'e dair, sonuç olarak da dehaya dair Schlegel-Novalis perspektifinin, basite indirgeyen ve çarpıtan değer-

lendirmelerle çoğu zaman düşünüldüğü gibi[9], *tout court* "öznelci" bir perspektif olduğu anlamına gelmez. Zira, her şeyden önce, F. Schlegel ve Novalis arasında bu konuya dair kayda değer farklılıklar vardır; bir başka neden, her iki yazarda da *Witz*'in "öznelleştirilmesi"ne ve "deha" nosyonunun dönüşümüne-asimilasyonuna, kuramsal olarak bunları önceleyen ve bizim de burada kısa da olsa değinmemiz gereken "özne"nin güçlendirilmesi sorusu etrafında yaklaşılmış olmasıdır. Alıntılarda net biçimde anlaşılacağı üzere, F. Schlegel ve Novalis, dâhiliğin başlangıcını *dehanın bağlayıcı ediminin hayata geçirdiği güçlenmede* bulurlar. Başka bir deyişle, Fichte'nin *Bilim Doktrini*'ndeki öznellik konusuna bu iki ismin getirdiği yorumlardaki sorunlara bakılmadığı takdirde, Schlegelci ve Novalisçi deha konfigürasyonunun ve onları ayıran farkların doğru biçimde kavranması mümkün değildir. Bu, Romantizmdeki "metafor", "yaratıcılık" ve şiirsel özgürlük temaları için de geçerlidir. Ancak –her zaman için *tinsel güçlenme* anlamına gelen– güçlenme sorusu Romantik çağda *diyalektik sorusuyla*, yani Ben ve Ben-olmayan, Benlik ve Doğa, Benlik ve Dünya arasındaki karşılıklı ve dönüştürücü ilişki sorusuyla örtüştüğü için, felsefî düşüncenin bugüne kadar ulaşan, mutlak olarak dışarıda bırakılamayacak ve hatta örtük "estetik" değerinde doğrulanacak ana temalarından birine ulaşırız.

Bu noktada, yukarıda bahsi geçen, Alman Romantik hareketine Platoncu ve neo-Platoncu iddiaları taşımış olan Hemsterhuis'in F. Schlegel ve Novalis üzerine eserinin[10] etkilerine değinmek yanlış olmaz. Hemsterhuis'in sanatsal ve şiirsel üretkenlikle ilişki içindeki öznelliğe dair sahip olduğu fikrin, F. Schlegel ve Novalis'in aynı dönemde Fichte'nin *Bilim Doktrini*'ndeki öznellik üzerine yaptıkları okumayla etkileşip etkileşmediğine, eğer etkileştiyse bunun nasıl olduğuna karar vermek gerekir. Etkileşim, "dünyanın alımlanması" olarak *duygunun* mekânından hareketle gerçekleşir; bu alımlama, Hemsterhuis için alımlayıcı-pasifken, Novalis için aynı anda alımlayıcı *ve* aktif olmalıdır. Buradaki "ve" eki küçümsenmemelidir: nitekim, Romantiklerin anladığı şekliyle *ruhun* etkinliği, tam da bu simgesel eşzamanlılığın esere dâhil edilmesini içerir, sanat yapmak, şiir yazmak sembolik olarak

ekleme yapmak, bağlamaktır. F. Schlegel'in pozisyonu ne yazık ki Hemsterhuis'e kıyasla daha az doğrudan sınanmıştır, dolayısıyla daha gölgede kalmıştır, tanınması çok daha güçtür.[11]

Hemsterhuis, 1769 yılında *Heykel Üzerine Mektup*'u, 1772'de belki de en "sistematik"[12] eseri olan *İnsan ve İlişkileri Üzerine Mektup*'u yayınlar. Hemsterhuis'in düşünce sistemi içinde "deha" nosyonunun, *aklın* işleyişindeki ikame edilemez işlev olarak görüldüğü söylenebilir: akıl, ilkesel olarak, *ruhun* ve ruhun bağlantı kurma kapasitesinin, gerçekliğin *duyusal olarak algılanan* öğeleriyle donatılmasını içerir. Görüldüğü üzere, bir tanımdan ziyade, Hemsterhuis'e göre insan ve dünya arasındaki ilişkinin temeli olan teorik ve ampirik veçhelerin üst düzeyde simgesel karışımıyla karşı karşıyayız: Hemsterhuis'in bu *ilişkiye* duyduğu ilgi, onu Novalis için bir model haline getirir. Hemsterhuis'e göre, ruhun, hızlı ve uyum içinde meydana gelen, imgelemden ziyade bilinçsel sezginin bir ürünü olan ve böylece güzeli üreten bu eylemi "dâhiyane"dir. Bu bağlamda, bir taraftan, algılayan öznedeki duyusal olarak doğuştan gelen zevk duygusunun kuramsal tahakkümü, diğer taraftan, güzelde görünür olan özgün fikrin "ihtişam"ına yapılan gönderme değişmeden kalır. Novalis ve Romantikler, tam da hedefledikleri duygu/anlam *Sinn* kavramının dönüşümü içinde, neo-Platoncu ataları "oyun dışında bırakırlar". Sorunun bu yüzüne kısaca değinmek, dolaylı olarak, Alman Romantizmindeki Platoncu veya neo-Platoncu miras üzerine düşünceye katkıda bulunmaya, dolaysız olarak da deha sorununa yeni alanlar sunmaya imkân tanıyacaktır.

Hemsterhuis, gerçek anlamda Platoncu bir fikirden, yani Platon'un anladığı anlamda öznelliği mutlak şekilde önceleyen, dolayısıyla ontolojik olarak ondan bağımsız bir gerçeklikten bahsetmez; bu yüzden de Hemsterhuis'in düşüncesi, Heidegger'in "dünya imgesi" çağı dediği düzleme geri döner gibidir; bu çağda düşünce artık insanın katkıda bulunabileceği hakikatin metafizik boyutu değil, insanın melekesinin ürünüdür. Buna rağmen, Hemsterhuis, özellikle doğanın değil de insanın taklit edilmesi anlamında taklidin zorunluluğunu korumaya çalıştığı

Heykel Üzerine Mektup'un ikinci kısmında düşüncenin metafizik "görkeminden" bahseder. Burada önemli olan, Hemsterhuis'in çelişkileri üzerinde durmaktansa, "deha" sorununu bile yeniden biçimlendiren Novalis'in bunları nasıl çözmeye çalıştığını gözlemlemek olduğundan, işaret edeceğimiz tek şey, deha bağının hızının Hemsterhuis'e göre, duyunun ve genel olarak duyarlığın ontolojik anlamda frenleyici eylemini –Hemsterhuis'in düşüncesinde mevcut olan Platoncu-rasyonalist ve ampirist modellerin bir arada oluşu nedeniyle kaçınılmaz kıldığı eylem– aşma avantajını sunduğudur. Halbuki, Novalis'e göre, *duyu kendi başına hakikati ve dolayısıyla dehayı açığa çıkarır.* Güzelliğin üretimine yönelmiş düşüncelerin ruhtaki eşzamanlılığı, Novalis'te romantik dehanın belirleyici ufku seviyesine çıkartılır; Diderot hissetmekle tahayyül etmek-sezmek arasına ontolojik bir fark koyan bir duyarlılık kavramsallaştırması içinden Hemsterhuis'te bu eşzamanlılığı yetersiz görüp eleştirmiştir.[13]

Bu biçimde yüceltilen şey duyumsayan öznenin keyfiyeti değil, tam aksine, duyarlılığın –değişen ve artık bilmenin *şeffaflığı* olarak, bilgiyi ne "ağırlaştıran" ne de ona "engel olan" *filigran* olarak yorumlanan– ontolojik statüsüdür. O halde, duyarlık, sanat eserindeki gerçeğin mutlak olarak öznel olmayan, evrensel ve dışavurumcu ifşa edicisidir. Sanatsal duyarlık (eser), bireysel duyarlığın (duygu) evrenselidir. Muhayyilenin Fichteci bir biçimde bu ikisi arasında var ettiği mübadele, Hemsterhuis'in de özlemini duyduğu ama düşüncesinde mevcut olan öğelerin fazlalığından ötürü postüla edecek seviyede olmadığı eşzamanlılığı gerçekleştirir. Novalis'in duyarlık karşısındaki hakiki romantik pozisyonu, Fichteci imgelem ve duygu yorumunu olduğu kadar, modernitenin kaçınılmaz olarak öznelci ufkunu da ardında bırakır. *Bu ufuk Nietzscheci nihilist pozisyonlarda birleşmeden önce*, duyarlık, kendisini entelektüel bilgiye kıyasla daha düşük bir ontolojik seviyeye indirmek isteyen metafizik gelenekten ve dolayısıyla Platoncu mirastan kopma gücünü hiçbir zaman bulamamıştı. Fichte'nin öncesine dönersek, *bilincin temelsiz özgür* edimi olarak felsefenin kökeni sorusu açısından Fichte için önem taşıyan bilinç-özgürlük ilişkisinin Novalis'te nasıl kayda değer biçimde değiştiğini gözlemlemek pek de

güç değildir. Kısacası, bilginin ufku olarak özdeşlik ilkesinden feragat etmiş olan bir şiirsel-varoluş kavramsallaştırmasından yola çıkan Novalis, *bilincin alanını, imge içinde kendi sınırını –duygu– geçecek düzeyde bir alan olarak yorumlar.* Felsefenin başlangıcı kendi imgesine dönüşür ve her türden sanat eseri ona kendine özgü biçimde "muamele eder", onu sembolik olarak ifşa eder. O yüzden, sanatçının ve onun ifşa edici bağlantılarının dehası, imge-hakikat olan, sanatçının ve genel olarak insanın analojik olarak deneyimlediği şiirsel-varoluşun mevcut görünmez düzenine zorunlu olarak gönderme yapar. Tam da bu nedenle, sanatsal-şiirsel ifşa, kendi dışında bir şeye gönderme yapma gereği olmaksızın gerçektir. Öyleyse, Alman Romantizmi, Batı'nın tinsel tarihinin, duyusal muhayyilenin –ne düşünsel-rasyonel gerçek karşısında "aşağı" ya da kısmî ne de bireyin öznelliğinin ürünü olan ve daimi olarak keyfilik ve iletilemezlik riski taşıyan basit "metaforik" veya edebî hakikatin ifadesi olarak görüldüğü– hakikate tutunduğu bir uğrağı olarak biçimlenir. Romantik "deha" imgenin evrensel düzleminde yayılır.

F. Schlegel ve Novalis'in "deha" üzerine örtük düşüncelerinin ötesinde, eğer bu iki Romantik arasındaki farkı anlamak istiyorsak, cevabı *duyu ve anlam arasındaki ilişki*de aramalıyız. Her iki isim de dehayı *Witz*'e yakın ve *Geist*'ın[14] eşanlamlısı olarak kullanma noktasında mutabıktır; ancak, Novalis'te 1800 yılının çok öncesinde, "deha-*Witz*"i, yenilenmiş ve gözden geçirilmiş olmasına rağmen kaçınılmaz biçimde sanatsal olarak biçimlenmiş öznelliğin alanında kalmaya eğilimli özgün-organik-çağrışımsal meleke olarak gören onsekizinci yüzyıl yaklaşımını terk etme gereği belirir. 1800[15] yılına gelindiğinde artık arkadaşının konumuna yakınlaşmış olan F. Schlegel ise, 1798'e[16] kadar onsekizinci yüzyıl mirasına sadık kalmış görünür. Schlegel 1804'ten itibaren kendi deha yorumunu değiştirecek ve özgünleştirecek, dehanın, duyarlığın özünü yeniden bulma fırsatını temsil ettiği Novalis'in düzleminden farklı bir düzleme geçecektir. Nitekim, 1804 ve 1805 arasında, F. Schlegel, bir taraftan, "deha ile imgelem" arasında hayli sıkı bir ilişki olduğu şeklindeki ilk düşüncesine yeniden döner; diğer taraftan, az sayıda seçilmişin bireysel ve doğal yetenek

şeklindeki deha yorumunu, istisnaî bireyselliği yücelten bir bakış açısının ürünü olduğu için *ahlâksız*[17] bularak kati biçimde reddeder.

Her ikisinin de güzergâhı tutarlıdır. Eğilimsel olarak irrasyonel olan onsekizinci yüzyıl mirası deha nosyonu, öncesinde kabul edilmiş olmasına rağmen, daha sonraları F. Schlegel tarafından, her türden farklılığı kendi içinde yeniden bir araya getiren aşkın birleştirici gücü olarak ahlâka bağlı kalma adına reddedilir. Başlangıçtan itibaren dâhiyane duyarlığı şiirsel olarak deneyimlenmiş ve yorumlanmış bir hakikatin üstün analojik düzeni içine sokmuş olan Novalis de, onun da aşk adını verdiği üstün ufkun alanında dehadaki iletişimsel faktörü geri alarak dehanın irrasyonel yönünü reddetmiştir. Gene de, Novalis "deha"yı ahlâksız addedip sürgüne yollama ihtiyacı duymamıştı, çünkü temelde onsekizinci yüzyıl mirasını ve onun öznelci tonlarını hiçbir zaman kabul etmemişti: onun şiiri ve duyarlığı özgün evrensellikler olarak gören kavramsallaştırması başlangıçtan itibaren ona bir tür koruma sağlamıştı. Bunlar *Romantik* akımın birbirine hem yakın hem uzak iki ismidir, örneğin, Novalis hiçbir zaman F. Schlegel'in ironi teorisini kabul etmemiştir. Nitekim, "öteki"nin benlik (yani irrasyonel biçimde kavramsallaştırılmış özne) tarafından hiçleştirilmesinin kendisi onsekizinci yüzyıl anlayışıyla düşünülmüş bir "deha"nın tezahürüdür. Novalis'te Hemsterhuis'in de bahsini ettiği "ahlâkî organ"a yapılan çağrı, özne ve temel arasındaki analojik mantıksal örtüşme fikri üzerine inşa edilmiş olan "ahlâkî" şiir kavramsallaştırmasında gerçekleşmiştir. F. Schlegel'de ise öznelliğin ironik eylemi, *önce* şiirsel öznelliğin teyidi için, *ardından* ahlâkileşme olarak görülen nesnelleşme için mücadele etmek zorunda kalmıştır. Her iki safhada da F. Schlegel'deki şiir düşüncesi, varoluşun ve diğer insan eylemlerinin düzlemlerine kıyasla, mantıksal-rasyonel anlamda daha üstün bir düzleme yükselme gücüne sahip olmamıştır. Alman Romantizmi sadece Novalis'te –ve bir yönüyle de Hölderlin'de– nihilist moderniteye saplanmadan onsekizinci yüzyıl mirasını aşmayı becermiştir.

Şimdi, kısaca Novalis'in duyarlı düşüncesinin bir başka veçhesine –sanatçının dehası ile "sanatlar sistemi" arasındaki ilişki– değin-

mek istiyoruz. Bu ilişki, Schelling, Schleiermacher ve Hegel'de de merkezî bir yer işgal etmeye devam edecektir. Duyarlığın ve dehanın Romantiklerdeki bu iç içeliği, şiirsel varoluş olarak insan varoluşunun şiirsel veçhesine kapı açar. Schelling'den farklı olarak Novalis ve de özellikle Hölderlin, araştırmalarını (romantik) doğa felsefesi alanına genişletme "ihtiyacı" duymamıştır. Ancak, bu, Novalis'in doğa felsefesi yazılarının bir önemi olmadığı ya da Hölderlin'de gerçek anlamda bir doğa düşüncesinin "noksan" olduğu anlamına gelmez; aksine, bize göre, Novalis ve Hölderlin, Schelling'in hâlâ –en azından başlangıçta– dehada aradığı bilinç-doğa özdeşliğini *şiirsel anlamda gerçekleştirmiştir.*

Felsefî Eser adlı çalışmasında Novalis'in "deha" terimiyle "dâhiyane" sözcüğünü kıyasladığı pek çok yer vardır, pek çoğu çelişkili yorumlara açıktır. Bizim açımızdan anlamlı olansa, Novalisçi söylemde çoğu kez yer bulan, çağrışımsal-sentetik-tinsel[18] bir ilke olarak deha ile ruhun duyusal mekânı olarak şiirsel deha arasındaki salınımdır. Buradaki dönüm noktası, dehanın üretken veçhesinin kendi ürününe değil de (sentetik veya değil) üretimin başlangıcına döndüğü andır. Tam bu noktada, deha, hissetme ve tahayyül etmeyle buluşur (ya da Fichte'den hareketle söylersek mübadele edilir). Duygu ve imgelemin, dâhiyane biçimde, varlığın varoluşa tutunduğu özgün ana döndüğü yer burasıdır. Bu bir tür tersyüz edilmiş, yani dış dünyayı değil de iç dünyayı bilmeye yönelmiş bir sentezdir; iç artık dışın zıttı değil, evrensel veçhesiyle yaşam alanıdır. Ona nesnelleştirici bir *Erlebnis* de diyebiliriz. Burada, "deha", birey olmayı bırakarak, yani geleneksel anlamda işaret edilmiş olanın neredeyse tam aksi bir istikamete giderek güçlenir. Duyuyla kurulan ilişki bundan böyle Kant'tan miras kalan ilişki değildir. Novalis 1797 yılında Hemsterhuis'i tercüme ederken Kantçı temalara dönüyor ve bu konu üzerinde duruyordu: "Hangi bilim iç duyarlık formlarına gönderme yapar? *Duyuüstü* bir bilgi de var mıdır? Kendimizinkinden çıkmak ve başka doğalara varmak için farklı bir yol daha var mıdır?"[19] Bu *duyu-üstülük* dehanın *dokunulmazlığına* tekabül eder gibidir; bu boyutta onun hızlı ve beklenmeyen sentez faaliyeti, beş duyudan ve onların yasasından *önce*

meydana gelir. "İçsellik" bundan böyle "dışsallığın" zıttı değildir, öznel-bireysel bir deha kavrayışıyla irrasyonel anlamda dışsallığın karşısına konumlandırılmaz. Ancak, bu şekilde, bilimin, Novalis'in özlemini duyduğu gibi, "şiirselleşmesi" mümkün olur. Şiir ilkesi bilimlere dışarıdan uyumlu biçimde uygulanamaz.

Novalis için, deha teriminin, işaret ettiği deneyimi betimlemek için neden yeterli olmadığının cevabını *Polen*'de (1798) dile getirilen dört fikirde buluruz. Kısaca özetlemek gerekirse: "İnsan, kendi içinde nedeni olmayan bir şeyi nasıl duyumsayabilir?" – "Ruh, iç dünyayla dış dünyanın temas ettiği yerdedir." – "Deha, muhayyel nesnelerle sanki onlar gerçekmiş gibi iş yapma kapasitesidir." – "En keyfî önyargı, insanın, kendisinin ötesinde var olma, yani duyularının ötesinde bilinciyle var olma yetisine sahip olmadığı yargısıdır. İnsan her durumda duyu-üstü bir doğaya sahip olmaya kâdirdir."[20] Sıradan duyarlığın aşılması, öznenin, her türden mantıksal sınırlamadan sıyrılarak, ancak duyusal fışkırmalarla ifade edilebilen keyfî bir alanda irrasyonel biçimde yapayalnız bırakılması anlamına gelmez. Novalis'in bahsini ettiği duyarlık-üstülük, imgelemle birlikte hareket ederek gerçekliğin yegâne sahici ilkesi olan şiirsel dehanın duyu-üstülüğüne tekabül eder. Novalis ruhu açığa çıkarır, çünkü imgelem iç ve dışı temas ettirir. Deha ruhun dâhiyane alanıdır,[21] şair burası için, kökeninde aynı zamanda evrensel olan, tikel bir anlama sahiptir. Deha, dışa vurulmayı, belirsiz bir biçimde ifade edildiği gibi, şekil almayı bekler. Deha, Novalis'in hep aynı bağlamda yazdığı gibi, "şu zamana kadar hep tek taraflı oldu, bu da patolojik bir inşanın sonucudur". Burada "patoloji" kelimesinden "iç"in ve "dış"ın keyfî veya noksan armonizasyonu olarak tekilliği anlamalıyız. "Kendi içine sızan dâhi, orada sınırsız bir dünyanın tipik tohumlarını bulmuş, insanlığın yepyeni bir dönemini başlatacak [...] keşfi yapmıştır"; peki ama bu keşif nedir? Novalis'in yazdıklarına bakalım: "Evrenin her parçasıyla, geçmişle ve gelecekle ilişki içindeyiz." Novalis'in burada metaforik bir dille konuşmadığını anlamak, "deha" teriminin Alman Romantizmi'nin dilinde zorunlu olarak aşılmış olmasını (yoksa gerçekleşmiş olmasını mı?) anlamak demektir.

Deha sorunu Novalis'te bilinçli olarak her türden sistematik felsefî düşünüşün ötesinde konumlandırılırken ve hatta pek çok yönüyle bu türden bir düşünme çabasının krizine, imkânsızlığına işaret ederken, Schelling'de sistematik düşüncenin temel uğrağı olarak sunulur. Bir kez daha, dehanın evrenselle tikel, sonluyla sonsuz arasındaki bağ olarak düşünülmesi söz konusudur; "deha", Mutlak'ın bilgisiyle açık ve doğrudan bir ilişki içindedir. Schelling özellikle iki yerde, 1800 tarihli *Aşkın İdealizmin Sistemi*'nin o ünlü altıncı bölümünde ve 1802 tarihli *Sanat Felsefesi Dersleri*'nde (1805'e kadar tekrardan basılmıştır) bu konuya değinir.[22] Ancak, Schelling'in düşünce dünyasının en karanlık hermenötik hücrelerine burada nüfuz edemeyeceğimiz aşikâr, gene de bir kalkış noktasına ihtiyacımız var. Novalis'e ne bütünüyle uzak ne de bütünüyle yakın olan bu noktada idealizmin en genel veçhesi olarak "inşa" sorununa gönderme yapılabilir.

"İnşa" kavramı, Kant'ta belirdiği iki anlamından birinde, matematiğin, sezgiyi dolayımlayarak tikelin içindeki evrenseli ortaya çıkarma kapasitesine gönderme yapar. Tam da bu nedenle matematik bir bilimdir ve gene bu nedenle Kant'a göre doğa bilimleri bilim düzeyine yükselirler. Schelling ise bu noktada, estetik sezgide gözlemlenebilen düşünsel sezgi kavramını devreye sokarak, felsefenin bilimsel olmayışının Kant tarafından aforoz edilmesini tersyüz eder; zira, düşünsel sezgi felsefenin alanına aittir ve Schelling'e göre felsefe (merkezine Benliği koyan) aşkın felsefe ve (organizmanın ortaya çıkışı üzerine düşünen) doğa felsefesi diye ikiye ayrılır. Bunun sonucu olarak, özgünlüğü evrenselle tikelin, sonluyla sonsuzun bir araya geldiği bir sahnede Benlikle doğayı yapıcı (kutupsal, diyalektik) bir ilişkiye sokmasından gelen üçüncü bir felsefî yorum ortaya çıkar: *sanat*. Benliği ve doğayı birleştirmek, yani inşa etmek için "insan" yetmez, deha olarak sanatçı da gereklidir. Kantçı anlamıyla matematik, bilgi içinde, felsefî bilgiye kıyasla kısmî bir "inşa sunar, çünkü Schelling'e göre matematik *zorunlu biçimde* üretken öznellik olarak Benliğin köklerine dönmez, yani ne inşa içindeki bilinçsiz-doğal-duyusal öğeyi açıklığa kavuşturmayı ne de onu bilginin bilimsel garantisine kavuşturmayı becerebilir. Doğa ve organizma felsefesine yönelen bu öğe,

Mutlak'ın ebediliğini, *onu "inşa edecek" olanın sanat felsefesi* olduğu bir ölçüde açığa kavuşturur. Sonuçta, "deha", sayesinde sonlu olanın sanattaki gösteriminin sonsuza dönüştüğü (yani Mutlak'taki temelin görünür olduğu) bir zorunluluk anıdır. Hatta dehanın, zorunluluğun niceliksel değil de niteliksel, yani doğayla ilişki içindeki öznelliğin özüyle ilgili faktörlere bağlanabileceği şeklindeki Schellingci önermenin hakikatini örneklediğini ileri sürebiliriz. Bu düzlemde dehanın *Einbildungskraft*'la –niteliksel-orijinal üretimin yeri, gerçeğin (sonsuz) hakikatine imgede bir biçim verilmesi– buluşması kaçınılmazdır.[23]

Neden Schelling'in sanat felsefesini genel olarak felsefenin bir organı olarak tuttuğunu bir kenara bırakırsak, deha sorununu hem 1800 tarihli *Sistem*'de hem de 1802 tarihli *Dersler*'de bir kez daha buluruz. Bahsi geçen dönemde Schelling bilimsellik üstünlüğünü felsefeye tanımakla sanata tanımak arasında gidip gelmiştir; öyle görünüyor ki, bu gidip gelmede, Schellingci sistemi etkisi altına alan ve *Dersler*'i yayımlamama kararında da kendini gösteren, estetik bir felsefeyle felsefî bir estetik arasındaki genel bir belirsizliğin etkisi vardı. Deha ise esas olarak sonlu-sonsuz ilişkisinin alanında yer alır. *Sistem*'in[24] daha üçüncü bölümünün sonuyla dördüncü bölümünün başında, Schelling, yalnızca sanat felsefesinin, imgelemin estetik edimindeki öznel-nesnel ilişkisini yeterli biçimde inşa etmeyi becermiş olabileceğini açık biçimde ifade etmişti. Eserin sonuç kısmı olan altıncı bölümde söylem belirgin biçimde aşırı sonuçlara vardırılır. Sanatsal ürünün estetik sezgisi, Schelling için, bilinçle bilinçdışının Benlikteki özdeşliğinin *bilincini* temsil eder. Bilinç terimini açıklığa kavuşturduk, zira Schelling'in deha söyleminin özü *dehanın bilinci* etrafında döner. Nitekim, Schelling'e göre, deha, bilincin en özel biçimidir, bilincin ve bilinçdışının sanat ürünündeki *–filozofunki de dâhil* her bilincin zorunlu olarak *ayrıldığı*, yani özdeşliğin kaybolduğu yerde– birliğini gösteren bilinçtir. "Deha", sanatsal üründe bilinçle bilinçdışını ayırmayan bilinçtir. Türe ait bir şey, yani son derece "gayrı doğal" bir şey, ancak deha Mutlak'ın gerisinde olduğu için mümkündür. Mutlak, sonlu ile sonsuzu dolayımlamaktan ziyade "filtre" işlevi görür. Son noktada ilginç olan, Schelling'in, dâhiyane estetik sezgi konusunda, ona eşlik eden son-

suz tatmin duygusundan bahsettiğini gözlemlemektir.[25] Bu psikolojik-ampirik bir gözlem değil, duygunun (bu durumda dâhiyane duygunun) Mutlak'a tutunduğunun örtük kabulüdür. Duygu, böylece, "bir şeyleri" duyumsayan özneden kurtulur, zira ne sanat eseri "bir şey"dir ne de deha bir "özne"dir. Schelling'in tam da burada varsayılan terimlerle Mutlak'tan bahsettiği bir anda onu *Urselbst*[26] şeklinde tanımlamasının tesadüf olduğuna inanmıyoruz. Şiirsel-üretken deha Mutlak'ın temelidir, onu karakterize eden dehadır. Schelling'e göre, "deha", bilinçli ya da bilinçsiz bir aktivite değil, "her ikisinin de üzerinde duran bir şeydir",[27] işte tam orada Mutlak vardır. Bu nokta Schelling'in Romantizme en yaklaştığı andır. Schelling'deki Romantik yan, onun felsefenin biricik, hakiki ve ebedî organı ve belgesi olarak sanat üzerine düşünceleri değil,[28] Mutlak'ın "dâhiyane biçimde hissettiği" düşüncesidir. *Sistem*'in sonuç bölümü de Schelling'in, deha nosyonuyla, İdealizmin az çok çağdaş gelişmeleriyle tümüyle aynı çizgide olmayan bir öznelliğe doğru ilerlediğini gösterir. Schelling, neredeyse Novalis'inkilere özdeş terimlerle, "irade (*Willkür*), yani bilinçli özgür faaliyet"ten[29] bahseder. İrade dâhiyane aktivitenin işaretidir, çünkü bu ikincisinin bilincin koşullarını aşmış olduğu, özgürlük içinde bir tür tesadüfîlik barındırdığı düşünülür. Bu tesadüfî veçhe, bilincin temelinin, şiirsel üretimi içindeki, *Mutlak*'a bağlanması olarak *duygu* değildir.

1802 tarihli *Sanat Felsefesi Dersleri*'nde Tanrı'nın Mutlak'ın yerine geçmesinin, Schelling'in sanat-felsefe ilişkisine dair yaşadığı kuramsal değişimin nedenlerinden biri olup olmadığına cevap aramanın yeri burası değil. Daha önce de söylendiği gibi, tüm bunlar, Schelling'in insan-Tanrı diyalektiğine dâhil ettiği ve "insanın Tanrı'daki ebedî kavramı [...] insanın içinde barındırdığı kutsal [...] Tanrı'nın mutlaklığının bir parçası"[30] şeklinde tarif ettiği dehanın tanımına pek de etki etmez; tüm bu ifadeler kadim *Genius* teriminin, özellikle de *Dersler* bağlamında, yeniden ortaya çıktığını işaret eder. Ampirik bir zorunluluğu akla getiren "yetenekten" (*Talent*) farklı olarak deha "gerçek" ve "ideal" diye ikiye ayrılır, ilk örnekte "şiir" (sonlu ve sonsuzun sonlu içindeki birliği) ikinci örnekte "sanat" (sonlu ve sonsuzun son-

suz içindeki birliği) diye tanımlanır. "O halde, şiir ve sanat iki birlik gibidirler: şiir, sayesinde şeyin kendi içinde hayat ve gerçeklik bulduğu şeydir; sanat, sayesinde şeyin onu üreten kişi içinde olduğu şeydir."[31] Schelling sanat eserinde yüceyi büyük ölçüde onun "şiir" dediği şeye, güzelliği ise "sanat"a yakıştırır. Ancak, bunu vurgulamanın pek de bir önemi yoktur, bizim söylemimizin ekonomisi dâhilinde önemli olan, "deha"nın *Dersler*'de çok daha "idealist" bir bakış açısından değerlendirilmiş olmasıdır. Burada Sistem'dekinden farklı olarak romantik olmayan bir gereklilikten yola çıkılmış ve dikkatler –sanat eserinde varoluşun özgün şiirselliğinin farkına varabilen bir bilincin sınırı olarak– dehanın hermenötiğine yöneltilmiştir.

Peki ya Hölderlin? Gerçek bir dâhi, "deha" ve "dâhilik" üzerine konuşarak çok fazla vakit kaybetmez. O bizim gözümüzde kutsalla temas eden gerçek bir dâhiyi temsil eder. Dışsal ve tümüyle özerk bir güçle kurulan ilişki biçiminde yaşanan bu doğrudan ve kaçınılmaz temas, "insanın dehası" sorununu en özgün (tekil varlığın varoluşu olarak kutsalla kurulan ilişki) ve aynı zamanda en tehlikeli (benliğin sözcük içinde belirgin biçimde kaybolması) alana çeker. Hölderlin deha üzerine bir şeyler söylemiş olmak için bu alana girmez, çünkü, belki de, kendi iradesine rağmen, onun hayatı öznelliğin *Genius*'la karşılaşmasının kipi olmuştur. Bunun ikili bir anlamı vardır, insanüstü güç insanı hem korur ve ona yol gösterir hem de onu terk edebilir.[32]

Dehadan bahsettiğine şüphe olmayan Hölderlin'in durumunda gözden kaçırmamamız gereken bir nokta vardır. Hölderlin, başka hiçbir örneğin başaramadığı kadar, alışılmış –kendisini çevreleyen dışsallıkla mücadele eden, çoğu kez bir özgünlük taşımadan uygulanan tekil ve anlaşılmamış bireysellik olarak– "deha" fikrinin eleştiri alanında, genel olarak da edebiyat alanında kurulduğunu kavramamızı sağlamıştır. Hölderlin karşı çıktığı dışsallıkla mücadele etmemiş, kutsalla buluşmuştur: bu buluşma dehanın otantik mekânıdır, ancak bir çarpışma biçimini de alabilir. Hölderlin ile birlikte çerçevemiz daha karmaşık bir hal alır, zira hermenötik güçlük sadece deha kavramının tarihini değil, duyusal varoluşun disiplini olarak estetiğin en geniş ve

temel alanını da ilgilendirir. Hölderlin, örtük ya da açık biçimde, bireyin dehasının kaynağının, onun (sanatsal-estetik alanda bile) her türden kuralı ihlal edişinin doğaya uzandığını gösterir. O halde, sorulması gereken soru, doğanın Hölderlin için ne ifade ettiği ve ne ölçüde deha ile bağlantılı olduğudur.

Hölderlin en önemli eserlerinden biri olan, 1800 tarihli *Wie wenn am Feiertage*'de "doğanın şairleri eğittiğini"[33] ileri sürer. Hiç şüphesiz, onun bu ifadesi, ardında –*Sturm und Drang*'a damgasını vurmuş olan– Goethe'nin ve Almanya'daki Spinozacı yeniden doğuşun doğa yorumunu barındırır. Gene de, buradan acele sonuçlar çıkarmak, Hölderlinci ilhamın en saf anını Pindaroscu[34] bir tonla hafifletilmiş olsa da *Sturm*'un doğalcı deneyimine indirgemek hatalı olur. Hölderlin'in doğa sözüyle ifade ettiği şey ve onun şair ve şiirle girdiği ilişki, önceki geleneklerden temelden farklılaşır. Bu şey deha ile de ilişki içindedir ve öznellik sorunu vasıtasıyla burada pek çok kez hatırlanır: Hölderlin'de şiir ve doğa, kendisine nesne olarak şarkıyı seçen bir birliğe varmaya çalışırlar. Burada söz konusu olan, doğanın gizli sözüne kulak veren bir insan tipinin doğuşunu kolaylaştırmak ve bu dâhiyane yetenekte, kutsalla olan buluşmanın hikâyesi olarak şiirsel sözü söyleme kapasitesini bulmaktır. Deha Hölderlin'de tam da burada yer alır. Hölderlin'in referanslarının titanizme,* yalnızlığa, dünyadan uzaklaşmaya ya da aynı derecede "coşkulu" ve mistik herhangi başka bir şeye dayanmaması, eserindeki dâhiyane boyutu oluşturur. Kutsal doğa ve tanrı sözcüklerinin mütevazı tekrarının her ne pahasına olursa olsun kabulü bu boyutun hakiki sınırıdır ve Hölderlin acıyla ve trajediyle bu sınırı pek çok kez geçmiştir. Nitekim, burada söz konusu olan, *Dasein*'ı (insanın varoluşu) dönüştürmek, bilinci kutsalın geçmesine müsaade edecek kadar ince hale getirmek ve mahvetmek pahasına da olsa oraya girmektir. Hölderlin'in kaderini betimlemek için geleneksel "dâhi" kavramından daha az uygun bir şey hayal etmek güçtür. Eğer Hölderlin'de deha temasının köken sorununa ya-

* Kurulu düzene isyan etme, itaatsizlik anlamını taşıyan terim, özellikle Romantik kültürde insanın potansiyellerini sınırlayan şeye karşı takındığı isyankâr tavrı anlatır. (ç.n.)

kınlaştırılması gerektiği ve de Hölderlin'e göre kökenin insanlarla tanrıları bir araya getiren bir şey olduğu doğruysa, Hölderlin'deki köken sorununun, sanatçının şiirsel-dâhiyane özgünlüğünün geleneksel kabulüyle neredeyse hiçbir alakasının olmadığının da vurgulanması gerekir. Referans çerçevesini en başından itibaren bütünüyle değiştirmiş olan, öznellik deneyimidir.[35] "Fırtınalı" çağın dâhi bireyi, özgünlüğü Prometheusçu biçimde fethetmenin özlemini duyuyorken, Hölderlin'in (pek çok yönüyle Novalis'inkine benzeyen) *dasein*'ı "kendine dönmüştü" Hölderlin'in Novalis'e olan yakınlığı her ikisinin de, –ne Fichte'nin açtığı yoldan giderek, yani bilincin-özbilincin mekânını daha da güçlendirerek, ne de Nietzsche'nin gittiği yoldan giderek, yani istencin kurucu değerlerinde benliği ortadan kaldırarak– geleneksel öznelliği "aşmayı" istememesinde görülebilir. Her ne olursa olsun, iki durumda da Hölderlin'in sözü, şairin öznelliğinin az ya da çok metaforik projeksiyonu olarak anlaşılan imgenin yorumsal ufkundan hareketle anlaşılamaz.

Hölderlin'in şiirinin –onun veritatif-bilinçsel boyutuyla örtüşen– özü eylemin öznel karakterini içerir. Kökeni özgün biçimde telaffuz etmek için, şairin *Dasein*'ı ilk kez olarak saf gösterilmelidir. Burada saflıkla ifade edilmek istenen, etik bir yan anlam[36] ya da estetik-edebî kategoriye dönüşmüş bir ahlâk değildir. *Saflık, kökenin filtresi haline gelmiş olan şiirsel varoluştur.*[37] O yüzden, Hölderlin'in satırlarında Empedokles halkının önünde kendisine tanrı dediğinde, ancak küçük bir kısmıyla geç onsekizinci yüzyıl Prometheusçu modeline bağlanabilecek bir şey yapmış olur. Hölderlin'in dilinde "Tanrı", özü kökenin filtresi olan kişidir. Şair insan olduğu gibi tanrı da olabilir. Tanrılar ve insanlar kökeni farklı biçimlerde filtreleˢler, ancak Hölderlin'e bakılırsa bunu ancak beraber yapabilirler. Örneğin, eğer insan filtre olmayı bırakırsa, tanrılar ortadan kaybolmak zorundadırlar, hiçbir işe yaramayan nostaljik sızlanmalara kapılıp gitmektense gerçekten de ortadan kaybolurlar. Oysa ki, kökene hizmet etmek gerekir, bu da öznelliğin –deha boyutunun aşılması anlamında dahi– dönüşmesi demektir. Şair-insanın tanrı seviyesine yükselmesi insanın insan olarak yolculuğudur: görüldüğü üzere, Hölderlin'le birlikte, tan-

rıların kalesine vahşi bir saldırının şiirsel esinleyicisinden uzaklaşmış oluruz. Kökenin şiirsel restitüsyonu, insanların ve tanrıların buluşup el ele verdikleri bir şölen düzenlemektir. "El ele vermek", özellikle de Fichte'de, insanlarla tanrılar arasındaki öz mübadelesidir, insanın belirli yönleriyle Tanrı olduğu andır: ancak dehanın ürünü olarak şiirin Prometheusçu eylemiyle kıyaslandığında bunun tümüyle farklı olduğu da ortadadır. Hölderlin'e göre münhasıran mantıktan hareket etmeyen bir özdeşlik kavramsallaştırmasının kökeninde yatan ve ona gönderme yapan "bölünmemişlik", insanların ve tanrıların el ele verişinde şiirsel biçimde görünür olur. Buradan fışkıran "özdeşlik" bir an için devam eder, bu da tarihte akıp gitmesi ve tarih felsefesi sistemlerinin eline düşmemesi için yeterlidir. O yüzden, Hölderlin'in şiiri, geç onsekizinci yüzyılın deha kavramsallaştırmasının en öznel yönlerini sırtından atacak düzeyde gibidir: aynı anda hem kutsalı insana doğru çekmek hem de kutsaldan vazgeçerek insanı yükseltmek, bahsi geçen iki asırda da ayağı bulunan irrasyonalizmin karakteristik özelliklerini belirliyor, günümüze kadar ulaşan bir yol izleyerek *dâhiyane içselliğin irrasyonalizmine* biçim veriyordu.

Hegel ve yakın çevresi

Wilhelm Wackenroder, Jean Paul, Karl W. F. Solger, Friedrich D. Schleiermacher ya da "büyük" Hegel, deha üzerine tümüyle yeni ya da temel niteliğinde bir şey yazmazlar.[38] Tüm bu düşünürler, estetik ve genel olarak sanat alanı içinde, kendilerine has yollarla, ironi, duygu, fantezi ya da tin dedikleri *dehanın mekânı* ile uğraşırlar.

Tieck'in (1773-1853)[39] gölgesinde kalmış iki metnin yazarı olan Wackenroder, seçtiği başlıklarla –"yürek", "fışkırma", "aşk", "fantezi", "keşif"– romantik duyarlığın pejoratif imgesini ortaya çıkarır. Romantik irrasyonalizm efsanesini besleyen, Rasyonalistlerle İdealistlere Romantik'in kökünü kazımak için gerekli argümanları tedarik eden bir çağrışım silsilesiyle karşı karşıyayız sanki: bilinçsel hakikat olarak şiirsel hakikatin özsel deneyimi. Wackenroder'in eserlerinde

ortaya çıkan dehanın mekânı, sanatçının dışsal dünyadan koparılmış ve çoğu zaman onun tarafından reddedilmiş içselliği olarak kavramsallaştırılan dehasını, yalnızca sanatçıya konuşan *tout court* bir kutsallıkla dolaysız bağlantıya sokan mekândır. Onun eserlerindeki müzisyen ya da keşiş, sanatın içinde yayılan kutsal hakikatle *duygusal anlamda* vasıtasız bir bağ kuran figürlerdir: deha ve duygu burada birbirine karışır. Metafizik öz olarak doğa felsefesinin mekânı eserde mevcut olmadığı için, özdeşleşmeleri esnasında bunlar sanatsal olarak eserde açığa çıkarılan gerçeğin bilgisini ve iletilebilirliğini dışlar gibi görünürler. Eğer Wackenroder'in yazılarında onsekizinci yüzyılın içsellik ve bilinç düşüncesinin aşılması anlamında "benliğin aşılması"nın izlerini bulmak mümkünse de, bu –Hölderlin, Novalis ve hatta Schelling örneklerinde görüldüğü gibi– alternatif bir bilinç deneyiminin önerilmesinden ziyade büyük ölçüde bilincin akıldışı bir minvalde yadsınmasından ibarettir. Bu bakış açısından, kendi başlarına tarihdışı ve irrasyonel bir karakter taşımayan kadim dönem ve onun mükemmel uyum ideali için duyulan pişmanlık, tekrarlanamaz ve iletilemez duygusallıktan hareketle, benliğin duyusal anlamda yaşanmış coşkuya terk edilmesini getirir beraberinde. Wackenroder'in her türden "yüksekliğe" en uygun sanatlar arasında yer alan ve Caspar D. Friedrich ve Carl G. Carus gibi ressamları birbirine yaklaştırma kapasitesine sahip olan müziğe duyduğu eğilim, başka bir şeyin kabul edilmediği ruhun yalnız mekânının tercih edilmesi anlamına gelir: Wackenroder'de dehanın mekânı bireysel olarak Tanrı'ya yönelmiştir.[40]

Deha sorunu Jean Paul'de (1763-1825) çok daha karmaşıktır; bunun tek nedeni yazarın eserlerinden birinde[41] konuyu doğrudan işlemiş olması ya da yazarın içinde hareket ettiği düşünsel ufkun, Jacobi ile aralarındaki fikir paylaşımında olduğu gibi, nihilizm sorununu da içerecek şekilde genişletilmiş olması değildir (Jean Paul, *Wissenschaftslehre*'de betimlenmiş olan Fichteci kişilik meselesini benliğin nihilizminin açık bir örneği olarak yorumlar). Karmaşıklık, Jean Paul'un kendisini ruhun dâhiyane melekeleri olan fantezi ve imgelemin aşırılıkları karşısında konumlandırarak coşku-karşıtı anti-romantik bir tarafta yer almış gibi gözükmesinden kaynaklanmaktadır, ancak, diğer taraftan, Jean Paul,

öznelci nihilizm üzerine F. Schlegel'le girdiği polemiğe rağmen, dâhiyane Romantizmin önde gelen isimlerinden biri olmayı becermiştir. Nitekim, eserlerinde pek çok kez düşsel olana, fantastiğe, groteske yönelmiştir. Onun bir Romantik olup olmadığına burada karar veremesek de, benliğe ve benliğin fantezi, imgelem, *Witz* vs. gibi melekelerine dönük aşırı bir bakış açısının barındırdığı nihilist riskten bahseden Jean Paul'un, pek çok şeyin yanı sıra kendisini de koruma niyetinde olduğu fikri kolaylıkla kabul edilebilir.[42] Uç noktada bir özerklik olarak dâhiliğin tek taraflı kullanımı sonucu gerçekliğin kaybedilmesi, kolaylıkla insaniyetsizliğe dönüşebilir, denge, düşünsel melekeler gibi insana özgü özellikleri ortadan kaldırabilir.

Jean Paul, insanın, dolayısıyla da neredeyse her zaman çağrışımsal kapasiteyle[43] özdeş gördüğü dâhinin melekelerinden birinin aşırılığını ve tek taraflı kullanımını reddetmiştir, onun, herhangi bir çelişkiye düşmeden, *bilinçdışını* insandaki ve sanat eserindeki yaratıcı öğe olarak yüceltmesine izin veren de muhtemelen bu varsayımdır. Çağrışım olarak deha ile ruhun çağrışımsal temeli olarak bilinçdışı arasındaki eksik bağ, Jean Paul'un aynı anda iki farklı geleneğe birden bağlı olduğunu gösterir: geç onsekizinci yüzyıl geleneği ve Romantik gelenek. Sanatçının eserinin geçerliliğinin ya da tutarlılığının onun şiirsel açıklamalarına bağımlı olmadığını gösteren bu iki gelenek, Jean Paul'de uyum içinde olma gereği duymamıştır. Jean Paul'un sorunu, açık biçimde, yabancı öğeler arasındaki bilinçdışı çağrışımın, romantik ruh içinde otistik olmayan bir temel bulup bulamayacağı değildir; Jean Paul romantik ruhun işe yarayacağını düşünür, ama eserlerinde özneden ve benlikten bahseder.

Tarihin bir ironisi sonucu "*Romantik* estetik"i tanımlayabilmiş olan Schleiermacher'in (1768-1834) durumu daha farklıdır. Bu ironi köklerini *Erlebnis* (yaşanmış deneyim) fikrinde bulur. Bu fikirle birlikte, Dilthey, ondokuzuncu yüzyılın sonlarında, bir taraftan sanat eserinin özsel çekirdeğine işaret etmiş, diğer taraftan "şiirsel-romantik öznellik" yorumunda sınırlarını çizdiği bu çekirdeği yeniden bulmuştur. Araştırma alanını sorunun *bir* veçhesiyle sınırlamak Schleiermacher için

bir zorunluluktur: Schleiermacher *duyguyu* estetik düşüncesinin merkezine yerleştirir.[44] O halde, Schleiermacher'de deha ile duygu arasında bir ilişki vardır denebilir mi? Bu soruya cevap vermek için kısa bir giriş yapmak gerekir. Schleiermacher duygu sorununu, mutlak olarak, onun gibi Fichte'den yola çıkan F. Schlegel, Novalis, Hölderlin ve Schelling'in birkaç yıl öncesinde kullandığı terimlerle düşünmez. Schleiermacher'in estetiği, içsellikle dışsallık arasındaki karşıtlıkla sınırlandırılmıştır. Eğer Schleiermacher'in estetiğinin Kantçı problematikleri nasıl canlı tutmuş olduğunu gösterme çabaları bu bakış açısından meşrulaştırılabilirse, aynı nedenlerle Schleiermacher'in estetiğinin unutulmaması gerektiği de hatırlanmalıdır; ancak, Schleiermacher'in estetik sorunları gelecekte hatırlanmak üzere mumyalama rolünün bir parça sınırlayıcı olduğu göz önüne alınmalıdır.[45]

Schleiermacher sanattan insana özgü olan içselliğin bir tezahürü/dışavurumu olarak bahseder,[46] dolayısıyla, Croce'nin onu dışavurum biliminin bir tür "öncüsü" sayması tesadüf değildir. Dikkatli bakıldığında, Schleiermacher'in ilgisinin, sanatın özünü düşünme çabasından ziyade, geniş, "tinsel" anlamda etik eylem olarak bilinçli eylemin alanının sınırlarını çizmeyi içerdiği fark edilir. Sonuç olarak, Schleiermacher, her bir insanda ön-bilinçsel olarak mevcut olan ve ne doğal kendiliğindenliğe ne de bilince bağlanabilen bu yere bir isim verebilmek için dışavurumdan ve duygudan bahseder. Bu bağlamda, Schleiermacher, duygudan "insanın dünyadaki ilişkisinin bilinci"[47] şeklinde bahseder, her ne kadar "tikelliği ve iletilemezliği açık" olsa da, "bilinçsel" bir alanda bu duyguyu yeniden bulur ve onu *ummittelbares Selbstbewußtein* (vasıtasız öz-bilinç) diye tanımlar. Ancak, duygu Kant'ta sahip olduğu aracı özerkliği kaybeder –burada Schleiermacher Wolffçuları yeniden keşfeder gibidir– ve bilginin bir *alt basamağına* indirilir. Sonuç olarak, deha, bir tür frenlemeyi gerektiren büyük yaratıcı bir itki olarak gözükür. Duygu ve dolayısıyla "dâhilik", uyumakta olan içselliği dışsallık karşısında yeniden uyandırma rolüne indirgenir ki birincisi ikinciyi şekillendirsin. Dehanın mekânı, içsellikle dışsallık arasındaki bolluğun yeniden sunulmasıyla massedilmiştir.

Döneme dair metinlerde çoğu kez ikinci plana atılsa da diğerlerinden hiç de geri kalır bir isim olmayan Karl Solger 1780 yılında doğdu ve Schleiermacher'in estetik üzerine ilk derslerini verdiği 1819'da öldü. Döneminin estetik düşüncesi dünyasında özgün bir konum edindi, bir taraftan Romantiklere ve ironi kuramcılarına göz kırparken, diğer taraftan Hegel'le (1770-1831) ilişki içinde oldu. Solger, Hegel için şöyle yazar: "O düşüncenin diyalektik uğrağına, benim 'sonsuz mutlak olumsuzluk' dediğim noktaya ulaştı [...] Böylece, belirlenmiş olanın, kendi içinde tözsel olanın ironik biçimde çözülmesine yakınlaştırdığı olumsuzluğun tarafında kaldı ve sanatsal faaliyetin ilkesini orada aradı."[48] Hegel, Solger'in Jean Paul'un *Vorschule* adlı eserinde ortaya attığı *Witz* kuramından çıkardığı yargıyla da gösterilebildiği gibi, bunun işaretlerini yakalamıştır.[49] Sonlu-sonsuz ilişkisi bağlamında öngörülmüş olan *Witz*'in serbest çağrışımsal eyleminin olumsuzluğu, Solger tarafından öznel sanatsal prosedürün alanına bağlanır; bu prosedürün sonucu olan sanatsal ürün, Schleiermacher'inkine yakın bir perspektif uyarınca (ama başka saiklerle) göz ardı edilir. Hegel'in açıklığa kavuşturduğu sorunun sadece bir veçhesidir, diğer veçhe, sanatın ideanın bir tezahürü olduğu şeklindeki metafizik bir katiyeti içerir. Gene de, bu ilk veçhe bize bir kalkış noktası verir. Bu düşünsel ufuk dâhilinde, Solger, dehayı sanatın öznel tarafına bağlar, onu sanatçının öznelliğinin inşasına yeniden sokar. Hegel, hiç tesadüfî olmayan bir biçimde, estetik derslerinde bu temaya geniş yer ayırır.

Özellikle bir nokta tüm bu bakış açılarını ortaklaştırır: sanatçının öznelliğine yeniden dâhil edilmiş tezahürler olarak "deha" ve "dâhilik", sanatsal eylemin üstün tinselliğinin, Hegel'in kimsenin başaramadığı kadar kesinlikle sınırlarını belirlediği bir prosedür uyarınca, tahakküm altına almak ve kendi özüne bağlamak zorunda olduğu doğal öğeler olarak görülür. "Doğal" olan her şey adıyla çağrılır, bunun bir adım sonrası "*aufgehoben*" anlamında özdeşleştirmedir (identificazione). Hegelci estetiğin, yazarın gizlemek için haklı olarak hiçbir şey yapmadığı, karmaşık anlamını okumak yeterlidir. Deha üzerine şu zamana kadar yazılıp çizilenler arasındaki gerçek farkları tam da bu karmaşık referans çerçevesi içinde buluruz. Tinin metaforik olmayan ışığını

doğada bulan Romantik yaklaşım reddedilir, "deha"ya onu büyük ölçüde "yetenek"e yaklaştıran "doğal" bir değer atfedilir; tinsel gerçekleşme olarak sanatsal yaratımla kıyaslandığında bu değer zamanla –aşağı olmasa da– marjinal bir konuma geriler: sonuç olarak, deha sorunu yeniden boyutlandırılır. Nitekim, sanat sanatçının bilinci tarafından işletilen bir tinselleştirmeden doğar ve bu tinselleştirme doğal öğenin bilinçli ve hedeflenmiş "aşılması"yla örtüşür. İdealist sistemlerde "deha"nın yeteneğe yaklaştırılmasında ve onun fenomenolojisine gösterilen dikkatin giderek azalmasında tuhaf bir şey yoktur.

Hem Solger hem Hegel, "deha" ile birlikte tinin, düşüncenin doğaya kapıyı açtığının gayet farkındadır. Her ikisi de sanatın alanını bilince bağladığı için, bu riskli açılış, İdealistler için tinin ta kendisi olan temelin altını oyacak düzeyde bir öğenin bilincini yaşama dâhil etmeyi de içerebilmiştir. Romantikler deha sorunundan ayrı olarak bu adımı atmışlar, sonuçta tinin alanını ruhtan yoksun bir tür düşünselliğe indirgeyerek ve dolayısıyla "tinsel" (spirituale) olmaktan çok "ruhanî" (animica) bir aklın sınırlarını çizerek bilincin temeline *ruh* demişlerdi. Hegel kendi sistemi içinde tinle aklı özdeşleştirir ve bunu da, her bir aşamasına kendi mutlak ya da göreli anlamını tayin eden bir tin *tarihi* fikrinden hareketle yapar. Deha konusu da bu öncüllerden hareketle incelenir. Solger'in durumunda ise, söylem, hem F. Schlegel'e, hem Schelling'e, hem de Hegel'in kendisine uzanabilen, tutarlı biçimde bir arada durması güç öğeleri yan yana getirdiği için karmaşıklaşır. Solger'in *Dersler*'inde ifade edilen amaç, "sanatın özünü, sanatçıda aktif olan şeyi ve sanat eserini belirli bir fikrin dışavurumu haline getiren motivasyonları açığa çıkarmak"tır.[50] Eğer Solger için sanat *Offenbarung*, yani gerçeklikteki düşüncenin açığa çıkarılması ise, dehadan bahsedildiği an çağrılan ve sanatın iki aşırı ucundan biri olarak görülen (diğeri sanat eseridir) sanatçının bilinci de bundan etkilenir.[51] "Düşüncenin açığa çıkarılması," diye yazar Solger, "kalıcı bir nitelik olarak sanatçının tüm bilincini oluşturur, biz bu kalıcı niteliğe deha diyoruz."[52] Solger'in dehayı yetenekten ayırarak yalnızca birincisini dolaysızca düşünceye, yani Tanrı'ya bağlaması, ondaki Schellingci yanı gösterir. Ancak, Schelling dehada bir tür doğal zo-

runluluk bulurken, bu noktada Hegel'e benzeyen Solger için aynı şey söylenemez: Solger'e göre deha *tinsel* bir kökene sahiptir ve tinsel olduğu ölçüde de doğal yetenekten ayrılır.

Solger'de belirsiz olan ve söylemi ironi karşısındaki konumuna genişletmeyi gerektiren şey Hegel'de açık hale gelir. Solger, sanatçının gerçek dünyayı hiçlik (*das Nichtige*) olarak ele almasını sağlayan *ironi*ye sanatçının *Stimmung*'u der ve *Begeisterung*'la birlikte onu "sanatsal faaliyetin merkezî noktası"[53] olarak tanımlar. Bu anlamda, ironi, ironik dâhiyane tinselliğin hakikatte yeniden inşa ettiği şeyin öznel yıkımı olarak belirir. Dolayısıyla, Hegel'in Solger'den çıkardığı yorum anlamlıdır: öznellik, kendisini daha üstün bir birliğe öznel (ya da dâhiyane) olarak bağlamanın yollarını arar. Hegel, Solger'in dikkatini, gerçekliğin diyalektik-tinsel bir yeniden yapılanmasına, gerçekliğin başlangıçta sahip olmadığı, dolayısıyla orijinalliğin hiçbir durumda yenilemeyeceği bir birliğe veya özdeşliğe yönelttiğinin gayet fakındaydı. Solger ise *Romantik*'teki nihilizmi fark etmişti.

Schleiermacher, Solger ve Hegel, tinsel-insanî yaratım olarak görülen sanat eseri ve bilinç için/içinde ortaya çıktığı düşünülen sanatsal süreç karşısında hümanist bir tavır alırlar. Bu üç düşünürün sistemi içinde bu pozisyona, doğal güzelliğin sanatsal alandan dışlanması, doğa felsefesinin ve –duygu ve bilinçle ilişki içindeki– deha sorunsalının öneminin azalması tekabül eder. *Dersler*'de Hegel'in deha konusuna temas ettiği ilk yerlerden birinde, dehanın "insanın kendi bilinçli faaliyeti aracılığıyla hayata geçirme gücüne sahip olduğu genel tutum"[54] olduğu söylenir; çok net olmasa da bir hayli özetleyici bir tanımdır bu. Hegel, nihayet, dehanın arttığı yerde gustonun geri çekilmek zorunda olduğunu fark eder;[55] dehanın mekânı ona net biçimde görünür, hakikate yönelmiş bilincin tinsel faaliyetinde olduğu gibi başka türlü de olabilirdi. Tam da bu nedenle Hegel, Schlegelci ironiden uzaklaşmayı temel görevi sayar. Schlegel'e ve genel olarak Romantiklere karşı çıkış bu noktada belirir: görüldüğü üzere, burada karşı karşıya olduğumuz, günümüze kadar ulaşan edebiyat eleştirisinin başlangıcı değildir sadece. "Sanatçı kendiliğinden her şeyi yapan ve

çözen Benliktir, bilinçte hiçbir içerik kendi için ve kendi içinde mutlak olarak görülmez, kendiliğinden üretilmiş olan ve yok edilebilir bir görünümdür o"[56] iddiası içinde hayatın ve bilincin bir aşaması olarak estetiğin Kierkegaardcı eleştirisi de şekillenir. Hegelci tepkiyi ateşleyen, kendi içinde bir fenomen olarak ironi değil, F. Schlegel'in (daha önce gördüğümüz gibi Solger tarafından da sahiplenilen), ironik olumsuzluğun kısmî –kısmî ama aynı zamanda tinsel– uğrağını gerçekle kurulan ilişkinin mutlak ve belirleyici uğrağına dönüştürme çabasıdır.

Tam bu noktada deha devreye girer. Hegel'e göre ironinin tinselliği tarafgirliğinden "kurtarılmak" zorundadır ki böylece tinsellik tam hale gelsin; bu kurtuluşa doğal-duyusal öğenin ironik tinsellik tarafından yok edilmesi tekabül etmelidir. Bu, bir taraftan, dehayı doğallığa tümüyle içsel bilinç-üstü sanatsal uğrak olarak görülen saf yeteneğin yakınlarına geri çekmek anlamına, diğer taraftan, her türden doğal öğeden "kurtarılmış" bir boyut olarak dâhiliği insanın içine zerk ederek onu bütün bir tinselliğin seviyesine yükseltmek anlamına gelir. Ancak, bu, aynı zamanda, sanatı kendi kendisine bırakmaya hazır bir yer olarak bilincin alanıdır. Tüm bunlar Hegel'in deha üzerine gözlemlerinden bazılarını üniter hermenötik bir kökene yakınlaştırmamıza izin verir. Eserinin "sanatçı"ya ayrılan bir bölümünde, Hegel, "sanat eserinin nasıl öznel bir içselliğe ait olduğundan [...] yalnızca *yaratıcı öznellik* içinde, sanatçının deha ve yeteneğinde şekillendiğinden"[57] bahseder. Hegel (pasif) imgelemi (aktif-yaratıcı)[58] fanteziden ayırdıktan sonra, sanatsal yaratım içinde "öznenin kendi içinde üretemeyeceği, ama verili olarak kendi içinde bulmak zorunda olduğu [...] vasıtasızlığı ve doğallığı [bulur]. Ancak, bu anlamda deha ve yeteneğin doğuştan geldiği söylenebilir".[59] Ancak, deha yeterli değildir, daha iyi bir ifadeyle, duyusal-doğal bir öğe olarak deha sanat eserinin üretimi için yeterli değildir. Nitekim, Hegel sanatsal öznelliğe değinirken *ilhamı*[60] da devreye sokar. Bu tam olarak irrasyonalizme verilmiş bir ödün değildir; tersine, Hegel, ilhamı, dehanın kendisiyle ve sanatın maddesiyle (nesnesiyle) *nihaî tinsel teması* olarak sunar. Hatta (tinsel) içerikle temasa giren deha değil, ilhamdır. Sonuç olarak, Hegel için bu içeriğin özgürlük olduğunu belirtirken, İdealistler için

özgürlüğün özünün deha değil de tin olduğunu hatırlamamız gerekir. Yani deha bir taraftan doğal yeteneğe geri götürülür, diğer taraftan ilhamı ateşleyen ve *ateşlendiğinde yok olan* fitil olarak görülür.

Kierkegaard, Schopenhauer ve Nietzsche

Bir önceki bölümle birlikte "deha" teriminin macerası da son bulmuş olur. Özgünlüğü ve duyguyu dâhilik içinde bir araya getirme umudu Batı düşüncesinin diğer umutlarıyla birlikte söner gider. Bahsi geçen bu üç yazar, dehanın sönüp gidişinin üç farklı figürüne can verir.

Hegel'i incelerken Kierkegaard'a (1813-1855) değinmiş, ancak "Hegel'in boğucu totalitarizmi" karşısında "bireyselliğin savunuculuğu"nu yapan bu Danimarkalı düşünürün isyanından bahsetmemiştik. Kierkegaard'da bireyin alanı olarak "deha" üzerine yoğunlaşan özerk bir düşünce sistematiğinin olduğundan bahsedilebilir, ancak bu kısmen böyledir. Kierkegaard'ın eserlerinde kullandığı terimleri içeren ve en güvendiği öğrencilerinden biri tarafından yayıma hazırlanan dizinden çıkan sonuca göre, Danimarkalı düşünür, hakkında Kant'la aşağı yukarı aynı düşüncelere sahip olduğu "deha" kavramının tarihine neredeyse hiç katkıda bulunmamıştır. Bunun tek istisnası her iki figüre de ışık tutan "havari" "dâhi" kıyaslamasıdır.[61] Kierkegaard *Keder Kavramı*'nda dehadan "henüz tin olarak görülmeyen, kaderle mücadele eden [...] üstün öznellik"[62] şeklinde bahsetmişti. Kierkegaard için dâhinin gizli muhatabı, "dışsal gerçeklik", yani onu anlamayan diğer insanlar değil, kaderdir. Bunun sonucu olarak, deha "müşterek durumun dışında" bir yer bulur kendine, "böylece dinsel bir tavır üstlenmeyebilir, yani ne günaha ne de Tanrı'nın inayetine varır".[63] Dâhiyane bireysellik, "askıya alınmış" tekillik anlamında estetik bireyselliktir; ne yaşamın içinde ne de dışındadır. Nitekim, "deha ve yetenek, ancak dinsel bir düşünüş vasıtasıyla kendi içlerine yeniden dönerlerse, daha derin anlamda kendi varoluşlarını gerekçelendirirler".[64] Kısacası, burada dâhiye bir tür pişmanlık yolundan başka bir şey kalmamıştır.

Deha *Enten-Eller*'de müzik, tin ve Hıristiyanlığın karşılıklı referanslarından oluşan bir bağlamda ortaya çıkar. Kierkegaard burada müziğin "duyusal deha"sından, tinsel anlamda belirlenmiş ancak gene Kierkegaard'a göre "tinin dışında bulunan"[65] bir vasıtasızlıktan bahseder. Bu durumda da dehanın vasıtasızlığına, tinle ve kurtarıcı güçle arasındaki çelişkili ilişkiye yapılan göndermeyi görmemek mümkün değildir. Çocukların masumiyetinin önemi üzerine en geniş söylemlerden biri olan ve Brentano'ya[66] da gönderme yapan *Bilimsel Olmayan Sonuç Notları*'nda, Kierkegaard, çocuktan paradigmatik hale gelemeyecek bir vasıtasızlıktan bahseder gibi bahseder, bir paradigma olması imkânsız melankolik dâhi figürünü sunar. Bunun nedeni de muhtemelen dâhinin Demokles'in kılıcı gibi sürekli günah işleme korkusuyla yaşamasıdır.[67] Dâhiliğin bu şekilde derinleştirilmesi, *Bir Dâhi ile Havari Arasındaki Fark Üzerine* başlıklı 1847 tarihli kısa bir yazıda kendisine yeni malzemeler bulur.[68] Söylem genel olarak otorite kavramı üzerine yoğunlaşır; Kierkegaard'a göre, dâhi tarafından getirilen "yenilik", *içkinliğin* özel alanında, yani içerisinde sahici bir otoritenin olmadığı insanlar arasındaki alanda –çünkü insanlar "eşittir", yani eşit oranda günahkârdırlar– kalmaya mahkûmdur. Peygamberin duyurduğu "yenilik" ise tümüyle aşkındır, kutsalla aralarındaki doğrudan bağdan beslenen otoritenin sahici bir yere sahip olduğu bir alanda kalır. Görüldüğü üzere, ufuk aynıdır, ama biraz daha kesinleştirilmiştir: deha bireyselliği müşterek insanın günahına daha açık kılar. Dâhinin otonomisi mahvoluştur, peygamberin heteronomisi ise kendinden ve başkalarından kurtuluştur. "Dâhi doğar";[69] Kierkegaard için, bu, Yüce olana yapılan çağrı olarak kurtuluş isteyen –ki otantik olmayan özlerinden ötürü bunun estetik ya da edebiyatta olması imkânsızdır– günahın doğal varlığına bir işarettir. Ancak, burada soru edilen, Kierkegaard'ın düşüncesinin yoğun Hıristiyan vurgusu değil, kendi temelini kendi içinde arayan vasıtasızlık ve özerklik olarak deha karşısında aldığı son derece gelenekselci konumdur. Hegel de bundan farklı düşünmüyordu, Kierkegaard buna bir de günahın dışlanmasını ekler, bu da az bir şey değildir. Romantiklerse evrenin düzeniyle arasındaki gizli ilişkiyi hatırlatarak dâhiye bir otorite kazandırmaya çalışmışlardı. Hegel için bu ilişki öznel tarafgirliğin ürünüdür;

Kierkegaard için evreni aşan gerçek otoritenin karşısında günahın hafızası vardı. Aslında: "Eğer bir şekilde [...] otorite kimliğin içindeki bir gelişmeye indirgenirse, ortada otorite diye bir şey kalmaz."[70] Bu noktada, Novalis ile Kierkegaard arasındaki diyaloga değinmekte fayda olabilir. Novalis'in düşündüğü şekliyle "gelişme" kimliğin kendinden başka bir şeye açılmasını da –bu açılma köklerini Kierkegaard'ın sözünü ettiği otoritede bulur– yeniden kavramak zorunda kalmıştı. Ancak, Kierkegaard Romantik "gelişme"ye Hegel'in gözünden bakıyordu.

Schopenhauer (1788-1860), *İrade ve Temsil Olarak Dünya*'nın[71] (1819) üçüncü kitabında en önemli değerlendirmelerini kasıtlı olarak deha üzerinde yoğunlaştırır; bazı bölümlerde aralıksız kozmik istekle temsil arasındaki ilişkilere dair kendi bütüncül vizyonuna dâhil etmek için Platon'un idealar doktrininin çekirdeğini yeniden ele alır. Schopenhauer'in dâhilik sorununu ele alırken neredeyse her zaman bunların altını çizdiğine, bunların bir tür dökümünü oluşturduğuna şüphe yoktur. Bu, dâhilikle sanatsal üretim, dâhilikle kuralsızlık-delilik, bilimsel deha ile sanatsal deha, bireysel dâhilikle kitlenin aptallığı arasındaki ilişki için de geçerlidir. Dâhinin imgesi, yalnızca kendisinin kavrayacak düzeyde olduğu şey karşısında saldırganlık olarak yaşanmış olan dışsallık önünde güçsüzleşmiş, yalıtılmış bir bireyselliğin imgesidir. İrrasyonel damlalardan mütevellit bu denizde dahi Schopenhauer en azından özsel bir konumda durur: dâhinin sanatı bilginin bir formudur, hatta dünyanın özünün bilgisinin yegâne gerçek formudur.

Schopenhauer şunları yazar: "Tüm bu [...] bilimler, her durumda akıl ilkesini izlerler, onların malzemesi fenomendir, fenomenin yasaları, bağları ve ondan türetilen ilişkilerdir. Ama hangi tür bilgi, her türden ilişkinin dışında kalarak, gerçekte dünyanın tek esas şeyini, yani kendi içinde şeyin, iradenin vasıtasız ve yeterli nesneleri olan düşünceleri inceler? Dâhinin eseri sanattır."[72] Sanat, sayesinde dâhinin fenomenle noumenon arasındaki bağlantı olduğu dalgın ve kayıtsız bilgidir.[73] Akıl ilkesiyle ve tedrici olarak ilerleyen bilimse, bu işlevi, yani "akıldışı düzenleyicilik" işlevini üstlenemez: nitekim, Schopenhauer için

sanat noumenik gerçeklik için yeterlidir, onunla birlikte –müzik bir istisnadır– mimetik bir boyutla temasa geçer ve hatta onu yeniden üretir.[74] Doğayı hesaplanabilir bir mekanizmaya indirgeyen Schopenhauer, böylece, Romantizmle arasındaki mesafeyi göstermiş, irrasyonalizmin doğuşunu Romantizme atfeden yorumlardan toprak almış, deha tarafından yeniden üretilenin ebedî düşünce olduğunu göstermiştir. Eğer sanat eseri düşüncelerin varoluşuna tanıklık ediyorsa, eseri yaratan dâhi yaratım için fanteziye güvenmezlik edemez: "Fantezi dâhinin görsel çemberini gerçekte kişisine sunulan nesnelerin ötesine genişletir – hem niceliksel hem de niteliksel anlamda. Yani fantezinin müşterek olmayan gücü, dâhiliğin eşlikçisi, hatta koşuludur."[75] Fantezi, matematikte olduğu gibi, soyut bilginin bariyerlerini aşma, saf sezginin içine nüfuz melekesidir.

Schopenhauer'e göre, sanatçının düşüncelere dair kendi sezgisel bilgisini sanat eserinde yeniden ürettiğini halihazırda belirtmiştik: "Dâhi, sanat eseriyle, algılanan düşünceyi başkalarına iletir. Yani düşünce aynı ve özdeş kalır; göreli estetik zevk de bir ve özdeştir," sanatın, yaşamın veya doğanın tefekkür edilmesinden doğar.[76] O halde, "doğadaki güzel" neden yeterli değildir? Çünkü sanatsal güzellik, her türden "rahatsız edici nedenselliği"[77] elimine etmiş olan bir yalıtım sürecinin sonucudur. İzlediğimiz güzergâh açısından hayli önemli bir noktaya temas etmiş olduk. Doğal süreç, bilimsel yasanın mekanik, uygulamacı-hesaplayıcı seyrine ve onun noumenonla, "arkada" saklanan hakikatle arasındaki aşılmaz mesafeye bırakılmıştır. O halde, dâhilik doğuştan olma özelliğini ne şekilde kazanacaktır? Bu sorunun bir cevabı yok gibidir. Dâhinin izini sürmek zorunda olduğu "bağlantı" biraz zor ortaya çıkar. Deha, tabandan yukarı yükselerek (doğa) ya da tepeden aşağı inerek (düşünce olarak gerçek) insanı maddeyle olan bağlarından kurtaran aydınlanma anlamında tindir, dolayısıyla, sürati yüzünden anında tükenir. Risk derinde yanan ateş değil, yapıntının alevidir. Cevap ne olursa olsun, irrasyonalizm Batı'nın kapılarını zorlamıştır bir kere. Eğer dünya bilen öznenin bir temsili değilse ve yalnızca bilen özne için varsa, dehanın temeli sadece dünyadan özerk –dolayısıyla eğilimsel olarak otistik– bir olgu olarak dâhiyane ilerle-

menin içinde bulunabilecektir. Dâhinin gerçek, belirgin yalnızlığı tamamlanmak için bekler: "Dehanın insanüstü ve kutsal yanı düşünüldüğünde, yaşamı istememenin, bu dünyadan imtina etmenin deha değil, saf irade olduğu kabul edilmek zorunda kalınır."[78]

Deha sorunsalı öznellik sorununa sıkı sıkıya bağlı olduğundan karşımıza her iki başlıkla da yakından ilgilenmiş olan bir isim çıkar: Nietzsche. Gerek genç Nietzsche üzerinde ne şekilde etki ettiklerini görmek için Schopenhauer'in zevksizlerin anti-dâhiyane karakteri üzerine düşüncelerinden hareket edilmesi,[79] gerekse dâhiyane öznelliğin olası bir örneği olarak karşımıza üstinsanın çıkması, Nietzsche'yi, özellikle de onun düşüncesinde vücut bulan Romantik çağın aşıldığı düşünüldüğünde, bir muamma yapar.[80]

Nietzsche'nin (1844-1900) "nihilizm"le kastettiği şeye dair yüzeysel bir yorum, kolaylıkla, dehanın alanının onun eserlerinde keyfiliğin alanıyla örtüştüğünü düşündürtebilir. Bu bakış açısından, "deha", kitlenin üzerinde yükselerek, "Tanrı'nın ölümü"nün kabulünün ve –"hiçbir şey gerçek değildir, her şey kabul edilir"[81] uyarınca– "hiçlik"in "hakikat"le eşitlenmesinin ardından açılan alanı "güç istemi" ifadesi doğrultusunda tahakküm altına almayı ve yönlendirmeyi başaran "üstün" tinselliktir. Ancak, bu okumayı geri çevirmek, insanın içindeki hayvanı yaşamsal ve olumlu görme ve hatta kimi zaman bu hayvansallığı *tout court* dâhiliğe dönüştürme eğilimi gösteren Darwinci öğelerin *metaforik olmayan* kullanımıyla Nietzsche'nin eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkan biyolojizmin açıklığı karşısında gözlerimizi kapatmak anlamına gelmemelidir. Dahası, "dâhilik", "üstinsan" ve kitleye, sürüye alternatif olarak elitin yüceltilmesi; tüm bunlar el ele gider. Peki, tüm bunları nereye yerleştireceğiz? Birincisi, "dâhilik"le "insanların eşitsizliği"ni ya da mesela "deha" ile "kan/toprak"ı birbirine bağlamamak gerekir. İkincisi, şu unutulmamalıdır ki, Nietzsche hayatı "olma hali"nin nihaî ufkuna yükselttiği anda, deha sorunu, bir taraftan geleneksel anlamda öznel-bireysel uğrağın nesnel olarak seyreltilmesine varır; diğer taraftan, radikal biçimde farklı bir öznellik deneyimine, *programatik olarak temelden yoksun olması istenen bir*

öznelliğe kapı açılır. Sonuç olma halinin kozmik bir alanıdır, bu alan Nietzsche'ye göre daima kendini doğrular, önce "özgür tin"de, ardından "üstinsan"da doğrudan açığa çıkar: bunlar dâhiyane insan eyleminin bireysel boyutlarıdır, metafiziğin ve geleneksel ahlâkın perspektifinden "sorumsuzlaştırılmışlardır"

Nietzsche'den sonra dehadan bahsetmek, her türden geleneksel "deha metafiziği"nden farklı bir şeyden bahsetmek anlamında gelir; Nietzsche'nin belirgin bir biçimde çöküşe götürdüğü şey, tam da metafiziğin alanıdır. Bu güzergâh Nietzsche'de kati bir tedriciyi içerir, Schopenhauer ve Wagner'den açık biçimde etkilenmiş olan *Trajedinin Doğuşu*'nun yazıldığı dönemde bu daha da hissedilebilirdir. Carlyle ve Emerson'un kahraman kişilikler üzerine yazdıklarının da etkisi altında geçen bu yıllarda Nietzsche için –gerek Schopenhauer'in sanatsal deneyime bağlayarak terime kazandırmış olduğu anlamda, gerekse gene Schopenhauer etkisindeki filistinizmin karşıtı olarak dâhiyane kişilik anlamında– gerçek dâhi Wagner'dir. Nietzsche'nin bu amaçla yazılmış mektupları vardır.[82] *Trajedinin Doğuşu*'ndaki (hâlâ 1872'deyiz) Sokrates ve Euripides'e saldırılar, bu iki ismin eserlerinin ve yaşamlarının Nietzsche'ye göre anti-dâhiyane karakterinin reddi olarak yorumlanabilir. Ardından, Schopenhauerci-Wagnerci metafiziğin terk edilmesi –bu giderek daha da anti-metafizik bir karaktere bürünen deha okumasını yansıtır–, "özgür tin"e ve "üstinsan"a kapıları açtı. Nietzsche'nin "özgür tin"inin din ve gelenek karşıtı "aydınlanmacı" veçhesi, Batı öznelliğinin ve onun kaderinin en geniş düzleminde hareket etmekte olduğumuzu unutturmamalıdır. Nietzsche'nin metafizik değerler karşısındaki isyanı –ki bu isyan somut biçimini bu değerlerin sistematik olarak içlerinin boşaltılmasında alır–, bizi mutlak anlamda ilgilendirmez, çünkü bu isyan, deha sorununa referansla, gerek geleneksel anlamda anlaşılmış tekrar edilemez ve özgün doğallık olarak dâhiliği, gerekse doğaçlama aydınlanma olarak dâhiliği bir temelden yoksun bırakır. Hakikatin (ve dolayısıyla sanatın ve güzelliğin veritatif-bilinçsel anlamda yaratımının) ne metafizik yapısı ne de bireysel yapısı Nietzsche'nin kendi temelleri karşısındaki saldırılarından hasarsız kurtulmayı başarabilir.

Hayatın ve önem bakımından üstün ufuk[83] olarak onun "metalik" boyutunun keşfi değerlerdeki düşüş karşısında "deha" sorunsalını radikal biçimde değiştirir; Nietzsche'nin düşüncesindeki Diyonizyak atak, bir taraftan dehanın alanını sınırlar, diğer taraftan dâhilik deneyimine tekabül eden –aynı zamanda sanat deneyimi de olan– yaşamın *quantum*'unu iradenin hiçliği üzerinde askıya alır. Bu askıya alma esnasında Nietzsche'nin ortaya attığı çok sayıdaki paradokstan biri de çözülür. Nietzsche'deki bireyselliğin, yani *Übermensch*'in dâhiyane bireyselliğinin eylemini işaret eden ufuklar olarak Diyonizyak öğe ve hayat çok farklı bir düzlemi temsil ederler, çünkü bu düzlem, dâhiliğin ufkunu Romantik maceranın sonucunda onsekizinci yüzyıl irrasyonalizmiyle karakterize etmiş olan ilk-özgün ilke olarak "doğa"nın alanından, temelden yoksundur. Burada savunulmak istenen kesinlikle Nietzsche'nin Batı'nın tinsel tarihinde bir yüzyıl geriye gittiği değildir. Gene de, Nietzsche'nin Dionizyak öğe üzerine sözlerini, Hölderlin'in insanları ve tanrıları eğiten şey olarak "doğa" üzerine söyledikleriyle beraber değerlendirmek gerekir. Nietzche insanı aşmak zorunda olan kişinin zekâsına âşıkane bir özen gösterir, zira onun dilinde zekâ hiçliğe yaslanmış bir öznelliktir.

Nietzsche için "deha" kısa ömürlü bir öznelliktir, ancak dâhi Zerdüşt'ün kahkahasını ve dansını yeterince anlayabilir ve yaşayabilirse *Übermensch* de olabilir. Nietzsche'den bize kalan soru, onun geleneksel insanı, metaforik olmayan, biyolojik, somut terimlerle aşmayı gerçekten isteyip istemediğidir. Nihayetinde böylesi bir aşma çabasının biyolojik olarak imkânsızlığı, yeni ve olası deha için, öznelliğin daha üstün bir deneyimi için de bir ceza gibi görünür. Cevap felsefe kuramında veya evrimde değil, muhtemelen yaratıcı boyutuyla sanattadır.

Lombroso'nun adası

Lombroso'nun (1835-1909) adası aslında bir görünüşten ibarettir. Bir taraftan pozitivist metafiziğin yeraltı sularıyla yıkanmıştır, diğer taraftan odağına dâhilikle insanın dejenerasyonu arasındaki ilişkiyi (bu

ikincisinin daima birincisi üzerinde bir ağırlığı olmuş, bireyin deha alanıyla ilgili olarak patolojik bir imayla "melankoli"den bahsedilmesine neden olmuştur) koymuştur. Lombroso'nun sırtında taşıdığı yöntemsel tekçilik (monismo metodologico) ideali, onun deha ve delilik üzerine eserini, dâhiliğin ve öznelliğin Batı'daki iç içeliğini yeniden kat etme çabası açısından vazgeçilmez bir referans noktası haline getirir: deha ve deliliğin birbiriyle temas halinde olduğu Lombrosocu "özne", *fizyoloji* ve *bedensellikten* –bu ikisi bu zamana kadar "tinsel" kabul edilmiş insan tezahürlerinin aşılmaz ufkudur– hareketle materyalist anlamda yorumlanmış, tersine çevrilmiş Kartezyen bir öznedir. Öznenin dehası sorunu doğrudan öznenin bedeni sorusuna gönderme yapar. Diğer taraftan, dehanın maddî bedensel tezahürle ilişkilendirilmesi, *dâhiyane dışavurumun ölçülebilirliğinin katiliğine* de gönderme yapar. Aslında, Lombroso'nun içinde hareket ettiği alan kendisinin *Dâhi İnsan*'a (1888-94) yazdığı girişte sınırlarını çizdiği alandır; bu metnin teorik çekirdeği "deha ve delilik" üzerine 1864'te yazılanlara kadar gider: "Diğer taraftan, yasalara tabi olmayan olgu yoktur, en azından yasanın bu durumlarda boşlukları dolduran dejenerasyon kuramı tarafından sunulduğu, dehanın nevrozlarının değil ama ondan atalarınınkilerin görünür olduğu bu durumda."[84]

Jakob Moleschott'la birlikte Lombroso'yu en çok etkilemiş insanlardan biri olan Émile Zola, *Dâhi İnsan* kendisini etkilemiş olsa da yazarın bir "tez insanı" olduğunu söylemişti. Lombroso'nun cevabı gecikmedi (hâlâ 1889'dayız), çünkü edebî eğilimler konusunda Lombroso'yla aynı ilkeleri paylaşan Zola'nın ithamı pozitivist bir bilim adamı, "nesnel" bir deneyci için bilhassa ağırdı. Lombroso cevap olarak bir tez insanı olmasının hiçbir durumda mümkün olmadığını söylüyordu, çünkü o "üzerine neler söylenebileceğiyle ilgilenmeksizin gördüğü[nü]"[85] betimliyor ve yazıyordu. Bu sözlerde deha sorununun Lombroso ve genel olarak pozitivistler için teorik yapısı ortaya çıkar, buna göre, Lombroso, "yabancılaşmış dâhiler", "yabancılaşmamış dâhiler" ve "deli dâhiler" arasında daha ileri aşamada bir ayrım-kıyaslama yapar ("Deli dâhiler ve yabancılaşmış dâhiler vardır. – Duyarlık anomalisi çekmiş ama hiçbir zaman yabancılaşmadan mustarip olmamış dâhiler

de vardır ve olmuştur"[86]). Lombroso bir *tekçi* (o yüzden de geçişmeci) *gerçekliğe* güvenen ve iyi kullanıldıklarında duyuların yanıltıcı olmadığına inanan, pozitivist dogmaya bağlı, "ansiklopedist" bir araştırmacıydı; kendisi de dâhi sıfatını hak eden Lombroso, Moleschott'un *Der Kreislauf des Lebens*'ini[87] 1869-70 yıllarında *Yaşamın Dolaşımı* adıyla İtalyanca'ya tercüme etti, "deha ve delilik" üzerine öncesinde yazdığı yazılarını 1888'den[88] itibaren *Dâhi İnsan*'da topladı. Lombroso'nun kendisi için esas oluşturan bir fikrin peşinden gidiyordu: dâhilik, hissetmenin olası dejenerasyonudur. Herkeste ortak olan bu özellik, dejenere olarak *ölçülebilir* hale gelir, aldatılması mümkün olmayan *deney* gözüne tabi tutulur, *hesabın* ve dolayısıyla *iletişimin* nesnesine dönüşür. Bu iletilebilirlik sayesinde, deha, pozitivist için, estetik açısından ilginç hale gelir ve suç düşkününden farklı olarak insan ilerlemesinin bir faktörü olarak değerlendirilebilir.

"Dejeneratif"[89] veçhe neredeyse her zaman ölçülebilir bir öğe olarak görülür, araştırmacının elinde tuttuğu ölçüm aletinin göstergesini hareket ettiren de budur ve burada belirsizlik ya da hata söz konusu değildir. Ancak, tüm bunlar *normal(lik)in kesin bir tanımı olduğunda* mümkündür. Pozitivist için normallik, deney sırasında gözlemcinin duyularına izhar eden ve daima en kapsamlı çözümler vasıtasıyla biriktirilmek ve kataloglanmak zorunda olan ortalama yaşam *olgusudur*. Dâhi insanın duyarlığının bir deney nesnesi, ölçülebilir bir olgu haline gelebilmesi, doğrulanabilirlik düzlemine oturtulması, sanata ve estetiğe kadar giden bu güzergâhın en önemli veçhesi budur işte. Lombroso'nun "dejenerasyon" fikri sanatsal ifadeyle doğrudan veya dolaylı bir ilişki içinde daha da geliştirilebilir, örneğin, sanat sanatsal-dâhiyane ifadenin dejenere olmuş bir tezahürü olarak mahkûm edilebilir. Pozitivist en çok sayıda olguyu ve olası vakayı toplamak için, yani geçici normu nihaî hale getirmek için elinden gelenin en iyisini yapsa da, karşısına bir paradoks çıkar: daha öte anlamlara gönderme yapmadan kalkış noktası olarak nesnel maddî olguyu seçmek, pozitivistin peşinden koştuğu "norm"a ulaşmasına mani olur. Nitekim, daha öte anlam olmaksızın, saf sayı-vaka olarak "olgu" yaşamın kendisinden başka bir şey değildir: olgu deney sorusu karşısında kısmî bir cevap olarak

kalmaya mahkûmdur. Pozitivistin kendini yalnızca kısmî olgulara yaslayabilmesi büyük bir ironi değil midir?

"Biyografiler sayesinde dâhi bir insanın fizyolojisini kaba saba bir insanınkinden ayıran şeyin ne olduğunu daha iyi incelediğimizde, birincilerin büyük ölçüde mükemmellik seviyesine, hatta kimi zaman sapkın bir duyarlığa ulaştıklarını görürüz."[90] Hiper-duyarlılık, özgünlüğün ve vasıtasızlığın Lombroso tarafından da vurgulanması. Alman Romantizminin pek çok yönüyle eş derecede tekçi vizyonu kendi köklerini madde tin birliğinin katiliğinde bulurken ve özne ile –ondan çok da uzak olmayan– nesne arasındaki duygusal karşılaşmanın mekânını deneyde ararken, tinin gerçekliğini reddedip onu kişinin iç dünyasına ait inanca havale etmiş olan pozitivizm ise bireyselliğin mekânını *duygunun ölçülmesinde* aramıştı. Aydınlanma anı olarak ölümün bireysel bekleyişi pozitivist çağa damgasını vurmuştu; bekleyiş, dâhiyane tekillik olarak duyarlığı ölçmenin bu bilim adamları için nasıl bir şekilde onu kovmak, yadsımak anlamına geldiğini anlamamıza imkân verir. Hem Lombroso'nun elektrik ağrı birimi[91] fenomenini ölçmek için icat ettiği aleti hem de pozitivizmin politik anlamda muhafazakâr yönünü bu ufuk içinde düşünmeliyiz. *Pozitivizm maddeyi muhafaza etmek ister* ve maddenin gözlemi-bilgisi her şeyden önce kataloglamadır; ancak, kataloglama yalnızca kataloglanacak madde öldüğünde, yaşamadığında mümkündür. Duyarlık deneycinin ilgisini çeker, çünkü deneyci bireysel olarak kendi tekil ölümünü hisseder. Sanat eserinin hakikatine herhangi bir gerçek ilginin olmayışı, pozitivistin sanatı duyusal tekilliğin üstün referans alanı olarak görülen ölüme bağlamış olduğunun habercisidir. Buradan Lombroso'nun kadim fizyonomi temasını –"içsel" tutkuları "dışarıdan" okuma kapasitesi, bilimi– temsil ettiği sonucu çıkarılmamalıdır; bir şeyler gerçekten de değişmiştir. Eğer saf madde olarak öznellik dışarıya yalnızca yanılgının evrensel kaderini aktarıyorsa, "dışarıdan" okuyan özne (insan) kendini savunmaya çalışmaktan başka bir şey yapamaz. Gerçekte de tam olarak bu olmuştur: pozitivist fizyonominin kullanıldığı neredeyse tek alan; toplumu suçtan korumak için kriminoloji alanı olmuştur.

Poe'nun (1809-1849) bizim açımızdan önemi *şair-yazarla dâhilik* arasındaki ilişkiye bir örnek teşkil etmiş olmasıdır. Poe'da şairin şiirselliğini, dâhiliğini, duygular karşısındaki aşırı duyarlılığını görürüz. Şairin yapabileceği yanlışlardan ve bu yanlışlar karşısında gösterdiği –başkalarına uygunsuz ve abartılı görünen– tepkiden bahseder örneğin. Görüldüğü üzere, Poe, Hölderlin'in *Empedokles*'te ve *Imperione*'de ele aldığı, şair ve halk arasındaki kaçınılmaz uzaklık ve anlaşılmazlık konusunu yeniden ele alır. Poe 1845-49'da şunları yazar: "Aşırı hassasiyetin mizaçla değil, sadece hata karşısındaki alışılmadık açıklıkla ilgisi vardır; bu açıklıksa doğrunun, düzgün olanın, orantının algılanmasının sonucudur [...] Ama bir şey çok açıktır: hassas *olmayan* biri [...] *şair değildir*."[92] Hassasiyet, burada Romantik anlamıyla –"dünya" ile ilişkiye geçildiğindeki öznel-bireysel hissediş esnasında verilen içsel-dışsal cevap– kullanılır. Novalis de bundan bahsetmiştir. Poe ise vasıtasızlık, özgünlük, tekrar edilemezlik gibi dâhiliğe özgü nitelikleri birleştirerek bireysel öğe ile evrensel öğeyi (nesnel güzel, orantı talebi) bir araya getirmiştir. Kısacası, dâhi, kendisinin evrensel (şiirsel) saydığı nitelikleri sanatsal edimin esini içinde dâhice birleştiren tekil bireydir.

Poe'nun "keyif", "efekt"[93] gibi kuralcı görünebilen terimleri kullanması ya da bu argümanları daha az dikkatli bir okuyucuya kolaylıkla "irrasyonel" görünebilecek bir dille kullanması kimi zaman yanıltıcı olabilir. Ancak, Poe'nun düşüncesini karakterize eden, dâhiyane öznellikle sanat eserinin hakikati arasındaki bağlantıdır, bizim de burada durmamız gerekir. Poe'nun yalnızca çağrışımsal bir melekе olarak fantezi ile algılanan şeye üstün bir birlik uyarınca biçim verme kapasitesi olarak imgelem arasındaki mesafeyi muhafaza etmemiş olması bu noktada bizi ilgilendirmez.[94] O ünlü kuzgunun sürekli tekrarladığı *Nevermore* nakaratının kökenini ele aldığı bir yazısında,[95] Poe, bu nakaratı hem bulduğunu hem de icat ettiğini, böylece tüm bir Romantik deneyime damgasını vurmuş ve başarının, mükemmelliğin, muhayyel-şiirsel faaliyetin işareti olmuş dâhiyane *zugleich*'ı[96] uygulamaya koy-

duğunu yazar. Eşzamanlılık, uzamsal ve zamansal olarak ayrılmış olan şeyin "uzamsal" veya "zamansal" yeniden bir araya getirilişi değildir. Eşzamanlılık, içerisinde evrensel ve tikelin dâhiyane biçimde daima bir olduğu varoluşsal açıklıktır, yalnızca şiirin bu terimlerle kavrayabileceği kökeni sunma edimidir. Poe için "dehanın köklerinde bulunan özel duyarlık", *şiirin somut deneyiminden ayrılmaz* bir duyarlıktır; bir taraftan –çoğu zaman soyut düzeyde kalan– *Erlebnis* konusuna derinlik katan, diğer taraftan şiirsel dehanın ses vermekle yükümlü olduğu duyarlıkta yatan hakikati işaret eden yaşamsal bir olgudur. O halde, dâhilik sadece bir meleke olarak değil, bir *yükümlülük* olarak da tezahür edebilir. Şiirsel yatkınlık konusunun etrafını sarmış olan belirsizlik dağılmış görünür.

Poe'ya daha yakından bakmadan önce Baudelaire'i hatırlamak gerekir. Baudelaire "dâhi" motifine ters yönden yaklaşmış ve onun modern toplumlar karşısındaki melankolik, bireyselci veçhelerine yönelmişti. Yani, basitleştirirsek, Baudelaire'e göre, "lanetlenmiş şair" kimi zaman "haydut dâhi" biçimini alır. Ancak, hem Poe'da hem de Baudelaire'de ortak olan nokta, deha=duyarlık eşitliğidir. Baudelaire'den itibaren *dandy* figürü, dehanın tanımı –"Hiç kimsenin duyarlığını aşağılama. İnsanın duyarlığı onun dehasıdır"[97]– gereği her insanın sahip olduğu dehanın *quantum*'unun rafine edilmesini temsil etme eğilimindedir. Böylece, duyarlık, her insanda var olan üstün bir şeyin tanınması haline gelir.[98] Kişinin duyarlığını-dâhiliğini dinlemesi, *dandy*'nin kendini kuşatması altında hissettiği kabasabalığın reddedilmesiyle sonuçlanır: "Dâhi insan, bir, yani yalnız olmak ister."[99] Burada, Baudelaire'in poetikasına kısaca değinmenin ötesine geçemeyeceğimiz açık. Dâhiyane tekilliğin Fransız şiirinde kabulü, her ne kadar *Sturm und Drang*'a ait konuların yeniden ele alındığını düşündürtse de, *Stürmer*'lerle Fransızları ayıran temel bir fark vardır: *Stürmer* için temel bir unsur olan dâhiyane tekillik-doğallık özdeşliği Fransızlarda yoktur. Baudelaire'de yapıntının gerekliliği, "dâhi" bireyin *dandy*'ye dönüşebilmesi için şart olan sabit öğedir. Bu anlamda, Fransız-İngiliz iyi gustosunun mirasçısı olan Baudelaire, dehadan yoksun ve kaba olduğu için doğayı reddeder. Baudelaire'de bireyin dehasına yapılan vurgular, dâhinin

ve onun şiirsel-sanatsal eserine ait alanın bulunmasından ziyade, *dandy* tipinin vücut verdiği ve kendi yaşamıyla koruyucusu olduğu geleneksel iyi gustodan kısmen farklı olan *üstün iyi gustonun* araştırılmasıyla koşullanmıştır.[100] Baudelaire, duyusal olanın zamanla "iyi gusto"ya dönüşmesinin imkânsızlığı karşısında umutsuzluğa kapılmıştı, onun şeytansılaşmasının ne kadar kolay olduğunun da gayet farkındaydı. Tıpkı şair gibi topraktan, dolayısıyla da kabasabalıktan sürülmüş olan albatros, bu sürgünün kökeninde yatan acıya, büyüklük ve yücelik olarak güzelliğin eksik tanınmasından kaynaklanan güçten düşürücü umutsuzluğa tanıklık eder. Baudelaire, Poe'daki –her türlü maskeleme çabasına rağmen gene de varlığını sürdüren– zekâ öğesini görür ve onu dünyadan sürerek eksik kılar.

Bu noktada, şiirsel bakışın gerçeklikten, şairin onu çevreleyen şeye bütün olarak adanışından, –Baudelaire ve Poe'dan tümüyle farklı biçimde yaklaştığı– doğa ve toplumdan ayrı düşünülemeyeceğini somut biçimde ortaya koyan Ralph Waldo Emerson'dan (1803-1882) bahsetmemek hata olur. Poe'da örneğin doğal öğe insana yabancı olmaktan çıkmış, ama bir tür *huzursuzluk* içinde sunulmaya devam etmiştir. Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'unda dile getirdiği şekliyle dekadansın Nietzscheci anlamının, Poe'daki "huzursuz deha"yı nasıl "şeytansı deha"ya dönüştürdüğünü gösterebilmek ilginç olurdu. Emerson'un *Şair* üzerine konferansını[101] ele aldığımızda ise, Emerson'a göre Tanrı'nın doğada ve insan ruhunda tezahür ettiği, ama dâhi olanın bireysel ifşayı evrensel bir esere dönüştürebilen, yani tüm insanlığı kendi eserinin yaşam birliğine dâhil edebilecek düzeydeki birey olduğu ortaya çıkar. Kendisine Amerika'nın gelecekteki "deha"sını duyurma rolünü biçen Emerson, başlangıcın özgürleşmesinin ve dönüşmesinin mekânı olarak içselliğe, her insanın sahip olduğu kutsal armağana –dünyaya zekâ ile bakma– doğrudan çağrı yapar. Emerson, herkeste var olan kutsalın uygulaması olarak şiir aracılığıyla, insanı özgür insana dönüştürmenin peşinde koşar. Bu "özgürlük" onun için "dâhilik"ten başka bir şey değildir. Emerson'un çok da uzağında olmayan Walt Whitman (1819-1892) ise *Çimen Yaprakları*'nın 1855'teki ilk baskısına yazdığı önsözde şairin özgürlüğünü ve doğallığını savunur:

"Büyük şairler oyunların yokluğuyla tanınırlar, kusursuz kişisel yalınlıkları sayesinde haklı çıkarlar."[102] Bir kez daha "deha"ya dair bir düşünce sisteminde şiirsel-sanatsal tekilliğin –ya da kişiliğin– gelişiminin temeli olarak "doğal" öğeye yapılan göndermenin merkezî bir yer tuttuğu ortaya çıktı. Whitman "Amerikan ozanı" tipiyle bilim insanı arasında aşkı ve kavrayışı görür, çünkü ikisi de arkaya bakmadan hareket eder ve onun "yararlı" (doğal) dediği bir çerçeve eklemlenir. Daha 1888'de, Whitman, *Çimen Yaprakları* için "Yeni Dünya'nın gelecek kuşaklarına giden yolda elimdeki bilet"[103] der.

Thomas S. Eliot'ınki (1888-1965) bütünüyle farklı bir tondur. Eliot 1920 civarında *Yetenek ve Bireysel Gelenek* üzerine düşünürken "şiir duyguların serbestçe dışarı çıkması değil, onlardan kaçmaktır; kişiliğin dışa vurulması değil, kişilikten kaçıştır"[104] demişti. Bu sözlerle, Eliot, şiirin keyif olduğu fikrini savunmaktan ziyade, benliğin unutulması boyutunda, bir taraftan duyusal olana ve duyarlığa takılıp kalmaktan vazgeçen, diğer taraftansa bir seçim işi olmayı sürdüren dâhiliğin mekânını göstermek istiyordu. Yalnızca yaşamın ve varoluşun bütünlüğüyle otomatik olarak örtüşmeyebilen "sembolik evrensel"e bakma seçimi böylece hayata geçmiş olur. Bu anlamda, şair bir bütünlük olarak "şimdi"den vazgeçmiş gibi görünür. Yirminci yüzyılın Eliot'la tanıdığı bu "dâhilik" için "sorumlu dâhilik" diyebiliriz.

Erlebnis üzerine bir Intermezzo: Dilthey ve Klages

Psikanalizin dehayı nasıl "ele aldığına" bakmadan önce, Lombroso'nun özellikle ampirik psikoloji için geçerli olan, bizim açımızdan çok da önemli olmayan gözlemlerinin varlığını hatırlamak yeterlidir. Oysa ki, *Erlebnis* nosyonunu biraz daha derinleştirmemiz gerekir, çünkü çağdaş hermenötiğin büyük kısmı buradan hareketle öznelliğin ve dâhiliğin sınırlarını belirlemiştir.

Romantik-İdealist ufku geç ondokuzuncu yüzyıl ufkuna bağlamak amacını güden, o yüzden de terminolojik bir bakış açısından *Erlebnis* soru-

nuyla uğraşan Hans G. Gadamer, Dilthey'in (1833-1911) Schleiermacher biyografisine gönderme yapar. "*Erlebnis* terimi, hatta *erleben* sözcüğü Schleiermacher'de bulunmasa da [...] *Erlebnis*'in anlam alanını kapsayacak eşanlamlı sözcükler yok değildir"; "yaşama edimi, müşterek var olma edimi, an, doğru duygu, duyumsama, özel etki, ruhun serbestçe kendini belirlemesi anlamında duygu vb".[105] *Erlebnis*, yaşamın dolaysız biçimde deneyimlenmesidir. Sorunlar, yaşamsal deneyimin *dolaysızlığının bir içeriğe* sahip olduğu (daha doğrusu kendisinin bir içerik olduğu) ve bu içeriğin (dâhiyane biçimde veya değil) iletişim kuran bir öznellik içinde (belki de sanat formunda) içerildiği kuramsal olarak ifade edilmeye başlandığında doğar: böylece, sanatsal-iletişimsel mekânın disiplini olarak estetik tartışması açılmış olur. Dilthey ve Klages üzerinde durarak anlatmaya çalıştığımız ama Scheler ve Simmel gibi başka önemli figürlerin de eklenebileceği bu yol içerisinden şu gözlem yapılabilir: eğer öznellik "sanat formunda iletilen içeriğin taşıyıcısı" olarak değerlendirilirse (Dilthey özellikle şiire yönelir), dâhilik de bu iletişimin bir kipliğidir ve ifade edilecek olan içeriğe gönderme yapar. Ludwig Klages'in (1872-1956)[106] durumunda ise, öznellik imgeler haricinde içerilemeyen, süregiden bir akış olarak yorumlandığı ve öznelliğin kendisi de iletişim çemberinin dışına düşen bir imge olduğu için, dâhilik ruhun ihtizazını içerir hale gelir; "özne", bununla beraber, deneyimlenen hayata eşlik eder ve onu sanat eserinde imgeye dönüştürür (Klages de şiire gönderme yapar).

Gadamer, Dilthey'in terimi ölümsüzleştirdiği eseri *Das Erlebnis und die Dichtung*'un basım tarihini (1905) belirtmemekle gayet iyi yapar: Dilthey'in Goethe üzerine 1877 tarihli makalesinde bu vardır zaten. Sözcüğün yukarıda bahsi geçen anlamlarının esinleyicisi olarak Goethe'ye yapılan gönderme hayli anlamlıdır. Gadamer, Dilthey'den şu sözleri aktarır: "Şiir hayatın temsili ve dışavurumudur. *Erlebnis*'i ifade eder, yaşamın dışsal gerçekliğini temsil eder."[107] Dilthey, dehada "patolojik bir görünüm değil de, tam ve akıl sağlığı yerinde bir insanı"[108] görmede çok dikkatliydi. Dilthey'in, "yaşamın içeriğinin" sanatsal formdaki iletişimi olarak ifade üzerindeki ısrarı, düşünürün gerek İdealist-Romantik ufka gerekse pozitivist ufka bağımlılığını gösterdiği

gibi, diğer taraftan düşünürün Klages'te (ve Simmel'de) hissedilebilir biçimde mevcut olan ve onun *Erlebnis* nosyonunu muhtevacı referanslarından kurtarmasına imkân tanıyan *Nietzscheci Dionysos motifine* olan uzaklığını gösterir. Nesnelleştirici güç şeklindeki Nietzscheci Dionysos yorumunun yeniden canlandırılması üzerinden işleyen bu kurtuluşun sonucu, ilk aşamada yaşamın, ardından –yaşamı imgede üretirken onu "bilincin bir nesnesi" haline getirmeyen– sanatçının dâhiyane olmasıdır. Sanatçılar yaşama aittirler, sanatsal üretim esnasında yaşamın bir şeylerin içeriği olmaya "zorlanması" anlamında ayrı bir sanatçı bilinci yoktur. Tersine, kendisini temellük eden yaşamın hâkimiyeti karşısında önce sanatçının bilinci çözülür.

Klages ile Stefan George (1868-1933) arasındaki tartışma tam da bu sorunsal etrafında döner. Gadamer'in gayet doğru biçimde kaydettiği gibi, bu, Dilthey'in dikkatinden kaçmaz: "*Erlebnis* niteliksel bir varoluştur, yani bilinç gibi tanımlanamayan bir gerçekliktir, ama bilinç belirgin biçimde sahiplenilmeyen şeyi de kapsar."[109] Nietzsche'nin ve onun Dionysos nosyonunun Klages'te mevcut olması, Dilthey'de daima olmak üzere olan şeyin olmasını –*Erlebnis*'in bilincinin "dâhice ele geçirilecek" bir "şey"e dönüşmesini– engeller. Klages büyük eseri *Der Geist als Widersacher der Seele*'de (1929-32) çok daha net biçimde "hiçbir bilinç bir şeyi yaşantılayamaz (*erleben*)"[110] der. *Erlebnis*'in içeriğinin "şeyleştirilmesi" bir taraftan ifadeye ve iletişime izin verir, diğer taraftan pozitivistlerin (kısmen de Dilthey'in) ampirik duyumsamanın *Empfindung*'u ile sınırladıkları duyarlıkla birlikte işler. Ama duyumsama, ayrı bir güç olarak ruha gönderme yapan Romantiklerin mirası olan duyarlık değildir. Bu yüzden, Klages, ruhun *Erlebnisse*'nin (yaşam deneyimleri) *Schauung*'u (tefekkür) olduğu gerçeği üzerinde, *kendisi için* sanatsal (şiirsel)-dâhiyane bilinç *olmama* durumu üzerinde ısrar eder. O yüzden, sanat iletişim kurmaz, iletilir, yaşam gibi dolaşıma sokulur. İmgede üretilen ve yeniden üretilen yaşamın kendisine dâhilik atfeden Klages'in pozisyonu, dâhiyane hissetme ile sanat arasındaki ilişkiyi sürekli olarak kendini parçalayan bir öznellik ufku içinde tematize edişiyle belki de en uç pozisyondur. "Yaşamsal" olduğu için varoluşsal anlamda "dâhiyane" olan bu "öznellik" Klages'in

seele, ruh dediği şeydir: sayesinde Klages'in deneysel psikoloji yerine *Seelenkunde*'yi (ruh disiplini) geliştirdiği "imgenin gerçekliği" Deneysel psikoloji, bir parça şematize edersek, nesne olarak pozitivist anlamda yorumlanmış psykheyi alan deney esnasında analiz edilmiş ve değerlendirilmiş verili bilinç "içeriklerine" mahkûmdur. Klages'in *Seele*'si ise verili değildir, geleneksel deneyle ya da –her ne kadar çok sayıda temas noktası olsa da– "derinlerin" analiz edilmesiyle anlaşılamaz.[111] Klages'in *Seele* dediği şey bölünemez, o yüzden de bütünlüklü, kapsayıcı bir yaklaşım gerektirir: bir taraftan bu pozisyon Goethe'yi ve onun *form* nosyonunu (Klages için de ruh bir yönden formdur) hatırlatırken, diğer taraftan *Seele* ile buluşmanın yeri olarak yalnızca sanatın, özellikle de şiirin yolu açık kalır. O halde, dâhiyane olan, "öznel" yan anlamlardan neredeyse tümüyle yoksun şiirsel imge ile ruh içinde buluşmadır.

Psykhe derinlikleri: Freud ve Jung

Psikanalizin ufku içerisinde dâhilik-öznellik ilişkisi önemli bir yer tutar. Bu bağlamda, eğer psykhe geleneksel psikolojinin farkında olmadığı bir derinliğe sahipse, dâhinin-sanatçının nevrotik fantezilerinin eninde sonunda geri döndüğü nihaî ufuk olarak psykhenin insanî boyutu, insanın ontolojik yalnızlığının vurgulanması yoluyla buradan güçlenmiş çıkar. Bu şekilde, *yalnız insanın* psykhesi hâkimiyet alanını o zamana kadar yabancı –ya da en azından sınırlı– kalmış alanlara doğru genişletir.

Freud (1856-1939), 1933 yılında öğrencilerinden birinin E. A. Poe'yu konu alan psikanalitik çalışması üzerine şunları yazmıştı: "Bu tip araştırmalar şairin dehasını açıklamaz, dâhinin hangi motifleri yeniden canlandırdığını, kaderin ona hangi maddeleri sunduğunu gösterir."[112] Bire bir anlamıyla anlaşıldığında burada ileri sürülen sanatçının (bu durumda şairin) dehasına psikanalitik yöntemle ulaşılamayacağıdır. Duygunun analizi esnasında psikanalitik müdahaleyi arzunun[113] ve cinselliğin değerlendirilmesiyle sınırlandırmayan bir bakış

açısıdır bu. Psikanalitik potansiyeli ulaşılmaz görünen dehaya değil de dehanın uyandırdığı motiflere yöneltmek isteyen Freud, dehayı tinsel-gayrı maddî, *dolayısıyla psykhe içinde "bulunamayan"*, *bilinçdışı* gibi akıl tarafından ele geçirilemeyen bir unsur olarak gören daha geleneksel "deha" vizyonunu teyit eder. Duyarlıkları üzerine bir yargıdan hareketle "dâhi" olarak nitelenen kişiliklerin incelenmesi esnasında sıklıkla ortaya çıkan, kıyaslanabilir ve iletilebilir olan "motiflere" ise analizle erişilebilir.[114] Psikanaliz, yorum esnasında, gerçek davranıştan ziyade öznenin fantezilerinin nihaî-veritatif kriteri[115] temsil ettiği çözümlenebilir bir gerçeklik ufku içinde hareket ettiği için, imgelemin ve fantezinin (kendisi de bir "şey" olarak görülen) gerçekliği aşma gerilimi, hem pozitivist deneyimin basit "şeysel" düzleminden hem de imgelemin ve fantezinin özneyi çok daha geniş ve belli yönleriyle çok daha gerçek bir gerçekliğe açtığını ileri süren Romantik düzlemden farklı bir düzlemi biçimlendirmeyi amaçlar. Freud'un bahsi geçen psykhe çalışmaları, kimi zaman bir tür biyolojizme varıyor gözükse de, diğer taraftan, bilincin keşfedilmemiş bölgeleri üzerinden bilinçdışının açılması geleneksel öznelliğin ve onun kodlanmış özne-nesne ilişkisinin parçalanışını öngörmeye imkân tanır. Bilmenin nihaî ufku olarak insan ufkunun korunması ise psikanalitik hareketin devrimci kapasitesinin sürekli olarak tartışılmasına neden olur.

Freud, Leonardo ile ilgili olarak şunları yazar: "Kişinin karakterinde Leonardo'daki bilme arzusu gibi sıradışı biçimde gelişmiş tekil bir eğilim bulduğumuzda, muhtemelen organik olan kökeni üzerine çok da bir şey bilmediğimiz tikel bir tavrı hatırlarız. Nevrozlu özneler üzerine psikanalitik çalışmalarımız bizi diğer iki *olgu* üzerinde durmaya iter": *çocukluk* ve *cinsellik*.[116] Cinselliğin ve çocukluğun insani anlamda temsil edilen belirleyici, nihaî ufku, dâhilik ve ilham durumunda bile, insanı Dehanın özerkliğinin özgün mekânı olduğunu gördüğümüz kendi *ötekisiyle* buluşturmak için öznelliği sürekli olarak kazma çabalarını boşa çıkarır. Şair ve fantezi üzerine düşünen Freud, şiirsel faaliyeti çocukların oyun oynamasıyla kıyasladığında ve şairin, tıpkı bir çocuk gibi, fanteziyle yaratılan dünyayla gerçek dünyayı[117]

karşı karşıya koyduğu gerçeği üzerinde ısrar ettiğinde, köklerini gerçeklikle fantezi arasındaki katı ayrımda bulan bir irrasyonalist zekâyı temsil eder gibi görünür. Freud rüyalarda hayli verimli bir analiz alanı bulmuştu. Dehayı insanın yolculuğunda ona eşlik eden ve onunla beraber ölen özerk bir varlık olarak gören kadim Yunanlar, rüyanın insana yabancı ama ona karşıt olmayan güçlerden gelen bir mesaj olduğunu düşünüyorlardı: Freud'un sanatsal dehaya ve rüyaya gösterdiği ilginin bu ikisinin varoluş içinde işgal ettikleri yeri insanlaştırmaya açık olması tesadüf değildir. Hümanist-Rönesans çağından ve onun takipçilerinden itibaren yeniden güçlenen insanlaştırma tavrı, psikanalizin darbesiyle belli yönleriyle sekteye uğrar. Yetişkin, en azından anlık olarak, oyun-gerçeklik karşıtlığının öncesindeki birliğe dönebilecek seviyededir, Freud mizaha gönderme yaparak bu noktaya işaret eder:[118] *mizahın anlık karakteri*, kökeninde yatan umutsuzluğu, yani erken Romantik ironide olduğu gibi, yalnızca insanüstü olan şeyle olumsuz olmayan bir ilişkinin geri alınmasının değil, aynı zamanda *ontolojik olarak* ilişkilenebilmenin de imkânsızlığını açığa kavuşturur. Analiz nesnesi olmayan dilsel bir düzlem olarak "konuşma" kutsalın mutlak sessizliğini açığa çıkarır ve Freudcu hümanizm bunu norm olarak kabul eder.

Freud'un inandığı şeye, yani şairlerin "kendi maddelerini özgürce yarattıklarına"[119] Jung inanmamakla kalmıyor, derin anlamıyla bunu belirleyici de bulmuyordu. Freud'u *Şair ve Fantezi*'de şiirsel eser karşısında duyduğumuz keyfin "şairin egoist fantezilerinin karakterini değiştirerek yumuşattığı; tümüyle formel keyif, yani estetik aracılığıyla fantezilerini bize sunduğuna ikna ettiği" gerçeğini içerdiğini söylemeye iten kesinlik Jung'da azalmış gibidir. Freud bu keyfe *baştan çıkarmanın ödülü* veya *ön keyif* adını verir ve şunları söyler: "Her türden estetik keyif [...] bu ön keyif özelliğine sahiptir ve şiirsel eserin gerçek keyfi psykhemizin gerilimlerinden kurtulmaktan gelir."[120] Böylece, psykhe, içerisindeki tüm olası tabakalaşmalara rağmen, "estetik" işlevinin birliğine bağlandığı gibi, estetiğin kendisi de haz ve keyif sorununa vardırılır. Tüm bunlar, bilinçdışı teması temelinde olsa da, bizi, onyedi ve onsekizinci yüzyıl kuramcılarının tamamıyla

farklı bir bağlamda aynı sorundan, yani gusto ve keyfin kuralları sorunundan bahsetme biçimlerine götürür. Aslında, Freud, argümanını bu terimlerle ele alabilir, çünkü *rasyonel* (sanat eserine içkin kurallılık ve armoni) ve *ampirik* (çoğu zaman duyum şeklinde duyarlığa bağlı olan haz ve keyif) öğelerin harmanlanması olarak görülen sanatın dâhiyane ve üretici öznelliği fikrinden etkilenmişti. Duyumların doğrudan "dış dünya"dan ya da psykhenin itkilerinden, gerilimlerinden, fantezilerinden geldiğinin kabul edilmesini şimdilik bir kenara bırakalım: psikanalizin varsayımlarından birinin tam da öznedeki referans düzlemlerinin (fantezi/rüya-"gerçek" dünya) kendi aralarında mübadele edilebilirliğini içerdiğini daha önce görmüştük. Freud'un sanat eserinin sınırlarını nasıl hümanist bir düzlemde çizdiğini anlamak için, onun *Psikanalizin Estetik İlgisi* üzerine kısa ama yoğun değerlendirmeleri (1913) okunabilir.[121]

Jung'a (1875-1961) gelirsek, bu noktada *imgelemden* hareketle, özellikle de Jung'un simya üzerine yazılarında ortaya koyduğu düşüncesini merkeze alarak kendimizi *öznellik-dâhilik* buluşmasıyla sınırlamalıyız, ancak bunu yapmak o kadar da kolay değildir. Jung'da imgelemin rolü ve işlevinin derinleştirilmesi, düşünürün *çağrışım* fenomeni ve pratiğiyle ilgilenmesine imkân vermiş gibi görünür. Jung'daki çağrışım, özünü, fantezi ve imgelemin neredeyse tümüyle birbirlerinin yerini alabileceğini düşünen Freud'dan çok da serbest biçimde, zeki-dâhiyane geleneğinden almıştır. Bu argümanın anlamı ve sınırı, Jung'un bilinçdışına bir gerçeklik ve bilincin sınırlarını kıracak düzeyde bir güç atfedilmesiyle bireyin psykhesi ve bilincinin somut biçimde dönüştürücü işlevinin her zaman bilinçdışında kabul edilmesi arasında gidip geldiği belirtildiğinde daha net hale gelir. Jung'un imgelem üzerine düşüncesi, Jung'un eserini yirminci yüzyılın paradigmatik düşüncesi haline getiren ve sadece psikanaliz tarihine bağlanamayacak olan bu salınımı gayet net ortaya koyar.

Jung, kimi yönlerden, geliştirdiği "sağduyu teorisi" ile olası gnoseolojik öznelliğin önüne set çekmiştir, öbür yandan, yalnızca özneden hareketle ulaşılması mümkün bir nesnelliği de işaret etmiş olan Kant'a

yakındır. Jung'daki arketip ve kolektif bilinçdışı, Kantçı anlamda, ancak bilinçten hareketle algılanabilen bilincin ötesini temsil eder. İmgelemi Ben'le Ben-olmayan arasındaki salınımdan kurtaran, imgelemi gerçeğin üretici öğesi sayarak Novalis'e sunan Fichte'de olduğu gibi, Jung'da da *imgelem serbest bırakılır ve madde ile tin arasında gidip gelmesi sağlanır*. Jung bu *dâhiyane* salınımı simyacının yaptığı işte ve taşıdığı sırda görür. *Mandala Sembolizmi*'nde (1936-44), Jung, bizim açımızdan son derece önemli şeyler yazar: "İnsan psykhesinin bilincin altına yayılmış katmanları olduğu hipotezinin kimseyi şok etmeyeceğini düşünüyorum. Ama bilincin üstünde konumlanmış katmanların olabileceğini söylemek, işte bu 'crimen laesae maiestatis humanae'yi sıyırıp geçen bir tahmindir. Benim deneyimime göre, bilinçte ortalama, göreli bir pozisyon yoktur, bilinç her yönden bilinçdışı psykhe tarafından aşılmış ve kuşatılmış olmayı hoş görmek zorundadır. Bilinçdışı içerikler, bilinci bir taraftan içe, fizyolojik koşullara, diğer taraftan arketipik öncüllere bağlar. Dahası, bilinç, kısmen arketipler tarafından kısmen de bilinçdışının uzamsal-mekânsal göreliliğine bağlanmış eşikaltı algılamalar tarafından koşullandırılmış sezgiler tarafından öncelenir."[122] Aydınlanma ve muğlaklık burada kol kola girer. Jung'un mutlak merkeziyet atfedilmiş insana yapılan saldırıya işaret etmesi, Hıristiyan Batı kültürünün mutlak değeri olan, insanlık-öznellik özdeşliği dogmasını parçalayarak var olmanın bilincini açığa çıkarır. Elbette ki, Jung, simyadan bahsederken ya da psykhenin irrasyonel veçheleriyle ilgilenirken insanlığın saatini Ortaçağ'a geri sarmak istemiyordu. Jung geriye, simya eserlerine bakarak, merkeze yalnızca kendisini koymayan, dolayısıyla nihilizm riskine düşmekten uzak bir insan öznesi ihtimalini ortaya atar. Psykhenin ve bilincin merkeziyetinin "görelileşmesinin" Jung'da nasıl Kantçı bilen özne kavramsallaştırmasıyla ortaklıklar arz ettiğini halihazırda gördük. Ancak, gene de, dönüşüm amacıyla kendini üreten ve merkezsizleşen psykhenin hep "kendi" içinde mi hareket ettiği yoksa ötekinin deneyimini de mi paylaştığı sorusu cevapsız kalır. Jung, dönüşüm nosyonuyla, bir taraftan bilinç ve bilinçdışı karşısında iç/dış karşıtlığını terk etmeyi önerirken, diğer taraftan söyleminin bazı nevraljik noktalarında –bunlardan biri de imgelemin rolüdür– bu nosyonu yeniden ileri

sürer. Jacob Böhme'ye (1575-1624) açıktan gönderme yapan Jung, "bu durumda, 'imaginatio', imgelemin hakiki gücü [...] ve zihinden geçen en üst düzey düşünceyi, yani tözsüz düşünceyi işaret eden *phantasia*'nın karşıtı olarak anlaşılır"[123] diye yazar. Keyfiyet olarak "fantezi" ile temellendirilmiş eser biçimindeki "imgelem" arasındaki net ayrım önemlidir, ama imgelem düşüncesine töz atfetmek şüpheli bir şeydir.[124] Jung ardından şunları ekler: "'Imaginatio' (içsel) imgelerin aktif bir hatırlatıcısı, içsel olguları kavramaya ve doğalarına sadık imgelerle onları temsil etmeye çalışan eserdir."[125] İmgenin psykheden özerkliğini önceleyen dolaysız açıklığı görelileştirmiş parantez içindeki titiz ekten anladığımız gibi sorun ortadan kalkacak gibi değildir. Yani, hatırlanan imgeler "içseldir". Jung'a göre, içsellik, bilinçli ve bilinçdışı psykheyle oyuna giren dışsallığa doğru yansıtılmıştır. Sorulması gereken soru, bilinçdışı psykhenin temelinin insandan başka bir şeye gönderme yapıp yapmadığıdır. Eğer cevap olumluysa, yansıtmanın dönüşümsel deneyiminin, yani "eser"in tamamlanmasının, Jung'da, özerk varlığı insana (psykheye) eşlik eden Deha ile "dâhiyane" bir karşılama anlamına geldiğini düşünmemiz gerekir; eğer cevap olumsuzsa, "dâhilik" insanın kendisini derinleştirmesi ve deneyimlemesi faaliyetine bağlanır. Diğer taraftan, Jung, bu düzlem dâhilinde Kerényi ile ve onun *Umgang mit dem Göttlichen*, yani kutsalla kurulan ilişki üzerine sorduğu soruyla buluşabilmiştir.[126]

Jung'la daha fazla haşir neşir oldukça şüpheler katmerlenir, sorular etrafındaki düğüm daha da katmerlenir. Jung şunları yazar: "Kimya deneyinin uygulanması esnasında, gözlemci ona kimyevî sürecin tikel davranışı olarak görünen psişik deneyimler yaşar. Bir yansıtma söz konusu olduğu için, gözlemci, doğal olarak, deneyimlerinin kendi içinde madde ile (yani şu anda onu bildiğimiz şekliyle) alakası olmadığının bilincinde değildir. Kendi yansıtmasını maddenin bir özelliği olarak yaşar. Ancak yaşadığı deneyim gerçekte kendi bilinçdışıdır."[127] Okuyucu şaşkınlık içindedir: bir tarafta "kendi içinde madde" ile hiçbir ilgisi olmayan bilinçdışı yansıtmalar; diğer tarafta "madde"nin "şu anda onu bildiğimiz şekliyle" olduğu söyleniyor. "Şu anda" ifadesi fiziğin ve kesin bilimlerin "madde" karşısındaki olası gelişmelerine

değil, "madde" dediğimiz şeyin deneyimini içeren psişik-tinsel ilişkiye gönderme yapar: kısacası, sadece insanı içine almayan bir bilinç durumudur bu. Benzer açmazları derinleştirmenin yeri burası değil, ama gene de şunu söylemeliyiz ki, öznenin kendi bilinçdışını madde "üzerine" yansıtmasına izin veren imgelemdir. Açılan alan, Schelling ve Novalis'te gösterdiğimiz, bu iki ismin başlangıçta sanatın alanı olarak belirledikleri ama daha sonra *tout court* hayata genişlettikleri alana çok benzer. "Düşünsel, tinsel" bir koşul olarak imgelem, Jung'a göre, "madde üzerinde bir etki"yi,[128] formun "yeniden canlanışını" hayata geçirir. Jung'un dâhiyane öznelliği yaşama ve psykhenin dönüşümüne bağlaması, bu deha boyutunu varoluşun ruhsal etkisine dâhil eder. Psykhenin gelişiminin gizemi devam etse de, sanat psişik anlamda otantiktir. Simya alanındaki yolculuğunu sonlandıran Jung, "Aydınlanma ve bilimsel rasyonalizm zamanlarından itibaren psykhenin neye dönüştüğünü" sorar; Jung'un verdiği cevap psykhenin "bilinçle, 'bildiğim şey'le özdeşleştirilmiş" olduğudur. "Benlik dışında baka bir psykhe olmamıştır." Ardından "psykhenin züppece bilinçle özdeşleştirilmesi"nin reddi gelir, böylece, "psykheye şu anda sahip olduğumuz araçlarla anlaşılamayan bir gerçeklik" atfedilir. Son olarak, "kişiliğin şekillenişinin yeni merkezine ulaşma eğilimi gösteren, bilinçdışındaki süreçlerin keşfedilmesi zorunlu olan karanlık alan"[129] işaret edilir. Jung irrasyonalizme kapıları açmaz, aksine, dâhiyane öznellik sorusu söz konusu olduğunda, pek çok kez gözlenmiş olan düşünceler eşliğinde, –üzerinde sadece irrasyonalizmin geliştiği– mantıksal-gnoseolojik, düalist karşıtlık biçimini reddeder.[130]

Ve son olarak Gottfried Benn

Gottfried Benn (1888-1956) 1930'da *Deha Sorunu* adlı bir makale yazar. Aslında, "deha" sözcüğü çok sayıda farklı bağlamda –özellikle de "otoriter"[131] deha doğrultusunda– dönemin edebiyat ve felsefe sahnesine yayılmış olsa da, Benn'in düşüncelerini izlemenin, "dâhiliğin", "hastalığın", "dejenerasyonun" ve "dekadansın" hakiki edebî motiflere dönüştükçe ayrıştırılması mümkün olmayacak biçimde iç içe

geçmeleri ve ortaya çıktıkları metinsel bütünlükten ayırt edilememeleri riskini –bu risk Thomas Mann (1875-1955), Hermann Hesse (1877-1962) veya Robert Musil'de[132] (1880-1942) hissedilebilir– uzaklaştırdığını düşünüyoruz.[133]

Benn'de kalkış noktası geniş anlamıyla "psikiyatrik edebiyat"[134] diyebileceğimiz bir alana ait sorunlardan oluşsa da, ortak nokta kederden kurtulmaktır: temelde Nietzscheci bir yoruma yönelen Benn, aslında, dâhiliği –neredeyse karşı çıkılmaz biçimde mahkûm gözüktüğü– "dekadans-dejenerasyon-hastalık" üçlüsünden kurtarmanın yollarını arar. Benn'in dâhiliği ırkın yaşamına içkin bir uğrak olarak, yani ırkın saflığının bir ürünü olarak yorumlamayı reddetmesi özellikle önemlidir. Benn'in Nietzscheci-ekspresyonist inancı onu ters yöne, saflığın *özdeş* tekrarı karşısında *hareketin* (ırksal karışımın) önemini öne çıkarmaya iter. Bu nedenle, Benn'in makalesinde feyiz aldığı "deha-hastalık" ilişkisinin ötesinde, başka bir referansı, *dâhilik ve biçim* referansını en azından kısmen merkeze oturtmak için onun bütünlüklü eserinin içerisine hermenötik anlamda girmek gerekir. *Biçim, varoluş denizinde kaybolmaya mahkûm olan tekil duygunun dâhice yükseltildiği ve sanata dönüştürüldüğü mekândır.*

Bu yorum açısından Benn'in pozisyonunun nasyonal-sosyalist evrene, biçimlenmekte ve genişlemekte olan o çağa yakınlığına dair sorgulamalar ortadan kalkarken, diğer taraftan Nietzscheci mirasın rolü çok daha net hale gelir.[135] Nitekim, Benn'in olumlaması ("yani deha belli sınırlar dâhilinde beslenebilir, ama hemen eklemeliyiz ki onu miras yoluyla aktarmak asla mümkün olmayacaktır"[136]), onun, dehanın biçimlenmesi esnasında "kan"ın otomatik eyleminden hayli farklı bir şey olan *eğitime* açık bir önem atfettiğinin işaretidir. "Bir ailede deha hangi koşullarda ortaya çıkar?" sorusuna Benn "aile dejenere olmaya başlayınca" yanıtını verir. Bu noktada dikkatimizi Benn'in kurduğu paralelliğe, dâhiyane tekilliğin gelişimini ve onun sanat eseri içinde bir forma ulaşmasını içeriden aydınlatan dâhilik-dejenerasyon ilişkisine yöneltmeliyiz. Esas noktayı gözden kaçırmamalıyız: Benn dejenerasyonu kaçınılmaz olarak bireyselliğe doğru geri çekilmek şeklinde

değerlendirir. Diyonizyak-yıkıcı öğe "biçim" içinde tabi kılınır ve esere dönüştürülür.[137] Deha-ırk birlikteliğinin yüceltilmesi –bunun Herder ve genel olarak *Romantik*'teki "deha ve halk" düşüncesi ile bağlantılandırılması o kadar da kolay değildir[138]– karşısında Benn, deha-birey-evrensel sorusunu –"biçim" burada evrensele denk düşer– tekrar ortaya atar: burası Nietzsche'nin güç isteminin olumlanması olarak sanat eserine açtığı alandır.

O halde, dejenerasyon ve hastalık biçimin başarılması açısından "işlevseldir". Benn dikkatleri dehanın (doğuştan) *varlığına* değil de *oluşuna* yönlendirmek gerektiğini söylediğinde Nietzsche'nin etkisi çok daha belirgin hale gelir.[139] Bireysel dâhiliğin analizini "çevreleyen toplum"u da içine alan bir sürece dâhil etmek, yalnızca (her alanda bütün olarak "biçimin fethi" olarak görülen) birey-toplum ilişkilerine alışılandan farklı bir rol atfetmek anlamına değil, aynı zamanda "sosyolojiyi" tekil "deha" vasıtasıyla "topluma"[140] girmeyi başaran insanüstü öğeye açmanın yollarını aramak anlamına gelir. Benn'in dehayı biyolojik alanla sınırlamak gibi bir niyeti yoktur. Benn, bir "antideğer"[141] olarak dejenerasyonda Dionysos'u ve onun yıkıcı öfkesini konuşturur. Bireysellik vazgeçilmezdir. Benn acıyı, bireyin kaderinden gelen trajediyi, bireylerin kişisel varoluşlarını yok saymaz. Sanat tarafından fethedilen biçimi bükülmez hale getiren nihilizm, düşüncenin bireysel kaderin "neden" sorusunu üstlenemeyeceğini de açığa çıkarmıştır. Bu durum, bir yandan yalnızca hümanizm üzerine temellenmemiş bir olası bireyselliği ima ederken, diğer yandan acımanın zorunluluğunu kışkırtır, hatta onu talep eder ve düşünceyi sanata "neden" sorusunu yöneltmeye zorlar. Tevazunun hayli *manidar biçimde* yanıt bulamadığı bir sorudur bu.

Notlar

1) Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 381.
2) Hans G. Gadamer, *Verità e metodo*, G. Vattimo (yay. haz.), Milano, Bompiani, 1985, s. 86. Gadamer'in deha üzerine akıl yürütmesi s. 79'da başlar ve s. 123-229 arasında devam eder.
3) Bkz. Johann G. Fichte, *Dottrina della scienza*, F. Costa (yay. haz.), Roma-Bari, Laterza, 1987, s. 46. Ayrıca, bkz. Luigi Pareyson, *Fichte. Il sistema della libertà*, Milano, Mursia, 1976, s. 115.

4) J. G. Fichte, *L'essenza del dotto*, R. Cantoni (çev.), giriş ve notlar: E. Garin, Floransa, La Nuova Italia, 1956, s. 46. Notlardan birinde, Garin, Fichte'nin ahlâklı dehayı, hassas ve sorumlu benliğin kendinden yabancılaşması olarak tanımladığı 1811 tarihli *Dersler*'e gönderme yapar.

5) İnsan için: Kantçı miras; Fichte, *Dottrina della scienza*, s. 185. Ayrıca, bkz. Pareyson, *Fichte*, s. 116.

6) Fichte, *Dottrina della scienza*, özellikle s. 235, 249 ve 259 ("Duygu olmaksızın dışımızdaki bir şeyin herhangi bir temsili mümkün olmaz"), s. 261 ("O yüzden Benlik belirlenim içinde sınırlanmıştır ve buradan *duygu* çıkar"), 267 ("*Duygu* üzerine düşünce sayesinde bu *duyuma* dönüşür"; buradan geleneksel anlamda sadece duyumun –*Empfindung*– "bilgiye" dönüşmeye açık olduğu sonucu çıkar).

7) F. Schlegel'in pasajları için bkz. *Kritische Ausgabe*, E. Behler vd. (yay. haz.), Münih-Paderborn-Viyana, Schöningh Verlag, 1958. *Von der Schönheit in der Dichtkunst*, 1981 tarihli XVI. cilttedir. ("Deha ve gusto doktrini seçkin yerini eleştiride bulur. [...] Veyahut deha doktrini estetik içerisinde, gusto doktrini ise eleştiri içerisinde incelenecektir", n. 3, s. 6); ("Deha güzellik ve sanat melekesinden oluşur", n. 7, s. 6-7); ("Estetik deneyimi deha ve gusto için ya da sanat için bir yasamadır", paragraf 5, n. 5, s. 18); ("Deha ve gusto ya da sanat, bir yasamaya ihtiyaç duyar. [...] Sanat üretmek için dehanın estetiğe ihtiyacı yoktur", paragraf 6, n. 6, s. 18-9).

8) Daha önce andığımız eserimiz *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*'da Sergio Givone'nin (Bkz. *La questione romantica*, Roma-Bari, Laterza, 1992) "romantik sorun" dediği şeye daha geniş bir yorum getirmeye çalıştık.

9) Nietzsche'nin düşüncesinin özellikle Romantik öznellikle ilgili olarak sunduğu lenslerle Romantik ufku "okumaya" çalışan çabalara gönderme yapıyoruz.

10) Hollandalı yazar Frans Hemsterhuis'in (1721-90) eserleri Almanya'ya Herder ve Jacobi'nin çevirileriyle girdi (1781 ve 1787); Novalis, 1797'te, yani *Hemsterhuis Studien*'i yazdığı sene F. Schlegel'in ağabeyi August Wilhelm'e yolladığı mektupla 1792'den beri haberdar olduğu bu kitapları talep etmişti. Bu konuya değindiğimiz bir çalışmamız için bkz. *L'estetica di Novalis*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, s. 61-81. Hemsterhuis'in kimi önemli eserleri için bkz. *Lettera sull'uomo e altri scritti*, M. Mazzocut-Mis ve L. Rustichelli (yay. haz.), *Giriş* M. Mazzocut-Mis, Cernusco, Hestia, 1994. Ayrıca, bkz. *Lettera sula scultura*, E. Mattasi (yay. haz.), sonsöz M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1994; Matassi, *Hermsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, Napoli, Guida, 1983.

11) F. Schlegel'in 1805 tarihli *Zur Philosophie*'sinde (*K.A.* içinde, c. XIX, 1971, n. 212, s. 62) Hemsterhuis'in *Lettera sull'uomo*, s. 34'te sezgi, kayıt ve düşünceler arasındaki ilişki üzerine yazdıklarına gönderme yaptığı düşünülebilir.

12) Çoğu kez vurgulandığı gibi, Hemsterhuis'in düşüncesi, çelişkilerden ya da noksanlıklardan tümüyle muaf olmak anlamında çizgisel değildir. Bkz. E. Matassi, *"Intuizione" e "genié" in Hemsterhuis*, AA.VV. içinde, *Senso e storia dell'estetica*, s. 348-60.

13) Bkz. D. Diderot, *Commento alla lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, M. Brini Savorelli (yay. haz.), Bari, Laterza, 1971, özellikle s. 130-8. Diderot ile Hemsterhuis arasındaki diyalog, yazarların duyu-akıl ilişkisi konusundaki kuramsal yakınlıkları sayesinde mümkün olmuştur.

14) F. Schlegel için bkz. *K.A.* içinde, c. II, 1967. Fragman no. 9 ve 16 ("*Witz* koşullandırılmamış biçimde toplumsal tindir, yani parçalar halindeki dehadır"; "Deha, bir gün sanat ve bilimlere dönüşmek zorunda kalacak olan *Witz*, aşk ve inanç olarak, belirsizliğe düşmez, özgürlükten yola çıkar" s. 148). Fragman no. 172 (Şiirsel dehanın karakteristik bir özelliğinin, bilebileceğinden çok daha fazlasını bilmek olduğu söylenebilir" s. 192). Fragman no. 248 (s. 206); ve no. 366: "Akıl mekanik, *Witz* kimyevî ve deha organik bir tindir" s. 232).

15) F. Schlegel, 1800 yılında, aşkın felsefe üzerine verdiği derslerin sonucu olarak dehadan üretimi bireysel değil de evrensel bir karakter taşıyan *Mittelbegriff* olarak bahseder; muhtemelen, bu, Schlegel ile Novalis arasındaki yakınlığın en süt düzeye çıktığı andır. F. Schlegel, dehayı yalıtılmış biçimde, özerk bir meleke olarak düşünmenin ve tanımlamanın imkânsızlığını fark eder ve örneğin tarih yorumunun "dâhiyane" hale gelişini önemli bulur, zira tarih tıpkı doğa ve her türden "gerçek hakikat" gibi kendiliğinden dâhiyane ve şiirseldir. Ayrıca, bkz. *Dialogo sulla poesia* (1800), A. Lavagetto (yay. haz.), Torino, Einaudi, 1991.

16) Bu anlamda, Schlegelci *eleştiri* düşüncesini dâhiyane, yani karakteristik, orijinal ve "eleştirilen" sanat eserini entegre edecek düzeyde bir egzersiz olarak yorumluyoruz.
17) Bkz. Fragman n. 74, *Zur Philosophie* (s. 90), 1805 ve *Entwicklung der Philosophie in zwölf Bücher*, 1804-5, s. 367.
18) "Otomatik olarak *sentetik* kişi, aynı anda en çok kişi, yani dâhi olan kişidir. Her kişi sonsuz bir dehanın kaynağıdır vs." [Novalis, *Opera filosofica*, c. II, F. Desideri (yay. haz.), Torino, Einaudi, 1993, s. 276]; ayrıca, Desideri'nin aynı cildin 14. ve 15. sayfalarında dediklerine bakınız. Bkz. a.g.e., s. 170: "Deha sentezleyici bir ilkedir, imkânsızı mümkün kılar [...]. Kısacası ahlâkileştirici bir ilkedir"; ayrıca, bkz. a.g.e., s. 32. Bkz. F. Desideri, *Il velo di Iside*, Bologna, Pendragon, 1997.
19) Bkz. Novalis, *Opera filosofica*, c. I, G. Moretti (yay. haz.), s. 340.
20) *A.g.e.*, s. 362-5.
21) *Allgemeines Brouillon*'da (1798) Novalis şöyle yazar: "Deha ruhun ruhudur, ruhla tin arasındaki ilişkidir. Dehanın özü ya da şeması idol –idol insanın analogudur– olarak tanımlanabilir" (*Opera filosofica*, c. II, s. 348). Novalis için dehanın bir ilişki olduğunu ve bu ilişkinin insanın analogu bir imgede (idol) kurulduğunu vurgulamak gerek.
22) *Sistema dell'idealismo trascendentale*, M. Losacco (çev.), G. Semerari (yay. haz.), Bari, Laterza, 1908; *Filosofia dell'arte*, A. Klein (yay. haz.), Napoli, Prismi, 1986. Schelling'de deha sorunu üzerine bkz. K. Düsing, *Schellings Genieästhetik, Philosophie und Poesie* içinde, A. Gethmann-Siefert (yay. haz.), Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1998, I, s. 193-213; B. Barth, *Schellings Philosophie der Kunst*, Freiburg-Münih, Alber, 1991, s. 202. Ayrıca, bkz. T. Griffero, *L'estetica di Schelling*, Roma-Bari, Laterza, 1996; V. Verra, *"Costruzione", scienza e filosofia in Schelling*, AA.VV. *Romanticismo, esistenzialismo, filosofia della libertà* içinde, Milano, Mursia, 1979, s. 120-36; A. Ferrarin ve T. Griffero'nun Kant ve Schelling'deki "inşa" üzerine makaleleri, "Rivista di Estetica" içinde, 1996, 1/2, s. 27-46 ve s. 103-36.
23) Schelling şöyle yazar: "Almanca'da *Einbildungskraft* aslında her yaratımın üzerine yaslandığı *Ineinsbildung*'un gücü anlamına gelir. Sayesinde idealin gerçek, ruhun beden olduğu bir güçtür o", *Philosophie der Kunst*, *Ausgewählte Schriften* içinde, c. 2, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, s. 214. Bu iki terim kasıtlı olarak tercüme edilmeden bırakılmışlardır.
24) Schelling, *Sistema*, s. 17: "Öznel olanda, bilincin kendisinde bu faaliyetin gözler önüne serildiği postüle edilir. Ancak, benzer bir faaliyet sadece estetik faaliyettir ve her sanat eseri onu ancak kendi ürünü olarak kavrayabilir. Yani, sanatın ideal dünyasıyla nesnelerin gerçek dünyası tek ve aynı faaliyetin ürünüdürler; bunların bilinç olmaksızın birleşmeleri gerçek dünyayı, bilinçle birleşmeleri estetik dünyayı verir. Nesnel dünya tinin özgün şiiri değildir; felsefenin evrensel organı sanat felsefesidir." Görüldüğü gibi, eserde devreye sokulacak olan sanat felsefesi ise felsefî inşa daha gerçek olur. Bkz. *a.g.e.*, s. 19 ve Griffero, *L'estetica di Schelling*, s. 65.
25) Schelling, *Sistema*, s. 296.
26) *A.g.e.*: "Bilinçle bilinçdışı arasındaki istikrarlı uyumun evrensel temelini içeren Mutlak (*Urselbst*)."
27) *A.g.e.*, s. 299.
28) *A.g.e.*, s. 399.
29) *A.g.e.*, s. 314. Bu pasajın tamamı büyük önem taşır.
30) Schelling, *Philosophie der Kunst*, s. 288.
31) *A.g.e.*, s. 288-9.
32) Bu yoruma daha yakından bakmak için bize ait olan şu kaynaklara bakılabilir: *La segnatura romantica. Filosofia e sentimento da Novalis a Heidegger*, s. 329-370; *Sunuş*, A. Hölderlin, *Le stagioni* içinde, Gaeta, Ed Bibliotheca, 1993, s. 7-16; *Tecnica e poesia. Heidegger in ascolto di Hölderlin*, "Itinerari" içinde, 1993, 1/2, s. 101-7; *Il "superamento" della natura: Heidegger ve Hölderlin*, a.g.e., 1996, s. 33-42.
33) F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, G. Mieth (yay. haz.), Darmstadt, WBG, 1989, c. I, s. 254-6; *Poesie*, G. Vigolo (yay. haz.), Milano, Mondadori, 1976, s. 154-7.
34) Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 405.
35) Schmidt, a.g.e., s. 406. Özellikle W. F. Otto ve M. Heidegger bu konu üzerinde durmuşlardır.

36) Etik temasının derinleştirmenin yeri burası değil, ancak şunu belirtmemiz gerekir ki "etik" terimi burada Yunan'daki ilk anlamıyla –kökendeki yeterli davranış– alınmıyor.
37) "Saf" teriminin bu şekilde kabulünde Kant'ın düşünce mirası da bulunabilir.
38) Bu yazarlar deha üzerine düşüncelerinin ufkunu kendilerinden önceki döneme referansla oluşturmuşlardır.
39) Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) 1797'de *Herzensergießungen eines kunstliebenden*'i yayımladı. Bu metin Tieck'in 1799'da yayıma hazırladığı *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*'un bazı bölümlerini de içeriyordu. Bu metinlerin İtalyancaları için bkz: F. Vercellone, *Scritti di poesia e di estetica*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1993.
40) Genel olarak bkz. M. Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühenRomantik*, Darmstadt, WBG, 1983; daha geniş bir çerçeve için D. Arendt, *Der "poetische Nihilismus" in der Romantik*, 2 cilt, Tübingen, Niemeyer, 1972.
41) *Vorschule der Ästhetik*'te deha üzerine bir bölüm vardır. Ayrıca, bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, I, s. 430.
42) *A.g.e.*, s. 433.
43) Jean Paul, *Werke*, N. Miller ve G. Lohmann (yay. haz.), Münih, Hanser, 1960, V, s. 56.
44) Schleiermacher (1768-1834) bu eserini 1819'da yazdı. Bkz. P. D'Angelo, *Estetica*, Palermo, Aesthetica, 1988. D'Angelo, Schleiermacher'in 1831 ve 1832'de Berlin Bilimler Akademisi'nde sunduğu iki makaleyi *Sul concetto dell'arte* ismiyle tercüme etti (Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1988). Schleiermacher üzerine Gadamer'in *Verità e metodo*'su dışında bkz. W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, Berlin, Reimer, 1870, c. I ve c. II, Berlin, de Gruyter, 1966; G. Scholtz, *Die Philosophie Schleiermachers*, Darmstadt, WBG, 1984; G. Vattimo, *Schleiermacher filosofo dell'interpretazione*, Milano, Mursia, 1968. Estetik üzerine bkz. T. Lehnerer, *Die Kunstheorie F. Schleiermachers*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987; P. D'Angelo, *Introduzione all'Esthetica* s. 13-44 ve *Presentazione*, *Sul concetto dell'arte* içinde, s. 5-35.
45) Schleiermacher'in estetiğinin Kant'a nasıl bağlandığı sorusu cevapsız kalır.
46) Bkz. Schleiermacher, *Ancora sul concetto di sommo bene*, *Etica ed ermeneutica* içinde, G. Moretto (yay. haz.), Napoli, Bibliopolis, 1984, s. 308-20. *Sul concetto dell'arte* s. 54'te Schleiermacher, ahlâkî yaşamı bir taraftan sanat eserinin yaşamından, diğer taraftan doğanın yaşamından ayırır.
47) Bu ve bundan sonraki alıntılar için bkz. Schleiermacher, *Estetica*, s. 54 ve s. 145-6.
48) G. W. F. Hegel, *Estetica*, N. Merker (yay. haz.), Milano, Feltrinelli, 1978, c. I, s. 93.
49) Bkz. Karl W. F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, K. L. Heyse (yay. haz.) (1829), Darmstadt, WBG, 1980, s. 45; İtalyanca'da G. Pinna (yay. haz.), Palermo, Aesthetica, 1996. Bkz. Pinna, *Ironia, negazione e creazione fantastica in K. W. F. Solger*, "Rivista di Estetica" içinde, 1988, 26/27, s. 170-89; V. Pinto, *Filosofia e religione in K. W. F. Solger*, Napoli, Morano, 1995.
50) Solger, *Vorlesungen*, s. 9. Solger'de ayrıca onun *Erwin*'ini oluşturan güzel ve sanat üzerine dört diyalog daha vardır; bkz. Hegel, *Due scritti berlinesi su Solger e Humboldt*, G. Pinna (yay. haz.), Napoli, Liguori, 1990; B. Alleman, *Ironia e poesia*, G. Voghera (çev.), Milano, Mursia, 1971.
51) *Vorlesungen*, s. 117.
52) *A.g.e.*, s. 119.
53) *A.g.e.*, s. 125: "Bu ironi olmadan hiçbir sanat eseri doğamaz. [...] *Stimmung*, yani ironi sayesinde gerçekliğin düşüncenin yayılması olduğunu, kendisi için ve kendi içinde bir hiç (*nichtig*) olduğunu gözleriz" (*a.g.e.*). Sayfa 186-7'de Solger fanteziyi bilincin alanına sokar ve "fantezinin aklı"ndan bahseder.
54) Hegel, *Estetica*, I, s. 39. Hegel'de doğa felsefesinin merkezî bir öneme sahip olmadığı şeklindeki düşüncemiz, Hegel'in bu soruna ayırdığı sayfaların niceliksel analizine dayanmaz, onun sisteminin özüne gönderme yapar.
55) *A.g.e.*, s. 49.
56) *A.g.e.*, s. 89. Hegel'in edebiyat eleştirisi alanındaki yargıları, gerek Romantizme kötü muamele etmiş olan akımlarda gerekse irrasyonel veçheyi kışkırtmış olan akımlarda açıktır.
57) *A.g.e.*, s. 369.

58) *A.g.e.*, s. 370.
59) *A.g.e.*, s. 374. Hegel, her ikisi de doğal olduğu için, deha ve yeteneğin seviye veya nicelik bakımından ayrılamayacağını düşünür gibidir.
60) *A.g.e.*, s. 377. Genel olarak Hegel'in estetik düşüncesi üzerine bkz. A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, Bonn, Bouvier, 1984; Romantiklerle bir karşılaştırma için bkz. O. Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*, Bonn, Bouvier, 1956.
61) Bkz. I. Himmelstrup, *Terminologisk Register*, c. XV, *Samlede Voerker* içinde, A. B. Drachmann vd. (yay. haz.), Kopenhag, Gyldendal, 1920, s. 582. Kierkegaard'da estetik sorunu üzerine bkz. Th. W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, A. Burger Cori (çev.), Milano, Longanesi, 1983; L. Amoroso, *L'arte della communicazione*, *Maschere kierkegaardiane* içinde, L. Amoroso (yay. haz.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, s. 13-104; A. Giannatiempo Quinzio, *L'estetico in Kierkegaard*, Napoli, Liguori, 1992; E. Rocca, *Kierkegaard. Silenzio e communicazione*, doktora tezi, 1997.
62) S. Kierkegaard, *Opere*, C. Fabro (yay. haz.), Milano, Sansoni, 1993, s. 160. Danca'da *Geni* (deha) nötrdür. Günah karşısında paganizm-Hıristiyanlık ilişkisini hermenötik bir ufuk dâhilinde derinleştirmek burada mümkün değildir.
63) *A.g.e.*, s. 162-3.
64) *A.g.e.*, s. 163-4.
65) *Enten-Eller*, A. Cortese (yay. haz.), I, Milano, Adelphi, 1987, s. 135.
66) Bkz. G. Schaub, *Le Genié Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei C. Brentano*, Berlin-New York, de Gruyter, 1973.
67) *Opere*, s. 590.
68) S. Kierkegaard, *Scritti sulla comunicazione* içinde, C. Fabro (yay. haz.), II, Roma, ed. Logos, 1982, s. 263-80.
69) *A.g.e.*, s. 265'te şunlar da yazar: "Deha, terimin kendisinin de söylediği gibi (*ingenium*, doğuştan; ilk, *primus*; özgünlük, *origo*; radikallik vs.), vasıtasızlıktır, belirlenmişliktir, doğal belirlenimdir."
70) *A.g.e.*, s. 269.
71) P. Savj-Lopez ve G. Di Lorenzo (çev.), *Giriş* C. Vasoli, II cilt, Bari, Laterza, 1972, s. 237
72) *A.g.e.*, s. 256. Bkz. O. Pöggeler, *Schopenhauer und das Wesen der Kunst*, "Zeitschrift f. phil. Forschung" içinde, 1960, 14, s. 353-89; A. Hübscher, *Das Genie bei Schopenhauer*, "Zeitschrift f. Äesthetik und all. Kuntswissenschaft" içinde, 1973, 18, s. 103-26. Hübscher, Schopenhauer'in ölümünden sonra yayımlanan kimi yazıları da yayıma hazırlamıştır, bkz. *Scritti postumi*, c. I, Milano, Adelphi, 1997 (örneğin s. 111-2; 130-1; 147-8; 155; 214-5; 249; 282; 344; 360; 404; 406-8; 598; 643-4).
73) Söz konusu olan bir uzlaşma değil, nedensellik bağını *parçalayan bir ilişkidir*.
74) *Il mondo come volontà*, s. 344: "Onda imgeyi, dünyadaki varlıklara dair herhangi bir düşüncenin yeniden üretimini bulmayız."
75) *A.g.e.*, s. 259. Schopenhauer'in Romantikler karşısındaki konumu için *Scritti Postumi*'deki şu gözlemler faydalı olabilir: "Tüm filozoflar felsefeyi bir bilim olarak düşünerek hata yapmışlardır. *Doğa felsefesi* bir hatadır, çünkü felsefeyi bir fizik ilkesi sayar" (s. 275). Ayrıca, bkz. *Scritti Postumi*, s. 487.
76) *Il mondo come volontà*, s. 269: "Sanatçı gözleri vasıtasıyla dünyaya bakar."
77) *A.g.e.*
78) *Scritti Postumi*, s. 547.
79) Bkz. *a.g.e.*, s. 143 ve 400.
80) Bu konuda bize ait olan şu esere bakılabilir: *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, s. 165-214.
81) Bkz. F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, V. Perretta (çev.), F. Masini (yay. haz.), *Giriş* S. Moravia, Roma, Newton Compton, 1977, s. 158.
82) Özellikle 4 Ağustos-28 Eylül 1869 arasında K. Von Gersdorff'a yazılmış olan mektuplar için bkz. *Briefwechsel, Kritische Gesamtausgabe* içinde, G. Colli ve M. Montinari (yay. haz.), Berlin-New York, de Gruyter, 1967, II, 1. Ayrıca, bkz. Nietzsche, Appunti *filosofici 1867-1869*, G. Campioni ve F. Gerratana (yay. haz.), Milano, Adelphi, 1993, s. 215-6.

83) Geleneksel olarak anlaşılan her türden önemin aşılması anlamında.
84) C. Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Roma, Napoleone ed., 1971, c. I, s. 6. Ayrıca, bkz. C. Lombroso, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, D. Frigessi, F. Giacanelli ve L. Mangoni (yay. haz.), Torino, Bollati-Boringhieri, 1995; AA.VV., *L'opera di C. Lombroso nella scienza e nelle sue applicazioni*, Torino, 1908 (yeni basım); D. C. Montevecchi, *Il genio*, Modena, Soc. Tip. modenese, 1906.
85) Lombroso'nun yazılarından derlenen *Delitto, genio, follia*'ya F. Giacanelli tarafından yazılan *Giriş* (s. 5) bölümüne gönderme yapıyoruz. Deha kavramının tarihi açısından Zola'nın rolünü inceleyen Schmidt (*Die Geschichte des Genie*, II, s. 176), Conrad Alberti'nin 1890 tarihli makalesi *Zur pyschologie des Genies*'te Zola ve Lombroso'nun "dâhiliği" geleneksel alandan, hatta edebiyatın alanından çıkarma çabalarının bir örneğini bulur. Jean-Marie Guyau'yu (1854-1888) hatırlayalım, *Art au point de vue sociologique* (1889). Guyau'nun bir ölçüde Bergson'u önceleyen pozisyonu için bkz. A. Contini, *J.-M. Guyau*, Bologna, Clueb, 1995, s. 206.
86) Lombroso, *Delitto genio, follia*, s. 409. Lombroso'nun temalarına başlangıçtaki bir yakınlığın ardından, K. Jaspers (1883-1969), şifre nosyonuyla bağlantılı olarak, sanatçı tarafından hayata geçirilen erensel-tikel ilişkisinden bahseder [bkz. *Metafisica*, U. Galimberti (çev.), Milano, Mursia, 1972, s. 319].
87) Ed. Brigola, Milano. G.C. Ferrari ve A. Renda, *La teoria del genio in C. Lombroso*, AA.VV., *L'opera di C. Lombroso* içinde, s. 102-20; G.C. Ferrari, *La teoria lombrosiana del genio. Rassegna critica*, "Rivista di psicologia" içinde, 1990, 3, s. 99-114; P. Murray, *Genius. The History of an Idea*, Oxford, Blackwell, 1989.
88) Bkz. D. Frigessi, *Introduzione*, *Delitto genio, follia* içinde, s. 363.
89) "Dejenaratif" kavramının Lombroso'da büyük ölçüde frenleyici bir öğe olarak mı yoksa insan psykhesinin evriminin pozitif faktörü olarak mı yorumlandığını tartışmanın yeri burası değildir elbette ki (a.g.e., s. 364). Şu kesindir ki, Lombroso'ya göre delilik kendi başına yaşamın dönüştürücü güçlerinden biri olabilir.
90) Lombroso, *L'uomo di genio*, c. I, s. 70. Lombroso, J. Moreau de Tours (1804-1884; en büyük eseri 1859 tarihlidir) ve W. Lange-Eichbaum'la (1875-1950; özellikle 1931 tarihli *Das Genie-Problem*; 1927 tarihli *Irrsinn und Ruhm*) aynı çizgidedir.
91) Bkz. F. Giacanelli, *Introduzione*, *Delitto genio, follia* içinde, s. 31.
92) E. A. Poe, *Un capitolo di spunti*, *Filosofia della composizione e altri saggi* içinde, L. Koch (yay. haz.), Napoli, Guida, 1986, s. 107.
93) Örneğin, a.g.e., s. 21 ve s. 105.
94) Bkz. T.S. Eliot, *From Poe to Valéry*, Harcourt, 1948; T. Coleridge, *Passione poetica*, T. Cemeny (yay. haz.), Milano, SE, 1986, s. 15-7 ve 23-31; P. B. Shelley, *Difesa della Poesia*, R. Portale (çev.), Giriş G. Grasso, Roma, Edizioni Cias, 1986; William B. Yeats, *La filosofia della poesia di Shelley*, *Anima Mundi* içinde, R. Copioli (yay. haz.), Milano, Guanda, 1988, s. 79-101; G. Ueding, *Il mito di Byron: la letteratura come arte di vita*, *Estetica 1996* içinde, S. Zecchi (yay. haz.), Bologna, Il Mulino, 1997, s. 135-55; L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Milano, Garzanti, 1976; Gabriel Séailles, *Letteratura e pensiero*, Floransa, Alinea, 1994, s. 45-55.
95) *Filosofia della composizione*, s. 21.
96) Almanca'da eşzamanlılık.
97) Charles Baudelaire, *Diari intimi*, L. Zatto (çev. ve giriş), Milano, Mondadori, 1970, s. 57.
98) Bkz. Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, Angelus Novus (çev.), R. Solmi (yay. haz.), Torino, Einaudi, 1995, s. 100 (s. 103: "Kitle, sayesinde Baudelaire'in Paris'i gördüğü dalgalı örtüydü").
99) *Dairi intimi*, s. 96. Ayrıca, bkz. Baudelaire, *I paradisi artificiali*, C. Fusero (çev.), Milano, Dall'Oglio, 1963, s. 56; *Il pittore della vita moderna*, G. Violato (yay. haz.), Venedik, Marsilio, 1994, s. 113-9; S. Givone, *Storia del nulla*, Roma-Bari, Laterza, 1995, s. 104-12.
100) Bkz. Arthur Rimbaud, *Opere*, D. Grange Fiori (yay. haz.), Giriş Y. Bonnefoy, Milano, Mondadori, 1975, s. 352-5; M. Guzzi, *L'uomo nascente*, Como, Red edizioni, 1997, s. 119.
101) Bkz. R. W. Emerson, *Natura e altri saggi*, T. Pisanti (yay. haz.), Milano, Rizzoli, 1990, s. 161-91, özellikle de s. 179.

102) Bkz. *Appendice, Foglie d'erba içinde*, E. Giachino'nun önsözü ve F. Buffoni'nin önsözüyle birlikte, Torino, Einaudi, 1993, s. 701. William Wordsworth (1770-1850) için bkz. *Sul sublime e sulla poesia: saggi di estetica e di poetica*, M. Bacigalupo ve F. Nasi (yay. haz.), Floransa, Alinea, 1992.
103) *Foglie d'erba*, s. 707.
104) Bkz. T. S. Eliot, *Il bosco sacro*, V. Di Giuro ve A. Obertello (çev.), Milano, Bompiani, 1995, s. 79.
105) Bkz. Gadamer, *Verità e metodo*, s. 90. Bkz. E. Prato, *Sulla riflessione estetica di H.G. Gadamer e di W. Dilthey*, AA.VV., *Romanticismo. Mito, simbolo, interpretazione*, S. Zecchi (yay. haz.), Milano, Unicopli, 1987, s. 213-32.
106) Kendi çalışmamıza gönderme yapıyoruz: *Anima e immagine. Sul "poetico" in L. Klages*, Palermo, Aesthetica, ön-basım, 1985. Ayrıca, L. Klages, *Perizie grafologiche su casi illustri*, Milano, Adelphi, 1994, s. 187-206; S. George ve L. Klages, *L'anima e la forma*, Roma, Fazi, 1995, s. 133-48.
107) Gadamer, *Verità e metodo*, s. 89.
108) W. Dilthey, *Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn*, *Werke* içinde, Stuttgart, Teubner, VI, 1958, s. 92; *Die Einbildungskraft des Dichters*, a.g.e., s. 168.
109) *Verità e metodo*, s. 94. Bkz. G. Matteucci'nin Dilthey üzerine makaleleri: *Anatomie diltheyane*, Bologna, Clueb, 1994 ve *Immagini della vita. Logico ed estetica a partire da Dilthey*, Bologna, Clueb, 1995; genel olarak bkz. O. Pöggeler, *Einleitung* a W. Dilthey, *Das Wesen der Philosoohie*, Hamburg, Meiner, 1984, s. VII-XLVI.
110) Klages, *Der Geist als Widersacher*, s. 229 ve özellikle üçüncü kitap *Bewußtsein und Erlebnis*, a.g.e., s. 215-512; ayrıca, L. Klages, *Vom Wesen des Bewußtseins*, *L'anima e lo spirito* içinde, R. Cantoni (yay. haz.), Milano, Bompiani, 1940, s. 199-364.
111) Fenomenolojinin estetiği ilgilendiren kimi veçheleri bu noktada tartışmaya dâhil edilebilirdi, ama bu bizi konumuzdan uzaklaştırır.
112) S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, c. I, s. 366; ayrıca, bkz. *Nevrosi e genialità, biografie psicoanalitiche*, J. Cremerius (yay. haz.), U. ve M. Devena (çev.), Torino, Boringhieri, 1975 (editörün Giriş bölümü s. 7-23).
113) Bkz. Adorno, *Teoria estetica*, s. 14-22.
114) Freud'un Leonardo analiziyle Hümanist-Rönesans döneminde öznelliğin modern karakterinin kavramsallaştırılmasıyla birlikte düşünmenin yeri burası değildir.
115) Leonardo makalesinde (1909-10) Freud şunları söyler: "Bizim için belirleyici olan, gerçek davranış değil, duygudur."
116) *A.g.e.*, s. 88.
117) Freud, *Il poeta e la fantasia*, a.g.e., s. 49-50. Ayrıca, bkz. Arnold Hauser, *Philosophie der Kuntsgeschichte*, *Le teorie dell'arte*, G. Simone (çev.), Torino, Einaudi, 1979, s. 53.
118) *Saggi sull'arte*, s. 51.
119) *A.g.e.*, s. 55.
120) *A.g.e.*, s. 59.
121) *A.g.e.*, s. 180-1.
122) Bkz. Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, *Opere* içinde, Torino, Bollati-Boringhieri, 1995, s. 139.
123) *A.g.e.*, s. 167.
124) "Töz" burada "temel" anlamında kullanılmıştır.
125) *Psicologia e alchimia*, s. 167-8.
126) Bkz. Walter F. Otto, *Il mito*, Cenova, Il Melangolo, 1993 ve *Il volto delgi dèi. Legge, archetipo e mito*, Roma, Fazi, 1996. Ayrıca, bkz. Karl Kerényi, *Scritti italiani*, Napoli, Guida, 1993.
127) *Psicologia e alchimia*, s. 243.
128) *A.g.e.*, s. 262. Bu noktada şiirin özü konusunda Jung'un doktrinini (özellikle s. 277, 288, 294, 454) H. Corbin ve R. Graves'in analizlerine bağlayan açık bağa işaret edebiliriz. Bkz. H. Corbin, *Corpo spirituale e terra celeste*, Milano, Adelphi, 1986; R. Graves, *La dea bianca*, Milano, Adelphi, 1992.
129) *Psicologia e alchimia*, s. 458-9.

130) Bkz. F. Donfrancesco, *Il sogno di Endimione. Capitoli sull'arte delle immagini*, "aut aut" içinde, 1991, s. 243-4 ve 145-56.
131) Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, II, s. 181. Max Stirner'den etkilendiği anlaşılan Schmidt, kimi sayfaları Ernst Jünger, Carl Schmitt, Oswald Spengler gibi isimlere ayırır.
132) Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, A. Frisé (yay. haz.), Torino, Einaudi, 1996, s. 1405-26.
133) Hesse'de deha sorununu daha da karmaşıklaştıran bireysel eylemin kozmik veçhesi de bulunabilir (özellikle bkz. *Il giuoco delle perle di vetro*).
134) Bkz. Gottfried Benn, *Il problema del genio*, *Lo smalto sul nulla* içinde, L. Zagari (yay. haz.), Milano, Adelphi, 1992, s. 62-77. Benn kalkış noktası olarak W. Lange-Eichbaum (*Genie. Irsinn und Ruhm*, 1927) ve E. Kretschmer'in (*Geniale Menschen*, 1929) tezlerini alır.
135) Burada, genel anlamda, Benn'deki "Benlik" kavramsallaştırmasına gönderme yapıyoruz. Bu kavramsallaştırmanın yazarın Benlik-şiir ilişkisini soruşturan çalışmalarından hareketle derinleştirilmesi gerekir.
136) Gottfried Benn, *Il problema del genio*, s. 66. Bkz. "Studi germanici"nin tümüyle Benn'e ayrılmış olan 65.-67. fasikülleri.
137) Gottfried Benn, *Il problema del genio*, s. 67: "Dejenerasyon, negatif bedensel bir değişkenle türlerin çoğunluğunun tipine uygun bir hayatı daha fazla mümkün kılmayan psişik bir olayın kombinasyonudur [...], deha saf dejenerasyonun tikel bir formudur." Bkz. F. Masini, *Fascinazione del nichilismo*, "Studi germanici"nin alıntılanan fasikülünde s. 15-30.
138) Bkz. Schmidt, *Die Geschichte des Genie*, II, s. 213.
139) *Il problema del genio*, s. 71.
140) *A.g.e.*, s. 72; Benn "*numinoso*" der.
141) *A.g.e.*, s. 75.

İsim Dizini

Abel, J. Fr., 79.
Addison, J., 40, 46, 58, 79-80, 83.
Adelung, J. C., 55, 83.
Adorno, Th. W., 10-11, 14, 156, 158.
Agrimi, M., 13, 81.
Akenside, M., 80.
Alembert, J.-B. Le Rond d', 37, 80.
Amoroso, L., 81, 98, 112.
Anceschi, L., 157.
Antoni, C., 85.
Arendt, D., 155.
Aristoteles, 29, 34-35, 42, 47, 75, 96.
Assunto, R., 80.
Aubignac, F. Hedelin, 75.
Augustinus, Aziz, 20-21, 30.

Bacigalupo, M., 158.
Baeumler, A., 51, 53, 56, 58, 75-77, 80-84, 99.
Barth, B., 154.
Batteux, Ch., 41-43, 57, 78.
Battistini, A., 81.
Battlori, M., 74.
Baudelaire, Ch., 139-140, 157.
Baumgarten, A. G., 52-53, 59, 82, 83.
Behler, E., 153.
Benassi, S., 75-76.
Bender, W., 83.
Benjamin, W., 157.
Benn, G., 65, 150-152, 159.
Bergson, H., 157.
Best, O. F., 82.
Bettinelli, S., 49-50.
Bianchi, M., 78.
Binni, F., 78.
Blinn, 86.
Bloch, E., 30.
Blumenberg, H., 75.
Bo, D., 29.
Bodei, R., 30.
Bodmer, J. J., 55-56, 77, 83.
Boileau, 35, 38, 42, 76-77, 81.
Boileau-Despréaux, N., 35.
Bollacher, M., 155.
Bollino, F., 78, 83.
Bond, D. F., 79.
Bonnefoy, Y., 157.
Borgogno, C., 30.
Bouhuours, D., 36, 76, 81.
Bozal, V., 77.
Böhme, J., 106, 149.
Breitinger, J. J., 55-56, 77, 83.
Brentano, C., 129, 156.
Brini Savorelli, M., 153.
Brink, C. O., 29.
Bucelli, V., 78-79.
Buffoni, F., 158.
Burger Cori, A., 156.

Burke, E., 80.
Bürger, G. A., 63.
Byron, G. G., 157.

Campioni, G., 156.
Canone, E., 81.
Cantelli, G., 78.
Cantoni, R., 153, 158.
Carchia, G., 31, 99.
Cardanus, B., 30.
Carlyle, T., 133.
Carus, C. G., 121.
Casini, P., 31.
Cassirer, E., 24, 28, 31, 56, 81.
Castelvetro, L., 75.
Cavaglià, G., 29.
Cennini, C., 24, 31.
Cervantes Saavedra, M. de, 31.
Cesarotti, M., 78.
Chiarini, P., 84.
Chiodi, P., 31.
Cicero, 24, 29-31, 80.
Cione, E., 31.
Coleridge, S. T., 157.
Colli, G., 156.
Cometa, M., 82, 153.
Condillac, É. Bonnot de, 78.
Contini, A., 157.
Copioli, R., 157.
Corbin, H., 158.
Corneille, P., 33-34, 81.
Cortellazzo, M., 13.
Costa, G., 81.
Cozzoli, L., 77.
Cremerius, J., 158.
Croce, B., 9, 11-12, 14, 80, 85, 123.
Crousaz, J.-P., 39-40, 77.
Curtius, E. R., 37.

Dalai, M., 31.
Damiani, R., 14.
D'Angelo, P., 81, 84, 155.
De Angelis, E., 14.
Descartes, 26-27, 34, 36, 50, 52, 75-76.
Desideri, F., 154.
Di Cesare, D., 80-81, 100.
Di Giuro, V., 158.
Di Lorenzo, G., 156.
Diderot, D., 38, 41-43, 58, 78-79, 109, 153.
Dieckmann, H., 78.
Dilthey, W., 31, 122, 141-143, 155, 158.
Dombart, B., 30.
Donfrancesco, F., 159.
Donzelli, M., 81.
Drachmann, A. B., 156.
Dryden, J., 45, 79.
Du Bos, J.-B., 34, 36, 39-41, 54-55, 58, 75-77, 80.
Duff, W., 46, 48, 79-80.
Düsing, K., 154.

Eberhard, J. A., 55, 83.
Eco, U., 85.
Ecole, J., 82.
Ehrard, J., 78.
Eliot, T. S., 141, 157-158.
Emerson, R. W., 133, 140, 157.
Empedokles, 119.
Erasmus, 85.
Euripides, 133.

Fabian, B., 79.
Fabro, C., 156.
Falco, G., 80.
Falconet, É.-M., 78.
Fanizza, F., 74.
Fattori, M., 78.
Ferrari, G. C., 157.
Ferrarin, A., 154.

Ferraris, M., 83.
Fichte, J. G., 11, 73-74, 88, 90, 101, 103-107, 109, 112, 119-121, 123, 148, 152-153.
Fiedler, K., 31.
Finocchiaro, F., 81.
Fiore, F. P., 31.
Flora, F., 80.
Flögel, C. F., 82.
Fontenelle, B. Le Bovier de, 38, 77.
Formigari, L., 78, 80.
Forti, F., 80.
Franzini, E., 77, 79, 99.
Frassineti, A., 30.
Freud, S., 144-147, 158.
Fricke, G., 100.
Friedrich, C. D., 121.
Friedrich, H., 79.
Frigessi, D., 157.
Frisé, A., 159.
Fubini, E., 77.
Fusero, C., 157.

Gadamer, H. G., 101-102, 142-143, 152, 155, 158.
Galileo, G., 20, 30.
Galimberti, U., 157.
Garin, E., 76, 79, 153.
Garroni, E., 78, 99.
Gellert, Ch., 54, 55.
Gensini, S., 81.
Gentile, G., 80.
George, S., 143, 158.
Gerard, A., 46, 47, 48, 79, 99.
Gerratana, F., 156.
Gersdorff, K. von, 156.
Gerstenberg, H. W., 60-62, 84.
Gethmann-Siefert, A., 154, 156.
Giacanelli, F., 157.
Giachino, F., 158.
Giacomoni, P., 86.
Giannatiempo Quinzio, A., 156.
Gilson, E., 75.
Givone, S., 100, 153, 157.
Goethe, J. W., 55, 57, 59, 64-66, 73, 81, 83, 85-86, 95-97, 100, 118, 142, 144.
Gottsched, J. Cr., 36, 51-52, 55-56, 81-83, 91.
Gracián, B., 22, 33-34, 36, 74-75.
Graf zu Stolberg, L., 62, 67.
Grange Fiori, D., 157.
Grassi, E., 30, 80-81.
Grasso, G., 157.
Graves, R., 158.
Gravina, G. V., 49.
Griffero, T., 100, 154.
Grimm, J., 17, 91.
Guthke, K. S., 83.
Guyau, J.-M., 157.
Guzzi, M., 86, 157.

Hall, R., 78.
Hamann, J. G., 31, 39, 55, 60, 62, 64, 66-69, 71-72, 85-86.
Hammacher, K., 86.
Hauser, A., 158.
Haverkamp, A., 81.
Hegel, G. W. F., 29, 68, 98, 104, 112, 120, 124-130, 155, 156.
Heidegger, M., 14, 23-33, 50, 56, 77-78, 80, 108, 154.
Hemsterhuis, F., 84, 106-108, 109, 111-112, 153.
Herder, J. G. von, 31, 35, 38-39, 46, 54-57, 60, 62-64, 66-72, 83, 85-86, 95, 106, 152, 153.
Hesiodos, 21.
Hesse, H., 151, 159.
Heyse, K. L., 155.
Hidalgo-Serna, E., 75.
Himmelstrup, I., 156.

Hipple, W. J., 79.
Home, H., 80.
Homeros, 47.
Horatius, 19, 29, 75.
Hölderlin, F., 83, 91, 97, 100, 104, 111-112, 117-121, 123, 134, 138, 154.
Huarte de San Juan, J., 22-23, 30-31, 57.
Huchon, M., 30.
Humboldt, W. von, 100.
Hutcheson, F., 45, 78-79, 80.
Huyssen, A., 84.
Hübscher, A., 156.

Imdahl, M., 76-77.

Jackson, W. E., 79.
Jacobi, F. H., 60, 64, 66-68, 73-74, 85-86, 103, 121, 153.
Jaspers, K., 157.
Jauss, H. R., 76-77.
Jean Paul, (J. P. F. Richter), 73, 86, 120-122, 124, 155.
Johnson, S., 46, 79.
Jung, C. G., 146-150, 158.
Jünger, E., 159.

Kalb, A., 30.
Kant, I., 11, 14, 27-28, 31, 52, 59-60, 62, 64, 67-74, 83, 85, 87-104, 106, 112, 114, 123, 128, 147-148, 153-154, 155.
Kerényi, K., 17, 29, 149, 158.
Kierkegaard, S., 127-130, 156.
Klages, L., 29, 142-144, 158.
Klein, A., 154.
Klinger, F. M., 60, 84.
Klopstock, F. G., 55-57, 83, 85.
Koch, L., 157.
Korff, H. A., 84-86, 100.
König, J. C., 83.
Kretschmer, E., 159.
Kristeller, P. O., 31.
Kroll, W., 29.

Lachmann, L., 81.
Landi, A., 30.
Lange-Eichbaum, W., 157, 159.
Lavagetto, A., 153.
Lavater, J. K., 63-64, 67, 79, 85.
Lehnerer, T., 155.
Leibniz, G. W. von, 34-36, 40, 46, 52-53, 58-59, 67, 70, 76-77.
Lenoble, R., 31.
Leonardo da Vinci, 24, 145, 158.
Leopardi, G., 9-10.
Lessing, G. E., 31, 52, 55, 57-59, 67, 74, 83-84, 86.
Lieber, M., 80.
Lipsius, 29.
Livius, Titus, 29.
Llull, Ramón, 36.
Lo Piparo, F., 80.
Locke, J., 39, 55, 76.
Lohmann, G., 155.
Lombardo, G., 81.
Lombroso, C., 63, 78, 134-137, 141, 157.
Losacco, M., 154.
Lupi, S., 85.

Macpherson J., 78.
Mahoney, J. L., 79.
Mangoni, L., 157.
Mann, T., 64, 140, 151.
Maragliano, G., 86.
Marcialis, M. T., 81.
Marolda, P., 78.
Marri, F., 80.
Marzot, G., 75.
Masini, F., 156, 159.

Matassi, E., 153.
Matteucci, G., 158.
Mattioli, E., 81.
Mauthner, F., 29.
Meier, G. F., 82-83.
Mendelssohn, M., 53-54, 74, 83.
Menegoni, F., 99.
Merker, N., 84, 155.
Mieth, G., 154.
Miglietta, G., 80.
Migliorini, E., 77-79.
Miller, N., 155.
Milton, J., 55, 83.
Modica, M., 78.
Moleschott, J., 135-136.
Montani, P., 81.
Montevecchi, D. C., 157.
Montinari, M., 156.
Moravia, S., 156.
Moreau de Tours, J., 157.
Moreau, F., 30.
Moritz, K. Ph., 57, 59-60, 84.
Morpurgo-Tagliabue, G., 74.
Müller-Seidel, W., 79.
Muratori, L. A., 49, 80.
Murray, P., 157.
Musil, R., 151, 159.

Nasi, F., 158.
Negri, A., 99.
Neri, G. D., 31.
Newton, I., 55, 156.
Nicolini, F., 80.
Nietzsche, F., 65, 97, 119, 132-134, 140, 143, 151-153, 156.
Nivelle, A., 83.
Novalis, (F. L. von Hardenberg) 43, 62, 67, 78, 86, 88, 90-91, 93, 104-114, 116, 119, 121, 123, 130, 138, 148, 150, 153-154.
Novati, L., 85.

Obertello, A., 158.
Orsi, G. C., 76.
Otto, W. F., 15-17, 29-30, 154, 158.

Pallavicino, S., 75.
Panofsky, E., 14, 23-29, 31, 33, 50, 56, 78, 80, 85, 98.
Pareyson, L., 80, 99-100, 152-153.
Pascal, B., 36, 76.
Pascal, R., 84, 86.
Pellegrini, M., 75.
Perniola, M., 74-75.
Perone, U., 100.
Perrault, Ch., 35-39, 42, 77.
Perretta, V., 156.
Peters, G., 84.
Pimpinella, P., 82.
Pindaros, 77, 118.
Pinna, G., 155.
Pinto, V., 155.
Pisanti, T., 157.
Piselli, F., 82.
Platon, 29, 108, 130.
Poe, E. A., 138-140, 144, 157.
Poggi, G., 74.
Pope, A., 47.
Portale, R., 157.
Pöggeler, O., 156, 158.
Prato, E., 158.
Pupi, A., 85.

Quintilianus, 29, 54, 80.

Rabelais, F., 21, 30.
Racine, J., 81.
Reitani, L., 99-100.
Renda, A., 157.
Restaino, F., 79.
Riccio, R., 30-31.
Richardson, S., 80.
Riegl, A., 31.

Rimbaud, A., 157.
Rocca, E., 13, 156.
Rohde, E., 29.
Rossi, L., 30.
Rossi, M. M., 75, 79-80.
Rousseau, J.-J., 66-67, 86.
Rustichelli, L., 153.

Saint-Lambert, J.-F. de, 78.
Sàito, N., 84.
Sanna, M., 81.
Sansonetti, G., 86.
Sauder, G., 79-80, 84-85.
Savj-Lopez, P., 156.
Schalck, F., 79.
Schaub, G., 156.
Schelling, F. W. J. von, 74, 80, 89, 104-105, 112, 114-117, 121, 123, 125, 150, 154.
Scheuer, H., 84.
Schiller, F., 29, 68, 79, 94-100, 106.
Schlegel, A. W., 60, 85.
Schlegel, F., 37, 85, 104-108, 110-111, 122-123, 125, 127, 153.
Schlegel, J. A., 85.
Schleiermacher, F. D., 112, 120, 122-124, 126, 142, 155.
Schmidt, J., 76-77, 79-86, 99-101, 152, 154-155, 157, 159.
Schmitt, C., 159.
Schneider, K. L., 83.
Schopenhauer, A., 101, 130-133, 156.
Scotti, W., 99.
Séailles, G., 157.
Sedlmayr, H., 31.
Semerari, F., 75, 154.
Serra, A., 81.
Sertoli, G., 80.
Shaftesbury, A. A. Cooper, 78-80.
Shakespeare, W., 35, 44-45, 55, 60-61, 64-65, 70, 79.
Sharpe, W., 45.
Shelley, P. B., 157.
Silvestroni, S., 31.
Simmel, G., 142-143.
Simon, J., 85.
Simone, G., 158.
Sokrates, 133.
Solger, K. W. F., 120, 124-127, 155.
Solmi, S., 157.
Soriano, M., 76.
Spalletti, G., 49, 81.
Spengler, O., 159.
Spinoza, B., 40, 58.
Spranger, E., 100.
Stirner, M., 159.
Strohschneider-Kohrs, I., 84.
Sulzer, J. G., 50, 54, 82-84.
Suphan, B., 86.
Szondi, P., 100.

Tacitus, 19, 29.
Tatarkiewicz, W., 29-30, 75, 80.
Tedesco, S., E., 82.
Tesauro, 75.
Teubern, H. E. von, 79.
Thomke, H., 84.
Thüme, H., 79.
Tieck, L., 120, 155.
Torrigiani, I., 78.
Tourneux, M., 78.
Trabant, J., 81.
Trescho, S. F., 83.

Ueding, G., 157.

Vasoli, C., 156.
Vattimo, G., 152, 155.
Venuti, R., 13, 84.
Vercellone, F., 100, 155.
Verra, V., 86, 154.
Vico, G., 10, 49-50, 80-81.

Vigolo, G., 154.
Violato, G., 157.
Vives, J. L., 31.
Voltaire (F.-M. Arouet), 79.
Voronoff, S., 14.

Wackenroder, W. H., 64, 120-121, 155.
Wacker, M., 84.
Wagner, H. L., , 62.
Wagner, R. W., 133.
Ward, E., 79.
Warton, J., 46.
Wellek, R., 78-79, 84-86.
Whitman, W., 140-141.
Wieland, C. M., 83, 86.
Wiley, M. L., 79.
Winckelmann, J. J., 37, 57-59, 84.
Windfuhr, M., 83.
Wissowa, G., 15-16, 28-29.
Wolf, H., 85.
Wolff, C., 34, 52-53, 56, 67, 82.
Wood, R., 46-47, 79.
Wordsworth, W., 158.

Yeats, W. B., 157.
Young, E., 45-48, 58, 79-80.

Zagari, L., 159.
Zatto, L., 157.
Zecchi, S., 99, 157-158.
Zola É., 135, 157.